



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – DLCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO**

ALÉM DAS FORMAS, A BEM DOS ROSTOS: faces mestiças da produção
cultural barroca recifense (1701-1789)

(JOSÉ NEILTON PEREIRA)

RECIFE, 2009

JOSÉ NEILTON PEREIRA

ALÉM DAS FORMAS, A BEM DOS ROSTOS: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701-1789).

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História, na Linha de Pesquisa: Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, sob a orientação da Professora. Dra. **Suely Creusa Cordeiro de Almeida.**

RECIFE, 2009

Ficha catalográfica

P436a Pereira, José Neilton
Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças
da produção cultural barroca recifense – 1701-1789 /
José Neilton Pereira. – 2009.
232 f. : il.

Orientador: Suely Creuza Cordeiro de Almeida
Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura
Regional) – Universidade Federal Rural de Pernambuco.
Departamento de Letras e Ciências Humanas.
Inclui referência e anexo.

CDD 981.03

1. História do Brasil
2. Barroco
3. Mestiçagem cultural
4. Recife (PE)
5. Entrepostos mercantis portuários
6. Comércio – Séc. XVIII
7. Rotas culturais
- I. Almeida, Suely Creuza Cordeiro de
- II. Título

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA
REGIONAL

“ALÉM DAS FORMAS, A BEM DOS ROSTOS: FACES MISTIÇAS DA
PRODUÇÃO CULTURAL BARROCA RECIFENSE 1701-1789”

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR

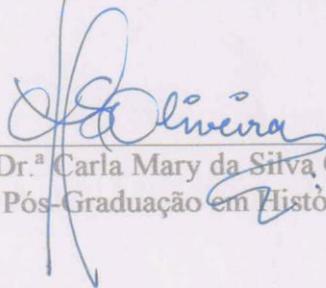
JOSÉ NEILTON PEREIRA

APROVADA EM 31/08/2009

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Giselda Brito Silva
Programa Pós-Graduação em História - UFRPE



Prof.^a Dr.^a Carla Mary da Silva Oliveira
Programa Pós-Graduação em História - UFPB



Prof.^o Dr.^o George Felix Cabral
Programa Pós-Graduação em História - UFPE

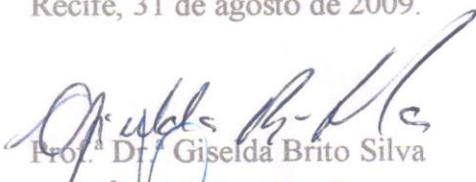


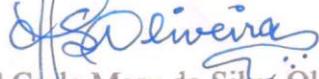
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA REGIONAL

ATA DA DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO JOSÉ NEILTON PEREIRA

Às 14h30min do dia 31 (trinta e um) de agosto de 2009 (dois mil e nove), no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, a Comissão Examinadora da Dissertação para obtenção do grau de Mestre apresentada pelo aluno **José Neilton Pereira**, intitulada **“ALÉM DAS FORMAS, A BEM DOS ROSTOS: faces mestiças da produção cultural barroca recifense 1701-1789”**, sob orientação da Prof^a Dr^a Suely Creusa Cordeiro de Almeida, em ato público, após argüição feita de acordo com o Regimento do referido Curso, decidiu conceder ao mesmo o conceito **“APROVADO”**, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Giselda Brito Silva, Carla Mary da Silva Oliveira e George Felix Cabral. Assina também a presente ata o Coordenador, Prof^o Dr^o Wellington Barbosa da Silva, para os devidos efeitos legais. E, por fim, confere a presente ata, sem rasura nem emenda, a secretária Alexsandra Barbosa de Souza.

Recife, 31 de agosto de 2009.


Prof.^a Dr.^a Giselda Brito Silva


Prof.^a Dr.^a Carla Mary da Silva Oliveira


Prof.^o Dr.^o George Felix Cabral


Prof.^o Dr.^o Wellington Barbosa da Silva


Alexsandra Barbosa de Souza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA REGIONAL

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PRPPG
Rua Dom Manoel de Medeiros, s/n - Dois Irmãos
52171-900 Recife, PE - Brasil

Fones: (81) 3320-6461-6050-6051-6052 -6461

E-mails: coordenação@pgh.ufrpe.br / ppgh@ufrpe.br / cpgg@ufrpe.br

Com Justiça e muito afetosamente a Matheus Hylan, Gæssika e Galuciane Gadelha, minhas amadas alegrias domésticas.

AGRADECIMENTOS

Uma dissertação é, inexoravelmente, fruto do esforço de muitos. Lembrá-los, entretanto, a guisa de agradecimentos, é, além de uma obrigação acadêmica, um dever e um leve risco: o de incorrer no esquecimento em prol da brevidade, mais objetiva. Tentarei, portanto, driblar este perigo e ser sucinto, ainda assim, manifestando o meu profundo sentimento de gratidão às seguintes pessoas:

- Ao Deus Pai, por ter concedido a um egresso do Ensino Público Brasileiro cursar um mestrado;
- Elaine, Shirley e Vivian, pelas muitas formas de apoio e a contínua solidariedade;
- Gian Carlo Melo, companheiro de curso, pelo contínuo e fraterno intento de ajudar;
- Gustavo Augusto, pelos leais e fraternos favores;
- Sandro Vasconcelos, pelo apoio na transcrição dos documentos e pelas indicações de fontes;
- Janaina Tabira, pela muita colaboração e sincero auxílio;
- Lourival Araújo, pelas dicas e apoio bibliográfico;
- D. Raquel (Bibliotecária), Luciene (Arquivista); Cristine, Edson Félix e Enos Omena (Restauradores), funcionários do IPHAN/PE, pela atenção e a muita ajuda;
- Hildo (APEJE), pelo apoio com as fontes consultadas;
- Valéria Costa, pela ajuda sincera;
- Edson Ely, Suely Luna, Ângela Grillo, Ana Nascimento, Wellington Barbosa e Gizelda Brito, professores e co-orientadores eventuais;
- Marcus de Carvalho e Carla Mary, meus qualificadores e amigos, pelas valiosas contribuições;
- Ângelo e Roberta Assis, meus caros amigos, pela acolhida e gentis contribuições durante a pesquisa;
- Marcos Almeida, docente e companheiro sincero, pelos valiosos conselhos e indicações bibliográficas;
- Suely Almeida, pela séria orientação, sincera amizade e muita paciência;
- Marcelo Nonardo Rocha por partilhar dos meus esforços como que seus;
- Juliana(s) Holanda e Sampaio, minhas adoráveis amigas por cujos favores Deus há de recompensar.

Meus sinceros agradecimentos!

“Partimos do pressuposto de que [...] a forma deve ser usada para reforçar o significado, e não para negá-lo”.

(LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 51)

RESUMO

Este trabalho aborda o processo de hibridização cultural no Recife setecentista a partir da trajetória de três personagens representativos da produção barroca local: Manoel Ferreira Jácome, mestre-pedreiro; João de Deus e Sepúlveda, pintor; e Luiz Alves Pinto, músico. Pretende-se, através da análise de suas influências e processo criativo, compreender os aspectos determinantes e intrínsecos relacionados à conjuntura recifense do século XVIII, marcada pela condição de centro mercantil e portuário de significativa importância no mundo colonial português. A partir do conceito de “sociabilidade cotidiana” as obras barrocas de tais artífices remetem a uma complexidade, estética e simbólica permeada por um caráter bem pragmático de ascensão social destes indivíduos, por elementos inerentes ao seu universo cultural mestiço e, sobretudo, por práticas corporativas, clientelismo e mutualistas.

A pesquisa visa expor como, no contexto mercantil, urbano e cosmopolita setecentista e face a essas condições, os citados oficiais, oriundos das camadas subalternas, chegaram a assumir “lugares de fala” na sociedade extremamente estratificada do Recife. Nesses “lugares de enunciação”, contribuíram para a irradiação da cultura barroca nas Capitanias do Norte do Brasil e mantiveram certa sintonia com Salvador e Rio de Janeiro, que eram, juntamente com Recife, os três principais entrepostos, centros administrativos, políticos e culturais no Brasil Colonial.

Assim, como um trabalho vinculado à linha de pesquisa “cultura regional” do PPGH-UFRPE, esta dissertação parte das tensões e embates do cenário artístico do século XVIII na sede econômica da capitania de Pernambuco¹ para permitir uma melhor compreensão do barroco local.

Palavras Chave: Recife; século XVIII; Barroco; artífices; hibridização cultural; administração colonial; entrepostos mercantis ultramarinos; conexão econômica e intercâmbio cultural entre Recife Salvador e Rio de Janeiro; rotas culturais econômicas, sociais e culturais.

¹ Olinda foi sede política de Pernambuco 1837. O título, porém, era apenas honorífico, já que, desde 1710, o Recife configurou-se, paulatinamente, como o centro econômico e decisório da administração pernambucana.

ABSTRACT

This paper discusses the process of cultural hybridization in Recife eighteenth century through the lives of three characters representing the local production baroque Manoel Ferreira Jácome, master mason, John of God and Sepúlveda, painter, and Luiz Alves, musician. It is intended, by examining their influences and creative process, understanding the key aspects related to the intrinsic and economic Recife eighteenth century, marked by the condition of commercial center and port of significant importance in the colonial Portuguese. Based on the concept of "everyday sociability" works by Baroque architects refer to such a complexity, and symbolic aesthetic pervaded by a very pragmatic character of social mobility of individuals, are inherent to their cultural universe mestizo and especially for business practices , patronage and mutual.

The research aims to explain how, in the commercial context, urban and cosmopolitan eighteenth and deal with such conditions, the said officers, coming from the subordinate layer, had assumed "places of speech" in the highly stratified society of Recife. In these "places of enunciation," contributed to the spreading of the Baroque Captainty northern Brazil and remained reasonably consistent with Salvador and Rio de Janeiro, who were together in Recife, the three main warehouses, administrative centers, political and cultural in Colonial Brazil.

So, as a work linked to the research line "regional culture" of PPGH-UFRPE, this work of the tensions and conflicts of the art scene of the eighteenth century the economic headquarters of the captainty of Pernambuco² to allow a better understanding of local baroque.

Keywords: Recife; century, Baroque, artisans, cultural hybridization, the colonial administration, cold market overseas, connecting economic and cultural exchange between Recife and Salvador Rio de Janeiro; routes cultural economic, social and cultural rights.

² Olinda was established policy Pernambuco 1837. The title, however, was only honorary, as, since 1710, the reef set up, gradually, as the economic center of decision-making and administration of Pernambuco.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Fig. 1.1: “Panorama do Recife” – 1766 (Detalhe da Carta Topográfica de Pernambuco de autoria do engenheiro militar, José Gomes da Fonseca).....	22
Fig. 1.2: “Plano do porto e da Praça do Recife de Pernambuco” , de José Fernandes Portugal.....	25
Fig. 1.3: Rotas Comerciais, Sociais e Culturais Ultramarinas , a julgar pela origem e ou destino dos imigrantes e das embarcações aportadas no Recife entre 1701-1789.....	36
Fig. 1.4: Recife, Planta urbana , 1703, por Awnsham Churchill.....	38
Fig. 1.5: Olinda, Planta Urbana , 1703, por Awnsham Churchill.....	38
Fig. 1.6: “Vista Planisférica, Vertical, e Marítima do Areal do S. B. J. [São Bom Jesus] do Recife de Pernambuco” de autoria do militar José de Oliveira Barbosa.....	51
Fig. 1.7: Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco	63
Fig. 2.1: Convento de Santo Antônio do Recife	73
Fig. 2.2: Igreja de Nossa Senhora do Carmo (antigo convento dos padres carmelitas) – Recife.....	73
Fig. 2.3: Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Bairro (freguesia à época) de Santo Antônio – Recife	74
Fig. 2.4: Ordem Terceira da São Francisco – Recife	74
Fig. 2.5: Igreja da Madre de Deus – Recife	74
Fig. 2.6: Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares – Recife ...	74
Fig. 2.7: Vista do Porto de Recife a partir de Olinda , Gillis Peeters - século XVII (1630).....	78
Fig. 2.8: Casa nº 10 (sobrado) a Rua dos Calafantes , atual Rua das Águas Verdes (Pátio de São Pedro), em que residiu o mulato Manuel Ferreira Jácome.....	89
Fig. 2.9: Igreja de São Pedro dos Clérigos , cujo risco (planta) de autoria do mulato Manoel Ferreira Jácome.....	99
Fig. 2.10: Planta (“Risco”) da Igreja de São Pedro dos Clérigos , Manoel Ferreira Jácome.....	115

Fig. 2.11: Vista parcial da “nave” elíptica e do “forro” côncavo ou “abobodado” da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife.....	115
Fig. 3.1: “A Virgem da Ordem Terceira de São Francisco”, Séc. XVIII....	129
Fig. 3.2: “A batalha dos Guararapes” de João de Deus e Sepúlveda, 1781.....	135
Fig. 3.3: Batalha dos Guararapes. Ex-voto anônimo datado de 1758 (representação outorgada a Manoel Dias de Oliveira).....	141
Fig. 3.4: A batalha dos Guararapes, 1879, de Victor Meireles.....	141
Fig. 3.5: Forro da Nave Conceição dos Militares 1777. Atribuída ao mestre Sepúlveda.....	145
Fig. 3.6: Forro da Nave Conceição dos Militares (Detalhe).....	147
Fig. 3.7: “O Primado de São Pedro”, João de Deus e Sepúlveda (1781).....	151
Fig. 3.8: A instituição do apostolado. Forro da sacristia da Igreja de São Pedro dos Clérigos (1764-68?), de autoria do mulato João de Deus e Sepúlveda.....	155
Fig. 3.9: Pintura do coro da Igreja de São Pedro dos Clérigos (1806-7) representando “A fundação da igreja”. De autoria do pintor branco Manoel de Jesus Pinto	159
Fig. 3.10: Painel retratando “A Vida De Santa Tereza”, forro da Igreja da Ordem Carmelita do Recife, de João de Deus e Sepúlveda (1760-64).....	161
Fig. 4.1: Dicionário Pueril para o Uso de Meninos, ou dos que Principiam o ABC e a soletrar as primeiras dicções (folha de rosto) por Luis Alves Pinto – 1784.....	198
Fig. 4.2: Planta Geográfica da Vila De Santo Antônio do Recife Pernambuco, 1749.....	208

LISTA DE ABREVIATURAS

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino

APEJE – Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano

IAHGPE – Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano

LAPEH – UFPE – Laboratório de Pesquisa Histórica

SUMÁRIO

Introdução.....	16
-----------------	----

CAPÍTULO I

1. A Vila do Recife, 1701-1789: Espaço e conjuntura sócio-econômica de uma produção cultural barroca mestiça.....	21
1.1) Rotas econômicas, sociais e culturais: trânsito e trocas externas e internas.....	32
1.2) Ares mercantis X cultura mestiça: uma fisionomia do cotidiano Social recifense.....	44
1.3) Cultura e trabalho: ordem e desordem na sociedade mercantil recifense.....	48
1.4) O Barroco mercantil recifense e as influências européia, indígena, africana e mestiça.	52
1.5) Legado, [re]elaboração e irradiação cultural como produtos das trajetórias de incisivas.....	56

CAPÍTULO II

2) MANOEL FERREIRA JÁCOME: o caminho das pedras da arquitetura mestiça.....	68
2.1) Rochas lapidadas: das primeiras obras a notoriedade edificada.....	76
2.2) Pedreiros, compadres e companheiros X irmãos, confrades e um herdeiro: a construção de um 'nome' no ofício da construção.....	86
2.3) Entre as pedras e as armas: a trajetória insersória de um mestiço e suas contribuições para um urbanismo mercantil e defensivo.....	97
2.4) Mãos mestiças X Formas mistas.....	105

CAPÍTULO III

3) JOÃO DE DEUS E SEPÚLVEDA: do estigma da cor às cores do estigma.....	117
3.1 Pardos e graves tons: da sombra do anonimato às luzes da notoriedade.....	121

3.2) Do estigma da cor às cores do estigma: representações mestiças sobre a pintura recifense.....	125
3.3) Sentinelas das artes & artes das sentinelas: ofícios, vínculos e espaços no cenário do poder.	131
3.4) Dourado Ocre: as brancas luzes da notoriedade e o apagamento das contribuições pardas nos registros historiográficos.....	148
3.5) Mestre mulato X Legado branco: cadeias de inserção e trajetória funcional.....	157
3.6) Cores mestiças que o tempo apaga, nomes mestiços que o tempo aviva.....	160

CAPÍTULO IV

4) LUIS ALVES PINTO: Acordes mestiços da música barroca pernambucana.....	164
4.1) Passos compassados: primeiras notas, espaço fluente, tons sustentidos, solfejo em escala crescente.....	168
4.2) Compasso composto: embates, mutualismos étnicos e porfias do Barroco.....	174
4.3) Pardos caminhos: do ‘semi-tom’ ao mais grave ‘tom’, ascensão em “Dó Maior” e retorno ao ninho.....	176
4.4) LA[r] doce LA[r]: a base da afinação e propagação rítmica X cadência militar de uma aclamação mestiça.....	185
4.5) Composição e regência: o enobrecimento da aceitação e a parda Cadência dos terços de irmãos.....	197
Considerações finais.....	209
Referências e fontes.....	216
Anexos.....	230

INTRODUÇÃO

ALÉM DAS FORMAS, A BEM DOS ROSTOS: faces mestiças da produção cultural barroca recifense 1701-1789, constitui uma tentativa de compreender as influências negra, indígena e mestiça na cultura do barroco recifense do período acima mencionado – o que se fará a partir do estudo de trajetórias individuais nos ofícios da arquitetura, da pintura e da música –, levando-se em considerações as especificidades geográficas, a conjuntura (política e econômica), as transformações administrativas, a mentalidade religiosa e a sociabilidade clientelar inerente ao Antigo Regime.

Intenta, assim, fugir à análise estético-estilística e morfológica – e, conseqüentemente, a suas limitações – da cultura material e imaterial setecentista, apontando a co-relação entre as múltiplas instâncias produtivas, o mutualismo inerente às ações operacionais, assim como o vivencia multiétnica (individual e coletiva) da produção, enquanto produto e foro das práticas e ações da sociabilidade humana.

A dissertação pretende trazer ao palco das discussões historiográficas os agentes sociais – chamando-lhes à condição de sujeitos da história – que difundiram e reelaboraram a produção local do barroco imprimindo-lhe contribuições advindas dos seus próprios horizontes culturais e alusivas às suas heranças étnicas ou às suas origens geográficas.

Assim, o trabalho considera a necessidade de se identificar, nominal e etnicamente, os autores da vasta e valiosa produção local, repetidamente analisada pela via do anonimato e à luz das correntes e escolas estético-estilísticas, ainda que com tímida ênfase nas questões de caráter social. Prioriza, para isso, o estudo da dinâmica funcional como um meio de captar na produção (nas formas estéticas e nos elementos simbólicos do legado imaterial) os elementos que expressam a identidade cultural mestiça dos operários e que remetem ao seu universo cultural.

Compreendendo as habilidades pessoais como elementos determinantes para a inserção funcional para a progressão hierárquico-funcional, assim como a vida cosmopolita dos centros portuários e os vínculos sociais que ali se estabelecem como os principais fatores de legitimação para a

releitura do paradigma religioso-cultural tridentino, o que significa dizer como suportes para as ações de interdiscursividade e a mestiçagem das produções artísticas e dos eventos ritualísticos e festivos.

Associando às ideologias e tendências artísticas aportadas na vila mercantil-portuária pernambucana os interesses e motivações das classes, grupos, categorias ou mesmo dos indivíduos, se visa, com isso, compreender de que maneira tais interações sociais que incidiam nos campos operacionais se inscreviam em termos morfológico-simbólicos, dando origem ao caráter mestiço da produção artística e sócio-cultural.

Ressaltando a importância de se captar o hibridismo cultural – alvo dos regimentos e da fiscalização com que se almejava controlar e, não raro, anular essas contribuições – oriundo da participação mestiça na concepção das obras e de se refletir o processo de re-qualificação social diretamente relacionado aos elementos estranhos ao universo cultural europeu.

Se almeja, assim, demonstrar o papel de destaque e a relativa autonomia dos artífices (agentes das camadas subalternas) em relação ao disciplinamento, uniformização e eurocentrismo implícito no modelo tridentino-lusitano e nas idéias e tendências artísticas egressas do mundo europeu. O intuito é identificar certa insubmissão dos artesãos locais ao desenvolvimento linear das artes e uma luta silenciosa e astuta, tanto pessoal como coletiva, contra a sobreposição de suas matrizes culturais por elementos exógenos.

Aponta-se, outrossim, o caráter utilitário das obras em seu contexto e condições de produção, para a riqueza temática, considerando, porém, a própria impossibilidade de esgotamento temático. Ressalta-se o fato de que a busca por um amálgama doutrinal-ideológico (contra-reforma religiosa) e político (absolutismo lusitano) vai de encontro aos desdobramentos da cultura material e imaterial no âmbito local de entrepostos coloniais como Recife, haja vista o conjunto dos fatores apontados na presente introdução.

Tal estudo se fará com base nos novos aportes teóricos e metodológicos que, em certa medida, oferecem viabilidade à abordagem supracitada, por possibilitarem a eventual identificação dos operários anônimos, e possibilitam driblar a escassez de fontes e registros. Uma fuga necessária, já que é justamente essa escassez que condena ao efetivo anonimato, o histórico, e ao apagamento étnico os agentes produtores e conduz a incompreensão das

contribuições (morfológicas e simbólicas) mestiças. Fuga que permite a inscrição da presente pesquisa na corrente inclinada para um olhar investigativo de cunho social, suplementar ao esteticismo morfológico, cujas contribuições são também inegáveis e imprescindíveis.

O trabalho se desenvolve em quatro capítulos, sendo o primeiro concernente ao contexto, ou seja: a descrição de um cenário de difícil apreensão que é o da urbe recifense mercantil-portuária setecentista. A compreensão desse cenário se faz necessária para a compreensão da relevância dessa configuração política, econômica e geográfica para a produção cultural e sociocultural do período; para a descrição das formas de organização sociofuncional nas atividades concernentes às artes mecânicas (atividades subalternas do trabalho); e, por fim, para o entendimento de como a dinâmica de produção e as trajetórias pessoais, mais especificamente, são elucidativas dos desdobramentos estéticos.

Os três capítulos seguintes consistem em três panoramas biográficos e funcionais nas artes da arquitetura, pintura e música setecentista. Têm como atores (agentes interativos), respectivamente, os mulatos Manoel Ferreira Jácome, João de Deus e Sepúlveda e Luis Alves Pinto, a partir dos quais se objetiva demonstrar não apenas a dinâmica produtiva, mas a grande tensão em que se processavam as realizações das obras e a impressão dos elementos estéticos e simbólicos que remetiam aos universos culturais desses operários.

A ênfase nessas trajetórias sóciofuncionais o destaque para a correlação dos artífices e das artes, deve-se ao fato de que levou-se em consideração o fato de que uma narrativa histórica é, necessariamente, uma história de nomes e feitos. Pois mesmo quando se parte da perspectiva do anonimato, os nomes emergem, silenciosa e ousadamente, sob a forma de dúvidas, enigmas e perguntas, a despeito da autoria dos feitos que se descreve. Estando mesmo em jogo o risco – parcial ou total – de incompreensão das significações simbólicas ou da circunscrição étnico e discursiva dos feitos; a narrativa histórica é a busca, muitas vezes indiciária mas sempre frutífera, por rostos perdidos no passado – anônimos, silenciosos, silenciados, pontual e sub-repticiamente presentes nas fontes ainda disponíveis –, como que à espera pela visibilidade por que tanto lutaram em vida e pela condição de sujeitos históricos, que é suplementar ao papel de sujeitos sociais

que vivenciaram. É o intento deste trabalho descobrir faces ainda encobertas pelo véu do anonimato, o que lhes foi em vida uma fronteira entre a liberdade e a interdição. Busca-se compreender as motivações e os atos de ruptura dos agentes sociais para com o anonimato e a interdição social e cultural a que estiveram submetidos, descrevendo tais ações como uma luta pessoal pela ocupação de lugares de legitimidade que pleitearam e ou ações interdiscursivas em condições legitimadas; pretende-se ver nas entrelinhas, no não-dito – seja pelas formas de registro, ou pela interpretação desses primeiros pelas narrativas historiográficas – o apagamento, se não de seus nomes e feitos propriamente ditos, mas das estratégias cotidianas que desempenharam para ascender à condição de sujeitos (de autores) e daquilo que de mais importante representava a época em que viveram e atuaram, nos espaços de poder daquela sociedade recifense escravista setecentista: suas identidades étnicas e, portanto, suas matrizes culturais.

Encontrar estas personagens é relevar tais aspectos; É, pois, devolver-lhes o papel de protagonismo histórico, é visualizar suas contribuições étnicas, o que requer, quase sempre, um deslocamento do olhar do pesquisador e o aguçamento de sua atenção investigativa em relação aos silêncios que as palavras sempre carregam, quanto às palavras que os silêncios sempre enunciam. A pesquisa requis, portanto, a compreensão de que entre o silêncio – inerente ao não lugar social – que era a condição do anonimato funcional e o lugar de enunciação – simbólica e discursiva – em que se constituíam as atuações operacionais destacadas e ações sócio-interativas – legitimadas, porém interdiscursivas – que nelas se processavam, constituíam-se as representações e significações paralelas e delimitavam-se, temporalmente, as trajetórias individuais, indicativas, por sua vez, da complexidade de sentimentos que estavam ao redor das mesmas. Razão pela qual nas entrelinhas dos documentos estiveram e permaneceram os agentes da cultura, sendo nessas entrelinhas que tal operariado fala e ou onde dele se fala, desde que ao silêncio da documentação por eles se pergunte.

Quem foram? Quem eram? Talvez motivem resposta que digam muito pouco. Como foram? Como podiam sê-lo? Sejam, talvez, perguntas mais apropriadas. E as respostas que foram obtidas a respeito do mestre-pedreiro, arquiteto e engenheiro militar Manoel Ferreira Jácome, do pintor João de Deus

e Sepulveda e do músico-militar Luis Alves Pinto – mestres mulatos do barroco recifense setecentista – constituem o corpo da presente pesquisa.

Antes, porém, dois esclarecimentos devem ser feitos: o primeiro diz respeito ao recorte temporal, que compreende do ano de 1701 – ano em que morreu Antônio Fernandes de Matos, o enriquecido português no ramo da construção e seu monopolista, no Recife, do início da expansão urbana pós-restauração, importando o dito ano pela desmonopolização da indústria da construção em favor de seus aprendizes e ex-escravos – a 1789, ano da morte de Luis Alves Pinto – um dos artífices aqui abordados, que foi um dos herdeiros e beneficiários (direto e indireto) da desmonopolização funcional. 1789 é também um ano em que Recife tinha uma fisionomia urbana e cosmopolita, condizente com sua importância política e comercial no império ultramarino, sendo sua infra-estrutura e cosmopolitismo frutos da ação social e funcional dos discípulos e herdeiros de Matos (em grande parte ex-escravos).

O segundo esclarecimento diz respeito à pouca ênfase dedicada aqui à produção barroca mineira, o que se deve ao fato de que o presente trabalho visa estudar, comparativamente, as produções culturais nos entrepostos mercantis e portuários ultramarinos luso-brasileiros, mais especificamente Recife, Salvador e Rio de Janeiro, embora se possa apontar a correlação e mútua influência daquela produção cultural com a desse entreposto ultimamente citado.

CAPÍTULO I

1. A Vila do Recife, 1701-1789 – Espaço e conjuntura sócio-econômica de uma produção cultural barroca mestiça.

A categoria da cultura é o exemplo perfeito de como uma noção ocidental é aplicada a realidades que ela transforma ou faz desaparecer. Seu emprego rotineiro minimiza o que essas realidades comportam, de forma inevitável e irreversível, em matéria de contaminações estrangeiras, influências e empréstimos vindos de outros horizontes.³

Recife era, no período de 1701 a 1789, um entreposto mercantil portuário ultramarino, cuja economia galgara sólida posição tanto em âmbito regional, quanto no Império Luso-americano. Nesse período, as condições favoráveis de sua geografia planisférica, atlântica e fluvial⁴ possibilitaram à Vila se posicionar promissora como um dos grandes centros do comércio, do poder e da dinâmica colonizadora lusitana, cabendo-lhe a circulação e difusão dos paradigmas e documentos religiosos, como as constituições eclesiásticas⁵, e administrativos⁶, como as cartas comerciais. Com isso, o Recife tornou-se um dos mais importantes centros de execução e distribuição das ordens régias⁷, diretrizes eclesiásticas e, por conseguinte, dada a relação da cultura com a economia setecentista, um enriquecido pólo produtor e difusor da cultura daquela época, assim como Salvador e Rio de Janeiro⁸.

³ GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 38-41.

⁴ A fluvialidade era uma das principais características das regiões envolvidas no trato mercantil setecentista, não apenas no que diz respeito ao Império Português, mas em todas as nações que despontaram para o comércio ultramarino, sendo esse, por conseguinte, um elemento-chave na difusão cultural. Era através das boas condições fluviais que se estabelecia a relação de complementaridade entre os meios urbano e rural, o melhor, entre os circuitos comerciais terrestre (interiorano) e o costeiro.

⁵ Ver: VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado do Bahia**. Brasília: Senado Federal, 2007.

⁶ FILIPE II [Rei], **Código Philipino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal**, v. I-IV, Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2007.

⁷ SÁ, José Luis Correia de. Diário [1749-1756]. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Pernambuco**. v. LVI, 1983, p. 72.

⁸ Não obstante a importância de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro (na colônia), Porto e Lisboa (na metrópole) é importante salientar que a alferição de títulos aos espaços locais (freguesia, vila, cidade, sede, capital), não corresponde simplesmente ao desenvolvimento urbanístico, mas corresponde à instalação do poderes político e jurídico, assim como denota a importância política da localidade (geralmente em função da conjuntura econômica), dentro da

Como entreposto comercial e centro político, converteu-se paulatinamente em um dos centros de maior troca de informações escritas (correspondências entre os legítimos gestores do poder lusitano no Brasil e fora dele, ou entre as gentes comuns, distanciadas pelo destino aventureiro). Marcadamente urbana (Fig. 1.1) e tomada por ares cada vez mais cosmopolitas, verteu em destino a certo ao trânsito de pessoas e ao fluxo de ideias, e em lugar propício às trocas culturais.⁹ Em um cenário à mercê das tendências e modismos estrangeiros que ali aportavam para serem relidos e comentados, localmente, no cotidiano mercantil de todas as classes e categorias sociais que compunham a sociedade, desde as elites à mão-de-obra mecânica.

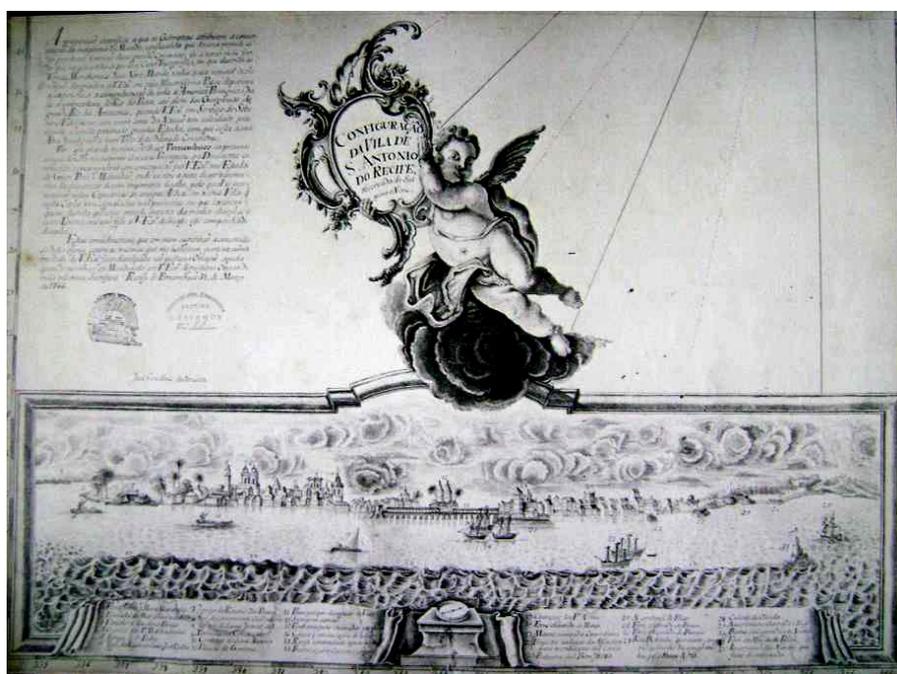


Fig. 1.1: “*Panorama do Recife*” – 1766 (Detalhe da “*Carta topográfica de Pernambuco*” de autoria do engenheiro militar, José Gomes da Fonseca). De posse do Arquivo Histórico Militar de Lisboa – Atual Comando Militar de Engenharia. **Disponível:** FERREZ, Gilberto. Raras e preciosas vistas e panoramas do Recife 1755-1855, Recife: SEC/PE, 1984, p. 29.

configuração administrativa do espaço geográfico amplo (país, império, etc.). (Ver: ARAÚJO, Renata Klautau de. **Cidades**. Disponível: www.arquivonacional.historiacolonial.org.br; O mesmo pode ser dito com relação à questão eclesiástica (prelazia, bispado, arcebispado, etc.). Fatores, aliás, geralmente associados e influentes no processo migratório setecentista. Mas ao contrário da idéia consensual, ao menos no que diz respeito à colônia, a centralidade política, a localização costeira, a configuração urbana e a dinâmica comercial associados ao catolicismo prático, adaptável, dinâmico e laico (dos bispados e arcebispado setecentistas) influenciaram na pujança cultural e corroboraram para o hibridismo estético-morfológico e para a pluralidade estilística do barroco.

⁹ GRUZINSKI, 2001, p. 27.

Como fator comprobatório dessa importância, pode ser evidenciado o próprio aparelhamento administrativo, jurídico, político e institucional,¹⁰ sua abrangência no âmbito regional e a relativa autonomia recifense no império ultramarino.¹¹ Já no início do século XVIII, entre 1698 e 1702 mais especificamente, a localidade já contava com uma casa da moeda,¹² a terceira implantada na colônia, e em cuja presidência se sucederam importantes mercadores locais, egressos do Reino e ascendidos através do trabalho mecânico.¹³ Possuía também uma alfândega, órgão cujos cargos eram tanto importantes quanto cobiçados, pois nisso se constituía uma teia de gestores empenhados em gerar laços e práticas clientelistas que visavam facilitações no que tange às questões pertinentes ao comércio internacional: tráfego de mercadorias, fiscalização alfandegária e o controle das embarcações¹⁴ destinadas ou provenientes do reino, das possessões portuguesas, e de outras nações.

Ao fim da primeira década do XVIII, em 1710 mais precisamente, Recife havia enfrentado Olinda na chamada Guerra dos Mascates, num duelo que era fruto do “antagonismo hegemônico” opunha os principais centros pernambucanos na “[...] luta pelo poder local”.¹⁵ Melhor para a vila-porto, “senhora dos oceanos”,¹⁶ que se destacou frente à sede Duarte, tomado-lhe a proeminência política e econômica na capitania de Pernambuco,¹⁷ lugar em que foi se fortalecendo e se estruturando política, econômica e culturalmente

¹⁰ COUTO, Domingos do Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981, p. 156/222-224.

¹¹ RIBEIRO JUNIOR, José. **Colonização e monopólio no Nordeste brasileiro**: a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba (1759-1780). São Paulo: Hucitec, 1976, p. 85.

¹² HANSON, Carl. **A economia e a sociedade no Portugal barroco**. Lisboa: Dom Quixote, 1982, p. 274.

¹³ Ver: MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Um mascate e o Recife**: a vida de Antônio Fernandes de Matos no período de 1671-1701. Recife: CEPE, 1981, p. 64.

¹⁴ O porte dessas embarcações variava segundo o emprego: navegação de curta, média e longa distância. Assim, tem-se, por exemplo, as barcas, os bargantins ou galés, as fragatas, as corvetas, entre outras, cujas especificidades definem seu emprego na navegação fluvial, costeira ou oceânica. (Ver: SÁ, 1983, p. 72.).

¹⁵ MELLO, Evaldo Cabral de. **A Fonda dos Mazombos**: nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 141.

¹⁶ *Ibidem*, p. 148.

¹⁷ É importante salientar que Recife que foi elevada à condição de ‘vila’ em 3 de março de 1710, mas só teve ‘honras de cidade’ pela carta imperial de 5 de dezembro de 1824 e somente sagrou-se definitivamente como sede da capitania em 1837, quando se oficializou a proeminência política, econômica e cultural que já era real desde o princípio do século XVIII.

no decorrer do referido século.¹⁸ Isto porque essa posição não era apenas fruto da superioridade bélica que se constituiria no período posterior à restauração frente aos holandeses¹⁹: era, entre outras razões, fruto do vigor econômico, calcado sob a condição de ‘porto natural’ e berço fluvial²⁰ (Fig. 1.2), fatores que tão bem lhe adequavam ao processo de mercantilização da economia lusitana,²¹ sobretudo no seu período de maior dinamismo, a era pombalina.

Foi nessa fase, visando uma intensificação e maior controle das práticas comerciais, que foi criada a Companhia Geral de Comércio de Pernambuco e Paraíba (1759 -1780), “[...] fundada por negociantes de Lisboa, Porto e Recife que tinha na vila pernambucana sua sede administrativa”,²² cuja gestão coube também aos negociantes de maior expressão, egressos de Portugal radicados na vila pernambucana, para onde haviam migrado visando preencher o vácuo deixado pelos antigos investidores batavos e judeus do período holandês²³.

Em meio a esse processo formou-se uma elite econômica cujos interesses pessoais caracterizavam-se por uma leve inclinação às ações

¹⁸ Ver: BARBALHO, Nelson. **1710: Recife Versus Olinda: a Guerra Municipal do Açúcar**. Recife: Massangana, 1986.

¹⁹ Um claro exemplo da superioridade bélica do Recife em relação à Olinda pode ser obtido no episódio da tapagem da Ponte do Varadouro (1711), em que se elegeu para “Tribunis Plebis” o oficial de Ferreiro Domingues Rodrigues (Cf. PIO, Fernando. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Sécs. XVIII e XIX em Pernambuco**. v. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959, p.51). Esse local, aliás, é um dos principais pontos na querela Recife X Olinda, pois as do Varadouro de Olinda foram recorrentes em todo o Período Colonial e dizem respeito a única vantagem da velha sede duartina em relação à Vila-porto: o abastecimento d'água potável. Tais obras manifestavam o intento de Olinda de estabelecer, ali, um cais portuário capaz de fazer frente ao de Recife, pelo que lhe tomava a primazia comercial. Não obstante, as obras referentes ao abastecimento d'água potável eram essenciais e básicas no que tange ao incremento de infra-estrutura urbana-mercantil nas cidades portuárias, sendo obras de grande porte, que mobilizavam sempre grande número de operários de todas instâncias funcionais e níveis de especialização nos trabalhos edificativos. Mão-de-obra esta que era composta, em sua imensa maioria, pelo braço servil e livre do indígena, do negro e do mestiço, como bem exemplificam “[...] as obras da Fonte da Carioca e dos “Arcos Velhos”, aqueduto que deu lugar ao Arco da Lapa no Rio de Janeiro[...]”, obras que se desenvolveram desde 1671 e por todo o século XVIII; (ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 121).

²⁰ COUTO, 1981, p. 158.

²¹ O vácuo deixado pelos investidores batavos e judeus impeliu um intenso processo migratório de navegadores e pequenos comerciantes da costa portuguesa para Pernambuco a partir da segunda metade do século XVII e por todo o XVIII. Gente ciosa de oportunidades de enriquecimento com base nos chamados ofícios mecânicos e que contribuiu para o afloramento do mercantilismo portuário de Recife. (MELLO, 1981, p. 17-19).

²² RODRIGUES, Iara (dir) **Arte No Brasil**. São Paulo: Nova Cultural, 1986, p. 62-63; GALVÃO, Sebastião de Vasconcelos. **Dicionário Corográfico, Histórico e Estatístico de Pernambuco**. Vol. 3. Recife: CEPE, 2006, p. 310.

²³ MELLO, 1981, p.18; MELLO *apud* PIO, 1959, p. 51; MELLO, 2003, p. 150-153.

autônomas, já que a elevação ou fortalecimento político, a distinção e dignificação social foram paulatinamente se tornando uma bandeira e o mote dos próprios administradores pernambucanos. Não obstante a pujança comercial recifense, uma constante tensão no campo político enlaçava mercadores e governantes setecentistas em contraposição à aristocracia olindense. Ao manter intensas relações comerciantes e governantes participavam ativamente da engrenagem comercial ultramarina, convertendo as sucessivas gestões em expressão do próprio dinamismo comercial de recifense.

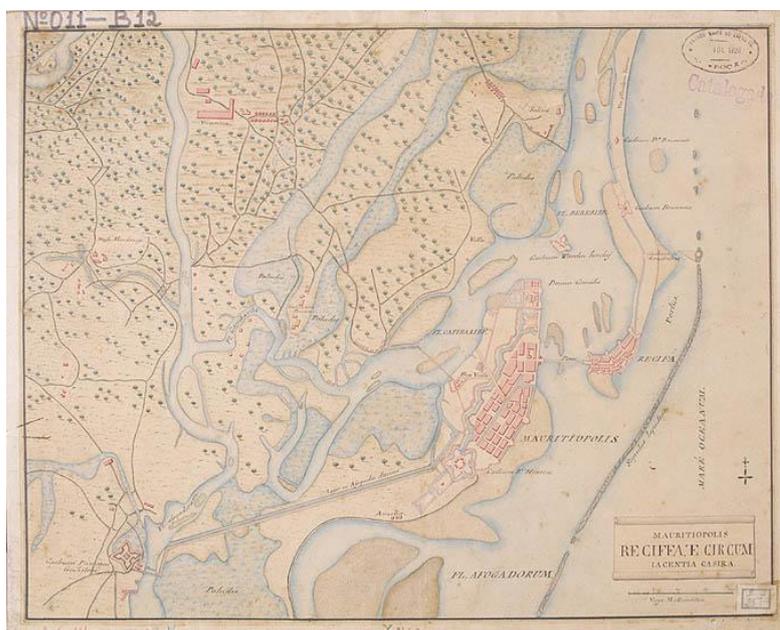


Fig. 1.2: “Plano do porto e da Praça do Recife de Pernambuco”, de autoria de José Fernandes Portugal. Original manuscrito do Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro.
Disponível: REIS, Nestor Goulart. **Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial.** São Paulo: EDUSP: 2000.

Foi o que ocorreu no governo do polêmico e ativo Sebastião de Castro Caldas Barbosa, entre 1707 - 1710: fidalgo, que tendo governado Rio de Janeiro (onde também fez breve carreira militar) e São Paulo, foi principal ícone das querelas entre olindenses e recifenses pela proeminência política em Pernambuco. Partidário das causas mercantis e dos demais interesses da classe mascate – em detrimento aos aristocratas da administração canaveieira –, deu grande impulso político ao processo de mudança iniciado pelo viés econômico. Em virtude da sua incisiva atuação a favor dos recifenses, deveu-se a decisão de elevar a velha freguesia portuária à condição de “vila” em 1710 e à condição de “sede da capitania” em 15 de fevereiro de 1710, transferência esta que ele próprio levou a efeito, contrariando uma ordem secular já estabelecida e firmada em função da nobreza sanguínea. Foi contratante da

ereção do pelourinho local – símbolo da nova posição política da Vila –, cujas pedras mandou lavrar, em segredo, artífices e partidários recifenses a fim de se erigir o dito monumento em meio à calada da noite de 13 de março de daquele ano.²⁴ O mesmo ocorreu durante a re-ereção da obra após a demolição daquela primeira pelos opositores olindenses. Isso porque tais obras simbolizavam a ascensão recifense, razão pela qual levou um tiro numa emboscada frustrada em pleno centro da dita vila, na Rua dos Calafantes (atual Rua das Águas Verdes,²⁵ obrigando-o a fugir para o entreposto baiano, a cidade de Salvador. Barbosa foi um dos autores da divisão do termo que estabelecia as freguesias pertencentes à sede²⁶, tendo clara pretensão de prover uma abundante canalização de tributos para os cofres da jovem urbe: “[...] assinando o termo da vila, que foi, além da freguesia do Recife, as de Muribeca, Cabo e Ipojuca, desmembradas todas do de Olinda, e procedida a eleição de vereadores da nova câmara do senado”.²⁷ No seu breve governo, Recife firmou-se definitivamente como centro econômico e como lugar para onde migrava grande parte da mão-de-obra mecânica livre e “de ganho” da capitania²⁸, seduzida por aquela dinâmica comercial infreável e pelo apadrinhamento dos gestores e mecenas mercantis.²⁹ Deixou, porém, como maior contribuição à política pernambucana – ou aos mercadores que nela se insinuavam – o sentimento concreto de insurgência contra a ordem social estabelecida desde os tempos de Duarte Coelho.

Henrique Luis Pereira Freire de Andrada, militar de carreira, como de costume, que governou Pernambuco entre 1737 e 1746. Foi o primeiro administrador da capitania sediado definitivamente no Recife, tornando visível o declínio político olindense. Foi um empenhado combatente da pirataria que assolava a costa pernambucana e suas capitanias anexas, demonstrando com isso a liderança regional da antiga capitania Duartina. Engajou-se na

²⁴ GALVÃO, 2006, v. 3, p. 310; MELLO, 2003, p. 217-277.

²⁵ O atentado revela a relativa vulnerabilidade de um entreposto comercial, já que a própria dinâmica cosmopolita comercial restringia um controle militar mais efetivo.

²⁶ Ver: COUTO, 1981, p. 164.

²⁷ COSTA, Francisco A. Pereira da. **Anais Pernambucanos**, v. 5. Recife: FUNDARPE, 1982, p. 151-152.

²⁸ GALVÃO, 2006, v. 3, p. 34-36; LIMA, M. Oliveira. **Pernambuco: Seu desenvolvimento histórico**. Recife: SECPE, 1975, p. 202-208; BARBALHO, 1986, p. 69-71; COUTO, 1981, p. 211.

²⁹ Talqualmente o fizeram outrora, sub-repticiamente, com os aristocratas olindenses e senhores de engenho pernambucanos.

construção de obras de fortificação costeira; na construção e reforma de pontes interligando as principais freguesias recifenses;³⁰ promoveu a abertura de novas ruas nas freguesias de Santo Antonio e da Boa Vista; efetuou diversos melhoramentos nas vilas circunvizinhas, fortalecendo os elos entre o Recife e seus arrabaldes. Além disso, fomentou a sociabilidade e o cosmopolitismo local: data do seu governo a finalização do templo de Nossa Senhora do Livramento pela irmandade de pardos pernambucanos, em cuja inauguração ocorreu uma grande festa pública – a primeira do gênero – grande festa, deveras pomposa e plástica no que tange a expressões de atividades culturais, artísticas e literárias realizadas em louvor à gente parda pernambucana da capitania – evento cuja grandeza e importância e dinamismo revela a importância e o poder financeiro e o patamar de inserção alcançado pela gente mestiça recifense³¹.

Outro importante fortalecedor do poderio *político-comercial de Recife foi Luis José Correia de Sá, cuja gestão estendeu-se de 1759 a 1756*³²: natural do bispado de Coimbra; embarcado no porto de Lisboa para o entreposto fluminense, onde também exerceu breve carreira militar até sua nomeação para o governo de Pernambuco; filho de Diogo Correia de Sá, descendente direto dos Correia de Sá e Benevides, fundadores da Capitania de São Sebastião do Rio de Janeiro;³³ teve irmãos e outros entes enobrecendo-se, governando as possessões lusas ou franqueado o comércio intercontinental entre Europa, África, Índia, Brasil e o Reino, estabelecendo, portanto, um comércio literalmente global. Correia de Sá foi, como gestor da Capitania de Pernambuco, empenhado fiscal das exportações portuárias pernambucas; ativo na diplomacia para com as naus estrangeiras recém chegadas; assíduo frequentador indistinto das atividades festivas – religiosas, civis e cívicas – que faziam ebulir o cotidiano local³⁴, contrariando as recomendações expressas de

³⁰ Foi no governo de Henrique Luiz Pereira Freire de Andrada que se construiu a Ponte a Boa Vista, no lugar da ruída ponte construída por Nassau, tendo como diferencial as sessenta e seis lojinhas laterais alugadas com o propósito de arrecadar finanças para a manutenção das obras públicas. Ver: GALVÃO, 2006, p. 36.

³¹ GUERRA, Flavio. Nordeste: **Um século de silêncio (1654-1755)**. Cia. Editora de Pernambuco, 1984, p. 276-307.

³² GALVÃO, 2006, p. 216-217.

³³ Vários membros da família Correia de Sá e Benevides governaram o Rio de Janeiro no século XVIII.

³⁴ *Ibidem*, p. 158-159; AHU_ACL_CU, 015. Cx. 128, D. 9711.

seu antecessor feitas quando da passagem do cargo. Além disso, foi também um aplicado acompanhante das manobras militares realizadas ao tempo de sua gestão e responsável direto pelo envio de tropas, artífices e escravos à região sertaneja, como a dos Cariris Novos, no Ceará.³⁵ Todas ações de um aplicado representante da classe mercadora.

Nenhum desses administradores coloniais, entretanto, pode ser comparado à figura política de José César de Menezes, que governou de 1774 a 1787. Baiano de origem,³⁶ filho do vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes, notabilizou-se como administrador da fase de decadência e extinção da Companhia Geral de Comércio de Pernambuco e Paraíba;³⁷ foi empreendedor e fomentou as construções urbanas, tendo se tornado contratante de obras artísticas junto aos artesãos mestiços³⁸ locais, além de liberal influenciador das festividades sacro-profanas amestiçadas, tidas como eficazes instrumentos de controle social. Menezes mostrou-se favorável à fundação e ao funcionamento das diversas irmandades leigas e confrarias locais, entidades profundamente ligadas ao trabalho operário, onde se congregava a gente não europeia e onde ela interagia com as expressões da cultura e do credo católico tridentino. Essa postura laica herdada de seus antecessor, Manuel da Cunha Menezes, que governou Pernambuco de 1774 a 1778, o levaria a enfrentar a parcela mais tradicional do clero local, que formalizaria contra ele queixa junto à sua alteza, a rainha D. Maria I.³⁹

Mesmo não sendo criticado quanto ao desempenho no direcionamento econômico da capitania, a postura amistosa no que tange à sociabilidade das camadas subalternas, trouxe a Menezes sérios embaraços, que o seguiram até o fim do seu governo. Passou o cargo para D. Tomás José de Mello, natural de Lisboa, em cuja gestão, 1787-1798, construiu-se o famoso guindaste portuário

³⁵ SÁ, 1983, p.178/191 e 192.

³⁶ O que fortalecia os laços comerciais entre as duas capitanias.

³⁷ RIBEIRO JUNIOR, 1976, p. 187-208.

³⁸ Filhos de europeus com índias, negras ou mulatas. Ou, ainda, dessas etnias entre si. (Ver: BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português e latino**, 1789, (Versão digitalizada).

³⁹ MELLO, José Antônio Gonçalves de. Um governador e as seitas africanas. *In*: MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo de Jornal**. Recife: FUNDARJ/Massangana, 1998, p. 41-46; SILVA, Leonardo Dantas. **A instituição da Festa do Rei do Congo e sua presença nos maracatus**. *In*: SILVA, Leonardo Dantas (Org.) **Estudos Sobre a Escravidão Negra**, Recife: FUNDARJ/Massangana, v. 1. 1988, p. 13-53.

(1789) – a exemplo do que ocorreu no Rio de Janeiro, por iniciativa de José da Mota Leite, comerciante:

[...] que solicitou ao rei, em 1755, permissão para realizar melhorias no ancoradouro e trapiche da cidade. [... A saber:] um cais avançado na baía da Guanabara, “dous lanços”, para a instalação de dois guindastes na frente do trapiche que administrava único na área da cidade⁴⁰.

A obra recifense, a exemplo da carioca, viabilizou carregos mais volumosos e ágeis e ainda ações de socorro e reparos às embarcações que estavam de passagem e ali aportavam em situação de dificuldade – trabalhos anteriormente realizados por indígenas, negros e mestiços “de ganho”.⁴¹ Fomentava, com isso, a chamada “indústria naval ultramarina”,⁴² cujo funcionamento em Pernambuco sabe-se pela notícia da construção de uma galera em 1748 no porto do Recife,⁴³ e também das naus N. S. Da Glória, dos Remédios e São José, no ano de 1779,⁴⁴ com o emprego intenso de profissionais como carpinteiros, marceneiros, calafates, ferreiros, armadores, alfaiates, latoeiros, entalhadores, pintores, carregadores que trabalhavam nas embarcações, nos trapiches, estaleiro, ancoradouro, armazéns, e demais infraestrutura portuárias, entre outros artífices e seus auxiliares, escravos e indígenas, forros e libertos em sua maioria, a exemplo do que ocorrera no início da segunda metade do XVIII em Salvador⁴⁵ e Rio de Janeiro.⁴⁶ Dom Tomás também construiu praças e mercados públicos, favorecendo com isso outra enorme parcela de ganhadores,⁴⁷ pescadores, vendeiros, pedreiros, e outros profissionais. Mas é importante lembrar que foi empossado com a real e expressa missão de fiscalizar e coibir os impactos da inserção econômica e social mestiça ocorrida nessa fase de esplendor econômico, a saber: a re-elaboração cultural e ações corporativas no âmbito da sociabilidade pernambucana.

⁴⁰ CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 358.

⁴¹ COSTA, 1982, v. VI, p. 469, TOLLENARE, L. F. de. **Notas Dominicanas**. Recife: SEC, 1978, p. 111; KOSTER, Henry, **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Recife: SEC. 1978, p 32.

⁴² Ver RODRIGUES, Jaime. **De Costa a Costa**: escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola - Rio de Janeiro, 1780-1860) Campinas – São Paulo: 2005, p. 137-158.

⁴³ AHU_ACL_CU_015, Cx. 67, D.5670.

⁴⁴ AHU_CL_CU_015. Cx. 187, D.9978.

⁴⁵ LAPA, J. R. Amaral. **Economia Colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 233-278.

⁴⁶ CAVALCANTI, 2004, p. 84-86.

⁴⁷ GALVÃO, v. 3, 2006, p. 38.

Logo, se o governo de Mello não foi um período permeado por tensões sociais, é a partir dele que elas se formaram. Filhos secundogênitos da alta nobreza lusitana e, portanto, sem os direitos da primogenitura, fica fácil entender como lhes restava, dentro das “liberdades comerciais” que lhes eram concedidas pela realeza ou burlando-as em meio aos negócios com a fidalguia comercial, engajar-se – ainda que indiretamente – na faina mercantil, a fim de angariar os cabedais de riquezas que o status de governadores lhes possibilitava.⁴⁸ Com isso, cada gestor setecentista, a seu modo, contribuiu para a elevação econômica, o fortalecimento político e o cosmopolitismo mercantil recifense, sobretudo porque alguns desses governantes tiveram, inclusive, a oportunidade e a experiência de governar outras capitanias brasileiras ou domínios ultramarinos, cujas sedes eram também importantes centros comerciais e entrepostos portuários do mercantilismo luso-colonial.⁴⁹ Isso tanto visava aperfeiçoar o aparelho administrativo lusitano quanto fortalecia efetivamente os laços comerciais existentes entre essas regiões ou, mais especificamente, entre as elites mercantis emergentes sediadas nesses locais, ou que ali tinham parentes e comissários – indivíduos ligados pelo vínculo afetivo, mas distanciados pelos sonhos com a riqueza e distinção – pertencentes às suas respectivas redes comerciais.

Muitas foram as fontes de enriquecimento dessa elite mercantil: “O comércio negreiro, o crédito usurário, a arrecadação da cobrança de impostos, a especulação imobiliária, a aquisição e a venda de cargos públicos e outros tantos campos e ou atividades rendosas, embora muitas vezes ilícitas, com o apoio, participação ou conveniência dos governantes”.⁵⁰ Riqueza que vinha também do embarque de carne que se fazia para o abastecimento da região das Minas e Rio de Janeiro. Logo, a grande concentração de capital financeiro no Recife colonial setecentista foi também construída sob a égide do Estado

⁴⁸ MONTEIRO, Nuno Gonçalo F. Trajetórias sociais e governo das conquistas: notas preliminares sobre vice-reis e governadores-gerais do Brasil e da Índia nos séculos XVII e XVIII. In: FRAGOSO, João Luís Ribeiro; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de e SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá de. (Org.) **Conquistadores e Negociantes**: histórias de elites no Antigo Regime nos trópicos. América lusa, séculos XVI a XVIII. Rio de Janeiro: Record. 2007, p. 251-283.

⁴⁹ Ver: FREYRE, Gilberto. **Sobrados & Mocambos**: Decadência do Patriarcado Rural e Urbano. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 370.

⁵⁰ MELLO, Evaldo Cabral de. **O NOME E O SANGUE**: Uma parábola familiar no Pernambuco colonial. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000, p. 285.

Imperial Português, em meio às estruturas administrativas do Antigo Regime, tão nobres quão ineficientes; tão enraizadas quão eticamente corrompidas. De maneira que “o êxito mercantil passava necessariamente pela convivência com os funcionários régios [...]”,⁵¹ ou, mais objetivamente, com a sua pronta conivência e colaboração. Maior, porém, foi o vigor das lutas pelo poder que isso gerou, antagonizando desde grupos, categorias e classes sociais, até mesmo localidades inteiras (ou alianças locais) em torno de estratégias empregadas no sentido de alcançá-lo e ou exercê-lo, sendo a Guerra dos Mascates seu exemplo máximo. Mas o que é importante salientar aqui é que ela não se limitou a uma questão político ou econômica: toda a cultura setecentista de Recife e Olinda sofreu sérios impactos e dela alimentou-se, a despeito da histórica querela local pernambucana. Tais aspectos serão salientados no decorrer desse trabalho. Por ora, registre-se que a cultura daquela época converteu-se em uma das expressões da histórica disputa, em símbolo do poder dos vencedores e instrumento de luta e inserção social e interação cultural para as camadas subalternas e trabalhadores mecânicos que dela tiraram grande proveito.⁵²

Perceba-se, desde já, a complexa relação que se estabeleceu entre o desenvolvimento comercial e a produção/vivenciamento da cultura local: os jogos políticos, as interações sociais e a difícil posição dos administradores ante as demandas e querelas que fluíam da atmosfera mercantil, sendo propagadas por meio do campo simbólico, o Barroco, em suas múltiplas instâncias produtivas; como a cultura do período mercantil reverberava na tensa vida cotidiana; como muitas vezes ações eminentemente administrativas facilmente se converteram em demanda às diversas atividades comerciais e de trabalho – artísticas inclusive – e às ações da sociabilidade local (rituais religiosos, festas, etc.);⁵³ como, estando caracterizados pela ação operacional multi-étnica, tais campos legaram ao Recife uma atmosfera urbana, cosmopolita e das mais instigadoras aos desejosos de locomoção social. Por fim, como os gestores estiveram sempre profundamente inseridos nas entranhas do processo de acumulação de capitais e com a geração de novas

⁵¹ Ibidem, p. 285.

⁵² LIMA, 1995, p. 199.

⁵³ COUTO, 1981, p. 157.

estratificações sociais daí advindas, não necessariamente calcadas na relevância da linhagem, ainda que continuassem o sendo nos laços de parentesco e no clientelismo.

Difícil, porém, era para os administradores frear os influxos e tendências transformadoras do barroco, como o queriam os altos setores da Igreja, já que também isso era parte do processo de interligação das regiões portuárias brasileiras e do ultramar. Ou seja: do fluxo contínuo de pessoas e do contato entre indivíduos diferentes e diferenciados, social, étnica e culturalmente. Razão pela qual tais governantes tiveram efetivamente que lidar com os diversos, inesperados e infreáveis efeitos que as locomoções migratórias e sociais causaram nos antigos referenciais da colonização portuguesa. Entretanto, mesmo que essas trocas incidissem sobre a cultura local, o trabalho urbano, a sociabilidade, ou mesmo sobre as próprias estruturas do organismo administrativo delegador de poderes e legitimador das ações dos novos expoentes políticos, todos esses aspectos estavam moldados pelas ações micro-políticas de natureza cotidiana; por negociações inerentes às organizações grupais, classistas, sociais e funcionais, direta ou indiretamente vinculadas à gestão local. Exigia-se, portanto, dos gestores certo jogo de cintura e flexibilidade e propensão ao que se pode chamar de 'política de reciprocidades', pois muitas eram as insatisfações a dirimir, da parte dos mais importantes setores da sociedade: *a Igreja*, que mesmo sendo a maior contratante de obras, era também um dos mais fortes opositores das constantes apropriações e re-elaborações; *a nobreza e os mascates*, mecenas e adversários diretos; *os operários e artífices mecânicos*, para os quais as artes eram instrumento de legitimidade; e *os militares*, engajados tanto na defesa territorial, quanto no planejamento arquitetônico-urbanístico e intra-estruturação local. Desse jogo, portanto, advinham inúmeras experiências de poder, propiciadas às pessoas que alcançavam determinados lugares de inserção e distinção, sempre pleiteados por indivíduos sem as 'qualidades' da conjuntura dos setecentos.

1.1) Rotas econômicas, sociais e culturais: trânsito e trocas externas e internas.

A alfândega recifense, que começou a funcionar em 1711, era um estratégico posto regional de fiscalização das “frotas” pernambucana, baiana e fluminense que iam e vinham das diversas localidades ultramarinas. Registrava a passagem dos “comboios” navais egressos ou destinados aos portos coloniais, parando quase que obrigatoriamente, no Recife, para serem ali abastecidos, completados ou socorridos.⁵⁴ Naus pertencentes, em sua maioria, aos grandes comerciantes e súditos estabelecidos nos entrepostos lusocoloniais e que traziam no sangue o pulsar aventureiro da era das grandes navegações oceânicas. Mercadores que encontraram nesses lugares as condições necessárias e uma disponibilidade de meios, com os quais trabalhar e enriquecer tornou-se possível para muitos daqueles indivíduos que alimentavam esse comum e típico sonho da era mercantil. De modo que muitos ali alcançaram a tão almejada prosperidade econômica, com a qual o mercantilismo os fazia sonhar.

Assim do – já “aberto” – porto da sede pernambucana era, a exemplo do de Salvador e Rio de Janeiro, pouso certo aos parceiros estrangeiros, cujas pátrias desde cedo vislumbraram as muitas vantagens desse comércio intercontinental. Foi dos ingleses (Londres e Liverpool),⁵⁵ do franceses (Marselha),⁵⁶ e até mesmo – quase sempre clandestinamente – com espanhóis (Cádiz).⁵⁷ Seguindo a rota comercial “tupiniquim”, cujo caminho lhes havia ensinado a multinacional Companhia das Índias Ocidentais, em sua não pouca avareza.

⁵⁴ Ver: APJE_D.I_7, **Livro de Termos das Alfândegas de Pernambuco (1760-1788)**, n.p; COUTO, 1981, p. 155; GALVÃO, 2006, p. 35; SÁ, 1983; COSTA, 1982, v. V, p. 27.

⁵⁵ SÁ, 1983, p. 141; KOSTER, 1978, p. 6/22/ 324/324; VERGER, Pierre Fatumbi. - **Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos**. São Paulo: Corrupio, 2002, p. 62.

⁵⁶ SÁ, 1983, p. 144; Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 99, D.7767; ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1978, p. 36/107 e 176.

⁵⁷ Adversários históricos de Portugal, mas parceiros comerciais recifenses pelo que se depreende da ordem governador José César de Menezes, em 1777, para cessarem as hostilidades costumeiramente ocorridas aos tripulantes das embarcações mercantis espanholas aportadas na região de Itamaracá, (Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 127, D.9663); Ordens ratificadas em 1778. (Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 128, D.9704); a bem da prosperidade comercial certamente. Não obstante, sobre o trânsito de artífices espanhóis nas Capitânicas do Norte ver: ALVES, 1976, p. 164.

Outras parcerias eram estabelecidas, com embarcações mercantis compostas por tripulação mista: franceses, ingleses, alemães e holandeses, geralmente⁵⁸. É mister dizer-se que alguns desses negócios se davam clandestinamente, longe dos míopes olhos de sua magestade.⁵⁹ O perfil setecentista recifense, portanto, fazia lembrar algumas das principais cidades européias que se notabilizaram pela odisséia mercantil e portuária, como Veneza, Bruxelas, Hamburgo, Amsterdã, Gênova, entre outras que eram, no XVIII, praça mercantis onde Portugal tinha seus comissários⁶⁰ de comércio ou vice versa e que, via Lisboa ou comércio clandestino, mantiveram rotas comerciais e intercâmbios culturais com Recife e os principais centros portuários coloniais, trazendo suas tendências culturais e arquitetônicas também, tão pujantes na época – sobretudo por estarem igualmente atreladas ao florescimento econômico –, e que mantinham profundas relações comerciais com o Reino de Portugal e, indiretamente, com os centros portuários coloniais nos domínios de Sua Alteza Real.

Fatia gorda dos poderes comerciários dos mascates recifenses do XVIII provinha também das transações com os centros africanos: Angola (Luanda e Cambinda) – até então pertencente à jurisdição baiana –, Costa da Mina (Socoto), entre outras regiões costeira daquele continente. É que se depreende do seguinte documento:

TERMO QUE SE FEZ DA CORVETA SANTISSIMO SACRAMENTO DE TODOS OS SANCTOS, QUE SEGUE PARA A VILA DE LOANDA.

[...] Aos vinte e nove dias do mês de outubro de mil sete/centos e setenta e dois veio a esta secretaria [alfândega], Aleixo de Araújo/ capitão da Corveta Santíssimo Sacramento, *vinda da Bahia de todos os Santos, que/ presentemente segue viagem para a cidade de Luanda Reino de/ Angola*, pertencente a Companhia Geral desta Capitania de Per/nambuco, Paraíba ao qual li todas as ordens de S. Magestade/ fidelíssima, que se expediram a fim de se/não transportarem desta/capitania para os de Angola e/mais Costa de África, armas/ de fogo, ou pólvora para ser vendida naquele Reino e/mas portos/ como tão bem se/usar nas embarcações, par[a] navegarem/ portos de pipas próprias para os agrados de competente número/ de perigos, assim da sua equipe./ Assim como dos escravos de sua arqueação, e/ outros se lhe fez saber sendo lhe a ordem a

⁵⁸ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 100, D.7805.

⁵⁹ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D.10003; AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D.10017.

⁶⁰ Ver JUNIOR, 1976, p. 56-84/156.

respeito de se não introduzirem vinhos neste porto e para contar se fez este termo/ em que assinou o Cap.^m Aleixo de Araujo e também/ se o obrigara a levar o capelão, o padre Ângelo de Araújo/ Ferreyra, que tão bem aqui o assinou.

Antonio José/ Fereyra q. Eu assino do q. Escrevi.
Aleixo de Araújo.⁶¹

Destes portos não embarcaram apenas as etnias escravizadas que alimentaram o sistema escravista colonial, mas também produtos, artigos e especiarias para serem negociados – inclusive no comércio obscuro exercido por “ganhadores” e destinado aos próprios escravos da capitania.⁶² Aos portos já mencionados deve ser acrescentado ainda os de Moçambique⁶³ e de regiões insulares como São Tomé e Príncipe⁶⁴ e Cabo Verde, esses últimos em regiões intermediárias do itinerário comercial atlântico. Fluente e vigoroso comércio tentacular foi também estabelecido com as demais possessões ultramarinas de Portugal na região asiática, como Goa na Índia (Fig. 1.3), origem do pintor Lourenço Veloso,⁶⁵ em Salvador no princípio do XVIII, e cujo paradeiro comprova o âmbito global das rotas comerciais mercantis.⁶⁶

Do próprio reino, mantinham comércio com o Recife: a capital e arcebispado de Lisboa (Anexo “A”, fig. 01), o entreposto e bispado do Porto (Anexo “A”, fig. 02), principais centros portuários portugueses, intermediadores do comércio reinol e que, a exemplo dos demais lugares, se converteram nos principais centros migratórios; nos portos pelos quais embarcaram inúmeros artífices mecânicos locais e das circunvizinhanças metropolitanas.⁶⁷ Além

⁶¹ Cf. APEJE_D.I.7, **Livro de termos das Alfândegas de Pernambuco (1760-1788)**, n.p.; Ver: SÁ, 1983, p. 38/66/80/183 e 210.

⁶² Indivíduos vinculados ou pertencentes aos grandes comerciantes “de grosso trato”.

⁶³ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 99, D.7743. APEJE, Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Villa de Igarassú, 1706, fl. 05.

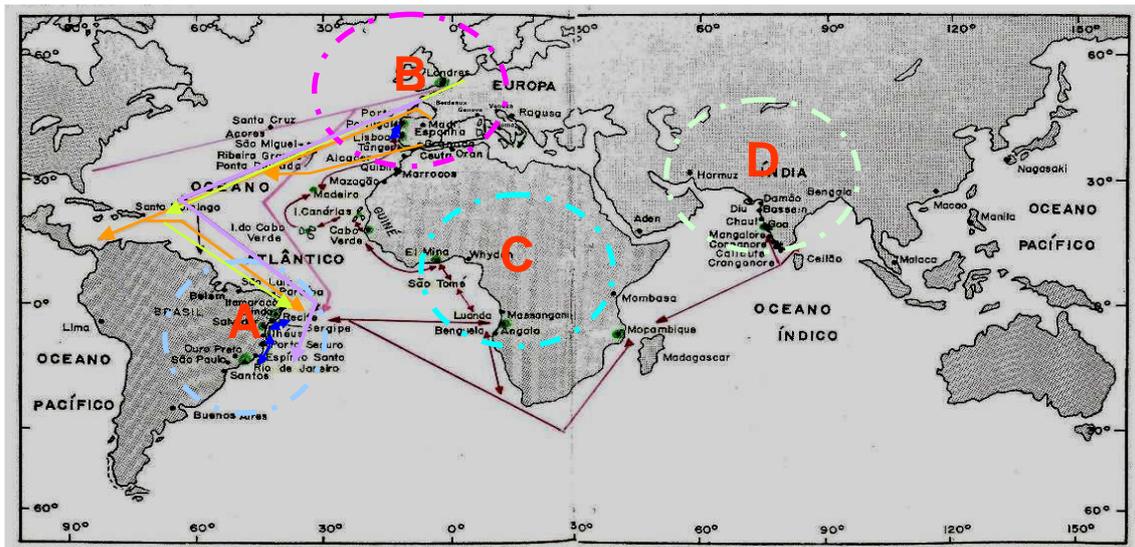
⁶⁴ SÁ, 1983, p. 293.

⁶⁵ ALVES, 1976, p. 188.

⁶⁶ A ausência de registros de embarcações vindas de Goa, por um lado, e a presença de mercadoria – porcelanas, sobretudo – indica que não havia uma rota comercial direta entre o Recife esse entreposto asiático (pelo menos não regularmente), mas era possível se estabelecer uma rota social e cultural por meio das rotas comerciais Recife X Rio de Janeiro e, dali seguir o trajeto Rio X Moçambique X Goa; ou ainda através da rota Recife X Salvador, de onde se estabelecia a o percurso Salvador X Moçambique X Goa. FRAGOSO, João. Têxteis e metais preciosos: Novos vínculos do comércio indo-brasileiro. In: FRAGOSO, João Luís Ribeiro; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de e SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá de (org.), 2007, p. 339-437.

⁶⁷ Nas embarcações saídas do Porto em direção ao Recife e à Salvador vieram indivíduos oriundos de Cascais, Viana do Castelo, Coimbra, Braga, Barcelos, Guimarães, Lamengo, Vila do Conde e Caminha, ao passo que das que partiam de Lisboa embarcaram alguns oriundos

desses centros também havia conexões insulares estabelecidas com as Ilhas Canárias,⁶⁸ Madeira,⁶⁹ e Açores,⁷⁰ regiões intermediárias do comércio mercantil.



- Rotas inglesas
- Rotas francesas
- Rotas hispânicas
- Rotas Holandesas
- Rotas espanholas
- * Comércio de cabotagem e comércio fluvial

- A) Universo cultural ameríndio
- B) Universo cultural europeu
- C) Universo cultural africano
- D) Universo cultural asiático

Fig. 1.3: Rotas Comerciais, Sociais e Culturais Ultramarinas, a julgar pela origem e ou destino dos imigrantes e das embarcações aportadas no Recife entre 1701-1789. Adaptação do mapa disponível em: SCHAWARTZ, 2005, p. 12-13.

No âmbito da colônia esse comércio envolvia desde o comércio marítimo (Rio de Janeiro e Salvador e capitânicas anexas) até o fluvial (regiões circunvizinhas), proporcionando ao Recife um enriquecimento ímpar e, não obstante, uma dinâmica social nova, literalmente invejável para as cidades pernambucas e até mesmo para muitas cidades europeias. A análise dessa conjuntura deve conduzir à percepção de como a posição litorânea e a 'vocação portuária' do Recife converteram-na num entreposto e ponto de passagem quase obrigatória às embarcações destinadas e chegadas das sedes costeiras da administração luso-americana. Vale lembrar: do bispado do Rio de Janeiro⁷¹ (Anexo "B", fig. 03), nova sede colonial desde 1763, e do

de Coimbra, e egressos de Viana do Castelo, Évora, Sintra, Setúbal, Estremoz, sendo eles clero, artífices e mascates. Ver: Actas da Câmara do Recife 1761-1773. In: **Revista Arquivos**, v. I e II, 1978, p. 28; Actas da Câmara do Recife 1761-1773. In: **Revista Arquivos**, v. IV, 1985, p. 111; Ver o caso do pedreiro Antônio Alves. ALVES, 1976, p. 1974., p. 74.

⁶⁸ S , 1983, p. 293.

⁶⁹ Ibidem, p. 73/242/261 e 295.

⁷⁰ Ibidem, p. 49/72/99 e 137; AHU_CL_CU_015. Cx. 33, D. 3033.

⁷¹ O Rio de Janeiro e Pernambuco foram elevados   condição de bispados em 1676, no

arcebispado de Salvador (Anexo “B”, fig. 02), das controladoras da economia e da gestão política regional. De como essas três parceiras se complementavam, formando o tripé da administração política colonial e do comércio exterior. Recife, ademais, operava a captação e distribuição de produtos entre o mercado exterior e as localidades próximas, cidades das circunvizinhas e interiores da própria capitania, como Goiana, Cabo de Santo Agostinho, Serinhaém, Ipojuca, entre outras,⁷² e disto tirava grande proveito.

Constituíam-se assim, o circuito comercial das: a) rotas ultramarinas (ultramarino); b) comércio de cabotagem (inter-regional), c) comércio fluvial (inter local) comércio urbano, varejista e microbiano (local), resultando daí a diferença entre o mercador e o mascate que tinha suas explicações (sócio-distintivas), em termos de “mancha mecânica”.

Foi nesse espaço amplo e global (que corresponde ao que se poderia chamar de zona migratória) que se estabeleceram as conexões da Vila do Recife, que, ao menos em termos geográficos, era mais estratégica urbe da costa brasileira, sendo os lugares envolvidos os destinos e ou origens dos embarques e desembarques das cargas intermediadas pela sede pernambucana; do tráfico comercial e dos escoamentos, dos diversos produtos e especiarias negociadas entre a vila atlântica e aquelas áreas externas ou regiões anexas à capitania.⁷³ Um processo que também possibilita perceber como a expansão econômica se converteu em expansão demográfica, ou seja, como as artérias mercantis facilmente se converteram em rotas sociais de emigração, pois o dinamismo do cotidiano recifense transformou profundamente a vila portuária pernambucana, tornando a “nobilíssima [...]”⁷⁴

pontificado do Papa Inocêncio XI (Benedetto Giulio Odescalchi 1611 - 1689), que no mesmo ano elevou a Bahia à condição de arcebispado. (Ver: MOURA, (Pe.) Laércio Dias de. **A educação católica no Brasil: passado, presente e futuro**. São Paulo: Loyola, 2000). Não de por acaso essas capitanias foram os principais centros religiosos, políticos econômicos e culturais do Brasil Colonial. Perceba-se, portanto, a profunda ligação entre essas instâncias de poder e a pujança cultural do barroco ali produzido nesse período.

⁷² Cf. PIO, 1959; MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos sécs. XVIII e XIX em Pernambuco**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974; LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1569-1760)**. Lisboa/Rio de Janeiro. Brotéria/livros de Portugal, 1953.

⁷³ Conforme se pode observar no AHU_CL_CU_015. Cx. 123, D.9399, ordenava o Marquês de Pombal que 2/3 da madeira paraibana fosse embarcada do porto de Recife, sob cuja administração recaía o poder de fiscalização da entrada e saída das mercadorias regionais.

⁷⁴ COUTO, 1981, p. 155/160

sede da fidalguia comercial, "[...] cidade com o nome de Vila do Recife",⁷⁵ tal era a sua infra-estrutura, oposta diametralmente à nobre e aristocrática ex-sede da capitania de Duarte Coelho; tornou-a centro do poder, muito mais urbanizada que Olinda (fig. 1.4 e 1.5) e atrativa aos artífices e artistas egressos das circunvizinhanças, inclusive da própria Olinda, e de boa parte da Europa,⁷⁶ onde, aliás, o trabalho na produção barroca estava crescente desuso.⁷⁷

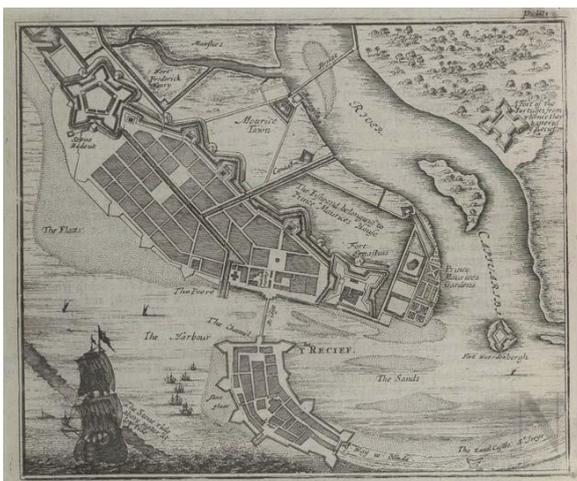


Fig. 1.4: Planta urbana do Recife 1703, por CHURCHILL, Awnsam, 16---1728. **Disponível:** In: Voyages and Travels, into Brasil and the East-Indies... / By Mr. John Nieuhoff. - London: Awnsam and John Churchill, 1703, p. 10. **Disponível:** <http://purl.pt/103/1/catalogo-digital/registo/170/170.html>

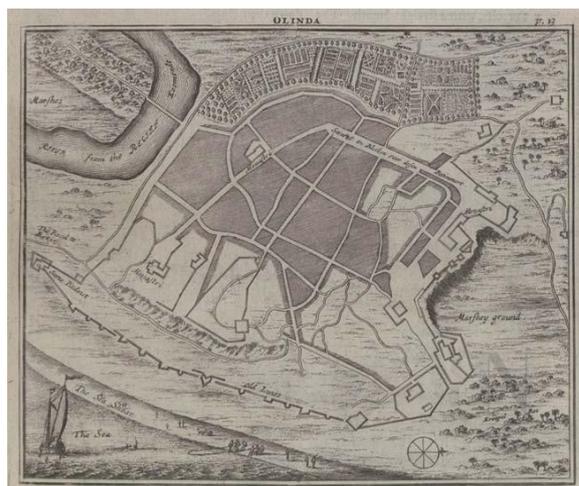


Fig. 1.5: Planta urbana de Olinda, 1703, por CHURCHILL, Awnsam, 16---1728. **Disponível:** In: Voyages and Travels, into Brasil and the East-Indies... / By Mr. John Nieuhoff. - London: Awnsam and John Churchill, 1703, p. 13. **Disponível:** <http://purl.pt/103/1/catalogo-digital/registo/168/168.html>

Gente ciosa de oportunidades, ascensão e enriquecimento que as cidades interioranas e açucareiras ou o velho continente, já não lhes podiam oferecer. Foi, portanto, devido às rotas comerciais e sociais que Recife passou a sediar uma população considerável⁷⁸ e um crescente número de operários

⁷⁵ Ibidem, p. 153-161.

⁷⁶ Cf. PIO, 1959; MARTINS, 1974; ALVES, 1976; COUTO, 1981; MELLO, 1981.

⁷⁷ Cf. ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974, p. 45-47.

⁷⁸ Os dados populacionais recifense do século XVIII, variam de acordo como os autores: a localidade possuía entre 1701-1711 cerca de 9.000 habitantes (Ver: Anais da Biblioteca Nacional d Rio de Janeiro, XL (1918), p. 40-42; PITA, 1959, p. 72); 30 mil almas por volta de 1759 (COUTO, 1981, p. 162); apenas 33 mil em 1788 (WALTERTON *apud* SMITH, Robert Chester. **Igrejas, Casas e Móveis: Aspectos da arte colonial brasileira**. Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979, p. 204). De qualquer forma os números são relevantes. Ainda mais se for considerado que a capitania pernambucana e suas anexas possuía cerca de 120 mil habitantes em 1779 (Ver *Mapa com os números da população da Capitania de Pernambuco* no ano de 1777 In: AHU_ACL_CU_015, Cx. 127, D. 9665). Constariam, porém, somente 25 mil pessoas em 1809 (KOSTER, 1978, p. 42.) e são comparativos aos da cidade do Porto (40.000 habitantes), Salvador (46.000) e Rio de Janeiro (60.000) em 1908, distanciados significativamente apenas em relação a Lisboa, que possuía 180.000 pessoas naquele ano (CAVALCANTI, 2004, p. 258). Isso revela a equivalência política e econômica entre os entrepostos citados, exceto à capital portuguesa, pois expressam a importância econômica e o

qualificados nas diversas especialidades e oriundos de diversas origens geográficas e matizes étnicos. Razão pela qual a cultura ali produzida esteve intimamente vinculada a esse processo. Isso explica a presença de grande número de imigrantes egressos dessas regiões para atuarem funcionalmente ali – comerciando, intermediando transações mercantis, exercendo funções artísticas e artesanais na sede pernambucana ou, uma vez ali sediados, estendendo seus negócios às demais regiões da rota costeira brasileira.

A título de exemplos, cabe enfatizar os casos do francês Francisco Manoel Beranguer, sediado no Recife no final do XVIII, onde notabilizou-se pela introdução, em Pernambuco, de novas técnicas na arte do mobiliário, como o uso de verniz de boneca, por exemplo;⁷⁹ do pedreiro Lourenço Velaço [16..? – 1708], indiano de Goa, que passou por Recife seguindo depois para Salvador, onde atuou até a morte;⁸⁰ do genovês Domingos Júdice que, seduzido pelo cosmopolitismo, prosperidade e pelas oportunidades de locomoção, encontrava-se em processo de naturalização no Recife no ano de 1729; mesma petição feita pelo francês João dos Reis ao rei D. João V em 1730, quando seguia de Lisboa para Recife;⁸¹ em processo naturalização também se encontrava também o médico José de Mol, vindo de Bruxelas a Recife⁸² em 1747, cuja origem, mesmo não sendo um artífice, parece um indício das tendências chegadas ao Recife. Para Recife veio também o escultor jesuíta milanês Juão Rubiati [1724-1766], que passara por Recife, seguindo mais tarde para Salvador, cidade em que atuou antes de retornar a Portugal, onde veio a falecer; do também milanês José Salimbene [1642-1722],⁸³ carpinteiro, que aportaria no Recife indo juntar-se a tantos outros imigrantes na sede baiana. Tais indivíduos parecem atestar o nível de importância geopolítica

vigoroso fluxo migratório que o processo de mercantilização ocasionou e os impactos (intercâmbios) daí advindos, sendo comparáveis .

⁷⁹ Cf. PIO, 1959, p. 19, COSTA, v. X, 1982, p. 279.

⁸⁰ São conhecidas as motivações orientais encontradas na imaginária mineira, baiana, recifense e olindense, cuja autoria constitui ainda campo aberto a estudos. (Ver: IHPAN, Inventário da Igreja de São Pedro dos clérigos). Sobre o artífice mencionado (ver: ALVES, 1976, p. 34/67//270/271 e 331).

⁸¹ AHU_ACL_CU_015, Cx. 40, D.3598.

⁸² AHU_ACL_CU_015, Cx. 67, D.5640.

⁸³ Dos portos italianos embarcavam os emigrados ao Reino de Portugal, e dali para o Brasil, sendo eles clérigos (jesuítas, sobretudo) e artífices que vieram tentar a sorte em Recife; Salvador, Rio de Janeiro. Cf. SÁ, 1983, p. 43/57/124 e 239; Sobre os artífices italianos acima mencionados Cf. AHU_CL_CU_015.Cx. 38, D.3396; ALVES, 1976, p.154/157, respectivamente.

e comercial da nova sede pernambucana dentro e fora do Império Ultramarino Lusitano e as rotas estabelecidas.

Migrantes – ainda que involuntários – foram também os tantos indivíduos vindos das possessões portuguesas na costa africana, de cujos portos vieram escravizados. Deles se contavam inúmeros cativos hábeis nos ofícios artísticos, sendo muitos desses aproveitados nas equipes dos grandes artífices locais. Os mais destacados, quando alforriados por seus senhores e ou da morte dos mestre-artesãos aos quais estavam agregados alcançaram, eventualmente, ascensão e liberdade para atuarem na Vila e demais arrabaldes. Não raro tiveram, a exemplo dos antigos mestres, atuações nas anexas pernambucanas e demais entrepostos brasileiros, exercendo sobre a produção cultural significativa influência e corroborando para a hibridização da cultura colonial em suas múltiplas e correlacionadas instâncias.

Tem-se, assim, os casos de Joseph dos Reys, ourives de profissão e ajudante (posto militar) no ano de 1725, membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife desde 1722⁸⁴; de Miguel Rodrigues, irmão do Rosário entre 1709-25, alforriado em 1723 ano em que casou-se com có-irmã Juliana Roiz, associada entre 1716-25⁸⁵; e Amaro Roiz, membro entre 1716-25⁸⁶, todos eles escravos e auxiliares de Manoel Roiz, importante oficial de alfaiate pardo, encontrado como ajudante, alferes e, por fim, na patente de Capitão na Vila do Recife, o qual também era membro da associação do rosário em 1724.⁸⁷ Outros exemplos são Gabriel de Seixas, ourives, membro de 1712-1714, escravo de Gregório de Seixas,⁸⁸ com o qual deve ter se iniciado no dito ofício; de Francisco Ferreira, oficial de ferreiro, irmão do Rosário entre 1710-18,⁸⁹ escravo de Francisco Ferreira Pontes, “homem branco”, capitão e igualmente membro do Rosário entre 1709-25⁹⁰ ano em que morrerá tornando liberto o dito escravo; de Raphael Silva, oficial de pedreiro, membro entre 1721 e 1725, até

⁸⁴ IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA FREGUESIA DE SANTO ANTÔNIO DO RECIFE. **Lista Alfabética de Irmãos (A-X) do Rosário dos Pretos 1678-1725**. IPHAN 5ª RG/PE, Cx N. 4, p. 49.

⁸⁵ Ibidem, p. 199.

⁸⁶ Ibidem, p. 317.

⁸⁷ Ibidem, 199, 317 e 365v.

⁸⁸ Ibidem, p. 46v

⁸⁹ Ibidem, p. 101.

⁹⁰ Ibidem, p. 101v.

seguir para o Rio de Janeiro ao lado da esposa e co-associada Isabel Silva⁹¹. Igualmente importantes são os casos de Luiz de Brito, associado entre 1724-1725;⁹² Joseph Luiz, sócio entre 1724-1725⁹³ e 1753-57⁹⁴ e Ambrósio Luis, membro entre 1724-25,⁹⁵ escravos e auxiliares que foram do oficial de marceneiro e carapina mulato André Luis, irmão terceiro.⁹⁶ Tem-se ainda: Sebastião Fonseca, membro entre 1708-10, escravo e auxiliar do negro tanoeiro Thomé da Fonseca, que também era membro do Rosário entre 1708 e 1709, ano em que faleceu deixando liberto o citado escravo; Antônio Pacheco, associado em 1722, escravo e auxiliar de Manoel Pacheco, entalhador⁹⁷; Manoel de Almeida irmanado entre 1719-25, escravo e auxiliar de Francisco de Almeida, oficial de canoeiro;⁹⁸ Manoel da Silva, confrade em 1720, auxiliar de Bernardo da Silva, carapina⁹⁹ e Domingos Correia, preto forro, membro da irmandade do Rosário do Recife entre 1715-1725,¹⁰⁰ ex-auxiliar do saudoso mestre Antônio Fernandes de Matos.

Igual sorte funcional cabia também a seus descendentes mestiços, como demonstra o caso do jovem pardo, 21 anos, carpinteiro em Pernambuco, acusado de bigamia por volta de 1759 e condenado ao degredo nas Galeras;¹⁰¹ de João Doya, artilheiro pardo, membro da associação do Rosário dos Pretos do Recife entre 1711 e 1725;¹⁰² de João de Souza Álvares, pardo ourives, inquilino nas casas da Irmandade do Rosário entre 1756-57;¹⁰³ e de Joséph [Rodrigues], crioulo, irmão do Rosário entre 1719 e 1725,¹⁰⁴ escravo do oficial Francisco Rodrigues Pereira [da Silva Praça], que ascendeu a grande comerciante e presidente da Ordem Terceira de São Francisco do Recife no

⁹¹ Ibidem, p. 115v.

⁹² Ibidem, p. 449.

⁹³ Ibidem, p. 331.

⁹⁴ Idem, **Lista Alfabética de Irmãos (A-X) do Rosário dos Pretos 1757-1815**. IPHAN 5ª RG/P, Cx N. 39, p. 2v.

⁹⁵ Ibidem, op. cit., p. 331.

⁹⁶ PIO, 1959, p. 7; MARTINS, 1974, p. 24.

⁹⁷ Ibidem, op. cit., p. 329v.

⁹⁸ Ibidem, p. 457.

⁹⁹ Ibidem, p. 449.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 80v.

¹⁰¹ MARTINS, 1974, p. 75.

¹⁰² Ibidem, op. cit., p. 115v.

¹⁰³ Idem. **Livro de foreiros e inquilinos 1747-1757**. IPHAN 5ª RG/P, Cx. N. 23, p. 130.

¹⁰⁴ Idem. **Lista de Irmãos**, Cx N. 4, p. 322.

ano de 1760,¹⁰⁵ associação congregadora da classe mercantil e contraponto à rica Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, clube açucarocrático, em Olinda.¹⁰⁶ Importando nisso os benefícios do dito escravo, em meio à extensão da luta interclassista ao campo simbólico litúrgico-artístico.

Os índios podem também ser considerados migrantes involuntários, se for levada em conta a sua imersão no universo político, funcional e cultural ocidental, em cuja fronteira passavam a viver e interagir. Tal se deu com o índio Felipe Ribeiro, escravo e associado na Irmandade do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife entre os anos de 1717 e 1725, auxiliar de Rodrigues Ribeiro Lima, membro entre 1714-1725.¹⁰⁷ Sua sorte, como não poderia deixar de ser, consistia nos ofícios mecânicos ligados à dinâmica mercantil portuária.

Os casos dos artífices supracitados demonstram a veracidade do relato de Tollenare, ao dizer que no Recife desde tempos remotos: “um mestre de obras, um marceneiro, um carpinteiro, um ferreiro, um pedreiro, um chefe, enfim, de qualquer destas profissões, em lugar de assalariar operários livres, compra[va] escravos e os instrui[a]”,¹⁰⁸ enriquecendo-se e possibilitando-lhes sonhar com a liberdade. Demonstra ainda como o Recife mercantil contava com uma demanda operacional que, no decorrer dos setecentos, era composta tanto por estrangeiros, como por artífices, auxiliares e aprendizes das camadas subalternas: negros, indígenas e mestiços que, aliás, já eram um coeficiente majoritário, em meados daquele século.¹⁰⁹ Revela também como os ofícios artesanais podiam romper com a rigidez hierárquica da sociedade recifense e com os preceitos artísticos da tridentina Fé; como as atividades funcionais eram um campo fértil às estratégias de projeção e distinção social; como a isso prescindiam os vínculos adequados que viessem a consolidar os espaços de liberdade, o casamento e a vida familiar dos escravos e seus descendentes naquela sociedade. Contudo, mostra também como o novo lugar social, de certa maneira, lhes tornava alvos da vigilância contínua, de eventuais

¹⁰⁵ JABOATÃO, (Frei) Antônio de Santa Maria Jaboatão. *Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos frades Menores da Província de Pernambuco*. Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980, Livro I, p. 463-464.

¹⁰⁶ MELLO, 2003, p. 155.

¹⁰⁷ Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife. **Lista de Irmãos**, Cx N. 46, p. 106v.

¹⁰⁸ TOLLENARE, 1978, p. 112.

¹⁰⁹ COSTA, 1983, v. VI, p. 146.

denúncias e passíveis de duras punições contra condutas não toleradas pela Igreja e o poder público.

Não obstante ao processo migratório, as parceiras inter-regionais resultaram igualmente num trânsito pendular de indivíduos que adensou, significativamente, o número de artesãos locais, possibilitando diversas trocas de experiências entre as sedes coloniais e um grande enriquecimento das culturas locais. Pois era justamente o trânsito de gestores, militares, clérigos e artífices que sobressaia às relações políticas e comerciais entre as principais capitanias brasileiras, e disso resultava um sentimento de ruptura com a linearidade estética e “singeleza” das artes dos primeiros tempos em Pernambuco.

Através da rota comercial entre Rio de Janeiro/Pernambuco, se pode explicar a presença dos artífices-pintores Antônio Teles e Miguel do Loreto, escravos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde atuaram na sede e redondezas desde 1720, realizando as pinturas do forro do teto da capela mor (1783-86) e os painéis do mobiliário da sacristia do mosteiro beneditino de Olinda. Também não se pode descartar possíveis atuações desses escravos na Vila do Recife, onde aportaram e re-embarcaram em ambas as missões¹¹⁰. Suas obras são, portanto, exemplos concretos das trocas culturais existentes entre essas capitanias e da cultura híbridas que fluía das parcerias comerciais. É o que ocorre também no âmbito nortista, entre as chamadas “escola pernambucana” e “baiana”,¹¹¹ cujos intercâmbios podem ser exemplificados com os casos do ourives pernambucano José Lopes de Brito (16..? – 17..?) e do organeiro recifense Salvador Francisco Leite (1761-1844), que atuaram na sede baiana; do também ou ainda o organeiro Agostinho Rodrigues Leite, pernambucano que produziu órgãos para Olinda, Recife, Salvador e Rio de Janeiro no século XVIII;¹¹² ou, em contrapartida, do escultor jesuíta Luiz da

¹¹⁰ Ver: RAGGI, Giuseppina. A arte da ilusão realizada pelo artista-escravo Antônio Telles, no século XVIII. Pintura da Igreja de São Bento recria em Olinda as maravilhas do barroco italiano. *In: REVISTA, de História da Biblioteca Nacional*, Ano I, Nº 3, 2005, p. 28-32.

¹¹¹ MENEZES, José Luiz Mota. **Dois Monumentos do Recife**: São Pedro Dois Clérigos e Nossa Senhora da Conceição Dos Militares. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1983, p. 17-27.

¹¹² MELLO, José Antônio Gonçalves de. A Matriz de Boa Viagem. Recife: **Diário de Pernambuco**, ed. 18 de Agosto de 1957.

Costa, natural de Lisboa, que sediou-se em Salvador e atuou em Olinda até seu falecimento, no ano de 1739.¹¹³

Perceba-se como, embora evidentemente calcadas no controle fiscal das embarcações que viabilizavam o comércio transatlântico das importações de escravos vindos da África, do fluxo de produtos do Reino e das exportações de açúcar, madeiras nobres, couros, algodão, sal, tabaco e outros produtos¹¹⁴, o fluxo cultural era outro importante aspecto das parcerias atlânticas. Espera-se, portanto, que os exemplos acima mencionados bastem para demonstrar quão relevantes foi o fator das diversas conjunturas locais e os circuitos de interligação entre as mesmas para a pluralidade estética e estilística e variação simbólica das expressões do barroco setecentista, pois o ambiente de interação favorecia as apropriações estilísticas e a impressão de novos conteúdos simbólicos.

Estrangeiros ou colonos, fato é que no Recife setecentista uma tensa, porém constante interação deu-se entre os artífices brancos, negros, indígenas e mestiços, possibilitando os intercâmbios e a mútua influência na cultura barroca. E foi com esses agentes étnicos que a vila pode difundir regionalmente a cultura barroca: foi através dessas migrações que se processou a difusão cultural na capitania e em suas anexas, onde a produção se desenvolveu à luz dos diversos horizontes culturais ali coexistentes, já que esses se interpenetravam nesse lugar fronteiro que era o Barroco. Razão pela qual a produção setecentista recifense esteve deveras marcada pela circularidade, pelas misturas, mesclas e hibridizações.¹¹⁵

1.2) Ares mercantis X cultura mestiça: uma fisionomia do cotidiano social recifense.

Pode-se perceber como os ínvios caminhos da arte¹¹⁶ seguiu os sempre muito viáveis – as vezes vis – caminhos das rotas comerciais. De maneira que é rastreando os passos dos indivíduos que seguiram as rotas migratórias e

¹¹³ Sobre o trânsito dos artífices citados ver: ALVES, 1976, 40/92 e 56.

¹¹⁴ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 117, D.8931. (Mapa da Carga Mercantil transportada para Lisboa no ano de 1774, no navio Nossa senhora dos Prazeres).

¹¹⁵ Ver: GRUZINSKI, 2001, p. 27-31.

¹¹⁶ SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Barroco: alma do Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima/Bradesco, 1997, p. 64.

vivenciaram cotidianamente a cultura barroca colonial que se pode encontrar indícios das reelaborações por eles operada, comprovar sua relação com o mercantilismo e compreender como a produção era fomentada pelas tensões sociais. Querelas simbolicamente impressas nas próprias obras materiais, atendendo não apenas ao interesse dos nobres/comerciantes, mecenas a que a produção era instrumento de afirmação, mas dos próprios artífices que as personificavam e até mesmo de seus artífices-auxiliares. A mesma influência era operada pelos vivenciadores dos rituais litúrgicos, eventos cívicos ou festivos.

Foi o que observou o poeta baiano Gregório de Matos, quando partia para o degredo em Angola. Tendo embarcando numa nau mercante no porto de Salvador que atracaria, como de costume, no Recife em 1694, tivera o poeta na sede pernambucana tempo para escrever uns poucos versos:

“DESCREVE A PROCISSÃO DE QUARTA-FEYRA DE CINZA EM PERNAMBUCO.”

Um negro magro em sufilé mui justo,/ dous azorragues de um Joá/ pendentes,/ barbado o Peres, mais dous penitentes,/ com asas seis crianças sem mais custo.// De vermelho o mulato mais robusto,/ três meninos fradinhos inocentes,/ dez, ou doze brichotes mui agentes,/ vinte, ou trinta canelas de ombro onusto.// Sem débita reverência seis andores,/ um pendão de algodão tinto em tejuco,/ em fileira dez pares de menores:// atrás um negro, um cego, um mamaluco,/ três lotes de rapazes gritadores,/ é a Procissão de cinza em Pernambuco.¹¹⁷

Aliás, o olhar de repúdio do poeta e fidalgo baiano parece expressar bem o clima de contenda que cercava as relações locais e nutria as querelas e disputas classistas em torno da realização do citado evento. Embates que tiveram que se intensificarão durante o governo de Sebastião de Castro e Caldas, pois,

[...] durante seu Governo, e com o seu apoio, conseguira a Ordem Terceira de São Francisco da Vila do Recife autorização do Reino para realizar a saída da chamada procissão de Cinzas, que durante quase um século e meio iria continuar sendo uma das maiores atrações religiosas do período quaresmal da capitania.¹¹⁸

¹¹⁷ MATOS, Gregório de. **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 22.

¹¹⁸ GUERRA, 1984, p. 241.

Mas as razões desses estranhamentos não estavam no âmbito das motivações religiosas, mas, ao contrário, eram eminentemente simbólicas e inerentes ao jogo político do eixo Olinda-Recife. Ou, mais especificamente, à proeminência econômica da vila mercantil em detrimento ao declínio da cidade-sede e de sua elite, já que

Vinha de alguns anos a luta dos recifenses para fazer circular pelas ruas da vila um costume religioso externo, que a cidade de Olinda já utilizava há muito tempo. *Obviamente, sendo a Ordem Terceira de São Francisco do Recife mais rica que a da velha cidade-sede, a apresentação da sua procissão iria ser mais faustosa, ofuscando o brilho que sempre tivera a outra.*¹¹⁹
[grifos nossos]

Compreende-se, assim, porque os olindenses tentavam sempre impedir a realização do evento.

Não obstante à manifestação da riqueza recifense através dessa procissão, o registro feito por Matos ao voltar do degredo em 1696, cumprindo a rotina de aportar no Recife de Pernambuco¹²⁰ – lugar onde viria a falecer¹²¹ – revela que ele pôde mesmo contemplar a mobilidade dos escravos, vestidos em sufilié; a presença dos brichotes (estrangeiros) das muitas nações a aportar, munidos de seus horizontes culturais, naquele entreposto e a mesma, e, sobretudo, a dinâmica lúdico e ritualística tão indiciária do cosmopolitismo que ali se vivenciava.

Nobre, defensor voraz da fidalguia baiana, Matos esteve sempre atento ao processo de mercantilização que difundia-se nas grandes cidades portuárias das Capitanias do Norte do Brasil Colonial e crítico das transformações que isso implicava nas tessituras social e política da “pobre rica” Salvador¹²² dos seiscentos em diante. Foi por isso que registrou, assídua e atenciosamente, a hibridez cultural dos tempos mercantis¹²³ e os impactos dessa mestiçagem no âmbito na cultura, em suas múltiplas e híbridas expressões, criticando o caráter sacroprofano das mesmas, outrora norteadas unicamente pelas diretrizes religiosas.

¹¹⁹ . Ibidem, 1984, 241.

¹²⁰ Ver SÁ, 1983, p. 49.

¹²¹ Ibidem op. cit., **Antologia**. Porto Alegre: LP&M, 2007, p. 103.

¹²² Ibidem, 2007, p. 63-72.

¹²³ Expressão de um processo de mestiçagem étnica que atingia até mesmo o próprio clero – tão bem expressa no rótulo “clero cacique”, e que revela os impactos e efeitos do mercantilismo sob tenso cotidiano dessas cidades marítimas.

Essas mesmas hibridizações também marcaram a dinâmica cotidiana recifense. Sobretudo no século XVIII, quando as artes locais estiveram orientadas pelas lembranças, musicalidade, instrumentação e demais heranças da sacralidade dos filhos de África:

Celebravam os africanos as suas festas com danças e cantorias, acompanhados de instrumentos musicais fabricados e exclusivamente usados por eles, além das castanholas, bater de palmas côncavas, e de diferentes formas de assobios por eles inventados com muita variedade.¹²⁴

E se, por um lado foram as festas “[...] a propaganda do Regime Colonial”¹²⁵, por outro, foram elas também veículo às pulsações populares e cotidianas, tal era o nível de releitura empreendido a esses eventos no vivenciamento plural e cotidiano das camadas subalternas.

A prova disto é que a 8 de maio de 1711, [... foi...] feita a coroação de um Rei do Congo durante as festas da Irmandade [do Rosário]. Este ritual afro e procissão era feito com maracatus, dois arqueiros à frente, dois cordões de damas de honra, símbolos religiosos, gatos, jacarés e bonecas enfeitadas¹²⁶.

Muitas delas, aliás, eram devotivas aos santos ou oragos negros, como Elesbão, Moisés, Benedito, Antonio do Nodo (ou de Catalagiroma) e Rei Baltazar. E de instrumentos do controle branco, converteram-se em campo simbólico da lutas étnicas, em demandas à atuação funcional de artífices escravos e libertos e em espaços às suas ações identitárias. Como ocorria nos idos de 1711:

Após irem à missa, cerca de quatrocentos homens e cem mulheres, elegeram um rei e uma rainha, e marcharam pelas ruas cantando, dançando e recitando os versos que fizeram, acompanhados de oboés, trombetas, tambores bascos [...] Estavam vestidos com as roupas de seus senhores e senhoras, com correntes de ouro e brincos de ouro e pérola, alguns [estavam] mascarados. *Todas as diversões desta cerimônia lhes custaram cem escudos.*¹²⁷

¹²⁴ WAGNER, *apud*, SILVA, Leonardo Dantas. A instituição do Rei do Congo e sua presença nos maracatus. *In*: SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **Estudos sobre a escravidão negra no Brasil**. v. 2. Recife: Massangana, 1988, p. 24.

¹²⁵ ETZEL, 1974, 54.

¹²⁶ IPHAN, **Documentos s.d.** *In*: Pasta do Tombamento Histórico da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. RECIFE: IPHAN, 5ª C.R/PE, 1765, p. 01-02.

¹²⁷ RONENEFORT *apud* SILVA, Luiz Geraldo. **Da festa barroca à intolerância ilustrada: Irmandades católicas e religiosidade negra na América Portuguesa (1750-1815)**, p. 4. Disponível em: <http://www.estadonacional.usp.br/pesquisa/Textos/repensando.pdf>

Por trás da celebração popular, a conexão e convivência dos senhores, o olhar permissivo do poder público e o grande poder financeiro dos participantes: gente diretamente vinculada ao comércio local. O alto custo desses eventos revela o potencial financeiro de seus patrocinadores, pois o trabalho mecânico era justamente uma fonte aos investimentos financeiros e o suporte às solenidades espetaculosas nutridas de motivações africanas e indígenas. Interações que embora remetessem a seus horizontes culturais estavam socialmente difundidas na sede pernambucana. É o que faz pensar Couto, quando relata que os africanos da Irmandade do Rosário, “[...] para maior fervor de sua devoção formam danças e outros lícitos divertimentos como que devotamente alegram o povo [...]”.¹²⁸

O informe revela o quanto o caráter sacro-profano, outrora observado por Gregório de Matos, era conhecido, tolerado e legitimado tanto pelo clero, quanto pelos administradores locais. Sobretudo pelo fato de que a introdução desses elementos, estranhos a sacralidade católica tridentina, estava sempre amparada na participação efetiva dos artífices de ganho, dos mais renomados aos aprendizes, geralmente vinculados às irmandades realizadoras. Não raro, são encontrados exercendo nelas cargos administrativos, fato que os ligava diretamente ao poder camarinho, ícones da elite mercantil, permissores e legitimadores presenciais das ditas festas.

Mas se for lembrado que Portugal era um dos Estados onde as leis tridentinas tiveram maior impacto e vigor, e onde a Inquisição se processou mais fortemente, chega-se à conclusão de que essas intervenções culturais só foram possíveis porque foram praticadas por indivíduos que, em sua maioria, estavam funcionalmente inseridos na engrenagem econômica daquela sociedade colonial, marítima, urbana, comercial e cosmopolita.

1.3) Cultura e trabalho: ordem e desordem na sociedade mercantil recifense.

Algumas consequências do enriquecimento recifense foram o incremento da infra-estrutura urbana e as diversas oportunidades no trabalho

¹²⁸ COSTA, 1982, v. 6, p. 150-153.

construtivo que a demanda populacional crescente gerava aos trabalhadores mecânicos. Não por coincidência, nesse período realizaram-se ali diversas obras de urbanização, como construções religiosas, militares e prédios civis destinados ao uso residencial e da gestão administrativa.¹²⁹ Além de outros tantos empreendimentos típicos de uma cidade costeira,¹³⁰ como obras ribeirinhas, ericção de trapiches e armazéns, construções ou reformas de pontes e o aperfeiçoamento do seu molhe portuário, que atenuava a fúria do mar, favorecendo o embarque e o desembarque das naus de suas frotas “mercante” e “de guerra” e dos demais “navios soltos”, que seguiam viagem para rotas comerciais específicas.¹³¹

Mas se, por um lado, “[...] parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais [...]”,¹³² por outro, em termos de práxis edificativa, a urbe recifense era também produto das visões singulares e das perspectivas grupais. E isso tinha, evidentemente, grande implicação em termos sociais, já que se deu, ali, um re-ordenamento político e classista, marcado por mudanças e permanências que eram, por sua vez, fruto da participação desses agentes urbanos em todos os setores, inclusive nos assuntos administrativos. E a peça principal dessa dinâmica eram os homens de negócio, de “grosso” e “fino trato”: mercadores–portuários, donos de frotas, trapiches e demais infra-estruturas necessárias ao comércio transatlântico, vendedores de madeiras, pregos, tintas e outras provisões, etc.¹³³ Indivíduos dotados de grande demanda de prestadores de serviço e cativos, empregados num amplo leque de funções essenciais. Decorre daí o intenso empreendimento dessa mão-de-obra servil nas inúmeras funções “de

¹²⁹ Cf. MELLO, 1981, P. 17-72; SÁ, 1983, p. 272; COSTA, 1983, v. 5, p. 13-24; COUTO, 1981, p. 160.

¹³⁰ MARTINS, 1974, P.95; SÁ, 1983, p. 120-125.

¹³¹ A “frota de Pernambuco” compunha-se, em 1749, de 39 embarcações, e segundo explicação de José Antônio Gonsalves de Mello, as naus mercantes que não viajavam na chamada nesse comboio, escoltadas pela esquadra “de guerra”, nem pertenciam a rica e autônoma frota jesuíta (LEITE, 1953, p. 71-74; COSTA, v. 4, p. 71/74.), Seguiam em viagens avulsas e eram denominados: “navios soltos”, pertencendo aos comerciantes de menor expressão, os chamados “volantes”. (Cf. SÁ, 1983, p. 31/45.). Esse sistema de navegação, que implicava em monopólio, perdurou de 1711 a 1765. Época em que o comércio portuário estava controlado pela Companhia Geral de Comércio de Pernambuco e Paraíba, fundada em 1759. (Ver: RIBEIRO JUNIOR, 1976, p. 26-73).

¹³² LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p. 51.

¹³³ ANTONIL, André João. **Cultura e Opulência do Brasil**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia. 1997, p. 141.

ganho”, deveras facilitadas pela boa localização geográfica atlântica e fluvial do Recife:

Por entre o Beberibe, e o oceano/ em uma areia sáfia, e lagadiça/ jaz o Recife povoação mestiça,/que o Belga edificou ímpio tirano.//O Povo é pouco, e muito pouco urbano,/que vive à mercê de uma lingüiça,/unha de velha insípida enfermiça,/e camarões de charco em todo o ano.//As damas cortesãs, e por rasgadas/olhas podridas, são, e pestilências,/elas com purgações, nunca purgadas.//Mas a culpa têm vossas reverências,/pois as trazem rompidas, e escaladas/com cordões, com bentinhas, e indulgências¹³⁴.

Perfil sáfio – baixo e alagadiço; movediço, não confiável – dos tempos primeiros da ocupação, é verdade, mais que a sistemática dos entrepostos mercantis e portuários,¹³⁵ a “*máquina mercante*”,¹³⁶ por meio da indústria construtiva e as esforçadas mãos operárias da gente escrava – *que bem soube tirar seus benefícios financeiros e sociais desse processo* – tornaria-lhes, durante o XVIII, cada vez menos lagadiços, enfermos, menos pestilentos e, ao contrário, mais urbanizados, mais salubres e, sobretudo, mais povoados, dinamizados e cosmopolitas. Mas não é apenas a geografia o fator explicativo desse processo, é preciso perceber, na descrição acima, o ambiente, a sociabilidade e todos os aspectos que induzem a mestiçagem étnica e cultural em que se desenvolvem a economia e as artes. Que explicam como, de aprendizes e auxiliares, os indivíduos desqualificados etnicamente se converteram em peritos em atividades operacionais ou mecânicas as mais diversas, que iam desde as atividades portuárias e prestação de serviços aos tripulantes às belas-artes. Ou, mais descritivamente: a) a construção e reparo naval, trabalhos concernentes à logística portuária (cais, trapiches, alfândega, etc. (Fig. 1.6)): embarques, desembarques e estocagem; b) atividades direcionadas às necessidades de estadia dos tripulantes;¹³⁷ c) trabalhos urbanos: transporte de mercadorias e pessoas por via terrestre ou fluvial; d) vendas (que se faziam ambulantemente nas ruas e praça da polé, ou

¹³⁴ “*Descrição do Recife de Pernambuco*” – 1696. Cf. MATOS, 2007, p. 208.

¹³⁵ Os mesmos problemas ocorriam na Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro na virada do XVIII para o XIX (Ver CAVALCANTI, 2004, p. 29-34) e em Salvador nos idos de 1683 (PITTA, Sebastião da Rocha. **História da América Portuguesa**, desde 1500, ano do seu descobrimento, até o de 1724. W. M. Jackson, IMC, Rio de Janeiro: 1950, p. 329).

¹³⁶ Idem, op. cit., 2006, p. 36.

¹³⁷ ANDRADE, Gilberto Osório de. **Montebelo, os Males e os Mascates**. Recife: UFPE, 1969, p. 155, SMITH, 1979, p. 122-123; GALVÃO, 2006, v. 2, p. 205.

oficialmente nas 64 lojinhas estabelecidas sobre as laterais da Ponte do Recife;¹³⁸ e) tarefas construtivas concernentes à infra-estrutura e ao urbanismo local, da alçada dos oficiais artesãos ali sediados.



Fig. 1.6: “Vista Planisférica, Vertical, e Marítima do Areal do S. B. J. [São Bom Jesus] do Recife de Pernambuco” de autoria do militar José de Oliveira Barbosa. Retrata a estrutura construída a mando de D. Tomaz José de Mello (1789), para a estocagem e embarque de madeiras. Na pintura aparece a mão-de-obra escrava negra (circulados em vermelho) e indígena (em amarelo) “de ganho”. Disponível: SMITH, 1979, p. 117.

A atuação nessas atividades possibilitava a esses indivíduos, advindos das classes subalternas, se inserir não apenas funcionalmente, mas também socialmente, possibilitando-lhes integrar os quadros das irmandades leigas locais, na medida em que sua atuação também contribuía para o enriquecimento dos negociantes, para a dinamização da economia local e, sobretudo, para o aprofundamento da dependência rural junto à nova sede da capitania e principal centro portuário de Pernambuco, contribuindo para que imperasse no Recife setecentista uma mentalidade empreendedora e uma visão administrativa das mais perspicazes e oportunas. Por outro lado, na relação mercadores X artífices recifenses, eis a razão pela qual também não faltou capital aos investimentos na cultura, nem serviço à farta, especializada e

¹³⁸ Onde hoje está construída a ponte Maurício de Nassau (Ver: COSTA, 1983, v. V, p. 24).

eticamente híbrida mão-de-obra mecânica ali concentrada. De sorte, à época corriam pela Europa as notícias acerca das oportunidades ali encontradas, não tardando se converterem em 'êxodo' para a Vila Recife, cuja população inflou com rapidez e cujos hábitos modestos e vilarinhos ficavam cada vez mais distantes.

Recife, assim, transitava entre a dinâmica cosmopolita e mercantil dos grandes centros portuários europeus anteriormente mencionados e o mercantilismo urbano/escravista/clientelar dos demais parceiros comerciais brasileiros. Ares mercantis esses, que eram sal e pimenta à calmaria doce dos 'freireanos' aristocratas da cana.

Vigoriava adiante a vante a suntuosidade e um cosmopolitismo todo próprio, expressos, sobretudo, nas manifestações culturais. Isto porque as conversas públicas entre forasteiros e colonos constituíram, doravante, um fato corriqueiro e se davam em meio aos grandes e pequenos negócios, às atividades funcionais e de lazer. Nelas misturava-se assuntos externos e internos de toda sorte: tendências artísticas em voga no velho continente, direcionamentos políticos da corte, velhas e novas intrigas classistas ou étnicas, querelas e fofocas locais, desejos provincianos, saudades das terras natais, aspirações pessoais ou funcionais, modos de ver e vivenciar a fé, as artes, as expressões culturais, as benesses advindas da conjuntura mercantil, enfim. Protagonizando-as: uma pluralidade étnica que refletiu-se na conversão dessas boas novas em representações, re-elaborações e na construção das identidades culturais dos grupos sociais e diversas categorias sociais que os compunham.

1.4) O Barroco mercantil recifense e as influências européia, indígena, africana e mestiça.

A cultura setecentista, portanto, seguiu os rumos do mercantilismo, na medida em que o vigor econômico dessa época teve forte impacto nas produções realizadas nas localidades mais prósperas, pois parte considerável das riquezas acumuladas era investida tanto nas obras materiais quanto nos

eventos da cultura imaterial, instâncias que se complementavam no cenário colonial.¹³⁹

Tal cosmopolitismo explica porque a difusão do barroco deu-se à luz da sociabilidade colonial, se constituindo como o resultado natural do conflito de mundos, do encontro de etnias e dos jogos políticos operados pelos vários representantes culturais¹⁴⁰. Assim, as obras foram produzidas numa sociedade porfiosa por natureza e marcada pela constante busca pelo desenvolvimento de ações interativas; de ações pelas quais logravam os indivíduos das camadas subalternas níveis cada vez maiores de liberdade social,¹⁴¹ o alcance da tão sonhada notoriedade funcional e a construção de laços clientelares e postos relevantes no cenário administrativo.

Com isso, convergiam para o Barroco o trabalho mecânico, os embates étnicos cotidianos, as tensões em torno das crenças religiosas, além de outros fatores. E na efetiva operação entravam em cena essas estratégias de sobrevivência, típicas daquela sociedade colonial: costeira, urbana, comercial, multiétnica escravocrata e, sobretudo, socialmente estratificada com base nesses aspectos. De sorte que esse legado artístico-operacional fazia-se um produto das intrigas e alianças pessoais; da mentalidade religiosa, de referencial normativo-discursivo tridentino,¹⁴² e das possibilidades, brechas, laicismos e acomodações do catolicismo prático;¹⁴³ das ações administrativas e da busca cotidiana pela sobrevivência pessoal; das práticas e representações individuais ou coletivas e das atividades operacionais; das tendências estrangeiras ali circulantes e da interação incisiva de brancos, índios, negros e mestiços. Enfim, da relação existente entre os agentes sociais e étnicos e a conjuntura mercantilista local. O que implica dizer que esses elementos promoveram suas próprias re-elaborações acerca das tendências ali disseminadas.

¹³⁹ Cf. COSTA, v. 7, p. 13

¹⁴⁰ GRUZINSKI, 2001, p. 27-36.

¹⁴¹ Ver: CARVALHO, Marcus J. S. de. **Liberdade**: Rotinas e rupturas do escravismo, Recife, 1822-1850. Recife: UFPE, 2002, p. 73-324.

¹⁴² ver: SÁ, 1983, p. 00. SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão**. a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978., p. 51-55; COUTO, 1981, p. 153-164.

¹⁴³ , FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: Aspectos da Influência da Cana Sobre a Vida e Paisagem do nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 34-35; COUTO, 1981, p. 158; LIMA, 1975, p. 223.

Bom exemplo desse hibridismo é a pujante – e por vezes ostentosa – produção arquitetônica e urbanística recifense setecentista, que fluiu em meio às transformações decorrentes das próprias mudanças econômicas e políticas e de seus desdobramentos. A saber: das novas perspectivas administrativas concernentes à capitania. Mudanças essas que possibilitavam aos obreiros jogar o jogo das barganhas coloniais e colocar em cena, entre outras coisas, o uso das atividades funcionais como diferenciais na vinculação perante a elite comercial recifense e pernambucana. Já que a perícia nas diversas expressões da cultura imaterial e a participação distinta nos eventos litúrgicos e festivos se converteram, igualmente, em elementos de legitimidade social nas constantes disputas políticas inerentes à conjuntura setecentista. De modo que tanto as obras como os eventos, sendo as expressões simbólicas da referida riqueza, do poder e espaços de sociabilidade alcançados pelos mascates, militares e ou artífices recifenses, destinavam-se à afirmação ou concessão de distinção social, e serviam de elementos de barganha a seus diversos participantes. Este elo era explicado pelo fato de que indivíduos dessas categorias eram os membros das irmandades religiosas e leigas, inclusive as mais ricas e importantes, bem como os demandantes das tantas construções, desde os templos propriamente ditos ao vasto leque de trabalhos que fizeram do Recife um “burgo eclesiástico”,¹⁴⁴ um entreposto comercial e cosmopolita e uma base militar do império luso-brasileiro.

Era justamente o envolvimento e o elo existente entre as categorias funcionais que imprimiam às obras públicas os caracteres civil, religioso, e militar. Pois qualquer que seja qual fosse a modalidade edificativa, eram os serviços arrematados pelos mestres-artífices nas diversas especialidades funcionais, os quais empregavam nelas sua equipe de auxiliares-escravos, negros, indígenas e mestiços, agentes anônimos da efetiva execução. Para tais ajudantes, porém, os benefícios não foram menos expressivos, pois, ainda que esses indivíduos carregassem os estigmas da cor e da chamada “mancha mecânica”,¹⁴⁵ muitos não tardaram a se especializar e ascender socialmente convertendo-se, eles próprios, nos mestres-artesãos do dezoito, seguindo os

¹⁴⁴ FERNANDES, Aníbal. Estudo Pernambucanos. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1956, p. 14.

¹⁴⁵ Ver: MELLO, 2000, p. 30.

passos de seus instrutores: desde o aprendizado efetivo aos caminhos da sociabilidade que conduziam à notoriedade. Assim as habilidades atreladas aos vínculos com as altas classes faziam com que se projetassem naquela sociedade, granjeando e alcançando títulos, hábitos honoríficos, patentes militares e mesmo cargos administrativos, como, por exemplo, o de 'presidente de ofício', que era o inspetor local das obras públicas, responsável pela administração local dos membros das respectivas categorias funcionais e, ao mesmo tempo, um representante dos pares junto à câmara local.¹⁴⁶ Exercido sempre por artífices "nacionais", geralmente negros e mestiços, como foi o caso do mulato, oficial de carpinteiro, carapina e irmão terceiro de São Francisco, André Luis Pinto (1707),¹⁴⁷ e do mestre-pedreiro Manoel Ferreira Jácome, de quem se falará em capítulo específico.

Trilhando um percurso cuja trajetória compreendia toda uma vida e as vivências cotidianas, que simbolizavam a luta pelo reconhecimento pessoal e de suas respectivas etnias,¹⁴⁸ gozaram esses mestres mulatos do direito ao pertencimento e à projeção hierárquica dentro das ordens religiosas leigas, das confrarias-de-ofício, "pias" ou "arqui-confrarias", associações corporativas¹⁴⁹ que eram da administração pública que as legitimava. Essas, por sua vez, eram associações surgidas dentro de muitas irmandades, "pias" ou "arqui-irmandades",¹⁵⁰ associações de caráter estritamente religioso, que evoluíram para questões de natureza associativo-funcional, fatores esses que, na era

¹⁴⁶ O cargo de presidente de ofício perdurou até a promulgação da constituição de 1824, que extinguiu as corporações de ofício. (Ver: COSTA, 1982, v. 6, p. 145-153).

¹⁴⁷ Ver: PIO, **A Ordem Terceira de São Francisco e suas igrejas**. Recife: UFRE, 1975, p. 21.

¹⁴⁸ Partiu-se aqui do pressuposto de que a diversidade humana não constitui-se na pluralidade de raças, mas na pluralidade etnológica (caráter meramente biológico que define as características estético-dermatológicas), muito mais pertinente à questão da origem geográfica e ao horizonte cultural dos indivíduos, haja visto que a derme remete e simboliza tal origem e imputava-lhes, na sociedade colonial, lugar/não-lugares sociais, políticos e econômicos. Do mesmo modo, a concepção de mestissagem (étnica e cultural) e suas variantes (multiétnico, inter-étnico), apontam para os efeitos (misturas, apropriações ou fusões) desses elementos, para a correlação origem/herança cultural das quatro origens e, por conseguinte, dos quatro troncos culturais principais da era colonial [África, América, Europa (essa na qualidade de tendência preponderante, mas sempre contestada e revida no cotidiano) e Ásia]. (ver TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 95 - 202). Por fim, objetiva-se apontar para a transculturalidade do legado colonial setecentista, recorrendo-se, para isso, ao olhar multidisciplinar e transdisciplinar, deveras necessário a esse tipo de pesquisa.

¹⁴⁹ BAZIN, Germain, **A Arquitetura religiosa barroca no Brasil**, v. 1. Rio de Janeiro: Record 1983, v. 1, p. 42.

¹⁵⁰ Denominam-se "Pias" ou "Arqui", as irmandades ou confrarias que possuíam outras tributárias (com santo de devoção, mas sem igreja própria), e que se destinavam ao culto público. (Ver: ETZEL, 1974, p. 76-77).

mercantil, tornaram-se proeminentes no congregamento dos trabalhadores mecânicos do barroco.

Esse universo operacional, aliás, trata-se de um campo amplo e diversificado de funções, aberto à atuação de mão-de-obra multi-étnica. Fato que resultou na gradual e irrefreável ocupação do mercado de trabalho por negros, indígenas e mestiços. Um processo cujo efeito mais notável e visível foi a busca desses artífices pelo exercício de uma forte e cada vez mais intensa influência sobre o produto de seu trabalho: as obras.

A importância desse processo, no que tange à produção barroca, consiste na grande contribuição para a formação de uma tessitura social e étnica diferenciada, hierarquizada segundo as habilidades funcionais e nobreza dos ofícios. O que significa dizer: a organização dos operários em cadeias funcionais, que tinham em sua base a relação dos artífices com seus agentes da economia mercantil ultramarina.¹⁵¹ Tem-se, com isso, a possibilidade de identificação de percursos de aprendizado/atuação, trilhados por sujeitos advindos das camadas subalternas dentro das engrenagens operacionais e a compreensão das ascensões ou níveis de distinção como fatores resultantes dos vários níveis de especialização técnica e a relevância dos laços cotidianos. Tem-se, sobretudo, a possibilidade de se identificar a transposição das barreiras geográfica e econômica a que se viam presos tais indivíduos, já que o horizonte de atuação dos artesãos poderia, inclusive, compreender o próprio raio de atuação de seus mecenas: os mercadores.

Tudo isso demonstra como a cultura recifense desse período esteve profundamente vinculada à posição litorânea e à fluente economia local, e como sua cultura se converteu em um conglomerado de campos da sociabilidade, processo esse que conduz a ver, nas diversas obras, elementos que denunciam a relação de mão dupla entre as culturas erudita e subalterna. Desta forma, a constante tensão que permeava a atmosfera em que foram produzidas tais expressões lhes fazia transitar entre a serenidade político-devotiva oficial, e a jocosidade lúdica do cotidiano; entre a ação insertiva e o

¹⁵¹ COSTA, 1982, v. 6, p. 97.

lugar de exclusão, entre a oposição e a fusão simbólica; entre a co-relação dualística e o embate simbólico.¹⁵²

1.5) Legado, [re]elaboração e irradiação cultural como produtos das trajetórias incisivas.

Descrever as trajetórias individuais desses artífices dentro da conjuntura recifense do XVIII conduz a perceber como a vila, tanto mantinha uma grande sintonia cultural com a metrópole e outras regiões portuárias da Europa, África, Ásia e do Brasil Colonial, quanto gozava de relativa autonomia econômica e cultural em relação à matriz lusitana. Sobre isso escrevera Frei Caneca, nos idos do XIX, comentando acerca da destreza dos artífices coloniais pernambucanos em suas respectivas áreas de atuação. Veja-se:

É causa que ninguém pode por em dúvida, por que de todo o tempo eles nunca cederam o passo aos portugueses europeus e sempre foram nelas tão bons como estes, conforme os régulos, em que as ciências em Portugal tinha maior ou menor solidês; é deixando por ora alguns pernambucanos, que em todos os ramos [da produção] têm sido tão bons como os portugueses europeus dos seus tempos [...]¹⁵³

Essa desenvoltura era, na verdade, fruto da feliz associação da perícia individual, por ele destacada e do poder insertivo das atividades artísticas na fase de incremento de infra-estrutura urbana que resultou da era mercantil do Recife, com a abundância e a qualidade das matéria-primas disponíveis na região, como as pedras lavradas tiradas dos arrecifes de Boa Viagem ou das pedreiras de Nazaré no Cabo de Santo Agostinho, de melhor qualidade, ou ainda as madeira pernambucanas, alagoanas e baianas que, de tão excelentes, eram um importante item das exportações para Portugal. Item, aliás, de cuja dependência portuguesa comentava, em Lisboa, nos idos de 1733, o padre Inácio da Piedade e Vasconcelos (1676-1747), ressaltando não

¹⁵² BACKHTIN, Mikail **a cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 51-124, 171-242.

¹⁵³ CANECA, (Frei) Joaquim do Amor divino. **Obras políticas e literárias colecionadas pelo comendador Antônio Joaquim de Melo**. Recife: UFPE, p. 187. Rio de Janeiro. Puc, CFC, Editora Documentário, 1972, p. 187.

apenas a abundância desses importes, mas a nobreza dessa mercadoria, sua diversidade e durabilidade.¹⁵⁴

Apenas para citar um campo de primorosas atuações, se pode falar aqui de oficiais recifenses que trabalharam com esse madeiramento, como foi o caso do marceneiro e mestre-entalhador setecentista José Gomes de Figueiredo, autor de grande parte do mobiliário encontrado hoje nos mais importantes templos pernambucanos, mais especificamente, em São Pedro dos Clérigos, na Ordem Terceira de São Francisco, na Igreja de Santo Antônio e na Igreja do Carmo, no Recife, e no Mosteiro de São Bento de Olinda¹⁵⁵. Ou, se poderia citar, ainda, José Gomes de São Mateus, carpinteiro do navio Olinda, preso em 1778 por ordem do então governador de Pernambuco, José Cesar de Menezes.¹⁵⁶ Artífices que, caracterizados pela multifuncionalidade e atuando conjuntamente com os escultores e entalhadores, trabalharam nos serviços artísticos das igrejas e residências, nas embarcações construídas, e ou reparadas no porto de Recife¹⁵⁷, como também na confecção de sepulturas, entre outros serviços. Campos de atuação comuns em cidades portuárias como Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

Nesses entrepostos, embora sempre pesasse sobre esses trabalhadores a “mancha mecânica” e para muitos também a “étnica”, suas limitações sociais eram bem menos rígidas que as impostas aos pares étnicos desprovidos destes talentos. É o que comprova a solicitação feita por Antônio Teixeira, carpinteiro da ribeira das naus da Capitania de Pernambuco, ao cargo de mestre das carretas e trem da artilharia do Forte do Matos, vago em função da morte do titular em 1753,¹⁵⁸ e tantas mercês granjeadas por esses indivíduos à Sua Majestade Real, quase sempre intermediadas pelos gestores, mercadores.

Em certas ocasiões, aliás, a própria origem étnica estava diretamente relacionada com suas invulgares habilidades, lhes permitindo, por exemplo, a agregar saberes diversos acerca das propriedades ou especificidades de empregos construtivos inerentes à cada espécie de madeira nativa. Tal se deu com os indígenas e seus descendentes, que se embrenharam nas matas,

¹⁵⁴ VASCONNCELOS, *apud* SMITH, 1979, p. 15-16.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 327-345.

¹⁵⁶ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D. 9979.

¹⁵⁷ Cf. AHU_CL_CU_004. Cx. 3, D.248; AHU_CL_CU_004, Cx. 3. D.250.

¹⁵⁸ AHU_CL_CU_015. Cx. 115, D.6259.

adquirindo com isso conhecimentos específicos trazidos depois ao meio urbano, onde muitos chegaram a atuar no embarque dessas madeiras ou nas atividades artístico e artesanais.¹⁵⁹ Bons exemplos são os irmãos carpinteiros, mamelucos, Pedro Álvares e Miguel Pires, filhos do português Antônio Álvares, que se encontravam atuando no Recife seiscentista,¹⁶⁰ e converteram-se em exemplos a serem seguidos pelos pares que viveram na conjuntura setecentista.

No que tange à atuação desses profissionais no feitiço e reparo das embarcações, não deixava de guardar certa sintonia com os sentimentos que motivavam os empreendimentos barrocos, como se pode depreender das denominações utilizadas a título de registro das naus junto à câmara e à alfândega locais. Em cada nome há tanto uma ação de devoção religiosa regida, quase sempre, pela gana do capital mercantil dos negócios ultramarinos, cristalizada em nomes como “Nossa Senhora da Glória”, “do Remédio” e “São José”; “Santíssimo Sacramento” e “Nossa Senhora do Pilar”; “Nossa Senhora da Conceição”; “Graça Divina”; “Santo Antônio”; “Nossa Senhora dos Prazeres”; “Nossa Senhora de Nazaré”: “Santa Ana”; “São Luiz Afortunado”; “São Boaventura”; “Nossa Senhora da Piedade”; “Bom Jesus dos Navegantes” e “Santa Tereza”, entre tantos outros santos da devoção de seus proprietários, acredita-se.¹⁶¹ Como também um tributo e uma pista da prosperidade alcançada pelos senhores dos mares radicados em terras recifenses, como eram talvez as naus “Príncipe do Brasil” e “Netuno” ou¹⁶². Por fim, há uma indiciária amostra da promiscuidade comercial desses negociantes d’além mar, qual foram as embarcação “Ritter” e “Sarah”.¹⁶³

¹⁵⁹ Ver: FREYRE, 2002, p. 46.

¹⁶⁰ PIO 1959, p. 18.

¹⁶¹ Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D.9971; AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D.9997; AHU_CL_CU_015. Cx. 133, D.10006; AHU_CL_CU_015. Cx. 134, D.10041; AHU_CL_CU_015. Cx. 134, D.10050; AHU_CL_CU_015. Cx. 134, D.10059; AHU_CL_CU_015. Cx. 134, D.10067; AHU_CL_CU_015. Cx. 157, D.11323; AHU_CL_CU_015. Cx. 62, D.5307.

¹⁶² Ver: AHU_CL_CU_015. Cx. 135, D.10111; AHU_CL_CU_015. Cx. 132, D.9904.

¹⁶³ Essas embarcações de origem inglesa aponta para o fluente e, a época, ilegal comércio anglo-recifense, existente desde o período pós-restauração holandesa. Descortinado e legalizado com o advento da “*Abertura dos Portos*”, quando aportava no Recife a emblemática presença de Henry Koster, egresso de Liverpool, tendo embarcado no porto de Londres, seguindo rota comercial social e cultural próspera e deveras consumada entre o final dos setecentos e o setecentos. Por isso mesmo a primeira embarcação foi apreendida envolvida em ações de contrabando nos idos de 1777 (Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 157, D.10001; Cf. AHU_CL_CU_015. Cx. 178, D.12473).

Tais nomes denunciam como o sentimento votivo impresso nesses registros, ao agrado dos irmãos terceiros das mais importantes ordens leigas recifenses, contrastava com a mentalidade eminentemente mercantil, o ímpeto porfioso e a usura dos proprietários dessas embarcações, os chamados ‘capitalistas’, agiotas ou financiadores à crédito. Tão ciosos por enriquecimento, quão ávidos em ostentá-lo no âmbito da cultura, residindo nisto uma de suas motivações em fazerem-se demandantes de certos empreendimentos urbanos, artísticos e festivos.

O barroco, assim, revela-se um campo vasto, pleno de representações individuais e coletivas, espaço lúdico e metafísico, onde fatores étnicos, políticos, sociais, econômicos e funcionais interagiram constante e intensamente em detrimento ao mimetismo postergado pelos ideais tridentinos; um campo de atuação propenso às estratégias políticas, tanto da parte dos artesãos, quanto da parte da clientela de consumidores, aristocratas e comerciantes, permeado por aspectos de militares. Já que boa parte dos elementos dessas categorias estavam condecorados com cargos e patentes funcionais e honoríficas da vida militar. Seus saberes técnicos foram convertidos em potenciais expoentes das expressões artesanais. Lugar de legitimidade para os mecenas setecentistas, caminho de inserção e ascensão social para os operários mecânicos: eis o barroco mercantil recifense.

Esses fatores foram os grandes pilares de fomento às artes empreendidas pelos artífices recifenses do XVIII e, naturalmente, os referenciais que as obras deviam expressar: o militarismo,¹⁶⁴ comércio, religiosidade, ludismo e trabalho: uma exótica mistura, é verdade, mas não para uma cultura que fluía da vida, da mentalidade comercial de seus contratantes e , sobretudo, dos meios de vida cotidianos.

¹⁶⁴ A defesa contra os índios hostis ao domínio lusitano e contra os invasores europeus (traficantes de madeira e corsários) levou a coroa a lançar empregar a mão-de-obra escrava na “construção de fortins [nas áreas litorâneas]” (ALENCASTRO, 2000, p. 124), empreendimentos nos quais os cativos tinham seu aprendizado na engenharia militar. As fortalezas eram, portanto, um desdobramento das velhas lembranças da ocupação, tendo legado à costa recifense, e brasileira como um todo, inúmeros fortes refuncionalizados posteriormente para o trato mercantil, como se falará em tópico oportuno. Contudo, as próprias construções civis e religiosas assumiram um caráter eminentemente militar (de vigilância constante), perfeitamente compreensíveis, se considerarmos a participação da mão-de-obra militar nas atividades construtivas e ou no seu planejamento.

Mas o reflexo maior parece ter se dado no âmbito social, pois os artífices – agentes do barroco – estavam diretamente relacionados com as mudanças ou, mais claramente, ascendiam social e politicamente com elas. Essas ascensões, por sua vez, principiavam um processo cíclico, pois abriam velhos e novos caminhos para outros tantos artífices negros, indígenas e mestiços. E se na sociedade clientelar luso-brasileira [...] era livre ou escravo quem assim fosse socialmente reconhecido [...],¹⁶⁵ o trabalho era uma peça chave no caminho para esse reconhecimento. De modo que, através dele, muitos indivíduos cativos, emergiram do não-lugar do anonimato nas funções subalternas, para os lugares de maior visibilidade; lugares-de-fala e de enunciação¹⁶⁶, onde poderiam até mesmo chegar a exercer certos papéis de controle e ou representação de suas respectivas categorias funcionais e, inclusive, promover possíveis influências sobre seus trabalhos artísticos e artesanais, nutridas por seus respectivos horizontes culturais.

Desse modo, as trajetórias individuais fazem ver na esfera do trabalho mecânico-artesanal um elemento de mediação dos conflitos sociais e uma ferramenta poderosa, através da qual indivíduos – inclusive etnicamente ‘desqualificados’ – asujeitados e anônimos se constituíam em sujeitos históricos, a quem era outorgado um lugar-de-fala e certa experiência de exercício do poder numa sociedade colonial do Antigo Regime.

Alguns desses artífices contraíram trajetórias notáveis, convertendo-se nos grandes ícones da economia local e em precursores de outras trajetórias operacionais. É o caso do mestre pedreiro Antônio Fernandes de Matos, português da região do Minho, com origem humilde em Viana do Castelo, onde nasceu em 1640, que embarcou provavelmente na cidade do Porto por volta de 1671 num navio da frota mercante que seguia em direção a colônia brasileira, onde veio aventurar-se no Recife. Era um dos muitos migrantes que ocuparam o vácuo deixado pelos judeus e holandeses na economia recifense. Ali aqui ascendera de forma impressionante: Chegou a monopolizar as exportações de madeira em Pernambuco até o limiar do século XVIII e foi dono da matéria-

¹⁶⁵ MATTOS, Maria Hebe. A escravidão moderna nos quadros do Império português: O Antigo Regime em perspectiva. *In*: FRAGOSO, João Luís Ribeiro; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de & SAMPAIO, 2007, p. 161.

¹⁶⁶ Ver FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 56-61

prima (madeira à margem dos rios e matas virgens das redondezas – atual região de Camaragibe). Foi também, por longo tempo, o maior arrematante e empreiteiro de obras públicas, contratante dos dízimos alfandegários, e “capitalista” (agiota). Além de: proprietário/empreendedor de vasta mão-de-obra mecânica especializada (servil e ou livre), tendo, no entanto, começado como um simples mestre-pedreiro e engenheiro,¹⁶⁷ ofícios nos quais projetou e erigiu a maioria dos edifícios e templos locais de sua época, como a Igreja do Carmo, da Ordem Terceira Franciscana, a Igreja de Nossa S^{ra}. do Carmo, de N. S. do Rosário e da Madre de Deus. Além disso, construiu e reformou várias pontes e aperfeiçoou o molhe portuário natural (primeira reforma 1694-96). Foi, ainda, construtor e capitão da chamada ‘Fortaleza do Matos’,¹⁶⁸ oferecida a El Rey e localizada nas proximidades do cais do porto, com a função de protegê-lo em situação de risco.¹⁶⁹ Obras que expressavam o desenvolvimento de Recife, simbolizavam o poder econômico dos mercadores, o vínculo de Matos com os administradores pernambucanos, além, é claro, o interesse dos comerciantes em investirem na localidade. Comerciante de “grosso trato”, primeiro presidente da Casa da Moeda de Recife (1700-1701), além de ter obtido mercês e honrarias diversas, como o Hábito da Ordem de Cristo. Foi, igualmente, proprietário de rica frota naval ativas no comércio escravista e mercantil oceânico; Precursor no processo de especulação imobiliária na expansão territorial-urbanística da cidade, nas terras que recebera por mercê real. Membro de quase todas as demais ordens leigas de Recife. Foi irmão-

¹⁶⁷ Caso semelhante ocorreu, na Bahia setecentista com o conterrâneo de Matos, o mestre-pedreiro Felipe de Oliveira Mendes [1700-1761], embarcado num navio mercante na cidade do Porto rumo colônia, cujo nome “[...] está ligado indissolavelmente à história da arte na Bahia”, onde esteve fixado em Salvador desde 1747. Tendo sido declarado ‘juiz de ofício’, chegou a atuar, associado à artífices de outros campos, na qualidade de medidor de obras da cidade, em cujas obras empregou a mesma cadeia de artífices-escravos que deixaria, juntamente com seu enorme prestígio para o filho, o engenheiro-militar, e não menos notabilizado Manoel de Oliveira Mendes, que viveu no século XVIII. (Cf. ALVES, 1976, p. 113-114.); Semelhantemente em Minas Gerais, com o também Mestre pedreiro e carpinteiro José Pereira Arouca [1733-1795], egresso da freguesia São Bartolomeu da Vila de Arouca, Bispado de Lamnago, Comarca do bispado do Porto, de onde embarcou, para o Rio de Janeiro, seguindo para dali para Mariana, onde se estabeleceria e atuaria e também em Ouro Preto com sua equipe de artífices escravos testamentalmente declarados “como mais de 50”. Fizera fortuna entre 1753 e 1795 cotado e chegando a cotar entre os irmãos terceiros da ordem franciscana de Mariana. (Cf. MARTINS, 1974, p. 60-76).

¹⁶⁸ Onde, por todo o XVIII, se estocava a madeira a ser importada para o Reino.

¹⁶⁹ Ver COUTO, 1981, p. 154.

fundador e juiz-de-mesa da Ordem Terceira de São Francisco entre os anos de 1698 e 1701.¹⁷⁰

Evaldo Cabral sintetiza bem sua trajetória ao dizer que foi membro da primeira geração mascatal, que de mero pedreiro,

[...] amplia sua atividade a todos os setores da economia regional: construção civil, especulação imobiliária, propriedade de imóvel rural, navegação, tráfico de escravos, exportação e importação, comércio em grosso e a varejo, arrematação de da cobrança de impostos, agiotagem, fornecimento das frotas, criação de gado.¹⁷¹

Foi também o fundador da Capela Dourada da dita ordem (Fig. 1.7), cujo revestimento em ouro simboliza o congregamento e o poder financeiro da elite comercial pernambucana.

Aliás, seu mais notável empreendimento notabilizou a produção barroca pernambucana, quão grandiosos foram a pujança, o requinte e o nível de ostentação aplicados à sua construção e adorno.¹⁷²



Fig. 1.7: Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco, Recife. Idealização e empreendimento de Antônio Fernandes de Matos, da classe mercadora e dos diversos auxiliares mestres-artífices que lá atuaram nas diversas instâncias de atuação funcional.

A obra foi uma verdadeira façanha que demonstra que o poder financeiro recifense se equiparava mesmo à próspera região das minas, apresentando uma suntuosidade e vigor que, talvez, somente a aritmética e

¹⁷⁰ JABOATÃO, 1980, p. 474.

¹⁷¹ MELLO, 2003, p. 153.

¹⁷² Ver REINAUX, Marcílio. **A Capela Dourada do Recife**. Recife: Conigral, 2006, p. 85-155; COUTO, 1981, p. 119-154; PIO, 1975, p. 16-26.

renovável riqueza mercantil pudesse custear; triunfo e espelhamento cultural numa “[...] espetacular e espetaculosa [...]” sociedade, outrora chamada “[...] sociedade dos espelhos”.¹⁷³ Expressão votiva deveras distante dos pressupostos doutrinários tridentinos que ainda vigoravam, sobretudo, nas circunvizinhanças e arrabaldes agrárias; pompa ornamentativa que traduz-se em impressão pela arte da imagem cosmopolita e bulionista setecentista; da visibilidade social dos mercadores; o espelhamento enfim da riqueza e poder da gente e da era mercantil. Primor, que começava já na escolha dos tantos artífices e artistas que lá trabalhariam, a começar pelo próprio coordenador das obras de construção, o mestre Matos, onde as atividade construtivas locupletaram-se com mestres-pintores, entalhadores, marceneiros, imaginários, douradores, escultores, artífices da azulejaria portuguesa, etc. Todos escolhidos a dedo pelo mestre Matos e ou a ele indicados pelos co-irmãos e parceiros comerciais.

Matos, enfim, deixou uma trajetória peculiar, profundamente ligada ao desenvolvimento local e ao conseqüente re-ordenamento das classes sociais pernambucanas nas esferas administrativas da capitania, ocorrido entre a segunda metade do XVII e o século XVIII. Seu maior legado, entretanto, foi o caminho aberto aos inúmeros discípulos, herdeiros e sócios, que o sucederam nas atividades comerciais e construtivas no período aqui tratado. Beneficiários diretos da desmonopolização que representou sua partida, no que tange à matéria-prima e à mão-de-obra em Pernambuco. Quando de sua morte, em 1701, estavam entre esses sucessores e seguidores naturais os mestres-pedreiros Joseph Rodrigues, que comprou um dos ladinos construtores do mestre Matos chegou a presidência da mesa regedora da ordem terceira entre 1722 e 1723, Manoel Gomes e João Pacheco Calheiros; Além do renomado engenheiro, arquiteto-militar e mestre-pedreiro, Manoel Ferreira Jácome, entre tantos outros brancos, negros e mulatos, aos quais devem-se a autoria de muitas das obras da produção material e imaterial do barroco recifense.¹⁷⁴

Foram esses, alguns dos discípulos que levaram avante o processo de infra-estruturação do Recife; os responsáveis pela riqueza e peculiaridade

¹⁷³ SANT’ANNA, 1997, p. 97.

¹⁷⁴ Cf. ORDEMTERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, **Livro de Contas 1701-1726**, fl. 25-34 *In*: MELLO, 1981, p. 21–22, 138–139.

(hibridéz) da cultura local. E que, como o velho mestre, gozaram do trânsito ascendente, inter-classista, legado pela atuação invulgar e destacada na vasta produção barroca – até então eminentemente sacro – mas ao qual dariam, paulatinamente, um caráter mais profano, mercantil, ostentatório e lúdico. Como mestres-oficiais e, portanto, profissionais autônomos, foram alguns dos bem aventurados na demarcada estrada isertiva, trilhada sob a forma de ‘lugares de ascensão’. Quais sejam: a presidência dos respectivos ofícios, a composição das mesas regedoras das irmandades e confrarias as quais estiveram vinculados, a solicitação/recebimento de patentes militares e hábitos honoríficos. Ou ainda os lugares destacados e destacáveis nos eventos realizados nos templos e ambientes por eles construídos e decorados, tendo, com isso, legitimada sua nova posição social.

Seja por questão de trabalho, seja por ações sociais, suas parecências eram impreteridas em eventos como: **a) os rituais e solenidades de caráter sacro e ou profano:** como as festas “de congos” – de motivação africana –, as serenatas, representações teatrais (entremês), óperas “dos vivos” e “dos bonecos”, novenas, cavalhadas, procissões, teatralizações das passagens bíblicas, os festejos de páscoa (celebração comum e simultânea a todas as irmandades e autoridades civis); festas de reis, de ramos, de cinzas, votivas aos santos ou “oragos”, os “bailes” (de caráter popular), enterramentos, batizados, te-déuns, casamentos, festas estudantis; e **b) os eventos cívicos:** revistas de tropas, cerimônias condecorativas, obséquios as autoridades coloniais e a sua majestade, El-Rey, ou à família real: casamentos, nascimentos e “anos” (aniversários).¹⁷⁵ Isto porque tais eventos estavam relacionados às comemorações sociais, religiosas e eram pertinentes as diferentes especificidades de seus ofícios.

Marcados pelo caráter de mediação das ações e tensões cotidianas e inerentes às principais passagens da vida humanas e aos vários campos da sociabilidade recifense os festejos do barroco, eram abrilhantados pela cadência marcial da musica, pela sacralidade da religiosidade e o ludismo das

¹⁷⁵ Celebrações, que, sendo típicas daquela sociedade, não podem ser hierarquizadas – em nível de importância ou sócio-política –, haja vista a complementaridade e os múltiplos significados simbólicos sociológicos e culturais que lhes eram atribuídos por seus participantes, os artífices, sobretudo.

ações cosmopolitas, eram ocasiões de afirmação para a gente, comum e nobre, rica e pobre, e para as categorias elitistas e subalternas.

Eram, por sua vez, legitimadas na assídua – quase obrigatória – presença das autoridades locais. E, nesse jogo, de instrumento de controle para os legítimos representantes do poder régio, converteram-se em elementos de barganha entre os gestores e as gentes do cotidiano, cujos ícones, os mestres-artesãos, eram, por vezes, experimentadores da social governança (poderes contextuais e complementares). Nutridas nas múltiplas vivências e reelaborações dos indivíduos e categorias participantes: comerciantes diversos, clero, nobreza, etc., eram mercado à grande demanda de trabalhadores sediados no Recife: músicos, bandas militares, artífices e artistas da arquitetura perene e efêmera, dançarinos, artesãos em geral e seus subordinados nativos e cativos.

Símbolos e vias de enriquecimento, eram a face imaterial que complementava as obras físicas das artes edificativas e visuais; expressões do brio cultural daqueles tempos mercantis e campo aberto as atividades e às trajetórias dos indivíduos coloniais, dos artífices sobretudo. Nelas atuaram, por exemplo, musicistas como o anônimo “negro trombeteiro, com três trombetas”, escravo do falecido comerciante Matos, deixado, via testamento, com seus instrumentos ao comerciante Manoel Gonçalves de Aguiar.¹⁷⁶ Negro esse cujo nome bem agradaria saber, por tratar-se de um dos muitos que atuou no Recife entre 1701 e 1789, vinculados à Irmandade de Santa Cecília, ereta na Igreja de Nossa Senhora do Livramento dos Pardos¹⁷⁷ e transferida, posteriormente, para a de São Pedro dos Clérigos, onde seria ‘mestre-de-capela’ o professor régio mulato Luis Alves Pinto de quem se falará adiante. Tem-se, portanto, aí rostos que expressam e representam, um sem número de trajetórias pessoais que integraram e constituíram a odisséia política, urbanística e comercial do Recife setecentista. Exemplos de como as atividades destacáveis, os vínculos adequados foram o diferencial naquela sociedade. Vínculos, que pesavam de sobremaneira, nesse processo de dignificação, pois eram essas referências que endossavam suas petições e atestavam um direito não natural

¹⁷⁶ MELLO, 1981, p. 21.

¹⁷⁷ Na qual estavam concentrados grande parcela dos trabalhadores mecânicos da Praça do Recife, muitos deles já enriquecidos e em busca de distinção social.

às mencionados honrarias, patentes e aos hábitos honoríficos, sempre por eles pleiteados. Isso demonstra que não era somente pelo trabalho que se enriquecia ou se alcançava evidência nesses afazeres essenciais e pautados pela competência. O que corresponde a dizer que outros também poderiam ser os caminhos e as ferramentas de locomoção econômica e distinção social desses obreiros. Mas todos eles derivavam da associação e das reciprocidade entre os antigos imigrantes estrangeiros que seguiram as veias comerciais mercantis – militares, comerciantes e artífices especializados desafortunados – com indivíduos não-europeus reduzidos à escravidão no espaço colonial. E das relações que se davam dentro das redes sociais engrenagens funcionais da produção cultural recifense.

Foi assim que o mestre-pedreiro minhoto converteu-se no mais claro referencial e exemplo de projeção social, enriquecido nos campos de trabalho do barroco pernambucano e proeminente nas relações políticas e sociais; exemplo a ser seguido, e seguido de fato por tantos mercadores e oficiais-peritos que o sucederam. Ícone também para tantos oficiais-escravos, cujo desejo da sempre incerta autonomia ficou apenas nos sonhos cotidianos, em meio à labuta e ao anonimato das cadeias produtivas. Ainda que desses últimos se possa encontrar felizes exceções que alcançaram um patamar de projeção considerável. Fica assim exposto como, tal qual ocorreu na região aurífera, onde: “[...] aos artistas portugueses recém-imigrados¹⁷⁸ se misturavam nas oficinas, os filhos de europeus já nascidos no Brasil,¹⁷⁹ mestiços de portugueses com índios ou negros [...]”,¹⁸⁰ no Recife, o processo de vinculação e produção barroca foi idêntico. Ou seja: por meio da organização funcional e multiétnica em confrarias leigas, seriadas de acordo com as diversas categorias funcionais. Mas, ao contrário da região mineira, em Recife tanto o vínculo sócio-funcional, quanto a produção barroca propriamente dita (desde mecenato à ação efetiva) não estiveram relacionadas à riqueza aurífera, mas ao fluente capital comercial da economia mercantil-portuária. De forma que, sediados no Recife, esses especialistas podiam, eventualmente, atuar nos arrabaudes, regiões mais interioranas ou nas capitâneas anexas (de onde,

¹⁷⁸ Tendo desembarcado no porto do Rio de Janeiro.

¹⁷⁹ Muitos desses migrados das cidades circum-vizinhas.

¹⁸⁰ BAZIN, 1983, v. 1, p. 46.

aliás, haviam migrado muitos deles). Evitando, com isso, deixar passar as oportunidades geradas pela dinâmica recifense ou estarem à margem do fluxo de idéias e riquezas que ali fluíam¹⁸¹. Por fim, deve-se enfatizar que, com esse processo, o Recife transitou rapidamente de um pólo econômico à condição *se ne qua non* de pólo cultural, fato que, mais uma vez, lhe aproxima dos casos baiano e carioca. E, conseqüentemente, foi da proeminente vila pernambucana que se deu as importações estrangeiras, bem como a irradiação e trocas culturais entre os meios urbano e o meio rural, confirmando a velha filosofia de que “[...] a cidade é a principal fonte de inovações: nas ditas comunidades rurais e conduz as rédeas da política da religião e da economia.” De forma que os artífices do barroco não apenas viabilizaram infra-estruturação do Recife, mas também aprofundavam sua proeminência em relação às regiões campesinas. E por meio das obras por eles produzidas se pode “[...] compreender o complexo fenômeno de que o barroco seja uma cultura urbana, produto de uma cidade que vive em estreita conexão com o campo, sobre o qual exerce forte irradiação”¹⁸². Por outro lado, tal qual se disse da difusão cultural Reino-Colônia, essa irradiação regional não pode ser descrita como um simples processo passivo de difusão estilística, mas, ao contrário, marcado por constantes e incisivas interações exercidas por seus “anônimos”¹⁸³ e autônomos artífices. Quem são? Como trilham esse árduo percurso? Como atuavam? Que influências deixaram na produção? Como os têm tratado nossa produção historiográfica mais recente? O objetivo desse trabalho é encontrar algumas respostas, pois seus ‘rostos’, nomes, suas trajetórias e, sobretudo as influências, são uma lacuna a ser preenchida pelos pesquisadores recifenses e impõe, desde já, o dever de priorizá-los, em detrimento ao simples estudo das formas estéticas das obras que compõem seu legado. Tarefa que se fará doravante.

¹⁸¹ COSTA, 1983, v. 6, p. 72.

¹⁸² FOSTER *apud* MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: EdUsp, 1997, p. 193.

¹⁸³ Grande parte dos estudos pernambucanos a cerca do barroco parte da perspectiva do anonimato, priorizando a análise das formas como prolongamento linear da uma matriz portuguesa, com a qual geralmente é comparada e classificada segundo o nível de proximidade estética.

CAPÍTULO II

2) Manoel Ferreira Jácome: o caminho das pedras da arquitetura mestiça.

“Os fatores sociais que determinam o barroco fazem seu impacto separado”.¹⁸⁴

Vários foram os artífices remanescentes da equipe do mestre pedreiro português Antônio Fernandes de Matos a despontar como grandes nomes da produção cultural material do barroco pernambucano, em substituição natural ao velho agenciador de artífices. Operários que no princípio do século XVIII também gozaram do patamar de ‘oficiais’¹⁸⁵ ou mestres-de-obras e que, nessa condição, formaram suas próprias redes de trabalho, empregando-as nas obras públicas e privadas que arrematavam, contratual e nominalmente, na cidade ou regiões circunvizinhas, mediante a relação: maior renome perante o público X menor preço pela execução dos empreendimentos construtivos. Situação bem diferente a condição inicial de artífice-escravo, que “[...] produziam obras mais baratas [...] em oficinas de brancos e forros [...] tiravam para si uma terça ou quarta parte dos seus jornais”.¹⁸⁶

O mais notório deles foi, sem dúvida, Manoel Ferreira Jácome, um mestre pedreiro que ascendeu a arquiteto e engenheiro militar¹⁸⁷ e que viveu no Recife entre os fins do século XVII e princípios do século XVIII, acredita-se que entre 1677¹⁸⁸ e 1736, época na qual a arquitetura civil e militar ainda conservava as influências do período holandês e os artífices gozaram de

¹⁸⁴ HAUSER, Arnold. **Historia Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 444.

¹⁸⁵ Chamava-se “oficial” o artista que obtinha perfeita preparação técnica no seu ofício e que, de aprendiz, passava a condição de “mestre-oficial”. Nessa condição eram quase sempre detentores de mão de obra escrava, a qual era preparada e empreendida funcionalmente. Ver: FILHO, José Mariano. **Estudos de Arte Brasileira**. Rio de Janeiro, 1942, s/e, p. 11; LEITE, 1953, p. 26.

¹⁸⁶ COSTA, 1982, v. 6, p. 145-146.

¹⁸⁷ Título a que se chegava mediante reconhecimento do notório saber possuído por determinado artífice perante os juizes-de-ofício nas respectivas profissões e que era confirmado pela câmara local.

¹⁸⁸ Parece pouco provável que o mulato tenha nascido nesse ano, já que na década de 1690 (quando teria apenas 13 anos) estivera atuando nos mais importantes empreendimentos construtivos da época; conclusão a que se chega também ao se considerar o ano de seu casamento, 1701 (quando teria apenas vinte e quatro anos), ano em que gozava da condição de liberto, atuava autonomamente e era reconhecido pelo status de “*mestre-oficial*” entre os “*mais peritos*”. A data parece, ao contrário, demarcar o estabelecimento do seu vínculo com o mestre Matos que monopolizava as atividades construtivas da capitania nesse período empregando nelas cerca de 98 ladinos, Jácome entre eles.

grande importância (ainda que desempenhassem atividades braçais).¹⁸⁹ Na verdade, “o misterioso Manoel Ferreira Jácome”, como se referia Fernando Pio a esse artífice que, sediado em Recife, atuou em todo o Pernambuco no último quartel do XVII e, sobretudo nas primeiras décadas do XVIII,¹⁹⁰ tendo alcançado independência funcional e grande notoriedade perante os pares a demanda de mecenas locais e as autoridades civis (Câmaras de Olinda e Recife).

De suas origens sanguíneas não se tem qualquer notícia e apenas no campo das hipóteses se pode apontar possíveis laços escravistas ou parentais com:

- a) O Visitador geral entre 1691-1698, frei Jácome da Purificação, custódio da ordem terceira de São Francisco do Recife em 1695 (ano da fundação), com grande parentela em Pernambuco¹⁹¹; ou
- b) Manoel Ferreira de Carvalho, abonado irmão da ordem terceira franciscana, autor de avultadas ofertas necessárias quando da edificação da igreja (1695)¹⁹². Seria Jácome uma dessas ofertas?

São possibilidades, como se disse, que por ora não serão aprofundadas, nas quais se voltará em trecho oportuno.

Desde já, porém, se esclarece que tais incógnitas em torno da pessoa de Jácome não dizem respeito, como se poderá imaginar, às suas qualificações ou ao nível técnico demonstrado em suas atuações profissionais, aspectos nos quais, ainda muito jovem, “[...] parece que logo revelou habilidades invulgares, pois, em 1704, esta[va] incluído numa lista de *‘oficiais mais peritos’* entre os de sua *arte*”¹⁹³ na Capitania de Pernambuco. Essa singela informação parece já o suficiente para atestar sua perícia técnica no

¹⁸⁹ GUERRA, 1984, p. 17.

¹⁹⁰ MARTINS, 1974, p. 95.

¹⁹¹ JABOATÃO, (Frei) Antônio de Santa Maria Jaboatão. **Novo orbe seráfico brasílico**: ou crônica dos frades menores da Província de Pernambuco. Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980, p. 466.

¹⁹² Ver. Ibidem, p. 466; PIO, Fernando. **A Ordem Terceira de São Francisco e suas igrejas**. Olinda: Instituto Histórico de Olinda, 1975, p. 16-17.

¹⁹³ As artes aqui são vista como campos do saber, e como tais legitimados e legitimadores dos agentes funcionais. (Ver: MARTINS, 1974, p. 95).

ofício construtivo, mas é reforçada ainda por termos como: “artista de habilidade invulgar”, de “gênio luminoso”, entre outros adjetivos comumente usados à época para conceituar oficiais do seu quilate.

Tais adjetivos, obviamente, não surgiram por acaso, mas sim devido ao fato de que naquele tempo já eram bastante expressivas suas atuações, e isso refletia-se nas opiniões (pública e da categoria) acerca de sua aptidão para os assuntos concernentes ao ofício de pedreiro. Opiniões que ainda podem ser comprovadas, já que “seus pareceres se guardam no arquivo da Ordem 3ª de São Francisco, datados de 23 de Outubro de 1704, e é nesse papel que se encontra a mais antiga assinatura de Jácome [...]”¹⁹⁴ que se conhece. Logo, se constitui numa valiosa pista para os estudos acerca de sua carreira e atuação, além de denotar um forte vínculo com a citada ordem religiosa, composta pelos mais ricos comerciantes locais. Relação que será explicada mais adiante.

Esses registros comprovam que àquele tempo estivera empreendendo algumas obras de urbanização que, à primeira vista, nada mais são do que suas primeiras atuações de maior porte. E que, portanto, já faziam parte de um estágio muito adiantado de sua trajetória pessoal e profissional, a qual pode ser dividida em três fases principais: ‘*de iniciação*’ (atuação não qualificada), ‘*auxiliar*’ (qualificado, mas sem autonomia plena) e, por fim, de ‘*mestre*’ (autônomo e empreendedor de mão-de-obra – escrava e livre). Um longo percurso instrutivo até a capacitação plena e a larga liberdade social.

Este caminho, na verdade, corresponde ao percurso insertivo desse artífice, cujo início remontaria aos fins do XVII, época da *pós-reconquista pernambucana*, em que a Vila do Recife esteve pautada pela política de reorganização urbana, dinamização comercial, pelo enriquecimento econômico e pela mobilidade e inúmeras mudanças nos quadros social e administrativo. E a importância de salientar esses lugares de inserção e liberdade, consiste no fato de que, nos primeiros tempos, um iniciante nada mais era que um mero número no expressivo contingente de anônimos, ocupando as posições subalternas das cadeias profissionais dos artesãos pedreiros. Realizava tarefas pesadas e intermediárias da construção: como talhar a pedra bruta, preparar

¹⁹⁴ PIO, Fernando. **Artistas dos Séculos Passados**. Recife: Imprensa Universitária, 1959, p. 72.

preliminarmente a matéria prima em geral e sonhava os sonhos comuns desses indivíduos: perícia, independência e êxito econômico.

De modo que, se em algumas fontes do princípio dos setecentos é encontrado já como mestre-artífice, vivendo, não obstante, uma fase áurea e distinta da carreira, tal fase era posterior às difíceis etapas iniciais de sua formação. Situava-se, pois, no fim de uma trajetória pela qual todo artista deveria, necessariamente, passar. Isso significa o tempo de aprendiz havia findado – mudança que ocorreu, muito possivelmente, com a ‘partida’ do velho instrutor (Matos) no ano de 1701 – sendo, ele próprio, um dos muitos beneficiários da conseqüente desmonopolização de tarefas do comércio de matéria-prima. Tornava-se, com isso, um dos herdeiros da generosa fatia da clientela (demanda construtiva) deixada por seu instrutor, para a qual eram, esses construtores, a indicação natural dali adiante.

Renovadas e intensificadas foram também as formas e possibilidades de hierarquização na organização funcional ante as demandas construtivas crescentes geradas pelo desenvolvimento de Recife e da capitania como um todo, do que se beneficiou como ninguém o mestre Jácome. De um lado, tornou-se comum que parte dos membros das irmandades tributárias das grandes arqui-irmandades, em cujos templos apenas dispunham de altar lateral, se desquitassem no intuito de erigir seus próprios templos, gerando trabalho e oportunidades para os artífices das diversas especializações: os pedreiros, engenheiros e arquitetos, primeiramente. De outro, tais operários se organizavam em confrarias e arqui-confrarias no propósito de congregarem-se entre irmãos e confrades praticantes de um mesmo ofício ou conjunto de atividades, visando regulamentar as próprias atuações desses indivíduos. Associações que embora tivessem também caráter religioso tinham como foco central as questões pertinentes às atividades inerentes às respectivas categorias funcionais, nas quais elegiam, internamente, seus representantes junto à câmara local. Cabe ressaltar que “[...] os artesãos que interessavam à arquitetura eram os pedreiros, os canteiros (entalhadores de pedra) e rebocadores (em pedra ou gesso) [...]”.¹⁹⁵ Era esse, portanto, o universo de confrades ao qual estava congregado o irmão Jácome, concentrados na

¹⁹⁵ BAZIN, Germain. **A Arquitetura religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983, v. 1, p. 43.

Irmandade e Confraria de São José do Ribamar,¹⁹⁶ que funcionou no Hospital do Paraíso da Freguesia de Santo Antônio até construírem um templo próprio de mesmo nome em 1737, ano da sua morte do referido pedreiro. Eram eles os especialistas envolvidos no incremento da infra-estrutura do Recife, que intensificou-se no final do XVII, à sombra generosa da dinamização mercantil-portuária.

Foi atuando nesse contexto, mas ainda nas etapas de aprendizado funcional, que ele trabalhou em templos diversos, como o Convento de Santo Antônio (fig. 2.1), o Convento da Ordem Carmelita (atual Igreja e Basílica do Carmo (fig. 2.2)); a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da então Freguesia de Santo Antônio do Recife (fig. 2.3), a Ordem Terceira de São Francisco do Recife (fig. 2.4); a Igreja da Madre de Deus (fig. 2.5); e a de N. Sr^a Conceição dos Militares (fig. 2.6). Sendo esses empreendimentos o que já se chamou de chamado “canteiro de obras do mestre Matos [...], em que se deu sua formação”.¹⁹⁷



Fig. 2.1: Convento de Santo Antônio – Recife
Foto: José Neilton Pereira, 2007.



Fig. 2.2: Igreja e Basílica do Carmo (antigo convento dos padres carmelitas) – Recife. **Foto:** José Neilton Pereira, 2007.

¹⁹⁶ Essa Irmandade teve também a prerrogativa de controle sobre os ofícios de carpinteiro, marceneiro e tanceiros, e seu estatuto era imposto até mesmo aos artífices vindos da Europa. Ver: MELLO, José Antonio Gonçalves de. **Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º Reinado**. Recife: Massangana, 1995, p. 111.

¹⁹⁷ Ver Idem, 1981, p. 25 - 33.



Fig. 2.3: Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Bairro (freguesia à época) de Santo Antônio – Recife. Foto: José Neilton Pereira, 2007.



Fig. 2.4: Ordem Terceira da São Francisco – Recife. Foto: José Neilton Pereira, 2007.



Fig. 2.5: Igreja da Madre de Deus – Recife. Foto: José Neilton Pereira, 2007.



Fig. 2.6: Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares – Recife. Foto: José Neilton Pereira, 2007.

A guisa de reflexão note-se a profunda semelhança entre os frontispícios dos dois últimos templos a fim de se pensar a questão da autoria. Ainda que as obras da igreja dos militares, postulada como o mais belo templo ereto por

castrenses brasileiros e portugueses,¹⁹⁸ tenham sido executadas a partir de 1728 por Crespim Paes Varela,¹⁹⁹ “o risco”, fase intelectual do trabalho de 1723, poderia sim ser da autoria de Manuel Ferreira Jácome, pois na análise dessa época “[...] quase sempre se observa que o mestre de obras trabalhava com base em plantas fornecidas por outra pessoa”.²⁰⁰

A hipótese se ganha força ainda quando se observa a semelhança com a Igreja da Madre de Deus do Recife, onde, ainda que anônimo, atuou o arquiteto e pedreiro. Não é, portanto, descartável a hipótese de serem ambas as plantas (riscos), empreendimentos do mesmo mestre autor, razão pela qual se disse que essa era a “co-irmã” daquela.

Ainda que falte documentação para endossar essa afirmação, alimenta tal hipótese o seguinte comentário:

A Madre de Deus, com a largura excepcional de sua nave, lembra as igrejas conventuais do século XVI, de capelas laterais [... ao passo que...] a fachada da Conceição dos militares, igreja já mencionada em 1720, pertence à mesma família, e talvez seja de autoria do mesmo arquiteto.²⁰¹

Mas, para além da semelhança estética, cabe dizer que a época da construção do templo dos militares coincide, justamente, com a fase de auge, fama e de intensa atuação do mulato Jácome; com a época em que gozava de grande experiência, prestígio e era bastante requisitado, não obstante à herança do mestre Matos e ao aprendizado que o pardo tivera nas obras da Igreja da Madre de Deus, possivelmente tomada como referencial.

Concreta, porém, foi sua atuação a serviço da Ordem Terceira de São Francisco, pela qual, como já foi dito, se pode atestar um forte vínculo do artífice com essa associação, da qual Jácome era membro ao lado de tantos outros artesãos, como o mulato e co-irmão André Luis (mulato, mestre e juiz do ofício de carpinteiro),²⁰² e do amigo pessoal Manoel Gomes de Oliveira, mestre pedreiro um dos testamenteiros de Antônio Fernandes de Matos, entre outros.

¹⁹⁸ COUTO, 1981, p. 226.

¹⁹⁹ Idem, op. cit., Ver: MELLO, José Antonio Gonsalves de. Crônica Da Igreja Da Conceição Dos Militares. In: **Diário de Pernambuco**. Recife, 19 jul., 1970. **Disponível:** <http://bvjagm.fgf.org.br/obra/Imprensa/030404-00040.pdf>.

²⁰⁰ BAZIN, 1983, v. 1, p. 43.

²⁰¹ BAZIN, 1983, v. 1, p. 177.

²⁰² MARTINS, 1974, p. 24.

Como fator explicativo para o irmanamento desses indivíduos de condições pouco abonadas aos quadros dos terceiros franciscanos, parece mesmo ser o tão forte laço pessoal e profissional com o mestre português, bem sucedido na capitania, idealizador e fundador daquela ordem terceira. Tal condição, portanto, derivava da herança insertiva nas cadeias funcionais de Matos, na medida em que fora, certamente, um dos anônimos operários atuantes na ereção dos templos citados a serviço do enriquecido imigrante minhoto. Conclui-se, portanto, que “[...] sua formação está ligada ao patrocínio desse generoso fidalgo reinol e mestre pedreiro que lhe forneceu recursos ‘para complementar sua formação’”.²⁰³

2.1) Rochas lapidadas: das primeiras obras à notoriedade edificada.

A certificação da destreza funcional, ignorando-se, no entanto, as origens do pedreiro pernambucano (olindense, mais especificamente), sediado em Recife, relevantes questões logo se levantam, como por exemplo: que grande ‘mistério’ envolveria a figura de Manoel Ferreira Jácome? Que singularidade e importância teria seu nome para além de sua grande representatividade autoral na produção material do barroco local do XVIII? Como se explica sua ausência nos registros das obras contemporâneas a sua formação? Qual o elo entre essa mesma formação, sua acessão funcional e as irmandades locais? A que conclusões nos conduzirão tais respostas? As conclusões, contudo, advém de informações deveras sutis.

Atente-se, de antemão, ao indício de que:

Ao tempo em que ocorreu [a reforma do porto], em 1701, Jácome já era pedreiro, pois no ano seguinte, 1702, consta seu nome como indicação do ofício, no Livro de Regimento de Irmãos de N. Senhora do Rosário que estava construindo no bairro [freguesia] de Santo Antônio.²⁰⁴

Perceba-se que do texto acima emergem algumas respostas acerca dos indivíduos atuantes e de suas formas de participação nas obras. Apesar de envoltos no véu do anonimato, consequência do próprio registro e das

²⁰³ PIO, 1959, p. 77.

²⁰⁴ MARTINS, 1974, p. 95.

eventuais interpretações acerca dele,²⁰⁵ esses trabalhadores são aqui chamados à condição de sujeitos da história urbana de Recife e ao papel de protagonistas, autores e agentes das transformações locais. Jácome, assim, os representa, haja vista sua fuga à condição de aluno ou auxiliar, ao integrar uma elite funcional enrijada no *status* de “mais peritos” e, como tais, obreiros anônimos.

Seria ele, portanto, um dos operários envolvidos no melhoramento do molhe portuário de Recife entre 1694 e 1696 (fig. 2.7), obras coordenadas por Antônio Fernandes de Matos, e também na construção da mencionada igreja dos africanos no Brasil, não obstante, templo da mais importante irmandade de negros da capitania. Construções que, apesar de profundamente diferentes, faziam, igualmente, parte de uma fase próspera do Recife e que nos conduzem a ver o papel de importância desses operários naquela conjuntura. Veja-se, com isso, as diversas oportunidades geradas, nessa fase, aos peritos como Jácome. Por isso mesmo, tais obras expressam as conquistas econômicas, sociais, políticas e culturais alcançadas por esses membros das camadas subalternas: os trabalhadores mecânicos. Assim como são muitas as fases da produção.

Perceba-se, finalmente, como a vida funcional (práticas trabalhistas), é aqui tomada como indício da vida social (redes e caminhos insertivos). Aliás, como de praxe, tanto a importante obra do porto, como a da Igreja do Rosário, consagraram a apuração técnica do pedreiro, já que seria novamente convocado a reformar o citado molhe portuário, entre 1702 e 1704 e, não obstante, ficaria a edificação do Rosário reconhecida como “um dos mais belos templos do Recife”.²⁰⁶ Contudo, ainda não teria ele chegado ao ponto principal de sua trajetória, já que sua evolução técnica coincidiu com a dinamização e o cosmopolitismo que continuamente deu-se sobre o Recife, o que significa dizer que as construções eram apenas uma das faces dessas mudanças. Por trás delas pessoas buscaram e alcançaram mobilidade e exercitaram-se nas lacunas do poder.

²⁰⁵ Ver. FLEXOR, Maria Helena Ochi, **Escultura barroca Brasileira: Questões de Autoria. Disponível:** <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/39f.pdf>.

²⁰⁶ CAVALCANTI, Carlos Bezerra. O Recife: **Um presente do “passado”**. Rio de Janeiro: UFF. 1995, p. 90.



Fig. 2.7: Vista do Porto de Recife a partir de Olinda, Gillis Peeters - século XVII. Obra em que se vê (ao centro) o molhe portuário no qual viria a trabalhar Manoel Ferreira Jácome, sob o comando de Antônio Fernandes de Matos, entre 1694-1696 e, onde o mestiço trabalhou de maneira autônoma entre 1702 -1704. Embora a imagem, de 1640, seja anterior às reformas por ele operadas, permite localizar com exatidão o referido local. Além de se perceber o uso intencional das condições naturais para o favorecimento do comércio atlântico e, ainda, o aperfeiçoamento do local para tal fim, objetivo este em que se circunscrevem as ações operacionais de Jácome.

Mesmo assim, são atuações relevantes, pois grandes são as implicações sociais, já que expressam as contribuições do artífice para o próprio ecletismo urbanístico da Vila do Recife, à medida que

[...] a expansão urbana é uma das causas que intensificam a hibridização cultural. [Já que...] a urbanização branca se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção com reestruturações da comunicação imaterial [...] que modificam os vínculos entre o público e o privado.²⁰⁷

Mostram-se assim, os vínculos do artista com a sociedade urbana e mercantil recifense e com os grandes ícones da economia, religião e administração local.

Ao serem relacionados empreendimentos tão distintos e que caracterizam a multifuncionalidade do artífice, tão comum naqueles tempos, se pode ver como essas edificações expressam as sub-reptícias ligações feitas por esse artífice no obstinado intuito de gozar das benesses advindas daquela conjuntura; como esteve consciente da diferenciação proporcionada pelo ofício de artesão e buscou incessantemente projeção não apenas em função da atividade que exercia (hierarquia interna), mas também nos espaços e lugares sociais que a um pedreiro era dado granjear, para além das relevantes atuações operacionais no campo das artes mecânicas – *maechus*,

²⁰⁷ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997, p. 285.

*moechanicae, adulteradas,*²⁰⁸ *híbridas, mestiças*²⁰⁹ – já que permeiam a fronteira do saber técnico e ordinário: espaços representados simbolicamente na cultura imaterial.

Para isso, porém, os meios eram diversos dentro dos campos da sociabilidade, de construção das identidades étnica e cultural e das estruturas administrativas que ordenavam a sociedade recifense colonial. Sabia, no entanto, que esses campos interagiam e se reforçavam mutuamente, já que a barganha era lugar comum desse complexo jogo de interações. De maneira que essas atuações, efetivamente, apenas suscitam novas dúvidas e questionamentos acerca de suas origens. São esses mesmos questionamentos que parecem ter motivado o comentário de Pio, em que relatou, breve, pontual e sucintamente – sob a forma de verbetes – algumas de suas atuações mais importantes. Disse ele:

Além da autoria da planta da Igreja de São Pedro dos Clérigos e da notícia de que por vota de 1724, empreitara as obras de restauração da capela mor e da sacristia da matriz de Muribeca, nada mais se sabia sobre Manoel Ferreira Jácome.²¹⁰

Parece, entretanto, não haver desconfiado de que tais empreendimentos se tratavam apenas de suas mais notáveis atuações e, portanto, de um estágio já avançado de sua trajetória pessoal e profissional. São estas, ao que parecem, as primeiras grandes obras de caráter construtivo religioso – pelo qual o Barroco tornou-se reconhecido e às quais é muitas vezes reduzido – nominalmente por ele empreitadas e personificadas. Representam, assim, sua própria locomoção social, na estratificação funcional e a perícia técnica, requisitos inerentes à contratação e ocultos nos registros dos grandes trabalhos, haja vista a criteriosa avaliação pela qual os projetos técnicos e, por conseguinte, os profissionais de construção estavam submetidos.

A título de ilustração, veja-se, com relação à primeira, como registraram os arquivos daquela irmandade:

²⁰⁸ “*Maechus*”, “*Moechanicae*” termos do Latim, que se traduzem, respectivamente, por: “*prostituta*” e “*adultera*”, com sentido de “*coisa impura*”, “*maculada*”, “*misturada*”, “*mesclada*” ou “*híbrida*”. SAN VICTOR *apud* CARAMELLA, Elaine da Graça de Paula. **História da Arte: fundamentos semióticos**. Baurú: EDUSC, 1998, p 26-27.

²⁰⁹ GRUZINSKI, 2001, p. 38- 41.

²¹⁰ MARTINS, 1974, 95.

Aos seus [dias?] do mês de março de mil setecentos e vinte e oito, sendo nossa Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Hospital dessa Vila de Santo Antônio do Recife, e _____ me _____ junto nós o R. Provedor e mais R. R. Irmãos da venerável Irmandade de São _____ padre príncipe dos apóstolos São Pedro atendendo, o quanto é útil e proveitoso fazermos a nossa Igreja. Assim para maior gloria de Deus Nosso Senhor, veneração de divino serviço de nosso santo e proveito nosso, todos uniformes concordes determinados se lhes dê princípio, na forma da planta que fez o mestre Manoel Ferreira, *com parecer do tenente general João de Macedo Corte Real, do sargento-mor engenheiro Diogo da Silveira Veloso e do Capitão Francisco Mendes, todos [eles] pessoas que consultamos, e que sobre a matéria podiam falar e dar seu parecer [...]*²¹¹ (Grifo nosso)

Sendo assim, o registro no Livro de Atas da ilustre e clerical associação revela como a escolha feita em prol do mestre Jácome e em detrimento de tantos outros concorrentes, faz dele o grande 'beneficiado' daquela aura porfiosa, típica da sociedade recifense colonial e que tanto nutria a produção barroca, visto que é considerada uma planta de cunho erudito. Revela também quão bem situado estava entre os pedreiros da vila recifense, ou mesmo da própria capitania de Pernambuco. Demonstra, ademais, o grande potencial de projeção que conferia o ofício de pedreiro nos entrepostos ultramarinos, lugares em pleno processo de expansão, pois foi só a partir dessa obra, tal era a sua grandeza e a boa avaliação técnica do projeto, que Jácome passou a usar mais abertamente o título de arquiteto.²¹² Finalmente, evidencia-se a paulatina e irrefreável conversão dessa atividade de trabalho em uma eficaz ferramenta insertiva. Sobretudo por ser um dos campos que melhor estavam organizados dentro das confrarias, sendo também a categoria que melhor estava representada junto à administração local, tendo em vista que tal categoria dispunha de um representante direto e internamente eleito na esfera do governo local: o chamado 'juiz de ofício', que teve em Jácome o artífice pedreiro que mais o ocupou. Esse cargo, apesar de não remunerado, dava-lhe o direito sobre um por cento do valor das obras por ele avaliadas,²¹³ como ocorreu com as obras do bardo do molhe portuário de Recife (1704); bardo da

²¹¹ IRMANDADE DE SÃO PEDRO DOS CLERIGOS. Livro de Atas 1728-1746, p. 57 *apud*. PEREIRA, André Luiz. **A constituição do programa iconográfico das irmandades de clerigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso.** Campinas - São Paulo: UNICAMP, 2006, p. 97. (Tese)

²¹² MARTINS, 1974, p 95.

²¹³ *Ibidem*, p. 95-96.

Ponte da Boa Vista (1707); Igreja da Madre de Deus, onde atuou ao lado do Juiz de ofício de carpinteiro e co-irmão terceiro franciscano André Luis (1707 e 1729); bardo da Ponte dos Afogados (1708); obra realizada por Estevão Soares Aragão; Ordem Terceira de São Francisco (1711); além de obras residenciais na Rua das Creoulas (1711).²¹⁴ Em alguns desses lugares era recorrente sua participação, pois, como foi visto, lá havia atuado como mão-de-obra auxiliar.

Apesar de importantes, tais obras não podem ser comparadas à obra do templo de São Pedro. Ademais essa obra, tal era o porte e até mesmo a pluralidade de atividades nela empregadas, abriu-lhe várias possibilidades: dentre elas a de atuar conjuntamente com artesãos de outros ofícios, com os quais podia estabelecer importantes contatos a fim de trocar válidas experiências para o campo funcional. Quanto à vida social e sociocultural numa sociedade escravocrata, o mesmo pode ser dito no que tange à possibilidade de aproximação em relação aos proprietários desses mesmos artífices escravos ali atuantes. Isso, por sua vez se traduzia em novos contratos e difusão do seu renome.

Tais contatos suscitam, desde já, as seguintes questões: pesariam também essas aproximações sobre outras questões, como aquelas concernentes ao fortalecimento da identidade étnica desses artífices ou, mais claramente, sobre a do desconhecido Jácome? Resultariam elas em profusão estilística à arquitetura barroca de Recife? Nesse ambiente fronteiriço, a que universo cultural pertenceria Jácome, e que incrementos trouxera à produção, nesse lugar de encontro que era a obra dos clérigos?

Esse leve ar de mistério parece instigar a busca por respostas que permitam, talvez, estabelecer um importante elo entre sua trajetória pessoal e a mestiçagem da cultura no recifense do XVIII. Mais que isso: o envolvimento com as diversas camadas e categorias sociais atuantes nesse processo produtivo parece ilustrar como a efetiva participação nas áreas da construção tornou-se também subterfúgio para o congregamento étnico e para a busca por locomoção que se traduzisse em valorização dos negros, indígenas e mestiços, seja individual ou coletivamente.²¹⁵

²¹⁴ Ibidem, p. 95-96.

²¹⁵ Essa valorização era requerida nas estâncias imateriais da cultura do barroco, sobretudo as

É essa incógnita a que leva ao aprofundamento de inquietações como aquelas sentidas por Fernando Pio, ao constatar que: “[...] a última referência [...] a seu respeito, e a constante de um *Livro de Registro de Eleições da Mesa Regadora da Irmandade de N S^a do Livramento dos Pardos do Recife*. Ao ser eleito Mordomo para o ano compromisal de 1736-37.²¹⁶

Do trecho, não se pode deixar de salientar sua busca por participar ativamente das organizações leigas e ter, com isso, papel de destaque nos rituais, cerimônias e eventos festivos e cívicos promovidos pela citada irmandade. A procura por interagir com essas instâncias culturais do campo da imaterialidade, construindo nelas as elaborações híbridas acerca da cultura barroca traz à cena as diversas possibilidades de interpretação dessa cultura no Recife colonial.

Ao se inserirem nesses cargos e interagirem nesse espaço tão propício à construção da memória e das identidades étnica e cultural que eram os festejos,²¹⁷ indivíduos como Jácome abandonavam seu lugar de aparente neutralidade, e convertiam esses eventos em lugar de conagraçamento capazes, inclusive, de atribuir sentido ao próprio trabalho mecânico, à produção material como um todo, produto do suor desses trabalhadores, do ajuntamento e esforço coletivo de seus pares étnicos. Indivíduos que se relacionavam tanto solidária quanto corporativamente, e cujos representantes este trabalho busca identificar.

Por isso, acredita-se que, se fosse adiante, ou melhor, não estivesse limitado pelos aportes teórico-metodológicos que o impulsionavam, reconheceria Pio aí um forte indício, talvez o mais relevante, no que tange a contribuição ou influência deixada por Jácome à cultura recifense colonial. Ainda sem essa pretensão, bem se questionava o pesquisador português, diante desses sinais mais ou menos evidentes acerca de sua identidade étnica: “Seria ele Mulato? O fazer parte da Mesa Regadora de uma Irmandade [de N. S. do Livramento] parece indicar isso”,²¹⁸ já que essas associações estavam

festividades públicas, para cujas realizações eram canalizadas avultadas ofertas e enormes recursos advindos do trabalho mecânico e das atividades ligadas ao comércio mercantil-portuário.

²¹⁶ MARTINS, 1974, p. 95.

²¹⁷ Sobre tudo se forem levadas em conta às especificidades das celebrações católicas quando realizadas e vivenciadas pelos indivíduos não europeus.

²¹⁸ *Ibidem*, op. cit., p. 95.

marcadas pela segregação, capaz inclusive de direcionar a devoção para o âmbito da identidade étnica que havia em torno do simbolismo biológico do orago.

Tal fato aponta para a idéia de que uma contribuição híbrida de Jácome seria fator mais do que natural, e é no intuito de captar tal contribuição, que parece óbvio confirmar positivamente as mencionadas dúvidas, sendo taxativos a esse respeito. Acautela, porém, a seguinte afirmação:

Em decorrência do aumento da riqueza e especialmente da produção, mais igrejas e edifícios religiosos surgiram, introduzindo novas formas arquitetônicas. Entre elas, o principal exemplo de planta regional é a Igreja de São Pedro dos Clérigos [de Recife], iniciada em 1728 e terminada em 1782, projeto do arquiteto português, Manoel Ferreira Jácome.²¹⁹

Ademais, se por um lado à condição de mulato parece confirmada, em virtude das atuações como pedreiro e arquiteto entre os ladinos do capitão Matos, quando a 'fábrica' do contratador de obras esteve ativa nos serviços de conserto a alfândega (1687) e nas reformas das pontes, dos quartéis e fortes recifenses (1690),²²⁰ por outro, não poderia passar despercebido o aparente contraste da condição de hereditária mestiça com o sobrenome italiano que o mestre Manoel carregava. Mas é justamente esse sobrenome que parece confirmar seu sangue mesclado, a julgar pelos indivíduos que foram encontrados com esse sobrenome na documentação. Pode-se supor que tal sobrenome se dever a vínculos de posse escravista, sendo uma possível herança de proprietários de linhagem italiana migrados para o Recife, embarcados nas rotas Península Itálica/Lisboa, Lisboa/Recife. Relembre-se, amiúde, a parentela recifense do já citado frei Jácome da Purificação. Seja talvez através desse incógnito proprietário que o ainda escravo Jácome tivera os primeiros contatos com o seu instrutor e iniciara-se no difícil 'caminho das pedras' no canteiro de obras do mesmo. Seria ele, portanto, uma das aquisições ladinas de Matos junto ao migrante, e posteriormente liberto pela via funcional.

Assim, deve-se caminhar ainda um tanto no rastro desse artífice, não obstante, tendo em mente o diferencial em termos de conjuntura representado

²¹⁹ RODRIGUES, Iara (dir.). **Arte No Brasil**. São Paulo: Nova Cultural, 1986, p. 63.

²²⁰ Ver: AHU_ACL_CU_014, Cx. 40, D.1426; AHU_ACL_CU_014, Cx. 40, D.1529; AHU-_ACL_CU_015, Cx. 41, D.33730.

pela fronteira cultural em que se encontrava Jácome, vivendo numa sede portuária. Atente-se, melhor, para os vínculos existentes entre os artífices mestiços e os grandes mestres europeus que migraram para a localidade desde fins do século XVII. Isso nos permitirá vislumbrar um verdadeiro canal de inserção profissional, marcado por interesses mútuos e com óbvias reverberações nas relações sociais que se davam entre uns e outros. Migrantes que vieram para a colônia, e mais especificamente para Recife, nesse período, incentivados (ou tolerados) pelo poder metropolitano²²¹ e que conheceram nas engrenagens das confrarias locais o canal pelo qual podiam atuar legitimamente. Brancos pobres, em sua maioria, em busca das oportunidades cada vez menos abundantes na velha Europa, berço desses artífices, sobretudo quanto estas foram diretamente afetadas pelo crescente desuso do referencial estético estilístico que viria a ser denominado com o conceito depreciativo de “Barroco”.

Ao migrar para a colônia, esse contingente de mecânicos acharia novamente o sonhado mercado, de cujas notícias tanto aportavam em Portugal juntamente com as frotas que levavam as cargas mercantes coloniais.

Já no Recife, tomavam contato com os operários colonos, muitos deles mestiços em posição de destaque perante a sociedade, e passavam a vivenciar uma dinâmica funcional marcada por um constante e intenso jogo de trocas culturais, favores políticos, ações clientelares e práticas corporativas. Mas, sobretudo, um vasto leque de oportunidades de trabalho para cuja habilitação levava-se em conta todos os aspectos daquela sociabilidade típica de um meio escravocrata. Conheceriam também uma relação notoriamente corporativa e protecionista, na qual cada atuação não envolvia apenas as finalidades comerciais de uma produção mercantil, mas também o mutualismo étnico, as relações de compra e venda de matéria-prima e de prestação de serviço às classes mercantil, clerical, militar e até mesmos aos próprios administradores. Todas estavam permeadas por relações étnicas e sócio-culturais. Defrontavam-se, sobretudo, por exemplo, com uma intensa barganha que fluía das constantes encomendas, tendo em vista que as obras representavam um verdadeiro horizonte aberto à sobrevivência financeira dos

²²¹ Ibidem, p. 144.

artesãos simbolizando sua inserção e materializavam, muitas vezes, as disputas pelo poder que havia entre esses contratantes. Por fim, descobriam uma rotina operacional específica e nova para si, como estrangeiros, mas deveras conhecida e controlada pelos oficiais domésticos, geralmente de cor, na qual “[...] aos artistas portugueses recém-imigrados se misturavam, nas oficinas, aos filhos de europeus já nascidos no Brasil, mestiços de portugueses com índios ou negros”.²²² E esse tipo de associação envolvia migrantes, negociantes portugueses e estrangeiros de várias partes do velho continente, aos quais, diferentemente dos mestiços e negros, era vedada a ocupação de cargos, pois o trabalho nesses campos funcionais envolvia, também, a própria luta dos mestiços pela ‘fuga’ ao ‘lugar natural’ de cada categoria étnica na sociedade setecentista.

Esse parece ser exatamente o caso do mordomo da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento: o mestre-pedreiro Jácome, eleito Juiz-de-ofício²²³ por repetidos anos. Função na qual “podiam os arquiteto chegar a verdadeiros chefes na construção, aptos à reger todos os ofícios na qualidade de mestres-de-obras”,²²⁴ chegando assim ao ápice de sua carreira.

Curioso é saber que, após duas décadas, muitos desses contingentes europeus imigrados para o centro mercantil luso- pernambucano tivessem no seu exemplo um verdadeiro ícone, quer seja no que tange à perícia, à distinção funcional, ou mesmo ao percurso e de sua trajetória. Que, mirados no seu exemplo, passassem a vivenciar, nas cadeias operacionais recifenses – cujo controle administrativo esteve sempre restrito aos artífices locais, mestiços na grande maioria –, uma dinâmica de atuação deveras específica e nova para muitos desses estrangeiros, mas conhecida e controlada pelos oficiais domésticos, por Jácome em especial, durante anos a fio.

Sua carreira, portanto, mostra que trata-se de um equívoco, ou de uma visão parcial a idéia de que:

[...] os mestiços, culpados “da infâmia de mulato”, viviam em situação humilhante, não podendo usufruir senão do direito da licença temporário e isso os impedia de ocupar cargos de chefia. [...] só era pago, na maioria das vezes, por dia ou tarefa

²²² BAZIN, 1983, v. 1, p. 47.

²²³ O cargo de Juiz de ofício desapareceu com a promulgação da constituição do império, em 1824, que aboliu as corporações de ofício ou confrarias (ver: COSTA, 1983, v. 6, p. 43).

²²⁴ BAZIN, 1983, v. 1, p. 43.

executada, como um diarista, ou devia sujeitar-se a trabalhar subordinado a um patrão, para a execução de suas próprias obras; quando lhes era proposto algum trabalho [...], *sua condição de mulato lhe proibia de assinar contrato, pois os “Livros de Termos” só podiam conter assinaturas de brancos.*

225

Essa análise que Bazin faz do processo produtivo parece deveras generalizante, pois descreve apenas a situação dos indivíduos negros, indígenas e mestiços em condição de aprendizado, quando eram empregados nas sub-etapas e fases intermediárias da produção; nas atividades mais rústicas e eminentemente braçais.

2.2) Pedreiros e companheiros, irmãos e confrades: a construção de um ‘nome’ no ofício da construção.

O caso de Jácome parece comprovar que a própria conjuntura local, mercantil e atlântica, contribuía para a projeção profissional e pessoal dos artífices pedreiros. Como o aprendizado se dava inter-pessoalmente, como as trajetórias pressupunham, necessariamente, a passagem por fases intermediárias, classificatórias e distintivas que correspondiam às estratificações dentro dessa categoria operacional, como elas demarcam a existência de uma rígida hierarquia no âmbito dessas cadeias de trabalho e eram etapas pelas quais todos tinham que passar, ou, vendo por outro ângulo, pelas quais nem todos obtinham o mérito de passar.

Ocorre que a trajetória desses operários era longa e difícil, e desses indivíduos e do próprio Jácome só é sabido no avançado de suas carreiras, pois o percurso de um artífice-pedreiro como ele até a condição de ‘mestre’, além de incerto e dependente de sua própria perícia devia-se, entre outras coisas, a uma série de fatores de natureza social e política, que já foi exposto anteriormente.

Dito isso, serão enfatizados agora os passos, igualmente demarcados, dos artífices de renome no período, aqueles que gozavam de grande sucesso profissional. Isso consiste dizer: a análise das escolhas, anseios, petições e o aproveitamento das diversas brechas de inserção social. Elas consistiam

²²⁵ Ibidem, p. 46.

geralmente em ações legítimas e comuns naquela sociedade, como solicitações de cartas-patentes ou de titulações honoríficas. Tudo isso está implícito nos empreendimentos construtivos edificados pelos indivíduos que se sagravam mestres-pedreiros e só pode ser compreendido em face do estudo dessas redes de relações sociais, a partir das quais tais interações sociais e funcionais ficam óbvias e revelam-se condicionadas pelo fator econômico.

Esse processo justifica a grandeza das atuações desse operário pobre e eclético que era Jácome, e demarcam os direcionamentos de sua carreira, além de ser prova da herança que a ele foi transmitida.

Daí entender-se o porquê de sua ‘iniciação’ efetivar-se em obras de tamanha expressividade, complexidade e importância. Produto dessa herança era a clientela e o ecletismo desses contratantes explica a diversidade das obras. Veja-se uma delas:

Na documentação da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – cujo quadro de terceiros era composto essencialmente pelos grandes mascates e mercadores ou, simplesmente pela nata econômica de Recife – registrou-se a presença do ex-servente de Matos, já no início do século XVIII, atuando nos serviços de reforma empreendidos por aquela organização. Obras realizadas, a saber, no “**Claustro (térreo)**: construído entre nos anos de 1704 e 1706 pelos mestres pedreiros Manoel Ferreira Jácome e João Pacheco Calheiros²²⁶, tendo custado à obra a quantia de 1.004\$434”.²²⁷

O mesmo João Pacheco também esteve vinculado à figura de Antônio Fernandes de Matos, tendo chefiado os 98 ladinos que o falecido empreendia em vida e foi lembrado no testamento do mestre, tendo sido agraciado com “Hua peça [...]” e “[...] dous moleques”, que passariam dali avante a integrar sua própria cadeia de artífices pedreiros. Escravos-artífices que, possivelmente, estavam listados na Irmandade do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife.

Esse laço comum faz de ambos os mestres membros veteranos da equipe de Matos: companheiros de trajetória e egressos do anonimato inerente à mão-de-obra auxiliar a que estavam condicionados. Amigos conjuntamente

²²⁶ Um velho companheiro da equipe de artífices de Antônio Fernandes de Matos, e que se encontrava empreendendo escravos nas obras da Igreja do Rosário dos Pretos, da Freguesia de Santo Antônio ocorridas em 1721.

²²⁷ MARTINS, 1974, p. 95.

ascendidos à condição de trabalhadores autônomos e de autores legítimos e documentáveis e, ironicamente, de personificadores de obras.

O jovem Jácome e o dito Calheiros (veterano do alto dos seus 72 anos), porém, foram muito mais que um meros instruídos e subordinados do Matos, foram seus compadres,²²⁸ como nos faz saber o testamento do mascate português. Essa relação de compadrio, de fato parece ser confirmada no seguinte relato:

A mais antiga referência, encontrada a seu respeito remonta ao ano de 1701, de seu casamento com Páscoa Moreira. Seria possivelmente, homem de vinte e poucos anos de idade. O que nos permite supor seu nascimento na década de 1670. Tal referência liga-o, ainda, a um ilustre mestre de obras de pedreiro Antônio Fernandes de Matos (c. 1649-1701), com o qual se tinha iniciado como aprendiz de oficial de pedreiro.²²⁹

O texto baseia-se no testamento de Matos, datado de 1701 e mantido desde então aos cuidados da Ordem Terceira Franciscana. Foi o documento no qual o velho empreendedor de obras lembrou-se do jovem mestre mulato, antigo auxiliar e amigo, ao deixar nominalmente para uma das órfãs a quem outrora já havia deixado um dote para casamento e que era ninguém menos que “[...] sua mulher, Páscoa Moreira. O referido dote foi destinado ao pagamento de alugueis atrasados e à compra da casa em que Jácome morava “[...] na Rua dos Calafantes, avaliada em 466\$830”²³⁰. A citada casa diz respeito ao “número 10” da atualmente denominada Rua das Águas Verdes, (fig. 2.8), um sobrado²³¹ situado à esquerda do frontispício da Igreja de São Pedro, onde, antes da construção do templo, se situava um conjunto de pequenos sobrados, alugados por Matos a artífices mecânicos, militares e pequenos comerciantes locais. Ali, indivíduos como Jácome tinham sua residência no primeiro pavimento e uma lojinha térrea onde dispunham seus

²²⁸ A Relação de compadrio foi deveras comum no período colonial e era uma forma bastante usual de se estabelecer ou fomentar relações clientelares, dentro e fora dos laços de parentesco, envolvendo categorias e classes sociais distintas, mas com interesses afins.

²²⁹ PIO, 1959, p. 77.

²³⁰ ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO. Livro de Contas 1701-1760, fl. 21, 34, 121, 128 e 137v, *apud* MELLO, 1981, p. 21.

²³¹ Sobrado “alto e magro” e “[...] alongado no sentido frente-fundo”, denotativo a especulação imobiliária de que foi precursor Antonio Fernandes de Matos, e do crescimento vertical e dos tempos mercantis e da influencia holandesa na arquitetura recifense (Ver: FREYRE, Gilberto. **Sobrados & Mocambos**: decadência do Patriarcado Rural e Urbano. Rio de Janeiro: Record, 1990, p. 155-156; MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos Flamengos**. Rio de Janeiro Topbooks, 2000, p. 80-83).

serviços à clientela local. Tais residências foram erigidas no rastro da primeira especulação imobiliária local, levada a cabo pelo instrutor capitão, à época em que Recife não passava de uma ‘mera’ freguesia de Olinda e demarcavam o princípio de uma odisséia desenvolvimentista na qual os próprios operários e moradores eram agentes. Esse exemplo de sagacidade do mercador patricio foi, muito certamente, parte da herança a seu mais tenaz subordinado.



Fig. 2.8: Casa nº 10 (sobrado) a Rua dos Calafantes, atual Rua das Águas Verdes (Pátio de São Pedro), em que residiu o mulato Manuel Ferreira Jácome. Atualmente sedia o Centro de Design de Recife.
Foto: José Neilton Pereira, 2008.

Ver-se assim que, juntamente com o aprendizado técnico, o tão forte vínculo foi uma ferramenta que, associada às demais, abriu-lhe as portas para uma trajetória funcional exitosa. O que significa dizer que o mais valioso indício deixado por essas informações é o de que há uma profunda correlação entre os laços fraternos e familiares surgidos entre instrutores e aprendizes e as ascensões funcionais após a morte dos orientadores. Isso faz da relação de compadrio uma espécie de estratégia bastante comum na sociedade colonial dos entrepostos coloniais. Eis a razão pela qual foi o mulato Jácome um dos muitos agraciados com a desmonopolização das atividades mecânicas de construção, ocorrida na capitania desde o falecimento do mestre-pedreiro,

capitão de fortaleza e mercador inter-atlântico português Antônio Fernandes de Matos. Confirma essa herança, o fato de que o mais notável sucessor de Matos teve importantes, recorrentes e independentes atuações nos mesmos lugares onde outrora fizera seu aprendizado. Foi o que ocorreu “em 1720-31, quando realizou alguns trabalhos na Ordem 3ª de São Francisco do Recife, recebendo a importância de 117\$000”,²³² último ali operado.

É mediante esses laços funcionais e fraternais que se pode compreender sua condição de confrade entre os terceiros de São Francisco, pois na colônia foi deveras comum o fato de:

[...] as irmandades terem tido, tanto quanto os ofícios del-Rey ou cargos das câmaras, ou ao lado deles, a função, nos primeiros centros urbanos do Brasil, de dar nobreza a eleitos, em vez de recebê-la sempre deles, como teórica ou ortodoxamente devia suceder.²³³

Na verdade, e, sobretudo na era mercantil, eram esses elos que estavam no cerne de todas as locomoções, e impulsionaram indivíduos como Jácome à ocupação de diferentes lugares de distinção, e ao exercício incisivo e consciente da sociabilidade e do poder colonial. E se, por um lado, “[...] por essas associações deu-se a triagem da época, de acordo com a cor da pele [...]”,²³⁴ por outro, devido a esses mesmos vínculos, essa divisão nunca foi estanque nem tão rigorosa, por que no período mercantil era “[...] nos contatos mais triviais que, às vezes, de maneira imperceptível, se processa[vam] certas trocas de posição”,²³⁵ trocas ocorridas tanto de forma pacífica, pela sucessão natural dos mestres e favorecimentos diversos por/aos êx-alunos, quando tensamente, por meio de jogos, intrigas ou conflitos pessoais, sempre apimentados por questões de grupo e de natureza étnica.

Para além das oportunidades geradas no campo funcional, o âmbito da sociabilidade também parece ter proporcionado a Manoel Ferreira Jácome elevado *status* perante toda a sociedade recifense setecentista, pois lhe dignificou ao tão aspirado lugar de distinção de irmão terceiro (leigo) da ordem franciscana.²³⁶ Essa honra, evidentemente, não pode ser

²³² PIO, 1959, p. 77.

²³³ FREYRE, 1990, p. 335.

²³⁴ Ibidem, p. 375.

²³⁵ PAIVA, Eduardo França. **Escavidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789**: Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 33.

²³⁶ Cf. PIO, 1975, p. 34.

diretamente atribuída ao ramo de trabalho e nem mesmo às habilidades por eles manifestas, pois não eram esses critérios fortes para essa seleção, que independia de suas qualificações profissionais, diferentemente do que ocorria em outras confrarias, como as de São José do Ribamar, Santa Cecília e do Livramento, fundadas e regidas por e para essa gente.²³⁷

Seja como for, seu ofício contribuía indiretamente para tal escolha, pois dele advinha a sociabilidade que a função proporcionava, sendo o reconhecimento como ‘o maior nome dentre os pedreiros pernambucanos’, um grande diferencial de requalificação, que se não o lançava rol de indivíduos “de qualidade”, era porque, diferentemente da ação político-religiosa de irmanamento, o adjetivo “pessoa/artista de qualidade” era estritamente um termo etnocêntrico, designativo de “indivíduo/artista branco”. Ou seja, qualificados etnicamente para irmanar-se ao quadro dos terceiros. O que nos leva a conclusão de que *lugar de devoção* e *lugar funcional* eram aspectos que se associavam, se complementavam e se reforçavam mutuamente.

Com isso, vêem-se [re]unidas e imbuídas do mui político sentimento de mutualismo corporativo colonial a nata econômica de grandes comerciantes, “consumidores” da produção, e a base sócio-operacional da sociedade pernambucana, os trabalhadores mecânicos, produtores. Dois grupos cuja relação não ocorreu ocasionalmente, haja vista que o trabalho mecânico fôra o berço de muitos dos grandes e enriquecidos mascates, pois é preciso lembrar que ambos estiveram iluminados pela florescente economia mercantil-portuária e norteados pelos sentimentos da devoção religiosa, jogos políticos e interatividade cultural do barroco. De maneira que por trás do pedreiro mestiço há todo um universo de idéias e ideais do qual era agente direto. Ideias e ideais que se traduzem em interesses pessoais e grupais que a cultura tendeu a simbolizar e cristalizar.

Aliás, esta união, comum nos grandes entrepostos coloniais, representava bem mais que uma mera ação de corporativismo: consistia na associação de irmãos abastados que, enriquecidos, passaram a demandar novas construções junto aos próprios substitutos diretos no trabalho mecânico-artesanal. Esses novos confrades, a exemplo dos antigos mestres, eram ciosos

²³⁷ São José do Ribamar (dos carpinteiros, marceneiros e Pedreiros); Santa Cecília (dos músicos) e do Livramento (dos músicos até a transferência para a de São Pedro dos clérigos).

de ganhos de toda sorte e estavam certos que o amparo dos mercadores lhes podia gerar muitas oportunidades. A interação com suas obras era uma delas, pois nisso eram chamados a expressar seu universo cultural híbrido.

Assim, a análise da obra Jácomeniana, por sua vez, expressava a ruptura dos mercadores com a antiga ordem, centrada na açúcarocracia, à qual nem sempre puderam pertencer tampouco exercer papel decisivo na administração. Os templos por ele reformados ou erigidos são fruto do congregamento de uma categoria diferenciada e que, em virtude de sua grande locomoção, visava insistentemente à diferenciação, já que essas edificações ilustravam o novo lugar que aqueles ocupavam: a riqueza e o poder que ora experimentavam. Poder, por sua vez, que era gradativamente transmitido aos irmãos mecânicos como Jácome e tantos outros.

Assim, para além da grande destreza, seus vínculos certamente pesaram para que tenha sido

[...] por varias vezes eleito líder de sua classe, exercendo o cargo de 'juiz do ofício de pedreiro', que, como se sabe, *era escolhido por eleição entre seus pares e confirmado pelos vereadores da câmara de Olinda e, desde 1711 pelos da câmara do Recife*²³⁸. [Grifos nossos]

Como se vê, a ascensão a tal posto convertia-o numa espécie de funcionário público, com dupla legitimidade: perante os companheiros de ofício e à administração local. Mas também o imbuía de uma dúbia missão, que era a de controlar seus pares e, ao mesmo tempo, representá-los junto ao governo, não obstante a importância da classe face ao incremento de infra-estrutura que convertia Recife num verdadeiro canteiro de obras.

Note-se, contudo, que a conflituosa conjuntura política dos primórdios setecentistas parece não ter influído negativamente em sua fama pessoal, que sobreviveu à transição administrativa das câmaras locais de Olinda (seu berço) para o Recife (para onde migrou), e aos embates pela posição de sede da capitania. Ao contrário, “[...] consta que exerceu aquela função nos anos de 1707; 1708; 1711; 1717 e 1722”.²³⁹ O que nos leva a pensar que artistas do seu porte, embora fatalmente fossem levados a se posicionar, passavam

²³⁸ PIO, 1959, p. 77.

²³⁹ Ibidem, p. 77.

muitas vezes ilesos por eventos de grande tensão política, como o conflito inter-classista envolvendo nobres e mascates. E a razão dessa continuidade era o fato de que esses artesãos, devido às suas especialidades, possuíam grande importância nas sociedades urbanas, naquela era de pleno vigor comercial e urbanístico. Era graças a essas atribuições que eles estavam sempre bem situados em termos de relações sociais, quer seja entre a elite açucareira olindense, quer seja entre seus substitutos gradativos no cenário do poder pernambucano, os mascates recifenses.

Mais complexa e delicada é, no entanto, a intensa relação que mantinham com as irmandades religiosas, pois essa parece ter se dado sempre no campo das constantes tensões. Um exemplo clássico foi a fase em que Jácome “empreitara as obras de restauração da capela-mor e da sacristia da Matriz de Muribeca”²⁴⁰ (1724-1730), na qual, por motivos não expressos na documentação, o artífice interrompeu as obras. Não se sabe se por culpa da irmandade ou por mero descompromisso profissional, ou, ainda, se tal paralisação envolveria questões de caráter discriminatório (étnico) a ele relacionadas. Sabe-se apenas da queixa que relata o fato sob a ótica do Padre Antônio Gomes Baracho, em carta endereçada a sua majestade no ano de 1730, onde:

[...] consta que [ele] o vigário da matriz de Muribeca queixou-se ao rei do que havia mais de seis anos Manoel Ferreira Jácome, e Paulo Luis Fiesco tinham empreitado as obras da capela mor da sacristia da igreja, mas não tinha até então cumprido o compromisso.²⁴¹

De fato, essa querela se confirma também em outro documento:

REQUERIMENTO: do vigário de Muribeca, padre Antônio Gomes Baracho, ao rei [D. João V], pedindo que se ordene ao provedor da Real Fazenda de Pernambuco, [João do Rego Barros], obrigue aos mestres pedreiros, Manoel Ferreira Jácome e Paulo Luiz Fiesco, a conclusão das obras da capela mor da sacristia da dita Matriz, iniciadas a seis anos.²⁴²

Mas, o real motivo da paralisação permanece objeto de indagação, já que toda documentação procede da parte da citada irmandade e,

²⁴⁰ MARTINS, 1974, p. 95.

²⁴¹ Ibidem, op. cit., p. 77.

²⁴² AHU_ACL_CU_015, Cx. 40, D. 3595.

evidentemente, narra o fato segundo seus próprios interesses. Desde já, no entanto, percebe-se como essa querela demonstra bem como a relação entre artífices e religiosos dava-se na tênue fronteira existente entre as liberdades sociais logradas por essas atuações funcionais e as contradições que fluíam da contraposição entre o reconhecimento profissional que gozavam artífices como Jácome e sua condição 'subalterna' de mulato. Uma contradição que nem o tempo, nem a fama, nem os vínculos conseguiam apagar, e que as próprias influências culturais por eles exercidas ajudavam a fomentar.

Outro fato interessante é o de que a queixa revela a existência de estreitos laços entre o pedreiro mestiço e indivíduos supostamente de origem estrangeira, a julgar pela parceria como o citado Luiz Fiesco, que também atuou independentemente no Recife, onde, a exemplo de tantos outros, estava sediado na primeira metade do XVIII. Seria ele realmente um indivíduo branco, companheiro de ofício apenas? Ou ao contrário, seria um ex-aprendiz e auxiliar de Jácome, que também já havia atingido a condição de mestre? Ou seja, seria um escravo ou ex-escravo de um migrante italiano? Não se sabe. As possibilidades são muitas, a fonte acima citada pouco 'fala'; e nada mais relevante se tem sobre esse outro mestre. Os indícios apontam para a conclusão de que os seus passos tenham seguido piamente os do mulato aqui biografado, já que Fiesco encontrava-se empreendendo, nominalmente, algumas obras, como a que foi registrada no Livro de Termos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia de Santo Antônio do Recife. Termo cujo título se encontra ilegível, relatando que:

Aos vinte e um dia do mês de dezembro de mil setecentos e quarenta e oito, no consistório de Nossa S^a do Rosário, estando presente os juizes, escrivões e procuradores das ditas irmandades, foi proposto pelo Juiz de Nossa Senhora do Rosário que, para efeito de se continuar a obra de levantar o arco grande da capela-mor e mais altares, se faz preciso demolir toda a obra velha, por estar esta corruta e assim a dos dois altares Santa Efigênia e Santo Elesbão menos.... a que se pretende fazer para o que convier a todas se chamasse o Mestre Pedreiro Palino Luiz Fiesco para, com o seu parecer, se fazer a dita obra e ajustar com as quatro Irmandades. No que deviam dar parceladamente a de Nossa Sr^a do Rozario para lhas fazer a dita obra. O que de todos foi abrasado e disseram uniformemente queriam [que] assim se fizesse. Para o que se obrigarão a dar as duas Irmandades, a saber S. Benedito e S. Antônio, cem mil reis entre ambas, para que se lhes fizesse os seus altares, do oficio de pedreiro, sendo os arcos de cantaria.

E da mesma sorte disseram as duas irmandades, S. Ifigênia e S. Elesbão, [que] se obrigavam a dar duzentos e quarenta mil reis entre ambas; que vem a ser cento e vinte cada, uma para que a Irmandade de Nossa Sr^a do Rosário lhes fizesse os seus arcos de pedra de cantaria [...] em todo o louvor ao arco da capela mor [...].²⁴³ [Grifo nosso]

A contratação de Luis Fiesco para atuar nas ditas obras revela que, a essa altura, já estava gabaritado para atuar independentemente e que, igualmente ao parceiro Jácome, dispunha da confiabilidade dos empreendedores recifenses.

Perceba-se, portanto, como lançar mão não apenas de aspectos de natureza técnica seria priorizar um elemento frágil para explicar a paralisação das obras da citada Matriz de Muribeca, embora não se possa desconsiderar o valor desse tipo de análise, já que demarcam o nível de especialização dos artífices em questão e os cânones que lhes serviam de referenciais. Por outro lado, o argumentado *'desinteresse dos artífices'*, embora sedutor ao sentido dedutivo, é relativamente simplista, pois era o a acusação mais óbvia e eficaz usada contra um indivíduo marcado pela mácula étnica. A um mecânico que, tendo fugido as amarras do escravismo e às limitações impostas pelo preconceito e pela sujeição, gozasse de relativa liberdade social. Liberdade pela qual, recomendava o consenso da sociedade setecentista, deveria *'demonstrar grande zelo'*. É mister, portanto, visualizar-se o quanto a autonomia dos citados artífices parece defrontar-se com as questões de natureza étnica e social tão típicas daquela sociedade escravocrata. Não é, pois, de causar estranhamento que a querela tenha sido decidida por sua majestade, El Rey, com o seguinte deferimento:

Dom João [V], por graça de Deus, Rey de Portugal e dos Algarves, d'quem e d'alem mar em África, senhor de Guiné, me faço saber a vós Duarte Pereira, Governador e Capitão General da Capitania de Pernambuco, que por parte de Antônio Gomes Baracho, Vigário de Muribeca, d'essa mesma Capitania, se me representou que, achando-se com bastante ruína a Capela mor e Sacristia da dita Igreja, *fora eu servido manda-la reedificar à custa da minha fazenda. E pondo-se em praça esta obra na forma das minhas Ordens se arrematou aos Mestres Pedreiros, Manoel Ferreira Jácome, e Paulo Luiz*

²⁴³ IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA FREGUESIA DE SANTO ANTÔNIO DO RECIFE. Livro de termos - 1721-1755. (IPHAN-PE), fl. 85. In: SMITH, 1979, p. 170.

Fiasco, os quais, dando princípio á dita obra, há mais de seis anos, até o presente lhe não têm dado fim, por quererem que sempre se lhe esteja dando dinheiro adiantado, além de se lhe pagar a obra, que vão fazendo por certidão do Sargento mor desta praça; e porque na demora da dita obra recebem os fregueses da dita Matriz um grande detrimento, e não menor o suplicante por estar o sacramento e imagens dos santos em uma mui limitada ermida, aonde se lhes não pode fazer as festas costumadas. E, além disso, a mesma Igreja recebe prejuízo por estar há tantos anos aberta e exposta aos rigores do tempo. Pedindo-me ordenasse ao Provedor da Fazenda d'essa Capitania obrigue os ditos mestres a trabalhar na dita obra, e que dela não levantem não sem a acabarem, [sob] pena de serem presos, e mandada acabar ás suas custas por outros Officiaes. Me parece ordenar-vos pinhais todo o cuidado em se acabar a obra desta Igreja, obrigando a estes pedreiros a que a acabem e cumpram em tudo as condições com que a arrematarão.

Lisboa ocidental, a 18 de Maio de 1730.²⁴⁴

Justa ou não a sentença, claramente induzida pela denúncia e visão clerical, punia-lhes pelo pressuposto ‘descompromisso’, embora se possa perceber certo grau de autonomia ao se lhe não aplicar punições como a proibição à prática do ofício, a prisão, ou coisa do gênero. E quão favorável era a situação dos artífices quando arremataram a obra, sendo a paralisação devida a incidentes posteriores e, infelizmente, ocultos. Chama-se, porém, a atenção para outra constatação, suscitada por sua obra mais famosa, que diz respeito ao longo intervalo demandado entre uma negociação e a efetivação do acordo contratual:

Em 1715, a Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife arquiocese uma área na ilha de Antônio Vaz para fim de nela edificarem sua igreja. A seguir, em 1728, encomendou projeto ao Mestre arquiteto, Mestre pedreiro Manoel Ferreira Jácome e iniciou a construção [...].²⁴⁵

Tal intervalo já compreendia parte dos os ditos “seis anos” em que se arrastava a obra de Muribeca (1726-1730) e isto revela como os artífices eram motivados a empregarem-se – ou a suas equipes – em obras realizadas simultaneamente e, sobretudo, que oferecessem maior prestígio,

²⁴⁴ Cf. Informação da Companhia de Pernambuco, Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, v. 28, 1906, p. 254; SMITH, 1979, p. 172.

²⁴⁵ BUENO, Alexei, TELLES, Augusto da Silva e CAVALCANTI, Lauro. **O Patrimônio Construído:** As mais belas edificações do Brasil. São Paulo: Capivara. 2002. p. 50.

comprometendo, é claro, os termos por eles acordados em contrato. Isso, obviamente, podia envolver a relevância de determinada obra (como parece ser o caso da de São Pedro), em detrimento de outra (como a afastada Igreja de Nossa Senhora do Rosário da Freguesia de Muribeca), e, necessariamente, questões sociais que envolvessem a pessoa do artífice: sua re-qualificação social, por exemplo. Ponto em que também eram alvos e poderiam ser facilmente atingidos. E tendo em vista que o congregamento dos obreiros em confrarias nutria-se de evidente corporativismo étnico-funcional, torna-se um indício a relativa autonomia propiciava não só o reconhecimento, mas também à reação dos contratantes insatisfeitos contra os artesãos mestiços fluindo, com isso, sérios embates calcados nos preconceitos do cotidiano.

Logo, se a múltipla ocupação era um produto natural da contínua busca pela sobrevivência, as indisposições e as escolhas funcionais advinham de toda sorte de motivações, étnicas inclusive. Seja pelo fato de corroborarem para a projeção dos artífices mestiços, seja por ferirem sua identidade. Sejam esses, talvez, os parâmetros da escolha feita por Jácome e Fiesco por São Pedro dos Clérigos em detrimento à Igreja do Rosário de Muribeca, dos negros daquela freguesia, cuja relação de estranhamento com os mulatos é fator já conhecido dos historiadores.

2.3) Entre as pedras e as armas: a trajetória insertiva de um mestiço e suas contribuições para um urbanismo mercantil e defensivo.

Outro aspecto que deve ser considerado diz respeito à vida militar do engenheiro Jácome, já que “as armas” eram um velho e conhecido caminho para os caçadores de distinção na sociedade colonial, haja vista que a corporação militar era um dos espaços para a formação educacional dos jovens varões, propiciando-lhes um ensino gratuito efetivado interpessoalmente,²⁴⁶ no caso do mulato recifense com o capitão Matos. Na verdade, a categoria dos artesãos, em todas as instâncias, em composta por uma significativa parcela de militares,²⁴⁷ cujos saberes foram sempre

²⁴⁶ CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte.** Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p. 156.

²⁴⁷ SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. **O miserável soldo & a boa ordem da sociedade**

imprescindíveis ao planejamento e à formação da urbe (‘espaço civilizado’) colonial.

Veja-se, por exemplo, o princípio da carreira de Jácome:

[...] engenheiro de formação militar, como de hábito, que, entre outras encomendas, esteve envolvido na construção de um dique erigido sobre a linha natural dos arrecifes que criam o ancoradouro natural na área da cidade [...].²⁴⁸

Uma obra estrategicamente planejada e situada numa região geográfica tão importante quanto específica, o porto, que era o ponto nevrálgico daquela urbe e, amiúde, cerne da ambigüidade existente entre comércio marítimo X debilidade bélica.

Mesma relevância tinham os templos religiosos por ele planejados, pois é preciso lembrar que as igrejas impunham o traçado das ruas, demarcavam os espaços de sociabilidade da população e asseguravam a posse dos territórios, tendo em vista que, geralmente, eram construídas em função das vias de circulação e das rotas comerciais.²⁴⁹ O Recife, onde atuou, é um caso emblemático de desenvolvimento urbano costeiro-mercantil, pois ali: “[...] todas as casas religiosas balizam o crescimento daquela ilha e vêm continuar a tradição de monumentalidade das que foram erigidas em Olinda”. Pujança que expressa a rapidez com que a vila emergente superaria a velha sede, com claros benefícios para os artesãos das artes da construção.

É sob essa perspectiva, do saber científico X uso funcional, que se pode compreender as implicações sociais implícitas nos trâmites daquele projeto arquitetônico que foi a planta da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife (fig. 2.9). A começar pela aprovação do “risco” (planta), com os pareceres dos engenheiros-militares mais renomados da capitania: o tenente João Macedo Corte Real, o sargento-mor Diogo da Silveira²⁵⁰ e o capitão Francisco Mendes. Eram eles, dada à formação militar, os responsáveis e capacitados dentro da administração pública para o planejamento e fiscalização da obras de

colonial: militarização e marginalidade na capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001, p. 102-103.

²⁴⁸ MENEZES, 1984, p. 9.

²⁴⁹ TIRAPELLI, Percival. **Arte sacra colonial:** Barroco, memória viva. São Paulo, UNESP, 2005, p. 14-20.

²⁵⁰ Diogo da Silveira Veloso e João Macedo Corte Real eram os engenheiros oficiais do Reino em Pernambuco; seus pareceres respaldaram as atuações de Jácome e atestam sua competência (Ver GUERRA, 1984, p. 220-221).

incremento da infra-estrutura ocorrido nas primeiras décadas do XVIII. É essa mesma aprovação – dada à condição de peritos militares dos aprovadores – que infere a Jácome a capacidade (saber) da técnica construtiva militar e, conseqüentemente, circunscreve à obra certa afinidade com as obras castrenses destinadas à defesa.

De modo que seria um erro ver tal desenvolvimento como totalmente desvinculado das prerrogativas administrativas e militares. E embora não caiba aqui o detalhamento desses aspectos, o templo deve ser entendido como um produto do ordenamento colonial, sempre reforçado pelos contratos advindos da demanda religiosa. Logo, se pode mesmo dizer que a engenharia e a arquitetura – ciências nas quais se formou o mulato Jácome – são elementos elucidativos no que se refere a emblemática e importante contribuição desse pardo, pois foi com base nos saberes técnicos militares que o mulato planejou o “risco” da Igreja dos Clérigos e desenvolveu tantos outros empreendimentos no Recife. Logo a construção que se notabilizou por sua singular e imponente envergadura, harmonia, e beleza edificativa foi um projeto calcado sobre as bases da ciência militar, embora a configuração espacial e estético-morfológica, o uso e a composição simbólica lhe atribuíssem a função religiosa.



Fig. 2.9: **Igreja de São Pedro dos Clérigos**, cujo risco (planta) foi de autoria do mulato Manoel Ferreira Jácome. **Foto:** José Neilton Pereira, 2007.

É possível perceber como a planta da Igreja de São Pedro foi, para o mulato pernambucano, o ápice da carreira, o extremo oposto ao anonimato e cerceamento da fase de iniciação. Era a fuga ao anonimato típico daqueles tempos antigos de auxiliar; era a possibilidade de ‘personificação da obra’. Razão, aliás, explicativa do seu próprio enterramento naquela igreja, cujas restrições da irmandade possuidora à incorporação de mestiços foi sempre marca e motivo de muitas querelas.²⁵¹ Tal sepultamento, traduzia, dentro da ótica do ‘bem morrer’ do barroco setecentista, o coroamento da longa e difícil trajetória,²⁵² e simbolizava o êxito no trânsito nas camadas, categorias e hierarquias da sociedade recifense: a conclusão exitosa do percurso incerto comum, mas não completado para muitos dos seus pares.

Curiosamente, porém, a era mercantil trazia à cena um grande desafio para gestores, contratantes e operários: a conciliação da tão necessária defesa com a ‘fluidez’ típica das urbes setecentistas. Dinamismo que era imposto pela lógica mercantilista daquele entreposto comercial ultramarino, no qual estavam sediados esses grupos que encontraram, através do trabalho, as oportunidades e liberdades tão sonhadas. Daí porque o urbanismo recifense estava circunscrito entre o belicismo e cosmopolitismo, criando um amplo espaço de trabalho para esses indivíduos. E na aparente antítese desses dois termos eis os paradigmas e pilares da arquitetura e urbanismo colonial recifense entre 1701 e 1789:

- a) O panoptismo de uma sociedade tensa e arquitetonicamente ‘sentinela’, alusivamente edificada com vistas ao mar, ao passado ao medo, ao inimigo, à pilhagem²⁵³, - que Salvador (holandeses 1624-1625), Recife (holandeses, 1630-1654) e Rio de Janeiro (franceses, 1650-1667, 1710 e 1711) conheceram tão de perto –, ao fantasma do invasor, do

²⁵¹ Cf. IGREJA DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS, **Levantamento fotográfico, imaginária remanescente do inventário**. IPHAN 5ªS/R, Recife – PE, pasta 1.19, envelope II, p. 1.

²⁵² Ver MORAES, Douglas Batista de. **Bem nascer, bem viver, bem morrer**: administração dos sacramentos da igreja em Pernambuco 1650 a 1790 Recife: UFPE, 2001, p. 97-119. (dissertação de Mestrado).

²⁵³ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: História das violências nas prisões. Petrópolis, 1987, p. 173-199.

estranho enfim;²⁵⁴ de uma vila disciplinada e vigilante, militarmente armada, contingenciada e prontificada ao menor sinal de perigo;²⁵⁵ e

- b) O cosmopolitismo mercantil, convidativo, dinâmico e promissora­mente diplomático desses templos que guardam a chegada das especiarias e artigos da gente comercial, de outras terras das tendências dos modismos, do capital enfim.²⁵⁶

Compreende-se, assim, como tais campos a religiosidade, o comércio mercantil e o militarismo,²⁵⁷ que foram também parâmetros às ações funcionais e sociais do homem colonial recifense, e do mulato Manoel Jácome em particular. Daí porque, entre os baluartes das prisões e fortes,²⁵⁸ os balaústres e abóbadas e torres das igrejas e ou edificações civis; entre as “logeas” comerciais no andar térreo dos sobrados e os óculos nas construções cívicas e religiosas transitou a arquitetura do cenário urbano recifense em que viveu e atuou o mulato olindense.²⁵⁹ Uma dicotomia que a vivência das artes ajudava a

²⁵⁴ Ver: BICALHO, Maria Fernanda. **A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 60-93; CAVALCANTI, 2004, 44-48.

²⁵⁵ COUTO, 1981, p. 101; KOSTER, 1978, p 32-33; TOLLENARE, 1978, p. 19, AHU_ACL_CU, 015. Cx. 127, D.9963. AHU_ACL_CU, 015. Cx. 128, D.9967.

²⁵⁶ KOSTER, 1978, p 32-33; Ibidem op. cit., 1978, p. 118; FREYRE, 1985, p. 162.

²⁵⁷ A influência militar não é um dado peculiar às obras pernambucanas, podendo ser observada – em sua expressão máxima talvez – nos dois canhões adicionados às torres da Igreja de São Francisco de Ouro Preto, muito embora se constate no legado setecentista recifense a presença de micro-capelas no interior de fortes como o “das cinco pontas” (Recife), e “Orange” (Itamaracá), destinadas à devoção das entidades (santos ou oragos) específicas e inerentes aos quadros militares; além da igreja de N. S. da Conceição dos Militares (Recife), erguida e administrada pelos castrenses locais, e cujo vínculo histórico com essa categoria – e, conseqüentemente, seus ritos e modos de ver, sentir e exercer a fé – permaneceu vivo desde a sua construção (1723) até os dias atuais. Era também partindo da perspectiva do panoptismo castrense que as igrejas recifenses foram edificadas individualmente voltadas para o mar e para o centro urbano e, em termos de conjunto, dispostas semi-circularmente (em forma de “C”) à região portuária a partir da (linha do oceano. Por fim, foi fruto da ambigüidade panoptismo-cosmopolitismo que houve reformas constantes e mesmo projetos de refuncionalização dos fortes da costa recifense, como é o caso do “Forte do Matos”, na Vila-porto pernambucana, de onde se fazia a estocagem e escoamento de madeira nobre para serem exportadas para a Europa e do “Forte de São Tiago das Cinco Pontas” que serviu de presídio durante os séculos XVIII e XIX.

(Ver DUARTE, Luiz Vidal (Org.). **Conceição dos militares: Religião, arte e civismo.** Recife: Tipografia Marista, 1979).

²⁵⁸ Elementos indiciários da influência militar na arquitetura do Barroco, assim como a cadência rítmica na música, e a pintura cartográfica na pintura.

²⁵⁹ Uma correlação de elementos estético-simbólicos que indicia a abrangência, a ambigüidade de uso, a flexibilidade estética, as influências sociais (das categorias e grupos humanos ou econômicos), o universo de saberes técnicos, os campos operacionais em atividade e, sobretudo, o percurso sócio-funcional dos artífices. (Ver: VELOSO, Van-Hoeven. **Jaboatão dos meus avós.** Recife: SP/FIANI, 1978; ROCHA, Leduar de Assis. **Do Forte do Matos à Rua da Aurora: Subsídios para a história do “palácio Joaquim Nabuco”.** Recife: ALPE, 1967, p. p. 29; ALBUQUERQUE, Marcos e LUCENA, Valéria. **Forte do Arraial do Bom: Jesus.** Resgate arqueológico de um sítio histórico. Recife: CEPE, 1988, p. 9-32; NETO, Ulisses Pernambucano

resolver. Tais elementos, situados no contexto colonial, não deixavam de guardar certa relação com o imaginário do medo e prontidão militar que permeava a dinâmica dos entrepostos costeiros, circunscrevendo as edificações na fronteira entre a arte e a ciência em que se constituíam os saberes técnicos eminentemente bélicos, que eram aplicados às construções coloniais, inclusive às obras sacras. O que significa dizer que a perspectiva cívica esteve presente nas obras do operário mulato, contribuindo enormemente para que a urbe recifense se convertesse em baluarte luso-brasileiro e legado artístico-arquitetônico às gerações vindouras.²⁶⁰ Eis a razão pela qual o paradigma construtivo militar também ajuda a compreender a obra e trajetória de Jácome, pois a presença dos distintos e divergentes elementos acima salientados circunscreve seus trabalhos dentro das múltiplas perspectivas de ocupação e usos do território colonial – administrativo, combativo-defensivo, religioso –, onde o militarismo tinha papel central.

Impõe-se, assim, a idéia de que “[...] não se pode perceber um edifício como simples teorema da geometria aplicada, independentemente das funções sociais a que responde [...]”,²⁶¹ o que, por sua vez, suscita certa hermenêutica da forma. Nominalmente: uma análise da tensão existente entre o legado construído, os usos e implicações sócio-funcionais daí resultantes. Nesse sentido, pode-se salientar que a elaboração de edificações tão diversas (de caráter militar, religioso e cívico-administrativo) envolvia conhecimentos técnicos distintos e específicos e correlacionados. A saber:

- a) *Prévio e apurado conhecimento do solo e das matérias-primas apropriadas a cada emprego edificativo (em virtude das próprias especificidades, usos, durabilidade das matérias-primas.);*²⁶²
- b) *Relativo domínio das significações simbólicas inerentes a cada modelo, elemento, (re)partição, subdivisão estratégica do espaço e ou composição dos ambientes para fins de controle civil e ou prática sócio-cultural coletiva (como, por exemplo, os pátios, odros e largos dos*

de Mello. **O Forte das cinco pontas:** Um trabalho de arqueologia histórica aplicado à restauração do monumento. Recife: FCC, 1983, p. 65-66, 104105; MENEZES, 1984, p. 7-18, 27-32).

²⁶⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 73.

²⁶¹ BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca. **Revista Novos Estudos.** São Paulo: CEBRAP, julho 2006, p. 129-137. **Disponível:** <http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos>.

²⁶² ALBUQUERQUE, LUCENA, 1988, p. 18-36.

templos religiosos;²⁶³ os balaustres e casamatas dos fortes militares – cujas presença e disposição assumem finalidades ou significados específicos dentro do conjunto da obra;

- c) acerca das propriedades termométricas, a fim de proporcionar agradabilidade e conforto nos ambientes internos (para o que desempenharam importante papel os alpendres laterais presentes em diversos templos, como o da Conceição dos Militares, Capela Dourada da Ordem Terceira e no Convento de Santo Antônio do Recife, entre outros)
- d) *Quanto a iluminação natural dos interiores (como exemplifica a disposição das janelas – para o nascente e para o poente – da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife)*
- e) *Concernente à visualidade e visibilidade proporcionada por elementos arquitetônicos interiores (púlpitos) e exteriores (sacadas) das igrejas e residências.*

Logo, tais aspectos constituíam os saberes básicos na imensa gama de conhecimentos possuídos pelos artesãos pedreiros – como o próprio Jácome – atuantes nas obras aqui mencionadas como exemplo. A própria ação operacional propiciava inúmeras trocas de conhecimentos técnicos pertinentes às várias modalidades edificativas, morfologia e uso das construções e isso se convertia numa ampla vantagem para o arquiteto militar, pois tal condição dava ao mestre-pedreiro a capacidade de antever a obra a ser edificada.

Em segundo lugar, deve ser salientado que a carreira castrense de Jácome era ainda fruto, entre outros fatores, do polimorfismo e multifuncionalidade inerente aos artesões mecânicos, sendo produto da busca pessoal por ocupar lugares de inserção e ascensão social empreendida por esses indivíduos das camadas subalternas.

Por fim, vale dizer que o paradigma organizacional militar também se aplicava ao plano da funcionalidade, nominalmente: o modelo administrativo das organizações corporativas (confrarias de ofício); o ordenamento hierárquico-funcional; as formas de legitimação e exercício do poder no âmbito

²⁶³ Ver: BARROS, Sandra Augusta leão. A presença dos pátios, largos e adros de igreja na paisagem do grande Recife. **Revista de Urbanismo N°13, noviembre 2005**. Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Departamento de Urbanismo. **Disponível:** <http://revistaurbanismo.uchile>.

da funções mecânicas (fiscalização, autorização ou embargo de obras); a normatização e o estabelecimento de critérios de ascensão nas várias categorias operacionais; o estabelecimento de pré-requisitos à concessão de títulos, patentes, honrarias e postos hierárquicos (direta ou indiretamente vinculados às atividades artesanais); a regulamentação das condutas pessoais no âmbito do exercício profissional; a oficialização da dinâmica comemorativa (festiva e ritualística) e a disposição dos indivíduos nos eventos festivos segundo o grau de distinção individual; aspectos dos quais Jácome se favoreceu imensamente, pois como ninguém transitou nos lugares de ascensão e distinção social e exerceu o poder de enunciação nas artes da construção.

Em contrapartida, se pode vislumbrar que, para além do ordenamento militar, do panoptismo, havia certo grau de autonomia no uso social e lúdico das edificações, já que em meio às marchas cadentes, estandartes, salvas de canhões, missas, rezas, ladainhas e badalos de sinos, os ambientes edificados da vila urbana recifense propiciavam aos negros, indígenas e mestiços espaços laicos, adequados aos ajuntamentos oficiais (regulamentados) e extra-oficiais (cotidianos). E se pode pensar que o mesmo representava ou possibilitava possíveis re-elaborações da cultura ocidental que se pretendia “universal”, a ordem que se pretendia instituir de forma ‘vertical’ e ‘imposta’; ao discurso de legitimidade étnica e cultural dos brancos. Instituíam-se, assim, no rastro das atividades construtivas de mulatos com Jácome um duelo contínuo e cotidiano, sócio-político e alegórico; uma re-elaboração incisiva das artes edificativas e da sociabilidade a elas vinculadas. No bojo dessas ações, um ambíguo re-ordenamento colonial lenta e silenciosamente tomava forma, mesmo que isso não significasse ruptura plena, já que os artífices-militares mulatos eram também agentes intermediários, interativos e perspicazes que agiam no vácuo do discurso da ordem citadina em benefício dos seus iguais. Tudo isso estava implícito numa simples construção de templo, como aqueles personificados pelo mestre mestiço Manoel Ferreira Jácome. Análise que pode também ser estendida a tantos outros pares, não sendo possível desconsiderar a associação, ou mesmo a mútua influência, das ações individuais nos diferentes campos operacionais. Tudo isso induz à percepção de como a produção material da cultura – da alçada dos engenheiros arquitetos e pedreiros – esteve perfeitamente inserida tanto nas perspectivas de

ordenamento, administração e controle social setecentista (no âmbito da urbe e da capitania), como também contribuía para o desenvolvimento de diversas ações paralelas de resistência a esse mesmo planejamento. Sobretudo se for considerada a lógica de funcionamento associativo inerente à engrenagem sócio-funcional dos artífices nas confrarias, por meio das quais a produção cultural assumiu, em Recife, um caráter ao mesmo tempo militar e lúdico.

2.4) Mãos mestiças X Formas mistas:

Segue-se, a partir de agora, uma pista, que remete a pensar as possíveis contribuições mestiças para a produção arquitetônica das regiões portuárias ultramarinas das Capitanias do Norte do Brasil, diz respeito à idéia de que:

[...] as limitações econômicas desses locais *não permitiram chamar arquitetos de fora, nem imitar com rigor as obras dos centros mais ricos*. Embora na aparência haja *certa uniformidade de solução*, uma análise mais profunda revela, aqui e ali, *regionalismos baseados principalmente na seleção dos materiais de construção, em soluções ditadas pelo clima.*²⁶⁴
[grifos nossos]

Mas tomar os fatores climáticos como referenciais de criação, o que, aliás, também postula Menezes,²⁶⁵ parece circunscrever a própria criatividade dos artífices (diversos em termos étnicos como exemplifica o caso Jácome), dentro de uma aura de passividade quase que absoluta, quando, na verdade, tais '*regionalismos*' que, no caso de Recife, se deviam aos intercâmbios entre os estrangeiros que seguiram as rotas comerciais com o contingente – predominante – e à ação corporativa dos mestiços naquela sociedade mercantil e 'globalizada', e da busca, intencional ou inevitável, desses indivíduos pelo que se pode chamar de 'fuga estética'. O que significa dizer que tais variações encontrariam outras possibilidades de interpretação e de sentido construtivo se fossem visualizadas como possíveis intervenções promovidas pelos operários. De modo que esses dados, aparentemente pouco relevantes, têm muito a dizer no que tange à própria origem étnica e ao percurso insertivo e funcional de Jácome, já que suas atuações em obras tão vultosas obras, sempre lembradas

²⁶⁴ RODRIGUES, 1986, p. 64/66.

²⁶⁵ MENEZES, 1984, p. 32.

pela singularidade estética, deixam entrever a ótica pessoal com que ele se aplicava à arte da construção. Uma vez confirmada sua condição de mulato, têm-se aí a possibilidade de se problematizar a real natureza das ditas '*soluções ditadas pelo clima*'. Isso alarga o horizonte de possibilidades interpretativas para o âmbito das ressignificações culturais e implica também a identificação de certos equívocos em análises já consolidadas no meio acadêmico. Sobretudo no que tange à idéia de que a feitura das obras estivera pautada unicamente no caráter morfológico, pelo qual, aliás, tais monumentos são costumeiramente descritos.

A identificação de possíveis releituras na obra jacominiana naturalmente conflita com o discurso estético-morfológico que infere, equivocadamente, a idéia de ter ele carregado a gene portuguesa e reproduzido uma herança estilística puramente européia.²⁶⁶ Ao se ignorar as identidades étnica e cultural desse operário, fica também incompreensível seu modo mestiço de pensar, fazer e vivenciar a cultura colonial da alçada dos mestres-pedreiros, arquitetos e engenheiros-militares intitulados, a guisa de enquadramento estilístico, "artistas barrocos". Curiosamente, percebe-se que mesmo ignorando a presença e ótica mestiças, alguns desdobramentos analíticos chegam mesmo a reforçar as inquietações e argumentos aqui apresentados. Como ocorre no trecho a seguir:

A arquitetura não é, senão, parte de um todo pensamento artístico e como tal *refletindo nos edifícios o pensar e agir dos artistas, enfeixando na obra realizada as suas maneiras de encarar as necessidades estéticas de sua civilização*. Em cada obra executada, no correr do tempo, as idéias estéticas do período em que elas foram criadas e, diante duma inovação surgida, determinado grupo social, materializado em país, região, estado ou mesmo cidade.²⁶⁷ [grifos nossos]

Assim, o trânsito hierárquico dentro das organizações funcionais, sendo uma expressão da própria locomoção social, tendia a levar o artesão e também imprimir nas obras as marcas implícitas ou explícitas da conquista mulata. Essa influência fica mais viável ainda quando se percebe a natureza pouco acadêmica e a dinâmica eminentemente prática da transmissão e do aprendizado funcional, visto que:

²⁶⁶ Ibidem, p. 63.

²⁶⁷ Ibidem, p. 28.

Nem os portugueses nem os brasileiros do passado foram dados a escrever sobre sua arquitetura. Não há um único tratado de construção pública antes de 1800. Salvo no ramo da engenharia militar e viajantes e autores de diários, sempre que se interessam de preferência por outros assuntos²⁶⁸. [grifos nossos]

Desta maneira, era através dos mestres e ou mercadores que se dava comprar e circulação dos saberes codificados, obras técnicas e manuais, assim como os modelos e rascunhos da arte pictórica,²⁶⁹ cuja importação não foi proibida pela Ordem Régia de maio de 1747, nem estiveram inclusos nas listas de confisco às publicações proibidas no território colonial. Muito embora a produção literária que interessava ou era endereçada aos artífices estivesse sempre passível de fiscalização pelas autoridades camarinhas e do alto clero. Estes, com base no Concílio tridentino e aqueles norteados pela regulamentação das Ordenações Filipinas. Isso caracteriza o aprendizado como marcadamente técnico, mas processado pela interpessoalidade da rotina trabalhista do cotidiano²⁷⁰; muito mais centrado na prática que na teoria – como o era desde as velhas corporações de ofício da Europa. Portanto, é bastante provável que isso tenha colaborado para o exercício de influências advindas das próprias re-elaborações dos artífices e nutridas por seus horizontes culturais.²⁷¹

Em geral, diante desses elementos, estranhos à tradição construtiva lusitana, costuma-se recorrer a explicações que visam buscar nas tendências européias outro amálgama, desconsiderando o próprio universo social da produção. Era esse pensamento que norteava máximas com a que diz que

²⁶⁸ SMITH, 1979, p. 287.

²⁶⁹ LEVY, Hannah. A propósito de três teorias sobre o barroco. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1941, n. 5, p. 259-284. **Disponível**: <<http://www.iphan.gov.br/>; Ibidem, Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: SPHAN, 1944, n. 8, p. 7-66. **Disponível**: <http://www.Iphan.gov.br/>

²⁷⁰ Embora as confrarias tivessem, no Recife colonial, o papel de congregar indivíduos de um mesmo ofício ou de atividades correlacionadas e afins não se destinavam como as antigas corporações de ofício européias, ao ensino dessas atividades, uma vez que o aprendizado se dava interpessoalmente do mestre ao seu aluno/escravo, mas a regulamentação da atuação dos profissionais, com base num código de ética (um estatuto) que regia desde a entrada nos quadros da associação, procedimentos pertinentes ao trabalho propriamente dito, questões devocionais e demais assuntos administrativos.

²⁷¹ A configuração dos ofícios mecânicos da edificação como saberes técnico-operacionais e sua transmissão de modo interpessoal (não institucional) conferia aos mestres-artífices certa margem de liberdade funcional, além de certo poder enunciativo e interdiscursivo em relação aos referenciais setecentistas que vigoravam no espaço urbano mercantil e portuário da vila recifense colonial.

“[...] o Recife florescera numa estranha *mistura de hábitos construtivos da Europa nórdica e meridional*”.²⁷² Uma análise, senão equivocada, mas claramente excludente, no que tange às contribuições africana, indígena e mestiça que bem poderiam ser os impulsos do mulato Jácome, apagados à sombra da sua fama. Embora reconhecendo a validade dessas análises, deve-se salientar que elas muitas vezes esbarraram – para a infelicidade desses indivíduos – nos paradigmas de outrora, perante os quais a escassez de fontes, tornava-se sinônimo de impossibilidade ou de generalização. Razão pela qual se disse que uma análise criteriosa do Barroco “[...] em Pernambuco é mais difícil do que na Bahia, onde dispomos de tantos intermediários e onde ocorreu uma evolução contínua, captar a passagem do barroco para o rococó”.²⁷³

Mas a impossibilidade de uma análise mais criteriosa parece não advir apenas dessa escassez documental, mas, e principalmente da desconsideração dos sujeitos que compunham o cenário e a dinâmica operacional, assim como da desconsideração de suas identidades mais especificamente. Pois é justamente nela que esbarra a história desse pedreiro mulato, e de tantos pares seus, “anônimos” desconhecidos. É o que expressa o trecho abaixo:

Ficariamos decepcionados se conhecêssemos os detalhes de suas biografias; da mesma forma que seus ancestrais, esses artistas eram operários, artesãos, que penavam mais em formas do que em idéias e sua vida se confundia com a obra, aliás, inteiramente submetida aos desejos da igreja onde quase não podiam colocar elementos de ordem pessoal.²⁷⁴

Contrariando essa idéia e em defesa da memória desses indivíduos, se pode dizer que somente a restituição de suas identidades, étnica e cultural, que se poderá devolver-lhes a condição de agentes ativos no processo de mudança por que passou a cultura colonial no Recife entre 1701 e 1789, mostrando-os como sujeitos das narrativas que abordam seus feitos. Uma proposta válida não apenas para arquitetura – campo no qual “[...] os mulatos brasileiros colaboraram enormemente para o desenvolvimento artístico do Brasil; [... já que...] foram eles, tanto quanto os brancos, que lhe imprimiram o seu caráter

²⁷² MENEZES, 1984, p. 265.

²⁷³ BAZIN, 1983, v. 1, p. 315.

²⁷⁴ Ibidem, p. 47.

autóctone”²⁷⁵ –, mas para todo o conjunto de atividades do Barroco. Pois, tal como nessa área, nas áreas adjacentes, complementares e nas demais artes menores, as influências são costumeiramente reconhecidas, porém quase sempre atribuídas a fatores como a ‘regionalidade climática’ e à ‘(in)disponibilidade de matéria-prima’:

A eclosão do barroco no Nordeste [Norte setecentista], que se traduza por um desenvolvimento que pouco a pouco desintegra a estrutura monumental. Foi *facilitado nessa região pela existência de material adequado á escultura.*²⁷⁶ [grifo nosso]

O caso Jácome, contudo, parece demonstrar que, para avivamento da memória dessa gente, desses agentes culturais e de suas contribuições mestiças, é de suma importância partir-se da análise identitária, nominal e cultural, pois isso ajuda a compreender melhor como residia no caráter sociológico e não na diversidade dos recursos materiais a causa da variação que se observa no Barroco local e regional. Seja tal análise, talvez, mais eficaz em demonstrar como “[...] durante o período colonial, as formas de construir importadas de Portugal vieram a mesclar-se com métodos indígenas e africanos, surgindo daí grande variedade de formas edificativas”.²⁷⁷ Pois ainda que essa hibridez tenha sido ressaltada, o desconhecimento das interações de que resultava fez com que fosse admitida em caráter de exceção, enfatizando-se singularmente este ou aquele artífice e levando a crer que: “[...] exceto em Minas [Gerais], os próprios artistas não se preocupavam tanto em inovar quanto em seguir uma linha de trabalho”,²⁷⁸ sendo suas obras meras cópias do Barroco matriz, o lusitano.

Note-se, contudo, a hipotética condição de passividade em que foram lançados pedreiros recifenses como Jácome e tantos outros oficiais de outras artes, ao que é mister discordar-se. É nesse sentido que merecem atenção as palavras de José Luiz da Motta Menezes, ao sugerir:

Ao projetar a Igreja de São Pedro dos Clérigos em 1728, Manoel Ferreira Jácome continuou mantendo aquela diretriz de monumentalidade assinaladas e que no Recife, já se tinha fixado com tanto vigor nas igrejas do Convento do Carmo da

²⁷⁵ Ibidem, p. 46-47.

²⁷⁶ Ibidem, p. 189.

²⁷⁷ Ibidem, p. 54.

²⁷⁸ Ibidem, p. 47.

Madre de Deus e de Nossa Senhora do O, hoje Espírito Santo.²⁷⁹

Mas com a pujança edificativa por ele salientada, “[...] perde-se a sobriedade dos primeiros tempos [... ao passo que], mantêm-se as características da arquitetura [‘barroca’] que [...] chega a insinuar [...] uma verdadeira Escola de construtores”,²⁸⁰ capaz de insinuar características e elaborações pessoais e grupais. Se for considerado que os obreiros setecentistas já não eram compostos por clérigos-artífices,²⁸¹ mas por trabalhadores leigos, mestiços na grande maioria, ver-se-á como esses homens foram capazes de co-relacionar seus sonhos de ascensão pessoal, seus sonhos de grandeza com a premissa de monumentalidade inerente aos projetos que riscavam para seus ricos contratantes, em meio a relações comerciais e clientelares. Atmosfera de flexibilidade que também fluía dos gostos, sonhos e da ostentação dos empreendedores em tempos mercantis.

É partindo desses indícios, que se pode perguntar: poderia um indivíduo em cuja trajetória 'pesavam' os caracteres da mestiçagem étnica e da hibridiz cultural, “reproduzir” ou “copiar” linear e fielmente um dado padrão estético-estilístico, não obstante às discussões e argumentos já levantados e que embasam a presente pesquisa? As respostas nos parecem mais óbvias que indutivas, pois, as fugas estilísticas ante a própria condição diferenciada de mestiço e à predominância corporativa dos pares no ambiente funcional das confrarias de ofício suscitam essa certeza. E se, por um lado, a já mencionada formação técnica no saber edificativo bélico, de engenheiro e arquiteto, teoricamente lhe conferiam o compromisso com a busca pela linearidade estética, seus horizontes étnico e cultural o impediam de operar tão mimeticamente; de produzir obras mais ou menos à altura das portuguesas: lhe conferiam na verdade um princípio de fuga, um princípio de luta nesses campos técnicos, funcionais e de enunciação dos saberes estético-estilísticos.²⁸² Ao contrário do que outros autores acreditam, tal condição

²⁷⁹ MENEZES, 1984, p. 9.

²⁸⁰ Idem, op. cit., Arquitetura dos conventos franciscanos no Nordeste. In: **Revista do IHGPE**, v. LVII, p. 282.

²⁸¹ Ao contrário do que ocorria nos tempos - marcados pela simplicidade edificativa – de começos da colonização.

²⁸² LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004, p. 11-36.

impelia-o a uma postura de impassividade e de não neutralidade cultural, manifesta nos monumentos, feitos à luz dos modelos metropolitanos, mas fruto de uma simbiose e de uma redefinição simbólica amparadas no ambiente de tensões e de lutas contra as exclusões sociais de que eram vítimas os mulatos recifenses. Trata-se de um hibridismo curiosamente submetido ao apagamento étnico operado pelas narrativas históricas, que parecem desconhecer

[...] o lugar muito especial que a arquitetura luso-brasileira ocupa na arte ocidental dos tempos modernos ainda não foi devidamente reconhecido. Tomando impulso, fundamentada em tradições autóctones, ela criou formas originais, pouco relacionadas com as dos outros países europeus.²⁸³

Esse ‘lugar muito especial’ consistiria, talvez, numa extensão do lugar especial granjeado pelos próprios operários mestiços da sociedade setecentista. Lugar de fronteira étnica e hibridização cultural em que Jácome, a exemplo de outros mestres mulatos, habitou. Mestres como o escultor, entalhador e urbanista Valentin da Fonseca e Silva (1745 - 1813) no eixo Minas Gerais - Rio de Janeiro; o arquiteto, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, cujo verdadeiro nome era Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764, – 1819) e que também era pintor cenógrafo, arquiteto, escultor, encarnador, dourador, entalhador, mestre em torêutica, músico e poeta e o arquiteto e escultor Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730- 1814). Todas essas contribuições levam a refletir não apenas a pretensa ausência de planejamento urbano luso-colonial, a dinâmica que se opunha à semeadora postura colonial-edificativa espanhola, mas também o papel das camadas subalternas na organização civilizatória, sobretudo nos entrepostos coloniais e suas cercanias. A título de exemplo a escolha de Recife para sede da capitania em 1710 ainda circunscrevia as ações operacionais de indivíduos como Jácome na “*tradição portuguesa*” de ocupação, pois tal escolha – de que decorreram as ações operacionais de urbanização – não se configurou como “*um ato definido da vontade humana*”, não foi “*fruto do capricho*” social nem de uma política difusa. Ao contrário, a “*posição costeira*”, a configuração ‘*ribeirinha*’, as entradas “*na praça comercial*”, apenas instituíam um domínio espacial que substituía a ‘*visibilidade aérea*’ propiciada pela ‘*localização altiplana*’ pela defesa fortificada

²⁸³ BAZIN, 1983, v. 1, p 46.

e contingencial mais condizentes com o cosmopolitismo mercantil de que Jácome logrou os modelos edificativos europeus.²⁸⁴

De modo que a Vila do Recife em que viveu Jácome (assim como Salvador e Rio de Janeiro) circunscrevia-se numa espécie de utopismo possível: alcançou *primazia política* (condição de sede) em virtude da *situação costeira e peninsularidade ribeirinha*; fazia a *captação* (canalização) de *provisões das regiões agrícolas* mais interioranas favorecidas; priorizou a construção de “*pontes de pedra*” (e *‘não de madeira’*); apresentava uma *infra-estrutura e urbanização com edificações envidraçadas*; assistiu a um *intenso desenvolvimento das atividades mecânicas, fabris e demais ofícios de utilidade pública*; deteve grande *aparato funcional prontificado às funções de reparo e concerto*; possibilitou a *inserção trabalhista para os sacerdotes, um cosmopolitismo proeminente e ações de mutualismo*; e teve sua dinâmica *narrada através das crônicas clericais*. Dinâmica urbanística em que viveu e atuou o mulato Jácome. Tudo isso, é claro, aditivado por aquele clientelismo social típico das sociedades escravistas do Antigo Regime,²⁸⁵ pois foi assim que se desenvolveu a urbe que as mãos mestiças de Jácome ajudaram a edificar e hibridizar morfologicamente. Pois se, por um lado, “[...] planejar a cidade era ao mesmo tempo pensar a própria pluralidade do real e dar efetividade a este pensamento plural[...]”,²⁸⁶ por outro, operar nesse planejamento, na qualidade de agente mestiço, era também refletir como, até que ponto e de que forma estética e simbólica a pluralidade étnica estava representada nos empreendimentos urbanos; ou, do contrário, pensar a margem de sociabilidade, as ações de mutualismo e os conteúdos simbólicos que cada edificação podia carregar; era pensar como o uso racional do espaço, sendo produto da ambigüidade existente entre o controle e as possibilidades de liberdade inerente infra-estrutura das vias urbanas, podia favorecer as camadas subalternas; era, enfim, operar como mentor da ordem carregando nas veias e na identidade cultural mestiça o gene (à exemplo de Valentin, Carmelo, Aleijadinho e tantos outros) que impulsionava à “desordem”,

²⁸⁴ Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 93-118.

²⁸⁵ Ver MOURE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2002, 53-68.

²⁸⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: v. 1. Artes de Fazer. Petrópolis - RJ: Vozes, v. 1, 1994, p. 172.

Curioso, no entanto, é perceber que esse trânsito social ascendente parece não ter feito de Jácome um homem rico, mesmo havendo sido uma figura altamente renomada e importante para a produção material da cultura local e pernambucana. O que não significa, no entanto, que a mobilidade por ele atingida e o prestígio dos cargos por ele ocupados não lhe tenham legado uma fatia no re-ordenamento social e político por que passou aquela sociedade. Isso porque *posses* e *status* nem sempre eram sinônimos naquela época mercantil, nem mesmo quando o capital – novo índice de riqueza – era constantemente empregado na aquisição de títulos honoríficos, postos e patentes hierárquicas. De modo que a condição final de mestre dera-lhe relativa projeção dentro da hierarquia administrativa de sua categoria. E a prova disto é que tivera ele como parceiro o tal Paulo Luis Fiesco, possivelmente seu aprendiz e auxiliar. Não obstante a essa lógica clientelar, o patamar de mestre, grande herança recebida do capitão e engenheiro Matos, foi assim deixada ao mestre Fiesco, o qual, após a morte de Jácome, se encontrava empreendendo algumas obras na praça do Recife setecentista. E se ali as portas lhe foram abertas pelo instrutor lusitano o ex-discípulo mulato não as fechou a Fiesco, embora, ao que tudo indica, esse último não tenha ocupado cargos administrativos nas confrarias ou na administração local, como repetidamente ocorreu como Matos e com o mestre Jácome. Percebe-se, assim, como houve no ofício de pedreiro um processo de substituição natural dos veteranos – geralmente ‘postmortem’ –, pelos seus aprendizes, herdeiros de seu renome e clientela.

Não obstante à conjuntura social – ilusoriamente harmônica – acima descrita, coube às artes desempenhar, a partir das organizações associativo-funcionais (confrarias) o distinto papel de requalificar os indivíduos²⁸⁷ – ao menos num plano alegórico –, transpondo para o âmbito das vivências sociais (da sociabilidade) a ordem ilusionista (páz negociada) implícita na tensão social em que eram produzidas as criações artísticas e artesanais. No sentido inverso, ao assumir esse papel, um tenso jogo das negociações e conflitos que marcava a sociabilidade colonial²⁸⁸ impactou sobre as expressões artísticas, o

²⁸⁷ SCARANO, Julita. **Devoção e Escravidão**. São Paulo: Nacional, 1976, p. 143-144.

²⁸⁸ SILVA, Eduardo, REIS, João José. **Negociação e Conflito: resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Cia. das Letras, 205, p. 12-21.

que significa dizer que também o ilusionismo tornou-se uma característica natural das produções artísticas em geral, cuja composição do conjunto (os templos), advinha de expressões diversas e distintas, mas que se coadunavam, se imbricavam, se misturavam e se ‘harmonizavam’ sem perder a propriedade de si, sem fugir (como os próprios artífices mestiços) à natureza identitária. De modo que sob a perspectiva ilusionista a arquitetura (ofício de Jácome) tornou-se gradativamente mais dobrável, mais plástica, mais pictórica, já que no Barroco “[...] as artes costumavam trocar de papéis ou, melhor, cada uma delas movia-se em direção a pintura”,²⁸⁹ no sentido de forjar ambientes ilusórios e ilusoriamente harmônicos.

É essa integração que se observa no projeto de São Pedro dos Clérigos, onde o arquiteto mulato visou driblar – por meio da geometria aplicada – as irregularidades do terreno em que se construiu a Igreja. Para isso propusera um “risco” (*planta*) externamente retangular (inerente ao espaço disponível), mas, paradoxalmente, formatado em seu interior com uma nave “*duodecagonal*”,²⁹⁰ ou elíptica (fig. 2.10), o qual, posteriormente seria suplementada por um forro “*abobodado*”,²⁹¹ semicircular (fig. 2.11) e côncavo (*obra de carpintaria*). Não obstante ao aspecto da integração das múltiplas instâncias artísticas, pode-se supor que tais características formais não se deveram apenas ao fator da configuração estética e visual; traduzindo, antes, um recurso comum, no sentido de propiciar uma melhor iluminação e, ao que tudo indica, um planejamento minucioso das funções acústicas daquele ambiente que viria a sediar, na segunda metade dos setecentos, as atividades dos irmãos cecilianos (músicos) da localidade. Ademais, é sabido que tais paradigmas se configuravam como elementos da gama de saberes manifestos pelos grandes arquitetos e engenheiros do Barroco do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. O mestiço Jácome não foi uma exceção.

O emprego desse recurso revela, ainda, como ciências como a arquitetura e a engenharia, edificativas por excelência, também se correlacionavam com a arte musical, suscitando estudos no sentido de se compreender a, os reflexos dessa integração artística sobre a interação

²⁸⁹ WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 39-52; KITSON, Michael. **O Barroco**. São Paulo: Expansão Editorial, 1979, p. 35.

²⁹⁰ BAZIN, 1983, v. 1, p. 161-162.

²⁹¹ MENZES, 1984, p. 16.

existente entre artífices desses campos de produção cultural, tão distintos entre si, para as práticas corporativas e para a mestiçagem cultural.

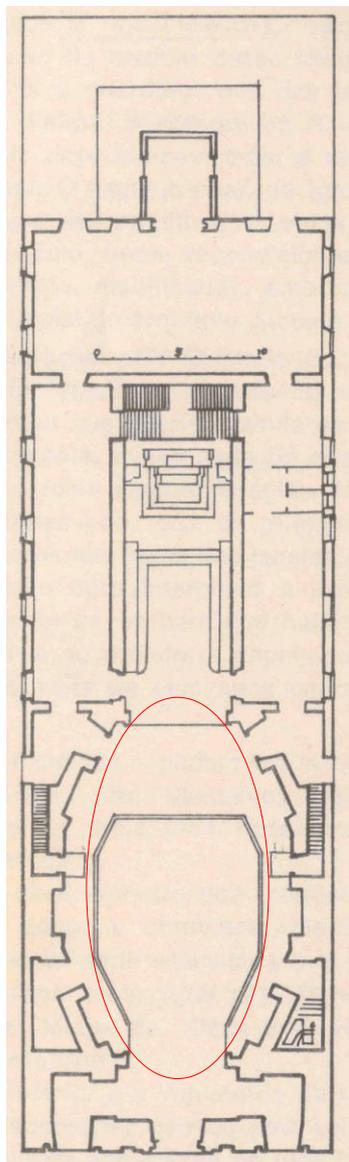


Fig. 2.10: (ao lado) *Planta (“Risco”) da Igreja de São Pedro dos Clérigos*, proposta por Jácome entre – 1718-1725, em que se percebe (assinalada em vermelho) a nave “duodecagonal” ou elíptica que favorece as atividades musicais (acústicas). *In: MENEZES, 1984, p. 7.*

Fig. 2.11: (a cima) *Vista parcial da “nave” elíptica e do “forro” côncavo ou “abobodado” da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife*, cujas formas propiciam um ambiente favorável à altas performances das atividades e ou propriedades acústicas. **Foto:** José Neilton Pereira, 2007.

Sobretudo porque o planejamento das funções acústicas fez parte do próprio processo de difusão musical pernambucano, lembrava Flavio Guerra:

[...] É claro que o canto gregoriano, o organum, dominaria por muito tempo ainda nos conventos, e que o clero secular, radicado nas capitâneas nordestinas, [...] quando se subordinaram os textos religiosos à exaltação melódico-dramática, recusaria a inovação da monofonia, e *continuará exigindo a construção das igrejas com as naves traçadas e canalizadas acusticamente para a musicalidade polífona vocal*

*das antigas capelas, tanto portuguesas como centro-européias.*²⁹²

Se for lembrado o profundo conhecimento dos mestiços e indígenas acerca das propriedades de cada matéria-prima (como a madeira, as pedra e outros artigos abundantes em Pernambuco e suas anexas), ver-se-á que os artesãos provinientes desses troncos étnicos, devem ter compreendido, no decorrer do seu processo de formação, que:

[...] a boa acústica de um ambiente depende de vários fatores como: a forma, o tamanho, a boa qualidade dos materiais utilizados, tanto no piso, como nas paredes e tetos, a distribuição dos assentos destinados ao público, etc. [Que...] quando se desejar preparar ou adaptar as condições específicas de um ambiente é necessário agir sobre suas características arquitetônicas.²⁹³

Outrossim, se for, ainda, considerado que tais saberes foram bastante difundidos e intensamente utilizados na colônia no tempo em que se erigiu a Igreja de São Pedro dos Clérigos, tanto no eixo Região das Minas²⁹⁴/Rio de Janeiro, quanto nas Capitânicas do Norte do Brasil, se poderá, mesmo, pensar que Jácome tenha absorvido e empregado tais saberes na referida obra. Nesse sentido, a nave da mencionada igreja pode, também, ser considerada um exemplo desse tipo de planejamento, para o qual, aliás, corroboraram instâncias artísticas, como a carpintaria e a pintura, já que a integração das artes era afinal uma das características do barroco. Arquitetura X pintura X música: correlação que enseja os capítulos seguintes.

²⁹² GUERRA, 1984, p.251.

²⁹³ FERNANDES, *apud* BOTTAZZINI, Marcelo Carvalho. **Igrejas setecentistas mineiras: a influência das características arquitetônicas na qualidade acústica.** Campinas: UEC, 2007, p. 43. (Tese de doutorado) Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000414688>

²⁹⁴ *Ibidem*, 2007, p. 37-100; Cf. BOTTAZZINI, Marcelo Carvalho & BERTOLI, Stelamaris Rolla. **Acústica de igrejas barrocas, arquitetura que faz a diferença.** **Anais do VI Congresso Iberoamericano de Acústica.** Buenos Aires: FIA, novembro de 2008. Disponível: www.sea-acustica.es/Buenos_Aires_2008/a-121.pdf

CAPÍTULO III

3) JOÃO DE DEUS E SEPÚLVEDA: do estigma da cor às cores do estigma.

João de Deus e Sepúlveda, um caso emblemático entre os grandes artífices da produção cultural barroca recifense e pernambucana do século XVIII. Segundo Fernando Pio: “foi, sem contestação, o maior pintor do seu século”,²⁹⁵ sendo essa apenas uma das atividades que conciliou e correlacionou na sua longa carreira e vasta obra.

Muito embora se fale aqui do homem letrado, lembrado para a emérita *‘cadeira número 36, da Academia de Artes e Letras de Pernambuco’*, sua identidade representa muito mais que um nome destacado na pintura barroca setecentista, trata-se de um verdadeiro ícone na busca por inserção e ascensão na sociedade escravocrata e urbana dos setecentos pernambucano; do protagonista de um percurso eximamente completado. Enfim, seu êxito profissional é fator que o diferencia dentre os muitos miscigenados que trilharam o caminho artístico-operacional da cultura colonial: inserindo-se num mercado disputado e exigente; especializando-se e, por fim, contribuindo para que tivessem esses indivíduos, enquanto grupo étnico, dominado todos os campos da produção barroca local no citado período. Ainda mais pelo fato de que nessa época:

Não foi à pintura o instrumento de comunicação usado na catequese, mas sim a escultura. Através desta, do vestimento colorido das estátuas de santos e do trabalho de encarnação de imagens é que tem início o processo de implantação da arte pictórica no Brasil [...].²⁹⁶

De fato, ainda que ele tenha atuado num contexto deveras oposto ao das missões jesuíticas, ao qual se refere o autor citado, corroboram para a validade dessa afirmação em âmbito nortista a herança holandesa sob a qual se desenvolveu a pintura em suas motivações leigas, profanas ou cotidianas: paisagísticas, retratistas, cotidianas, factualistas e cívicas. Influências

²⁹⁵ PIO Fernando. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Sécs. XVIII e XIX em Pernambuco**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959, v. 1, p. 75.

²⁹⁶ D'ARAÚJO, Antonio Luiz. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 87.

igualmente vindas da Europa que se juntaram, no espaço colonial, às motivações tridentinas,²⁹⁷ válidas no tempo em que atuou Sepúlveda.

Outro fator denunciante das motivações laicas da obra sepulvediana é a quase ausência de pintores-clérigos atuando na capitania de Pernambuco naquela época²⁹⁸ e, portanto, da influência dos mesmos nos rumos da categoria funcional dos pintores e da instância da pintura propriamente dita²⁹⁹.

Mas se no começo da colonização, nas regiões de missionação:

[...] as atividades ligadas à pintura eram muito limitadas, abrangendo apenas aquelas que se desenvolveram no interior das igrejas conventos e colégios jesuíticos e, assim sofrendo estrito controle quanto aos temas abordados [pois...] havia cuidado por parte da igreja para que os quadros religiosos, os únicos permitidos pelos bispos portugueses, não contivessem algo que favorecesse heresias luteranas, alvo de feroz perseguição das autoridades da inquisição.³⁰⁰

A conjuntura do XVIII trouxe à cena novos paradigmas para a cultura: novos discursos em torno da estética, do artífice propriamente dito, novas propostas, enunciações e ou sentidos simbólicos, novas finalidades à arte pictórica, enfim. O que significa dizer: o papel identitário-classista mercantil. Nominalmente: os incrementos e contribuições indígenas e africanas, assim como elaborações de natureza sócio-classista, próprias da era mercantil (legitimação). Esse último fator é deveras relevante, pois corresponde a um dos elementos-chave na sua trajetória, já que possibilitava a relação de mecenato para com seus contratantes. Pois se dentro da mística religiosa e eurocêntrica luso-colonial a pintura estava enquadrada no rol das chamadas “artes menores”, tinha já, no século XVIII, em cidades portuárias como Recife: “[...] como ”público” cultural [...] uma parte do clero, nobres e funcionários da coroa,

²⁹⁷ Os pressupostos tridentinos vigoraram por todo o XVIII e foram ratificadas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, promulgadas durante o Sínodo de 1707 e reeditadas em 1857 (Cf. VIDE, 2007). Os decretos tridentinos ainda continuaram válidos, em vários aspectos até o Concílio Vaticano II, na década de 1960, e toda a pintura religiosa católica feita entre fins do século XVI e a década de 1960 devia obedecer a decretos e tratados tridentinos, explica a professora Dra Carla Mary da Silva Oliveira.

²⁹⁸ A pintura em Pernambuco foi difundida por artífices leigos da geração setecentista que ocuparam o mercado da produção cultural, até o início do século XVII campo das atividades clericais – artífices-santeiros e imaginários, em cujo ofício, o papel da pintura se resumia ao encarnamento de imagens sacras –, sendo posteriormente sucedidas por artistas da missão holandesa, os quais foram os referenciais dos mestres setecentistas. (cf. LEITE, 1953; MARTINS, 1974; PIO, 1959).

²⁹⁹ Muito embora a classe clerical estivesse sempre atenta a laicismos, pesava muito a opinião da comunidade laica, ou seja: dos irmãos terceiros que custeavam muitas das obras.

³⁰⁰ D'ARAÚJO, 2000, p. 87.

e uma parcela restrita de comerciantes ligados ao comércio de exportação e importação”.³⁰¹ Um público relativamente reduzido, mas que era um forte suporte financeiro, pois além de enriquecido, se revelava diversificado no que diz respeito tanto no que diz respeito às suas expectativas estético-estilísticas, quanto às representações simbólicas imputadas às obras. Público constituído por classes que se digladiavam pelo poder administrativo e que lançaram mão desse eficaz instrumento de representação do poder simbólico que eram as artes para alcançar afirmação nos embates inter-locais.

Isso significa dizer que os investimentos feitos no campo da pintura ao tempo em que atuou o mulato estavam inseridos num tenso jogo de lutas pelo poder e pela construção das identidades, étnica e sócio-econômicas. Confronto no qual restava aos artífices “mais peritos”, como o caso aqui tratado, as benesses advindas dos vínculos apropriados e uma relativa, mas crescente liberdade de promover possíveis interações inerentes ao próprio universo cultural (híbrido muitas vezes) e às manobras estético-simbólicas e visuais do artista, que esse amparo lhes possibilitava.

Tendo nos mascates uma demanda laica e comumente ciosa de auto-legitimação nas encomendas feitas ao pintor, visavam muitas vezes à afirmação política e demonstração do poder e riqueza individual ou da classe mercantil. Daí a ‘missão’ de que suas obras expressassem o requinte, a ostentação comum às decorações setecentistas. De modo que se pode concluir que a pintura dessa época era um campo inerente à atuação leiga, cujos trabalhos podiam sempre transitar entre as motivações sócio-classistas (auto-retratos, etc.) e devocionais (sacras), como se vê nas suas várias realizações.

Assim, invocar a trajetória do mestre Sepúlveda atende, primeiramente, à pretensão de captar as influências negra, indígena e mestiça no barroco recifense colonial, e, para essa finalidade, é mister se buscar nos seus trabalhos elementos que remontem à sua herança étnica, no que, diga-se de passagem, esse artista revelou-se uma ótima fonte para esse tipo de estudo. Sua biografia, portanto, intenta reclamar a seu favor – e de seus pares – uma influência mestiça que permanece oculta, em face dos lamentáveis equívocos

³⁰¹ D'ARAUJO, 2000, p. 89.

em torno dos registros de empreendimentos, das contratações, arrematamentos e execução dos trabalhos e de certo negligenciamento das formas organizacionais nos campos de atuação.

A própria análise da obra desse artífice, toda realizada já numa fase em que gozava de grande reconhecimento, impele à investigação da incógnita que é seu aprendizado. Estudo que se fará buscando-se fugir aos equívocos induzidos pela personificação das obras em nome de um único artífice, geralmente um mascate empreendedor e tutor dos trabalhadores menos expressivos ou iniciantes que auxiliavam os mestres. Essa fase de formação profissional emerge quando se compreende o seu aparente ‘anonimato’ como fruto da dinâmica contratual de atuação que estava centrada na hierarquização dos artífices em redes funcionais, sendo o empreiteiro da obra seu arrematante e único assinante. Esse dado, porém, foi sempre encarado como atestado de autoria e se coloca como a causa principal do ‘apagamento’ da mão-de-obra auxiliar. Portanto, a personificação expressa nos registros, muitas vezes não correspondia à verdade autoral e, por isso, tem inviabilizado o estudo das influências não européias. Bem exemplificam isso as várias pinturas produzidas por Sepúlveda no Recife setecentista, estudadas adiante, cuidando-se em analisar também suas condições de produção – ainda sabendo-se do peculiar caráter individual do ofício de pintor.

Inicialmente cabe salientar que sua atuação mais afamada do artífice nesse campo explica-se inicialmente pelas conjunturas político-econômica e social do Recife do XVIII, pois só “[...] com a formação econômica e territorial colonial e com o surgimento das cidades, é que aparecem as primeiras pinturas significativas feitas no Brasil”,³⁰² nas quais, muito certamente podem ser listadas tantas realizações constituintes do seu legado pictórico. E a causa ter gozado da crescente valorização desse ofício explica-se exatamente no fato de que nesse período – e possivelmente a partir dele – os trabalhos de pintura passaram, cada vez mais, a atingir um público em plena ascensão e movido por aspirações um tanto ‘narcísicas’: os mercadores dos entrepostos coloniais. A esse público e ao cosmopolitismo local, é devido o caráter cada vez mais homocêntrico por vezes alcançado nos trabalhos sepulvedianos, muito embora

³⁰² D'ARAUJO, 2000, p. 80.

isso fosse sempre conciliado como o mais forte e importante paradigma da cultura barroca: a sacralidade. E ainda esse processo de dessacralização, vivenciado de perto por João de Deus, tenha se estendido de forma muito tímida até o início do período imperial, quando a corte investiu pesadamente nas tendências estilísticas e nos artistas estrangeiros, a fuga ao ideário religioso foi uma fronteira sempre possível de se transpor e o hibridismo foi visível.

3.1 Pardos e graves tons: da sombra do anonimato às luzes da notoriedade.

Do mestiço Sepúlveda, a quem Pereira da Costa classificaria de “[...] habilíssimo pintor”,³⁰³ pouco se sabe, sobretudo quanto à sua história e trajetória na juventude, pois “[...] as notícias são vagas a respeito dos trabalhos desse artista em Pernambuco”.³⁰⁴ O intento de biografá-lo obriga-nos a associar os breves registros de suas atividades com a parca e incipiente bibliografia a ele relacionada.

Entretanto, como era comum ao seu tempo, foi artífice de múltiplas facetas, pois: “[...] era também músico apreciado na época em que viveu”.³⁰⁵ Pode-se imaginar que essa instância da cultura imaterial o conectava diretamente com outros notáveis artífices mestiços pernambucanos desse ramo de trabalho.

Aliás, sua própria família parece um caso não necessariamente raro de lar mestiço, unido e projetado social e economicamente em torno de talentos como a pintura ou a música. Lar em que floresceram notáveis dotados como o velho mestre, o pai Antônio de Sepúlveda, que “vivia no Recife em 1736, foi considerado pela Câmara do Senado de Olinda para a pintura ‘de novo’ do retrato de João Fernandes Vieira, por se achar danificado pelos ratos, tendo cobrado por esse serviço 12\$000”.³⁰⁶ Obra acerca da qual o pintor Vitor Meireles, autor da idealista obra *“A Batalha dos Guararapes”* (1874), comentou:

³⁰³ COSTA, Francisco A. Pereira da. **Anais Pernambucanos**. Recife: FUNDARPE, 1982, v. 6, p. 87.

³⁰⁴ MENEZES, 1984, p. 17.

³⁰⁵ MARTINS, 1974, p. 191.

³⁰⁶ PIO, 1959, p. 67-68.

“de nenhum merecimento artístico, são aquelas pinturas; entretanto se atendermos à sua antiguidade [...]”.³⁰⁷ Comentários de uma época hostil à era colonial e à sua cultura, como era o XIX – época, amiúde, de subjetivação dos conceitos de pintor, pintura, e arte³⁰⁸ –, não apenas ignoram o precursorismo dos referidos trabalhos, mas também as implicações sociais dessa atuação – recorrente vale salientar – como leva a pensar o uso do termo “*de novo*”. Termo esse revelador do nível de reconhecimento ao artífice e também dos seus vínculos junto à administração olindense daquela época, já que a obra circunscrevia-se na construção da memória oficial luso-brasileira. Deve-se analisar tais críticas partindo-se do pressuposto de que “para se entender um obra de arte é necessário compreender o meio em que ela nasceu”,³⁰⁹ razão pela qual os parâmetros estéticos que dominavam o ideário acadêmico oitocentista vivenciado por Meireles, podem ser suplementados pelo valor social (insertivo) simbolizado pelas obras de Antônio de Sepúlveda.

Menos ainda se aplicariam tais críticas às obras do filho e discípulo João de Deus,³¹⁰ “[...] artista por si só, por suas próprias forças, aproveitando as horas vagas em contínuos exercícios de pintura”.³¹¹ Ou – a julgar pelos relatos elogiosos da época – aos trabalhos de suas não menos prendadas irmãs, Lucinda, Verônica, Thereza e Luciana, todas elas pintoras e naturais da velha capital pernambucana, Olinda.³¹² Atestam a eficácia desse aprendizado, tanto na pintura como nas artes musicais Couto e outros notáveis do alto clero recifense, além do refinado e exigente público de apreciadores constituído pelas elites econômicas setecentistas – efetivos participantes das celebrações em que atuavam. Uma prova de que esse campo das habilidades humanas possibilitava transpor não apenas as barreiras étnicas e classistas, mas também o arraigado preconceito de gênero que tão firmado estava nas sociedades coloniais. Ainda mais se for lembrado que nas estatísticas populacionais da sede portuária pernambucana, toda a família Sepúlveda, cotava entre a grande massa de aventureiros imigrantes que deixarem Olinda e

³⁰⁷ Ver: COSTA, 1982, v. VII, p. 375.

³⁰⁸ GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 375.

³⁰⁹ DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 202.

³¹⁰ Questão discutida mais adiante, num comparativo de obras com igual temática de autoria de Meireles e Sepúlveda.

³¹¹ Ibidem, op. cit., p. 107.

³¹² COSTA, 1982, v. VI, p. 521-522.

somaram-se a outros tantos outros de artífices egressos das cidades próximas para e que fizeram de Recife sede para suas atuações em todo o território das Capitanias do Norte do Brasil, o que revela como essa rota migratória foi uma estratégia comum no século XVIII.

Suas origens, portanto, representam mais um elemento elucidativo, no intuito de compreendermos a trajetória não apenas deles, mas de seus pares mestiços, dos quais, com justiça, são eleitos ícones, pois justamente na Olinda do século XVIII:

[...] havia uma pequena fábrica de órgãos, de excelente qualidade, fornecedora das igrejas de Pernambuco e Bahia, havendo outra que fabricava instrumentos de sopro e de corda. Ainda em Olinda, em 1760, foi fundada a primeira irmandade de Santa Cecília que passou a controlar o exercício da profissão na capitania³¹³.

Irmandade em que eram os mulatos coeficiente majoritário, tanto em Olinda, quanto em Recife, lugares de onde se exportou, para Salvador, Rio e outros centros coloniais, notáveis músicos e um incontestável número de instrumentos, além de emigrarem muitos artífices que também se especializavam em consertá-los.

Assim, quando deixou a velha sede aristocrática, Sepúlveda encontraria igual tradição na emergente vila portuária do Recife, onde ao se estabelecer mantivera contato com as obras e tendências externas ali aportadas. Essas trocas se deveram ao fato de que Pernambuco era um dos celeiros ou sede de dotados na arte da composição, fabricação, concertos e afinamento de instrumentos, muitos dos quais amigos, pares e co-irmãos cecilianos. Um desses foi o fabricante e afinador de órgãos e de instrumentos de cordas, Marcos Barbosa, natural da Paraíba que migrou para sediar-se em Recife em 1729,³¹⁴ e que contribuiu para os influxos musicais na capitania.

A despeito das habilidades para a música, sabe-se, embora sem maiores informações sobre sua atuação nessa instância da produção cultural, que expressa sua versatilidade e contribuiu para sua inserção e ascensão social. Logo não se pode, como ocorre em algumas narrativas, tomar sua atuação como pintor isoladamente – nem mesmo que para efeito de estudo –, visto que não constituiu uma atividade descontextualizada ou desconectada da

³¹³ D'ARAÚJO, 2000, p. 214.

³¹⁴ COUTO, 1981, p. 339.

totalidade da produção e das vivências sociais e socioculturais do XVIII, nas quais a própria música esteve sempre presente. Assim,

[...] convém recordar que havia, no período colonial, e em pleno regime escravista, bandas musicais compostas de escravos [...] Havia-os por toda parte: Na Bahia, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro, em Pernambuco.³¹⁵

Mas essa análise deve ir muito além da consagrada visão de que “era o negro por natureza musical e cantador”,³¹⁶ pois no seu caso em particular, tem-se um exemplo prático da necessidade de fugir a essas noções simplistas, sobretudo se considerarmos o fato de que sua inclinação para a música não se inclui nessa visão geral e, até certo ponto, estereotipada dos negros e mestiços, mas sim, para a música erudita instrumental sacra,³¹⁷ que esteve sempre nutrida por elementos do cotidiano local desses indivíduos. O que fazia do biografado portador de uma herança que muito era comum, tanto aos portugueses, amantes históricos da música erudita e religiosa, quanto aos africanos, ‘cantadores por natureza’ – embora assumisse significado e musicalidade distintas –, além de exposto a possíveis incrementos dos rituais nativos.

Sendo a música do barroco executada nos rituais sacros, solenidades cívicas e grandes eventos sociais recifenses, como casamentos entre membros das elites tradicional e emergente, por exemplo, tratava-se, portanto, de uma modalidade de trabalho artístico destinado tanto às altas classes econômicas da Vila Colonial do Recife, os mecenas, quanto aos devotos mais humildes das camadas subalternas, vinculadas às irmandades leigas de Nossa Senhora do Rosário, do Livramento e, sobretudo, a de Santa Cecília. Sendo amplo o leque de influências, das quais pode ser ressaltada a ótica laica e lúdica dos negros, indígenas e mestiços. Não obstante a atuação de Sepúlveda na música, parece ter ganho impulso no vínculo de amizade mantido com Luiz Alves Pinto, professor régio e mestre-de-capela da confraria ceciliana – onde eram co-irmãos –, a qual funcionara justamente no templo onde o pintor mulato

³¹⁵ DIEGUES JÚNIOR, África na vida e na cultura do Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N. 25, 1997, p. 19.

³¹⁶ Ibidem, p. 21.

³¹⁷ Ver: Lista de Tratados da Música Barroca Colonial. In: BINDER & CASTATAGNA, **Revista Eletrônica**, v. 1.2, DEZ/ 1996; DINIZ, Jaime Cavalcanti. **Músicos Pernambucanos do passado**. Recife: UFPE, 1979, v. 3, p. 31-35, 87-94. **Disponível:** <http://www.rem.ufpr.br/REMV1.2/vol1.2/teoria.html>. **Acesso em:** 21/09/2007.

desenvolveu seus mais importantes trabalhos sacros. Apesar da multifuncionalidade, foi o ofício pictórico que o consagrou.

Mas para exercer influência no ofício pictórico era preciso projetar-se para além do anonimato natural dos artífices não-especializados, semi-especializados e especializados nas artes das cores, concluindo com vigor a trajetória sócio-funcional. Isso porque nas fases intermediárias e árduas do aprendizado em que Sepúlveda foi orientado pelo mestre e pai, não poderia arrematar obras, personificá-las, ou, sequer, aparecer nominalmente listado nas documentações registradoras das negociações e demais acordos estabelecidos para a execução de tais empreendimentos. A essa projeção todo um universo de práticas clientelares e porfias que emergiam da sociabilidade cotidiana e era aí que o militarismo mostrava toda a sua força. Práticas que, de certa maneira, também amparavam os atos de autonomia nas funções artísticas.

3.2) Do estigma da cor às cores do estigma: representações mestiças sobre a pintura recifense.

A iniciação com o pai no ofício da pintura constituía-se de muito mais do que saberes técnicos, mas também a passagem os contatos na sociedade, as influências políticas, a visibilidade perante a clientela elitista de comerciantes, militares e religiosos: o renome enfim. Um dado facilmente constatável se for analisado como suas atuações funcionais ocorreram sempre nos mesmos lugares nos quais trabalhara o velho Antônio, seu pai e mestre, de cujos caminhos o jovem Sepúlveda trilhou de forma obstinada e com afinco. Razão, aliás, pela qual o velho tutor, em técnica e mesmo em renome fora rapidamente superado. Uma compensação dos seus paternos esforços. Seriam, portanto, os vínculos sociais, o intenso contato com o fluxo de ideias externas e seus próprios talentos, os fatores que o levariam bem além do nível de reconhecimento gozado de seu pai; os suportes que o fizeram projetar-se de maneira ímpar no exercício do ofício da pintura, outrora tão pouco valorizado pelo público católico colonial.³¹⁸ Aliás, a própria projeção dos artífices coloniais

³¹⁸ A principal obra de Sepúlveda, “*O Primado de São Pedro*”, é estimada como a mais cara e bela e cara entre as obras realizadas em Pernambuco (Cf. MARTINS, 1974, p. 191), superando

era fruto da conjuntura mercantil e da silenciosa revolução cultural operada no cotidiano portuário – contrariando as prerrogativas do anonimato, do leque temático e da sobriedade estético-estilística do era tridentina. Foi, portanto, devido a esforços como o seu que seus pares pintores romperam com um período onde “[...] era a pintura anônima, como as criações artísticas populares, o mesmo tendo acontecido com a música e a dança dos primeiros séculos”.³¹⁹ Sem o caráter de oficialidade política representado pela eleição interna, nas categorias funcionais, de um juiz eleito entre os pares e confirmado pela câmara local, como os oficiais de pedreiro, ourives, canoieiros, marceneiros, e tantas outras profissões, mas, igualmente, desenvolvida em oficinas (coletivas ou individuais) e organizadas hierarquicamente, sócio-funcionalmente, dentro das cadeias operacionais.

Esforços que se materializam nos coloridos rubros, ocres e pardos dos tons de pele e no ressaltamento da memória étnica. De modo que a própria designação *‘criações artísticas populares’* indica, muito possivelmente, um termo, carregado de ou preconceito sobre a produção cultural híbrida dos setecentos, contexto no qual atuou o mulato Sepúlveda e época na qual emergiria do silencioso não-lugar do anonimato à nobre condição de mestre-pintor. Sendo a pintura desse período considerada um ofício subalterno, pelo qual o escravo ou descendente étnico “podia fazer-se homem”³²⁰ – inserir-se, entenda-se –, e re-elaborar a produção, tal sugere o uso do termo *“popular”*. Razão pela qual a pintura ganhou esse mesmo direcionamento no que tange às influências estéticas, já que sofria o influxo das percepções culturais cotidianas e mestiças, advento das liberdades que fluíam do cosmopolitismo inerente às zonas comerciais.

De maneira que no Barroco setecentista já existiam muitos artífices renomados por toda costa colonial e regiões anexas mais interioranas, pois muitos desses indivíduos gozaram de grande notoriedade, riqueza e relativa liberdade nos centros comerciais ultramarinos. Tamanho *status*, bem como os fortes vínculos dentro do universo colonial,³²¹ justifica o fato de ter sido

em termos financeiros os vencimentos do então governador da capitania, José César de Menezes que era de \$200,00.

³¹⁹ D'ARAÚJO, 2000, p. 88.

³²⁰ DUKE, 1995, p. 81.

³²¹ PIO, 1975, p. 13.

requisitado, ainda jovem, com 20 ou 30 anos, para atuar nas obras pictóricas de uma das mais importantes ordens religiosas de Recife, a Terceira de São Francisco, associação mais rica e distinta do período em Pernambuco, já que nela estava congregada a mais fina nata da elite econômica recifense e pernambucana. Concernente a esse trabalho, registrava-se no *Livro Segundo de Receitas e Despesas (1732-1742)*, da citada ordem a:

Pintura e douramento: Feitos pelo pintor João de Deos, 1732.

Pelo que se pagou ao *dourador e pintor* João de Deos, Resto q. se lhe devia de *toda a obra que fez na sacristia de dourar e pintar* por ajuste que se fez com o D^o o que tudo custa do seu recibo 252\$500.³²² [Grifo nosso]

Parece aqui se confirmar a idéia de que ao tempo em que viveu: “[...] os pintores barrocos eram também excelentes douradores”.³²³ Essa especialização parece menos uma simples virtude dos artífices-pintores que uma exigência dos tempos mercantis, ou, mais especificamente, do rico público financiador – consequência que era do afã ostentatório manifesto por meio do douramento das igrejas. Mas cabe se salienta que essa qualificação permitia vincular-se tanto aos ourives locais, quanto aos mercadores que comerciavam com a Região das Minas via porto do Rio de Janeiro, onde desde o ciclo do ouro um padrão de grande ostentação tornou-se referencial para esses trabalhadores.

Sendo o douramento uma expressão votiva deveras eficaz para simbolizar o poder e a bonança material atingida pelos irmãos leigos era, pois, tal destreza pré-requisito à espetacularidade mercantil, transposta ao campo das devoções religiosas, produções artísticas sacras e, portanto, um traço representativo das re-elaborações processadas pela categoria mascate e para a qual esteve apto o mestre Sepúlveda. Sendo o trabalho acima referido o primeiro registro de suas atuações como mestre-pintor e arrematante de obras e a julgar pela importância da própria ordem contratante – a mais rica de Pernambuco –, tem-se no mencionado registro um indício que das boas qualificações e adequação do jovem iniciante a tais pré-requisitos. Confirma-se

³²² Ibidem, p. 45.

³²³ Ver: ETZEL, 1974, p. 290.

assim como a pintura era “[...] uma profissão lucrativa a tantos mil reis por dia [...]”³²⁴, além de ser essencialmente distintiva e prestigiosa.

Tal atuação também condiciona a reflexões quanto à possibilidade de terem havido outras atuações do mulato a serviço daquela ordem, sendo ele, talvez, um dos ‘anônimos’ autores das diversas obras do acervo pictórico da citada congregação, quiçá da mais significativa delas: “A Virgem da Ordem Terceira de São Francisco” (fig. 3.1), realizada justamente no período em que lá atuou. Tal indício é reforçado na constatação das idealizações deixadas na referida obra:

Há ainda no consistório de honra (primeiro andar) enorme tela representando a rainha da ordem franciscana: a imaculada conceição. [...] Precisamos frisar nesta pintura a concepção curiosa e diferente da *expressão beática* do artista que a compôs: *A Virgem é uma morena, lábios grossos, cabelos muito pretos, bem diferente da expressão beática das santas e que nos fazem lembrar, pelo seu todo, tipo perfeitamente tropical*³²⁵.

Desde já, cabe enfatizar que o estranhamento acima expresso resulta do fato de que a “*expressão beática*” de cujo perfil fugiu a representação estaria diretamente vinculada ao padrão de beleza clássica, branca, européia³²⁶ e, portanto, eurocêntrica. Esta, aliás, uma idealização já consagrada da Maria histórica, mulher (e biótipo) médio-oriental e judia.³²⁷ Logo, é possível circunscrever a idealização pictórica no plano das representações culturais e simbólicas, das construções alegóricas, da interdiscursividade e das experiências de poder típicas do cenário recifense setecentista.

Daí a razão de se depreender que essa interação – sua talvez – vem demonstrar que embora existisse uma constante vigilância clerical quanto às motivações étnicas nas representações pictórias, brechas para influências profanas e disposição para inserção de elementos estranhos a Fé católica, sociais e étnicos, sempre houve. Ainda que tal autoria apresente-se como uma mera possibilidade, em sua defesa pode-se argumentar, não obstante ao fato de Sepúlveda ter atuado a serviço da citada ordem num período próximo à realização desse empreendimento, no início do século XVIII, que esse tipo de

³²⁴ DUKE, 1995, 80.

³²⁵ PIO 1975, p 20.

³²⁶ Ver: GOMBRICH, 1985, p. 375.

³²⁷ TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, v. 1, p. 21-29 e 107-132.

interação com seus trabalhos foi fator recorrente nas suas obras e a marca de sua trajetória.



Fig. 3.1: “A Virgem da Ordem Terceira de São Francisco”, Séc. XVIII – Possivelmente de autoria de João de Deus e Sepúlveda. Veja-se a presença de alguns aspectos concernentes à paleta cromática: aos traços fisionômicos e a indumentária; os quais coincidem com a representação da virgem feita no forro da Igreja da Conceição dos Militares.

Levando-se em conta também a importância (leia-se independência) da mencionada ordem e, sobretudo, a identificação de membros artífices e mestiços, induz a ver nas relações cotidianas o instrumento de criação fomento às brechas ou aparato que possibilitava ao mestiços, como Sepúlveda, o desenvolvimento de estratégias e modos de fazer, praticas manipuladoras, ações microbianas e filtradoras³²⁸, pelas quais lograssem driblar as restrições e a vigilância imposta pelo clero à ousadia os artífices: à inserção de motivações e elementos que remontassem tanto a genética híbrida dos mesmos, quanto aos próprios horizontes culturais a que pertenciam.

Outro detalhe relevante na citada obra é o fato e que ela permite reafirmar a estreita relação entre as produções barroca pernambucana e baiana, consequência da parceria político, econômico e administrativa de que já se falou. Um claro indício das trocas e da mútua influência regional, pois “[...] idêntico quadro, no sentido subjetivo – encontra-se na pinacoteca da Bahia”,³²⁹ fruto possível desse intercâmbio. Foram essas aproximações estéticas que

³²⁸ Ver: CERTEAU, v. 1, 1994, p. 91-106.

³²⁹ PIO, 1975, p. 20.

levaram o pesquisador José Luiz da Motta Menezes a pensar que “talvez [a obra de Sepúlveda] tenha se realizado no mesmo atelier dos pintores baianos [aqui atuantes], embora sua pintura se distancie sensivelmente das baianas”.³³⁰ Confirme-se ou não tal hipótese, certo é que não esteve o pernambucano alheio aos contatos e intercâmbios portuários. Isso abre um amplo leque de possibilidades e faz perceber a dimensão ultramarina em que devem ser analisadas as expressões do Barroco pictórico recifense, uma vez que tanto a possibilidade de trânsito para a sede baiana, Rio de Janeiro ou Portugal, para o Porto ou Lisboa, quanto o contato com indivíduos egressos desses entrepostos foi uma realidade amplamente vivenciada por pintores pernambucanos, especialmente por mulatos como Sepúlveda.

Atuara também em 1751 no douramento da sacristia da chamada capelinha de N. Sr^a da Conceição das Jaqueiras,³³¹ localizada no sítio de Henrique Martins (1704-1802), rico homem de negócios, egresso de Oeiras,³³² Portugal; encontrado como grande mercador de escravos entre os portos de Angola e Recife em 1753, em cuja praça estava sediado³³³; e como sócio e componente da direção da Companhia de Comercio de Pernambuco me Paraíba empossada em 1769;³³⁴ ou ainda na distante Igreja de N. Sr^a da Boa Viagem, junto a praia de mesmo nome, lugar de romaria a época, (1751),³³⁵ administrado pelo padre, músico e amigo pessoal do pintor, José Ribeiro Noya, que fora mestre de capela no ano de 1730,³³⁶ mas deveras importante a progresso urbano do Recife pois era fonte de extração de pedras (tirada dos arrecifes), utilizadas nas construções das áreas centrais e próximas à região

³³⁰ MENEZES, 1984, p. 17.

³³¹ PIO, Fernando. **Lembrança Histórica e Sentimental da Igrejinha de Nossa Senhora da Boa Viagem**. Recife: UFPE, 1961, p 62-63.

³³² O vínculo de Sepúlveda com esse comerciante egresso da cidade berço do Marquês de Pombal, cujos naturais, como se vê, também seguiram as rotas comerciais ultramarinas em busca de oportunidades nos entrepostos mercantis coloniais, posteriormente encontrado na posição de senhor de engenho, além de indicar a relação de interdependência entre o comércio urbano e as atividades agrárias que o alimentavam, delimitam a zona territorial de atuação e ou trânsito interno dos artífices.

³³³ SÁ, 1983, p. 155/174; ver, também nota número 73 do referido diário de José Antonio Gonsalves de Mello.

³³⁴ RIBEIRO JÚNIOR, José. **Colonização e monopólio no Nordeste brasileiro: a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba (1759-1780)**. São Paulo: Hulcitech, 1976, p. 87.

³³⁵ MELLO, José Antônio Gonsalves de. **A Matriz de Boa Viagem**. Recife: Diário de Pernambuco, ed. 18 de Agosto de 1961, p 11-16.

³³⁶ VELOSO, 1978, p. 249.

portuária. Nos cerne de ambas as atuações os vínculos políticos e sociais. Perceba-se.

3.3) Sentinelas das artes & artes das sentinelas: ofícios, vínculos e espaços no cenário do poder.

Concreta, porém, foi a relação estreita do artífice com a significativa parcela de militares que compunham, nos idos dos setecentos, a população recifense colonial. E, como castrense, sua obra também expressa os impactos das ciências milicianas sobre o legado pictórico do Barroco local. Coube mesmo à ciência marcial boa dose de direcionamento cívico às paletas coloniais, em virtude do que as representações pictóricas da época estiveram muitas vezes na fronteira com as representações cartográficas e vice versa,³³⁷ fator explicável em função da atuação comum da mão-de-obra militar tanto no campo artístico como na definição visual (plantas)³³⁸ dos domínios territoriais luso-brasileiros, necessários ao planejamento urbano das possessões ultramarinas.

Mas a relação de Sepúlveda com a categoria dos militares não consistiu apenas na encomenda ou produção de obras. Diz respeito, ainda, à vida castrense nos quadros milicianos. Se não em ações de beligerância propriamente dita, pela ascensão galgada nos cargos hierárquicos. É o que expressa a solicitação datada de 6 de setembro de 1734, em Olinda³³⁹, por meio da *“Carta de João de Deus e Sepúlveda a Bernardo Felix da Silva, sobre a pretensão de uma bengala de infantaria”*³⁴⁰, quadro da lendária, histórica e prestigiada tropa dos Henriques.³⁴¹ Petição que ele re-encaminharia ao governo da capitania (com cujos representantes mantinham, em geral, uma relação de mecenato, tal vigorava a via clientelar), nos seguintes termos:

³³⁷ Ver: MOTTA, Edson. **Ofícios da arte da cartografia portuguesa nos séculos XVII e XVIII.** Disponível: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6131.pdf>; FIALHO, Daniela Marzola. **Arte e Cartografia.** Disponível: http://www.artecidade.ufba.br/st3_DMF.pdf.

³³⁸ Plantas, aliás, que, como foi visto, eram também a base dos projetos arquitetônicos inerentes ao processo de infra-estruturação e planejamento dos espaços e dos usos oficiais a este destinado, sendo, portanto, um ponto em comum entre as artes capaz de revelar a importância dos ofícios e dos artistas que as desempenhavam, os mestres oficiais sobretudo.

³³⁹ O fato de que a solicitação partiu de Olinda denota que a essa altura ela ainda dividia com Recife o poder da capitania.

³⁴⁰ AHU_ACL_CU_015, Cx. 47. D.4214.

³⁴¹ AHU_ACL_CU_015, Cx. 205. D.13979.

Meu Senhor, muito senti não ter esta frota carta vossa para saber se passava com saúde, que sendo boa seria cou\sa de meu maior agrado\.

Meu sr^o já escrevi sobre\ o desejo que tinha de uma bengala da infantaria ao que me\ respondeu V. S^{ra} que como eu servia na ordenança, não estava\ em termos de me opor a bengala da infantaria e que isso só po\de ser com dispensa de sua Majestade a qual não é mais fácil\ mas que, contudo, *alguns a tem conseguido* e que respondesse se\ podia mandar também a quem necessite aos gastos que para esse ne\gocio fosse necessário. Na feita passada, escrevi a V. S^{ra} nesta for\ma que como isso me dificultava a dispensa não mandava que\ se era sorte sua Majestade dispensar que mandara assistir e que também\ me era necessário, que V. Sra me avisasse o quanto me seria necessário man\dar ao paço do que não tive resposta, não sei se por muita ocupação\ vossa, ou se por lhe não ser entregue a carta agora torno a escrever\ essa sobre a mesma matéria e digo q. seja certo e sem dúvida sua\ Majestade dispensar e que essa é possível se pode vender que mandarei\ em vista mas é necessário que (sic) me avisasse quanto me será necessário\ para os gastos para eu saber o quanto lhe posso remeter ficando sempre pa\go o destino a minha conta e eu esperando a resposta e juntamente pron\to para tudo o que for do seu serviço quanto de mim haja algum présti\mo Majestade assim como deseja. Aos 6 de setembro de 1734. \

Desm^{se}\

Sr. Bernardo Felix da Sylva\
Muito certo venerador\
João de Deus e Sepúlveda.

Na petição se pode perceber delineados a importância das tais patentes, o caminho pelo qual tais solicitações deviam tramitar, os vínculos necessários e o desejo consciente do mestiço em trilhar uma tão demarcada trajetória, quando ressaltava o fato de *'muitos terem conseguido'* a referida patente. Entretanto, e por motivos ignorados, foi lhe concedida patente nos quadros de cavalaria e não nos da infantaria, como era pretendido, sendo o pardo designado para servir no grupamento situado na freguesia de Muribeca. Chama-se a atenção, entretanto, para o fato de que sua solicitação denuncia, mais uma vez, a identidade mesclada, pois ambos os quadros diziam respeito aos terços de homens pretos e pardos de Pernambuco.³⁴² Pelo êxito da solicitação, se pode concluir que a carreira bélica, os ofícios da pintura e da

³⁴² Adotou-se aqui para o conceito de "pardo", a definição de Pereira da Costa que, em consonância com o sentido empregado por Manoel Calado, Antonil, Loreto Couto, Maria Jaboatão, entre outros cronistas, define-o com "filho de branco como negro" e sinônimo do termo "mulato". Cf. COSTA, Francisco A. Pereira da. **Vocabulário Pernambucano**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1976, p. 191.

música, foram parte constituintes e complementares das estratégias de sobrevivência e vinculação política, pois se convertiam em ferramentas que favoreciam sua inserção social, a conquista de prestígio – cuja busca incessante constitui a marca daquela sociedade – e legavam à produção barroca uma influência direta das atividades patrióticas. Se a atuação bélica do artífice foi ou não relevante, não se sabe, muito embora uma resposta positiva encontre amparo no longo período (quatorze anos) de dedicação à caserna, nas boas recomendações que sempre endossaram seus pedidos de mercês, como o que fora encaminhada (agora do Recife), aos 29 de novembro de 1748³⁴³, junto com a:

[...] carta, do [Governador da Capitania de Pernambuco, Conde dos Arcos]. D. Marcos de Noronha e Brito, ao rei [D. João IV, sobre o requerimento do ex-tenente de Cavalaria da freguesia da Muribeca, João de Deus e Sepúlveda, em que pede para se admitido ao número dos reformados.³⁴⁴

Mesmo que não fossem poucas as dificuldades sabia o pintor que o governador era de fato o melhor canal para se chegar a sua Majestade, El Rey. Eis os termos:

Dom João, por graça de Deus Rei\ rei de Portugal e dos Algarves, Da quem e D'Alem\mar, e em África senho[r] de Guiné. V. S^a, faço\ saber eu general e capitão-gene\ral da capitania de Pernambuco [Dom Marcos de Noronha, 6º Conde dos Arcos] que da par\te de João de Deus e Sepúlveda, o tenente\ que foi de cavalos que foi da capitania do capitão: \Francisco Dias Ferreira da Freguesia da\ Muribeca, se me fez a petição de que com\ ele se remeteu a cópia em que pede, lhe faça\ mercê[r] admiti-lo ao número dos reforma\dos e relatados, em virtude da patente de com\firmação eu lhe tinha mandado passar\do dito posto de tenente de cavalos, visto sem\ culpa [de] lhe haverem passado para que assim\ viva livre de toda a mais obrigação; e \ visto o seu requerimento me pareceu Sr.\ denotar informação com vosso parecer\ El Rey. V. S. mandou-a para Manoel\ Caetano Lopes de Moura, Antônio \ Freire de Andrada Henrique, conselheiro do servi\ço do seu coselho ultramarino e se passou\ por duas vias Caetano Ricardo da Silva.

Na continuação se pode perceber como, mais que o merecimento e a trajetória pessoal propriamente dita, os padrinhos endossavam os caminhos do Antigo Regime:

³⁴³ O que denuncia a transferência de poder de Olinda para Recife.

³⁴⁴ AHU_ACL_CU_015, Cx. 68. D.5753.

He Vossa Majestade servido ordenar-me informar\ com o meu parecer sobre o requerimento que\ na sua real presença expôs João de Deus e\ Sepúlveda, tenente que foi da cavalaria na com\⁴panhia do capitão Francisco Dias Ferreira do re\gimento de que era coronel Francisco de Moura\ Rolin, o qual pretende que vossa majestade lhe faça mer\cer em mandar admitir ao número dos reformados\ e poder andar relatado em virtude da patente de\ confirmação que vossa majestade lhe havia concedido em\ dezoito de novembro do ano de mil setecentos\¹¹ e doze, foi provido e se passe pelo governador Sr.\ D. Francisco de Souza no posto de tenente de cavalos\ no qual posto serviu com patente do sobredito go\vernador até nove de julho de mil setecentos\ [e] vinte e oito, tempo em que alcançou confirmação\ da sua patente passada por vossa majestade e com esta\ servia continuando o real serviço, com o prejuízo\ de uma dependência que se havia na sentença\ na relação do Estado, passou a cidade da Bahia [Salvador] a\ onde teve alguma demora e por causa disso se\ lhe deu folha do dito posto de tenente, mas como\ o fez em Lisboa a vinte e seis de\ julho de mil setecentos [e] quarenta e\ oito o secretário Joaquim Miguel\ Lopes de Moura o fez e escreveu Manoel\ Caetano Lopes de Mouro Antônio Freire\ de Andrade Henrique\

Nele serviu vinte e dois anos no servi\ço sempre em grande prontidão me\ parece é digno de que se lhe conceda a graça\ que pretende em comprimento daquele senão\ segue mercê com prejuízo a real fazenda, por que\ com a real confirmação foi feita vereança para que\ se passe soldo algum V. Majestade mandará qual\ for servido. Recife de Pernambuco vinte e\ nove de novembro de 1748\.

D. Marcos de Noronha.³⁴⁵

Como se vê, há uma relação direta entre a relação com a vida militar e com o governo da capitania, seus intercessores na busca pelas patentes e mercês. Isso representa muito mais que um dado importante de sua vida, de sua trajetória de artífice ou do seu patamar de ascensão social. Exemplifica como a cultura desenvolvida por mestiços esteve diretamente interligada ao processo de desenvolvimento político-administrativo, econômico, urbanístico, social e da cultural local. Pois dessa relação política e trabalhista foi fruto um vasto leque de obras em diferentes instâncias de produção. Traduzindo-se: de oportunidades e o re-ordenamento de indivíduos mesclados desprovidos de nobreza, mas hábeis no trabalho da produção cultural. Foi por causa desse vínculo que “[...] em 1781 manda[va] o governador José César de Menezes pintar a “*Batalha de Guararapes*”, (fig. 3.2), no coro daquela igreja [de N^a S^a da

³⁴⁵ AHU_ACL_CU_015, Cx. 68. D.5753.

Conceição dos Militares]”. Encomenda para a qual foi designado o mestre mulato aqui biografado.



Fig. 3.2: “A batalha dos Guararapes” – Forro da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares de autoria, de João de Deus e Sepúlveda, encomendada pelo governador José César de Menezes em 1781, onde se percebe o grande destaque à bravura do terço de negros, chefiado por Henrique Dias. (Alguns aspetos – como a grande largura X comprimento, a localização próxima a porta de entrada e a pouca altura em relação ao chão – impossibilitam um registro panorâmico da imagem, obrigando a fotografá-la por etapas, o que, por sua vez, provoca leves distorções cromáticas de acordo com a variação de luminosidade do local).

Não obstante à questão identitária, cabe salientar que mesmo a pintura da “*Batalha dos Guararapes*” sendo realizada em função da tradicional e anual comemoração cívica concernente à Restauração Pernambucana³⁴⁶, em especial àquela do ano de 1781, logo, objetivando – ao menos em termos oficiais – o fortalecimento da identidade pátria luso-brasileira, o valor conteúdo simbólico dessa pintura não se encerra no ideal nacionalista luso-brasileiro. Mais que isso, percebe-se, também, possíveis incrementos de mestiçagem. A saber: uma ênfase na ação dos terços de negros e de pardos atuantes no dito evento; indícios, acredita-se, de uma idealização mestiça do conflito dos Montes dos Guararapes.

De fato, a historiografia brasileira não deixou de registrar o denodo, a valentia e a perspicácia com que tais indivíduos se aplicavam ao combate corpo a corpo; a luta no Frop:

[...] De novo remeteram os holandeses [...] e chegaram a subir tanto pelo monte que o governador João Fernandes Vieira se atemorizou e [...] mandou peleja todos os escravos que junto a si tinha, prometendo-lhes alforria. Então desceu do alto como um turbilhão de gente, tocando atabaques e buzinas, fazendo grande alarido e gritando vitória, clamor que por ventura

³⁴⁶ COSTA, 1982, p. 355-358.

intimidaria o inimigo, julgando findado. A ação passou a ter lugar corpo a corpo, empurrados por uma torrente semelhante a das lavas, jorrando do cone dos vulcões ou das grandes geleiras despenhadas de cima das cordilheiras nevadas, que, com a própria força da sua massa acelerada, vão levando após si tudo quanto se lhe opõe.³⁴⁷

Registros há também de como a tão incisiva ação bélica daquele ‘turbilhão negro’ motivou até mesmo queixas por parte dos comandantes flamengos, de que as tropas luso-brasileiras, os terços de negros em especial “[...] faziam a guerra de um modo mais que desumano, quase como piratas e ladrões”.³⁴⁸ Ao que parece, tais procedimentos bélicos – deveras eficazes – deviam ser ainda desconhecidos entre os grandes potentados europeus, o holandês por exemplo, denotando o confronto de mundos no qual se inscrevia tais técnicas de combate. Confronto de que a cultura era outra forte expressão. Simbólica e laica, é verdade, mas com grande poder de dizibilidade.

Desse encontro, coube ao batavo a amarga sorte de enfrentar tamanho denodo no front, enquanto aos portugueses coube a vantagem de tê-los, majoritariamente, esse reforço, por cujo empenho, se testemunhou no front uma verdadeira fusão de estratégias e uma beligerância tecnicamente híbrida. Estratégias, aliás, que Sepúlveda, visual e representativamente, parece ter representado em forma de tributo e narrativa pictórica, conclusão a que se chega através da comparação com as demais representações e se lançado mão dos registros oficiais a que comumente recorriam os pintores para a produção da chamada “pintura histórica”.

Se o empenho das tropas não era sem razão, já que o êxito dos combatentes mestiços seguia de perto as promessas de liberdade, honrarias e um vasto leque de requalificações que incluíam: a distinção social, ascensão hierárquica na carreira militar, até mesmo títulos e comendas de nobreza,³⁴⁹ o mesmo anseio por se galgar espaços de liberdade permeava a vida funcional dos artífices mestiços. Pretensões, sim, do mestre Sepúlveda. Era, portanto, à

³⁴⁷ WARNHAGEM, Francisco Adolfo. **História das lutas contra os holandeses no Brasil desde 1624 até 1634**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002, p. 207.

³⁴⁸ Carta do exército holandês ao governador da Bahia, Antônio Teles, conduzida pelo conselheiro político Baltazar Van den Voode e por Teodoro van Hoogstraten, comandante da Fortaleza do Pontal, no Cabo de Santo Agostinho, datada de 7 de Julho de 1645 em que se reclamava o descumprimento do acordo de guerra e dos procedimentos das tropas luso-brasileiras no front. Op. cit. WARNHAGEM, 2002, p. 209.

³⁴⁹ MELLO, Antônio Gonçalves de Mello. **Henrique Dias**. Recife: UFPE, 1954, p. 08-55; WARNHAGEM, 2002, p. 266-269.

sorte do embate, aos anseios de liberdade, ao denodo, enfim, dos seus antecedentes a que parece remeter a paleta de Sepúlveda.

Mas se poderia, também, lembrar "[...] as palancas ou paliçadas e emboscadas [... com que as tropas combatiam [...] à maneira dos índios", o modo de lançar-se ao inimigo em [...] massa e em grandes vozes [...] pensando surpreender-lo";³⁵⁰ o ímpeto nas investidas bélicas, onde "[...] os brasilienses ou selvagens [...] lançavam-se ao inimigo com tanta balas e flechas [...] que choviam de todos os lados, paramentados de arcos flechas e porretes [...]"³⁵¹ e demais armas em cujo uso se habilitavam; e, sobretudo, o modo próprio, ágil, tenaz e ordenado de proceder no combate direto, frente a frente com o adversário. Situação cujo procedimento indígena face ao perigo da metralha, é assim testemunhado: "[...] lançam-se ao chão logo que se faz fogo sobre eles e, no próximo instante, levantam-se e disparam as más flechas, que as vezes produzem ferimento tão perigosos como as balas de mosquete".³⁵²

Como os negros e mestiços o ímpeto e a bravura daqueles guerreiros brasílicos, chegou mesmo a ser reconhecida pelo próprio Waerdenburc, comandante das tropas batavas, que comentou: "[...] os brasilianos [indígenas] não são cordeirinhos como os pintam certas histórias das Índias Ocidentais que li; são soldados valentes, prontos e audaciosos, como têm mostrado".³⁵³ Bravura, aliás, que o próprio Nassau buscou, por todos os meios, aliar aos quadros do exercito holandês.³⁵⁴

De certo que também houve alianças batavo-afro-brasileiras – assim como com todas as demais etnias³⁵⁵ –, mas, não obstante à vitória da aliança luso-afrobrasileira, era uma parceria histórica, fazendo, mesmo, lembrar o antigo pacto dos portugueses com os jagas africanos, guerreiros "[...] oriundos do povo imbangala, [que] incorporavam nas suas fileiras os prisioneiros mais aptos, na sequência de um rito iniciatório, avolumando seu exército depois de cada campanha".³⁵⁶ Esses combatentes atuavam nas razias,³⁵⁷ cassadas

³⁵⁰ Ibidem., 2002, p. 234.

³⁵¹ RICHSHOFFER, Ambrósio. **Diário de um soldado (1629-1630)**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977, p. 71-74.

³⁵² RICHSHOFFER, 1977, p. 74.

³⁵³ MELLO, 2001, p. 209-210.

³⁵⁴ Ibidem, p. 211-220.

³⁵⁵ CALADO, Manoel. **O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade**. (1584-1654), Recife: CEPE. 2004, v. 2, 161-162.

³⁵⁶ ALENCASTRO, 2000, p. 90-91.

destinadas ao abastecimento do comércio negreiro, e “[...] provocavam grande pavor nos outros combatentes nativos quando investiam com o seu grito de guerra “puté! Puté!”.³⁵⁸ Eram bastante temidos nos sertões africanos,

[...] entre outras razões, por causa da habilidade no uso das suas machadinhas de guerra, arma de combate corpo a corpo que era páreo duro [até mesmo] para as espadas européias. [...] Se tratava de uma tribo como as outras [formada por] gente de guerra organizada em torno de um *kilombo* – campo militar e confraria de iniciação de novos guerreiros –, [...] E] *formavam um rolo compressor um rolo compressor multiétnico* que sacode o Congo Angola a partir do século XVI.³⁵⁹ [grifo nosso]

Ascendentes africanos, cujos feitos eram possivelmente lembrados pela gente escrava e cativa no Brasil por meio da tradição oral que se redefinia na colônia visando resgatar a história, as origens, os laços identitários enfim. Histórias e laços que não apenas eram um bom tema para uma ‘pintura-de-guerra’, mas que tinha na aliança luso-mestiça, em meio aos conflitos de Guararapes, o ponto alto da memória afro-descendente naquela Capitania de Pernambuco.

Por outro lado, se pode pensar que, a paleta, deveras identitária, de Sepúlveda, eximiu-se de avivar o papel dos indígenas. Razão pela qual, tão atemorizados aparecem os nativos na obra à Guararapes. Postura, assaz imprópria – registram as fontes – às tropas do índio Felipe Camarão. Tropas que eram “[...] a principal parte do [...] exército [luso-brasileiro] e a quem mais horror metia aos inimigos”,³⁶⁰ razão pela qual feito o índio Felipe foi feito "Dom Camarão" por ordem de sua Majestade Real.³⁶¹

Parece, antes, o pintor estivera inclinado ao destaque da tropa escrava, cuja bravura valeu ao seu líder e representante étnico, Henrique Dias, oito ferimentos à bala, não fatais, um dos quais acarretando-lhe o decepamento da mão esquerda. O que não foi suficiente para lhe tirar da batalha, diz Manoel Calado, com evidente exagero. Restando-lhe, outrossim, a mão direita “[...]”

³⁵⁷ As razias eram investidas (entradas), organizadas pelos sertões africanos, destinadas à captura de escravos, que envolviam, direta ou indiretamente, guerreiros jagas, feirantes nativos, sobas (governantes locais), autoridades lusas nos territórios africanos, mercadores atlânticos e seus comissários.

³⁵⁸ Ibidem, op cit., p. 90-91.

³⁵⁹ Ibidem, p. 91.

³⁶⁰ VIEIRA, apud ALENCASTRO, 2000, p. 123-124.

³⁶¹ WARNHAGEM, 2002, p. 247.

para que lhe pudesse vingar, o que o fez muitas vezes”.³⁶² Ao avivamento da bravura daquele que nem mesmo a coroa espanhola, Felipe III, deixou de reconhecer-lhe o valor de soldado, intentando mesmo ofertar-lhe um hábito de sua escolha no ano de 1638 (ao que fora necessário o perdão de sua origem “infecta” e ausência de qualidade). Oferta que não se concretizou devido à morte do titular do trono hispânico-lusitano durante a união ibérica, mas que, após a restauração portuguesa e numa demonstração de força e autonomia, fora requerido, pessoalmente, em 1757, tendo despacho favorável da rainha D. Catarina. Outras tantas mercês seriam concedidas em favor dos pares étnicos e subordinados do terço dos Henriques; além de outras mercês aos futuros esposos das quatro filhas de Dias em 1658.³⁶³ Essas últimas, aliás, igualmente desejadas pelas quatro irmãs do Sepúlveda na XVIII mercantil, já que tão íncritos anseios e conquistas mestiças se associavam, direta ou indiretamente, à trajetória dos Sepúlveda, pai e filho.

O mesmo se pode dizer dos anônimos irmãos de pele, de alguma maneira vinculados ao mestre pintor pernambucano, já que os sonhos e a solidariedade do irmanamento nas confrarias eram, naqueles anos setecentistas, apenas algumas das fisionomias das múltiplas e sempre eficazes estratégias na busca pela requalificação e pela interação com a sociedade escravocrata ultramarina. Estratégias que se apoiavam fortemente no que se pode chamar de *‘historia dos feitos dos irmãos de cor’*, da qual a ênfase do *‘rolo compressor um rolo compressor multiétnico’* na pintura de Guararapes pintada por Sepúlveda parece um relevante capítulo. O que equivale a dizer que um tanto de coragem pessoal e “[...] um conhecimento seguro da técnica de combate”,³⁶⁴ ou mesmo a capacidade artística de resgatar, enquanto discurso pictórico, revelam como as ações dessa gente “desqualificada” estivera cingida mais pela luta por liberdade e requalificação social, que pelo “espírito nacional”³⁶⁵ que pelo nacionalismo ufânico; nutrida muito mais pela tensão das hierarquias étnicas – burilada em meio aos conflitos – que pela ojeriza, pura e simples, ao estrangeiro batavo (já que tanto índios, quanto negros aplicaram seus anseios às alianças com ambos os lados, manifestando

³⁶² DIAS apud CALADO, v. 1, 2004, p. 88.

³⁶³ MELLO, 1954, 44-58.

³⁶⁴ Ibidem, 2001, p. 34.

³⁶⁵ GUERRA, 1985, p. 19.

ódios, afinidades e apoio (as vezes sob a forma de traições) a portugueses e aos holandeses) o que, obviamente, ocultara o muito pintor de sua obra.

Tensão ainda vivenciada por Sepúlveda no embate classista e étnico do XVIII e sub-repticiamente inscrita, com certa dualidade no enunciado “tivemos a vitória por nós”,³⁶⁶ palavras que punha de forma igualitária – ou reivindicatória da igualdade de direitos aos louros da guerra –, negros, indígenas, brancos e mestiços, co-herdeiros de um porvir restaurado à ordem; quiçá – ansiara Henrique Dias – de um nova ordem étnica para ser mais claro. Carência e intimo desejo manifesto na memória a Guararapes dos setecentos ainda pelo irmão de cor e de caserna João de Deus e Sepúlveda, a julgar por sua trajetória pessoal e, sobretudo, pela tendenciosa representação do conflito.

Se pode, portanto, traçar um paralelo entre as exitosas solicitações de alforria, benesses, patentes, títulos honoríficos, recompensas ao heroísmo (reconhecimento da patente de ‘mestre de campo’) junto a sua alteza, El Rei; entre as reivindicações de um melhor tratamento e respeito da parte então governador de Pernambuco, Francisco Barreto de Menezes, e os feitos artísticos de João de Deus e Sepúlveda. E, com base nessa associação, se salientar o papel insertivo da trajetória socio-funcional e, mais particularmente, papel reivindicatório dos pardos tons que sobressaem à sua paleta, já que as ações do pintor regatam os feitos de Dias e se apóiam na sua memória; sendo, ambos, ícones da luta mestiça nos múltiplos campos da sociabilidade setecentista e nas suas multifacetadas formas de ação.

Tão incisiva idealização repousava possivelmente em quatro elementos distintos e correlacionados, são eles: **a)** o sangue mestiço que corria nas veias do artífice e que se manifestava no compromisso latente para com seu universo cultural; **b)** a condição de militar que o impelia a manifestação alegórica do sentimento de reivindicação à glória militar devida à memória de seus antepassados e devida concessão de honrarias aos descendentes mestiços, e à releitura histórica à luz do imaginário mestiço; (companheiros na difícil trajetória insertiva); **c)** a legitimidade conferida pela pessoa do governador José César de Menezes, empreendedor da referida obra, **d)** a própria notoriedade do artífice-pintor.

³⁶⁶ HENRIQUE DIAS, Carta de março de 1640, dirigida ao Conde da Torre, em que anuncia a retirada do seu terço do Rio grande do Norte à Bahia, naquele ano. *In*: MELLO, 1954, p. 23-24.

É curioso perceber como tal ênfase étnica é invertida tanto na representação da mesma batalha realizada na Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres dos Montes Guararapes em 1774, atribuído ao pintor, Professor e decorador Manoel Dias de Oliveira, (fig. 3.3), quanto na pintura de Victor Meireles, em 1879, (fig. 3.4), ambos cariocas.



Fig. 3.3: Batalha dos Guararapes. Ex-voto anônimo datado de 1758, (representação outorgado a Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense). Acervo do Museu do Homem do Nordeste – MHN/RJ Foto: Rômulo Fialdini / Livro MHN/Banco Safra. **Disponível:** museuhistoriconacional.com.br/



Fig. 3.4: A batalha dos Guararapes, 1879 – Victor Meireles (Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro).

Por outro lado, a obra oitocentista de Meireles parece dirigida por um eurocentrismo representado pelo estilo profundamente acadêmico, o neoclássico, que nutria a arte do Segundo Império. Eurocentrismo, por ele absorvido nas oficinas francesas e italianas, a custo da bolsa concedida pela Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro e tão obedientemente ilustrado na tela de Guararapes.

O próprio Meireles expressava:

A tela dos Guararapes é uma dívida que tínhamos a pagar, com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões.

[... Onde] o artista [ele próprio] só cogitou de chamar a atenção do espectador sobre os personagens principais. [pois] *nunca o movimento em um quadro, no seu único e verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão a custa da ordem, dependente da unidade do assunto com os seres que retrata.*

Para que a ação seja uma, deve apresentar uma idéia dominante, sem ter nada de estranho, nem de supérfluo ao assunto de que se trata [o confronto luso-holandês].³⁶⁷ [grifo nosso]

‘Unidade de ação’ que representava a ‘idéia dominante’, ou seja: o triunfo português e a identidade luso-brasileira, que consiste no apagamento das diferentes motivações sociais encontradas no seio das tropas brasileiras, elementos “estranhos” que eram à identidade pátria. Veja-se como a fronteira criativa inerente à arte pictórica denuncia as diferentes óticas dos pintores analisados em relação ao conflito, manifestando diferentes e divergentes atribuições de sentido ao combate.

Não obstante à fronteira entre a mimese e a [re]elaboração artística, Guararapes soa em Meireles como uma narrativa oficial – como aliás deveria ser enquanto encomenda imperial –, onde “[...] este assunto [o êxito no conflito contra os holandeses] dava um bom quadro histórico segundo os preceitos acadêmicos [...], pois é isso que a história narra e só [... razão pela qual, na tela] tudo resumia-se em um grupo principal no qual estivesse consubstanciada a idéia dominante”.³⁶⁸ Ao contrário do que se percebe na tela sepulvedina, em Meireles, alerta Duque, “[...] os pretos comandados por Henrique Dias, e os índios comandados por Felipe Camarão [...] no plano último não têm vida,

³⁶⁷ MEIRELES, *apud* DUQUE, 1995, p. 172.

³⁶⁸ DUQUE, 1995, p. 172.

formam um bando de figuras estáticas que fazem do conjunto do quadro uma verdadeira alegoria [...],³⁶⁹ sem o fulgor da batalha por um lado, e sem quaisquer indícios da tensão inter-racial do cotidiano colonial, levada à guerra pelos mestiços, sobrevivente a ela e imperativo na dizibilidade³⁷⁰ do cotidiano.

Perceba-se, portanto, como a dizibilidade do cotidiano é, assim, transposta a dizibilidade da representação pictórica, prescindindo para isso de um sujeito constituído autor, tanto pelo ato operacional quanto pelo lugar-de-fala alcançado na instância produtiva da cultura: o de mestre-pintor³⁷¹. Igualmente produtos de encomendas políticas e destinadas, *a priori*, ao avivamento da memória portuguesa (narrativa oficial), tem-se na Guararapes sepulvediana uma idealização mestiça do referido confronto, onde o fato histórico foi representado, não simplesmente a luz dos documentos históricos consultados – pelo que se constitui como um “pintura histórica”³⁷² –, mas, e sub-repticiamente, pela narrativa popular circulante à época entre as camadas subalternas, em cujo imaginário vigorava a crença de que os “personagens principais”, os “ilustres varões”, ao tempo da batalha não gozavam de igualdade social – como também eles mesmos nos setecentos –, sendo o evento bélico para aqueles ascendentes uma ocasião propícia às re-qualificações sociais dos indivíduos beligerantes. Logo, também a narrativa pictórica de Sepúlveda, ao salientar a releitura popular reinante entre seus pares, parece converter-se num elemento da construção da memória militar dos mestiços recifenses (pernambucanos). Atestando a veracidade da idéia de que nas produções pictóricas “[...] a imagem representativa é sempre uma imagem narrativa [...]”.³⁷³ Sobretudo no jogo das vivências sociofuncionais em que estava circunscrito o Barroco setecentista recifense. Nele:

[...] o artista [do] barroco não se aliena ao jogar, porque o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo – é em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra

³⁶⁹ Ibidem, 1995, p. 176-177.

³⁷⁰ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1998, p. 9-13.

³⁷¹ Dizibilidade para o que contribuía o caráter interpessoal do aprendizado e a não institucionalidade das atuações profissionais. (Ver idem, **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 2006, p 44-45).

³⁷² DUKE, 1995, p. 107.

³⁷³ AUMONT, Jacques, **A imagem**. Campinas/ São Paulo, 1993, p. 244.

que será a sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte.³⁷⁴

Daí por que o resultado desse jogo não foi a afirmação da vitória em Guararapes, mas do embate contínuo que contava, 'ilustre', no número dos sobreviventes. Esses indícios da afirmação da memória étnica não podem ser vistos apenas como frutos da mera coincidência cromática, pois traduzem o sentimento identitário cultivado pelo autor – sua pretensão de ressaltar a bravura e a importância dos regimentos não europeus na história bélica da capitania e do Império luso-brasílico –, tal a recorrência desses aspectos nas suas demais obras.

Assim, se por um lado já havia uma tradicional e secular comemoração destinada à memória 'postbellum'³⁷⁵ de Guararapes, por outro, os elementos afro-brasílicos são, na paleta sepulvedina, um forte incremento a essa mesma memória. O que significa dizer que a cena, cuja relevância simbólica tem apontado para a grandeza militar brasileira, expressa também o papel de importância das camadas subalternas e a busca do artífice em registrar esse papel. E, como se vê, coube ao Sepúlveda certa margem como precursor nesse resgate. Seria, ainda, desse mestre a pintura do forro da nave (fig. 3.5) da mesma Igreja? É provável. Mas o extravio da documentação da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares impede a confirmação dessa hipótese.

Porém, antes que seja lançada essa probabilidade no simplismo das especulações, é preciso atentar para alguns detalhes e coincidências em relação a obras comprovadamente de sua autoria. Inicialmente, observe-se como essa obra carrega elementos recorrentes e característicos da interação do artífice para com seus trabalhos, visto que nela se encontra a representação pictórica de um anjo mulato, no centro à esquerda, onde a condição étnica minoritária, a posição recuada e a entristecida face se fazem notar aos observadores mais atentos³⁷⁶ Elemento, aliás, que parece ter passado despercebido aos olhos dos autores especializados em história da arte

³⁷⁴ ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 35.

³⁷⁵ SÁ, 1983, v. LVI, p. 46.

³⁷⁶ GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 143-180.

pernambucana. Tal elemento pode remeter tanto à posição minoritária do contingente mulato nas mesas regedoras de muitas irmandades – um contrasenso com a destacada posição economicamente elevada de muitos deles na sociedade colonial recifense –, como sua luta pessoal por fugir ao anonimato funcional que, a exemplo da própria escravidão, tinha a capacidade de roubar a identidade nominal e étnica dos artífices do Barroco. De maneira que a triste expressão daquele anjo, poderia bem ser a representação de sua própria face convertida em personagem de suas próprias idealizações pictóricas. Face contristada em virtude dos anseios da gente parda por gozar das liberdades sociais respiradas nos tempos mercantis.



Fig. 3.5: Forro da Nave Conceição dos Militares 1777. (pintura que retrata a Imaculada Conceição, onde aparece [a esquerda] um anjo mulato, obra que alguns autores atribuem ao mestre Sepúlveda).

E mesmo que se reconheça o caráter meramente hipotético dessas reflexões, é a esse raciocínio que têm conduzido os recorrentes indícios de mestiçagem cultural do Barroco recifense, tão familiares ao legado sepulvediano. Ainda mais se for considerado que a auto-representação fisionômica era uma prática bastante comum desde o período da Renascença, e um costume trazido pelos imigrantes pintores europeus que aportaram no Recife.³⁷⁷ De maneira que ao menos uma postura deliberadamente identitária sobressai nos trabalhos do artífice, sendo mesmo parte de seu inconfundível

³⁷⁷ Cujas obras ainda exerciam certa influência no Barroco luso-americano.

‘estilo’.³⁷⁸ Isso instiga a se fazer um mapeamento de suas obras por toda a Capitania de Pernambuco, pois dessa análise pode emergir não apenas sua qualidade técnica como artífice, mas também a grande harmonia e complementaridade entre as distintas instâncias produtivas da cultura material do Barroco. É justamente a simbiose entre as várias instâncias artístico-operacionais da produção que se vê na relevante pintura do referido forro, especialmente: entre a pintura e as obras do entalhamento, de autoria ignorada, mas que, ao que tudo indica, foram especialmente preparadas para recebê-la.

Quanto à autoria do citado entalhe sabe-se que atuavam à época em Pernambuco os renomados entalhadores José Gomes de Figueiredo e Filipe Alexandre da Silva, artífices de perícia incontestes, sob os quais pesam as suspeitas acerca de sua hibridez étnica, aos quais é conferida a autoria de praticamente todo o mobiliário existente nas igrejas recifenses. Não se pode afastar a possibilidade de que de um dos dois seja a autoria dessa “[...] peça única [que é] uma das mais lindas produzidas pela arte barroca [...] apoteose da talha, expressão máxima desse estranho gênero lusitano”,³⁷⁹ que juntamente com a pintura “fazem daquela igreja [...] a capela sistina do estilo rocaillé”.³⁸⁰ Ainda que Bazin tenha atribuído a talha “a um português de Braga”, dada a similitude estética – único critério por ele utilizado – com as esculturas de pedra Madalena de Falperra³⁸¹ e no Santuário de Bom Jesus de Braga.³⁸² Mas a complementaridade dessas instâncias, pela qual se disse que “[...] o barroco é horror ao vazio”,³⁸³ pode esconder também a complementaridade de afazeres mestiços, o mutualismo em que se processavam as artes.

Cumplicidade e perícia funcional, portanto, é o que se observa nessa composição, pois:

Na Conceição dos Militares, nisto residindo sua notável qualidade, o mestre da talha substitui o pintor, deixando a esse apenas a tarefa da pintura das cenas, e realizando em talha, balaustradas e molduras. Infelizmente se desconhece o autor do risco deste conjunto entalhado, tampouco se sabe quais os

³⁷⁸ Aqui visto como o perfil de sua produção, constituindo-se nos traços característicos das releituras por ele processadas.

³⁷⁹ BAZIN, 1983. v. 1, p. 317.

³⁸⁰ Ibidem, p. 317.

³⁸¹ Localidade próxima à Cidade de Braga.

³⁸² Ibidem, p. 317.

³⁸³ SANT’ANNA, 1997, p. 13.

entalhadores que o executaram; entretanto, posso assegurar, eram todos excepcionais mestres da sua profissão, haja vista o resultado obtido, talvez único do gênero.³⁸⁴

De forma que tal interação foi, na verdade, produto da pluralidade e correlação das expressões artísticas do Barroco e das atuações conjuntas que também contribuíam para que a postura identitária fosse um processo relativamente consciente dos artesãos em prol das categorias étnicas a que pertenciam, desfavorecidas dentro do sistema escravista.

Outro importante exemplo de autonomia – típico de suas atuações – demonstrado na obra citada, consiste na representação da *Virgem grávida*, tendo o ventre aberto transpassado em sentido vertical de maneira a trazer o feto exposto (fig. 3.6). Um traço futurístico, um exemplo de grande ousadia ante as normas e posturas restritivas dos setecentos, um indício da intensa conexão com ideias trazidas nos navios mercantes egressos do ‘Além Mar’.



Fig. 3.6: Forro da Nave Conceição dos Militares, (Detalhe) em que se idealiza a virgem com o ventre exposto e o feto a mostra, uma ousadia para uma época de pleno vigor do tribunal da inquisição (1777).

E é no intento de rastreá-o que se atenta para o traço peculiar do forro da Igreja da Conceição dos Militares, onde determinados elementos permitem estabelecer possíveis comparações com obras afins comprovadamente suas, indicando um possível roteiro das suas atuações funcionais. Concernente ao citado forro:

³⁸⁴ MENEZES, 1984, p. 42.

As cenas [representadas] são extraordinárias e denotam um pintor de alto nível com domínio da paleta e excelente no desenho são pinturas cuja qualidade *fazem lembrar as existentes na Igreja do Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição, em Olinda no sub-coro da Igreja do Convento Franciscano e em outros templos de Pernambuco.*³⁸⁵

Se for novamente lembrado o fato de que a velha capital aristocrata foi o berço do pintor biografado, e a oponente Vila fidalga do Recife a terra próspera para onde migrou com a família em busca de oportunidades, se perceberá que:

- a) Tanto o trânsito operativo (idas e voltas), quanto às interações acima salientadas atestam como a competência funcional foi o elemento que o fez – a exemplo de muitos outros – se sobressair às disputas políticas inter-locais.
- b) Sua trajetória expressa a importância e o real *status* da pintura, como *símbolo do poder, instrumento de legitimação classista e ferramenta étnico e insertiva* naquela conjuntura, pois ninguém estava mais atrelado às camadas elitistas, à administração local e aos indivíduos empossados nos altos quadros militares locais na era mercantil quanto os artífices que trabalharam no período que vai de 1701 a 1789.

Isso significa dizer que locomoções entre os centros do poder e as cercanias eram comuns, não sendo estranha a presença de obras de sua autoria nessas imediações.

3.4) Dourado Ocre: as brancas luzes da notoriedade e o apagamento das contribuições pardas nos registros historiográficos.

A constatação mais instigante é de que se tem em Sepúlveda um claro exemplo de como a personificação das obras presentes nos registros documentais representou o apagamento étnico e o silenciamento das contribuições mestiças. Contribuições que colocam na lista de grandes pintores mestiços a quem se deve o amestiçamento do Barroco dos grandes entrepostos urbanos brasileiros, como são os casos do pintor Manuel da Cunha (1727 – 1809) e Leandro Joaquim (1738 – 1798), no Rio de Janeiro; de Manoel

³⁸⁵ MENEZES, 1984, p. 44-45.

da Costa Athaíde (1762 – 1830), no eixo Minas Gerais e Rio de Janeiro; e do multifacetado e já citado Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764 - 1819) que atuou entre Rio de Janeiro e São Paulo; dos pintores José Joaquim da Rocha (1737-1807), José Teóphilo de Jesus (?-1847) e Antônio Joaquim Franco Velasco (1780, – 1833), na Bahia e pares pernambucanos como Francisco Bezerra e José Rabelo de Vasconcelos e José Elói (Séc. XVIII) no eixo Recife/Olinda, em Pernambuco. Sendo Sepúlveda na capitania pernambucana, o mais destacado, tornou-se referência para todos que o sucederam, como nos fazem saber os registros de época e a literatura mais recente.

É, portanto, nessas condições que se encontrará o citado mestre-pintor, pois facilmente verifica-se como nas narrativas – inclusive várias das que aqui se utiliza – seu nome costumeiramente é colocado indistinta e indevidamente entre os *‘grandes artistas barrocos pernambucanos’*, quando, na verdade, seu valor transcende o estreito horizonte das qualificações artísticas. Isso porque, mesmo tendo atuado numa conjuntura amplamente favorável para os artífices de maneira geral, não deixou de sentir os impactos da mentalidade aristocrática e escravista. O que significa dizer que o reconhecimento técnico sem a devida ênfase do aspecto étnico, não contribuiu para uma valorização histórica de seu grupo étnico, que, como já foi dito, foi a premissa de suas obras. Seu caso, portanto, demonstra que mesmo tendo vencido – ao contrário de muitos pares étnicos – o profundo anonimato que pairava sobre os aprendizes (majoritariamente mestiços), demonstra que contiuram a pesar sobre ele as manchas “mecânica” e “étnica”, como ‘máculas’ em vigorosa trajetória dentro da dinâmica da produção artística, tão nutrida pelo preconceito.

Revela, também, que as possibilidades de ascensão social jamais representaram uma relação de igualdade étnica³⁸⁶ no Recife setecentista, pois o estigma da cor sempre fora um elemento de exclusão a esse indivíduo. Logo, mesmo que seu nome constasse entre os *‘mais peritos oficiais’* da capitania no ofício da pintura, constrangimentos sempre lhe foram comuns. Isso fica claro no caso do empreendimento feito “em março de 1764, junto à mesa regedora

³⁸⁶ Ver: LAPA, J. R. Amaral. **Economia Colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 44.

da Irmandade de São Pedro dos Clérigos para a pintura do forro da igreja de mesmo nome [...],³⁸⁷ intitulada: “O Primado de São Pedro” (Fig. 3.7), tendo em vista que um mês depois, quando já estavam iniciadas as obras acertadas no referido acordo, “[...] reuniu-se àquela mesa para cobrar do artífice ‘*determinada fiança*’, como penhor ao cumprimento do contrato”,³⁸⁸ o que, diga-se de passagem, era um fator incomum, ao menos no que se refere à documentação e registros aqui utilizados.

Mas a relação dos artífices do quilate de Sepúlveda para com a sociedade, ou mais particularmente, para com seus contratantes, já não se dava no âmbito da condição de inferioridade, já não era de mera submissão, mas de negócios, de barganha, senão de demonstração de forças mesmo e do poder que lhe concedia tal nível de reconhecimento, sua condição de mestre, de autor operativo de ator histórico: seu poder de enunciação, seu lugar social enfim, já que seus contatos lhe conferiam a possibilidade de experimentar ou exercer uma espécie de poder de retaliação, visto que a notoriedade já não lhe condicionava à passividade ante a este tão grande constrangimento. De maneira que o desenrolar dos fatos induzem a se pensar que haja sido iniciativa do próprio artífice a interrupção das obras “por pequeno espaço de tempo”,³⁸⁹ tempo necessário para retratações da parte da ordem contratante. Uma demonstração de força, implícita na documentação, incompreendida por Fernando Pio,³⁹⁰ nos relatos feitos a partir do *Livro de Termos e Receitas* daquela irmandade contratante.

Importante, também, é ressaltar aqui a parcialidade de tão emblemática querela no registro eclesiástico – nisto consistido uma indução ao erro de relato –, não sendo estranho que, em face de sua natureza administrativa e parcial, ocultem tanto intransigência e ação discriminatória da referida irmandade, quanto as consequentes retaliações por parte do artífice. Em outras palavras: a autonomia do pintor ante os acontecimentos. Sobretudo, salienta-se como foi comum que essas querelas tenham sido vistas pelos historiadores menos críticos como ‘meras questões de cunho religioso-administrativo’, inerentes às ordens leigas e ou regulares, que, na qualidade de clientes/contratantes,

³⁸⁷ MARTINS, 1974, p. 191.

³⁸⁸ Ibidem, p. 191.

³⁸⁹ PIO 1959, p. 75.

³⁹⁰ Ibidem, p. 75.

gozavam da prerrogativa de produzir os termos contratuais. Tal se deu no caso acima, em que o próprio Sepúlveda parece se apresentar como uma 'vítima' desses procedimentos de registro, pois concernente ao citado impasse, “não se sabe como se resolveu à situação, sabe-se apenas que as obras foram reiniciadas”,³⁹¹ após dois meses e seguiram até 1768. Ano em que foi o teto inaugurado, para grande contentamento, *glamour* e porfia da irmandade dos párocos e para falatório das demais. ‘*Frisson*’ somente visto quando do término das obras de douramento da capela dos Terceiros franciscanos onde, como já se viu, também atuou.

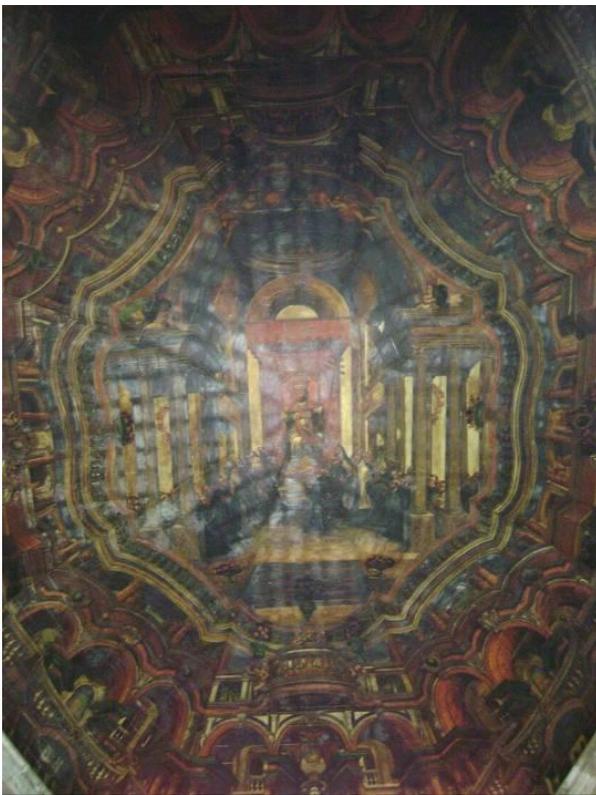


Fig. 3.7: “O Primado de São Pedro”. Forro da Nave principal (abobadada) da Igreja de São Pedro dos Clérigos 1764-1767 – De autoria de João de Deus e Sepúlveda (hoje atingido pelo mofo).

Não obstante, cabe relembrar seus elos para com os mercadores locais, negociantes de grosso trato³⁹² e irmãos terceiros que dominavam o comércio marítimo-portuário de importação e exportação que, leva a compreender porque os pigmentos utilizados nessa obra de São Pedro dos Clérigos “vieram diretamente de Lisboa [...]”,³⁹³ assim como os esboços europeus. Na execução, porém, somavam-se os modos de preparo e referenciais cromáticos peculiares

³⁹¹ COSTA, 1981, v. 6, p. 394.

³⁹² Transações comerciais de grande porte.

³⁹³ Ibidem, op. cit., v. 6, p. 394.

ao universo mestiço – herança dos pares e dos mestres-pintores indígenas atuantes nos entrepostos urbanos e suas anexas.

É bem verdade que os mencionados pigmentos foram direta e nominalmente adquiridos pela irmandade, como bem ressaltou Costa. Contudo, acredita-se que esse procedimento dizia respeito estritamente aos trâmites comerciais ou contratuais, concernentes à modalidade aquisitiva, pois sugere muito mais o compromisso no que diz respeito ao pagamento das mesmas, do que à aquisição/recepção propriamente dita. De maneira que sairia um pesquisador por absolutamente ingênuo ao presumir que um tão valorizado e requisitado mestre-pintor não dispusesse de meios financeiros próprios, ou dos canais de relacionamento comercial inerentes à compra da própria matéria-prima necessária ao exercício de seu ofício; insumos diversos como os instrumentos da pintura, o ouro para os trabalhos de douramento, modelos e gravuras sob as quais elaborasse ou reelaborasse suas obras e outros artigos semelhantes.

Dito isso, se passará agora a mais um exemplo comprobatório da perícia e grau de reconhecimento funcional do mestre-pintor na capitania. A saber, o valor da obra acima analisada. Pois “o trabalho foi empreitado por 450\$000, importância paga em três parcelas [...]”.³⁹⁴ Tratava-se de um valor jamais alcançado individualmente por uma obra de pintura, não alcançado nem mesmo até princípios do século seguinte, quando a desvalorização monetária implicava na economia como um todo. Razão pela qual a quitação financeira só se fez mediante o cumprimento da referida pintura:

[...] na forma e no risco que havia apresentado fornecendo à irmandade toda a tinta necessária, *na forma do risco que havia apresentado, e fora visto com a melhor perfeição que se pode fazer em obra tão pública e de tanto pulso*. Nesse trabalho de pintura do forro estava também incluída a dos arcos, cornijas e coro.³⁹⁵ [grifo nosso]

Considerando o reconhecimento ao “*risco que havia apresentado*”, que como se pode depreender foi determinante para o arrematamento da obra, o valor por ele cobrado – como intrínseco e justo – correspondia acerca de um terço do valor gasto com a feitura do forro propriamente dito, o qual consta de

³⁹⁴ COSTA, Vol. VI, 1982, p. 393.

³⁹⁵ Ibidem, p. 393.

várias instâncias, orçado em “1200\$000”³⁹⁶ e isso implicava reservas por parte da irmandade e solicitações a título de garantias de execução.

Essa análise, entretanto, vai de encontro a uma espécie de senso comum vigente na historiografia do Barroco, que tem como praxe enfatizar, como elemento justificador dos ‘excessos’ e, não obstante, dos vultosos gastos, a existência de certa ‘*mentalidade ostentadora*’ – figurativa da condição de nobreza, financeira ou do ímpeto votivo –, quando expressão, também, a política de barganhas, as disputas ofertivas e os favorecimentos, dos quais artífices, clérigos e mecenas (irmãos), são peças chave. Mesmo que tal sentimento tenha sido comum no período do Barroco e que isso induza a se pensar que o custo da obra deva ser entendido como indício de ação devocional dos contratantes. Mesmo que o valor pago tenha se convertido em elemento persuasivo no discurso ostentativo, já que “o custo da obra, tal era o espírito do tempo, serviu de tema às conversas da cidade, por ser considerado *elevadíssimo*”,³⁹⁷ correspondendo,³⁹⁸ na época, ao valor equivalente a 4 ou 5 bons escravos, cujo valor individual eram estimados entre 70\$000 e 100\$000 entre 1760 e 1780, como informara o Governador José César de Menezes.³⁹⁹ Era, provavelmente, também superior aos vencimentos do então governador Antônio de Souza Manuel de Menezes (1763-68), já que vinte anos depois o próprio José César de Menezes (1774-83), assumiria a capitania recebendo igual valor em ordenado.⁴⁰⁰ Logo, não se deve poder pensar que tal montante explique-se apenas no âmbito das dispensações votivas, já que o mencionado valor era realmente alto se comparado aos valores financeiros atingidos por várias outras obras do mesmo autor, como o douramento da sacristia da Ordem Terceira em 1732 (252\$500),⁴⁰¹ o douramento da sacristia da Igreja de N. Sr^a. da Boa Viagem em 1751 (20\$000)⁴⁰² ou cinco dos vinte painéis na Igreja de N. Sr^a.do Carmo em 1760 (345\$000).⁴⁰³

Tal conclusão suscita ainda a comparação com obras realizadas por outros artífices, como os trabalhos de douramento na igrejainha da Boa Viagem

³⁹⁶ Ibidem, op. cit., v. 7, p. 195.

³⁹⁷ PIO 1559, p. 14.

³⁹⁸ MARTINS, 1974, p.191.

³⁹⁹ MENEZES *apud*. JÚNIOR, 1976, p. 131.

⁴⁰⁰ AHU_ACL_CU_015, Cx. 116 D. 8887; AHU_ACL_CU_015, Cx. 116. D.8888.

⁴⁰¹ PIO, 1975, p. 45.

⁴⁰² Ibidem, p. 63.

⁴⁰³ MARTINS, 1974, p.191.

em 1802 e 1812,⁴⁰⁴ o forro do nartex da Igreja de São Pedro dos Clérigos, realizado em 1805-1807 (250\$000)⁴⁰⁵ por Manoel de Jesus Pinto e a pintura restauradora do retrato de Antônio Fernandes Vieira em 1736 (12\$000),⁴⁰⁶ de autoria Antônio de Sepúlveda. De maneira que seja mesmo o pensamento mais correto se atribuir a cobrança da vultosa quantia às habilidades do pintor, na medida em que o valor é também capaz de atribuir certa coerência à mencionada busca por se lhe impor o incomum penhor, em garantia à efetiva execução. Mesma conclusão a que se chega quando se considera a “falta de recursos”, alegada pela irmandade de clérigos, em 1723, quando solicitava isenção de imposto junto a Cúria Romana, alcançada em 1744.⁴⁰⁷ Escassez que se estendeu até o ano de 1759, ano da conclusão do templo. A própria escolha do artífice – entre os muitos pintores que se dispuseram a arrematar a obra –, estava, como foi demonstrado, pautada na indubitável capacidade do dito em corresponder às expectativas da clientela, operando em alto nível o esperado resultado, também parece reforçar a idéia de que o valor foi por ele estabelecido e que ele assim o podia impor. Parece ter sido graças às já mencionadas conversas e burburinhos que acerca dessa obra despertou, sempre uma expectativa no Barroco, que Sepúlveda fora re-convocado pela irmandade para a pintura do teto da sacristia (Fig. 3.8), chega-se à conclusão de que a irmandade, posteriormente, dera o valor por justo e bem pago.

Aliás, a julgar pelo fato de que naquele Recife mercantil e próspero o valor desencadeou tantos burburinhos, conclui-se que o mulato Sepúlveda, firmado na sua grande perícia, surpreendeu até mesmo uma sociedade capitalizada e acostumada aos grandes gastos a que lhe inclinava a suposta mentalidade ostentatória dos irmãos e devotos setecentistas. Ao término da obra estavam, ao mesmo tempo, consagrado e notabilizado o mestre mestiço e superadas tais expectativas. O que demonstra que apesar dos atritos com a citada irmandade, pesava mais a sua paleta, cromaticamente mestiça, mas deveras requisitada. Tudo isso parece reforçar a idéia de que Sepúlveda gozou de um nível gradual – e relativo – mas elevado de liberdade naquela sociedade eminentemente escravocrata. Prestígio que parece ser asseverado

⁴⁰⁴ Ibidem, op. cit., 1961, p. 67.

⁴⁰⁵ Ibidem, 1959, p. 65.

⁴⁰⁶ Ibidem, 1961, p. 67-68.

⁴⁰⁷ COSTA, v. 6, p. 391.

historicamente pelos críticos da arte, uma vez que o próprio trabalho de pintura entraria para os estudos do barroco, como “o mais notável dos trabalhos pictóricos do Barroco pernambucano”.⁴⁰⁸ Prestígio mulato vale dizer. Matiz esse oculto mediante o apagamento étnico operado por descrições – de caráter estético-morfológico – como a seguinte, concernente ao mesmo forro côncavo da Igreja dos Clérigos:

Uma abóbada de madeira de grande dimensão é entregue em 1760, ao pintor João de Deus Sepúlveda. Nela o pintor cria em perspectiva central um espaço ilusório, com elementos arquitetônicos de *uma linguagem eminentemente barroca de teor romano. Um teto ‘a românica’, como se poderia dizer naquele século.*⁴⁰⁹ [grifos nossos]



Fig. 3.8: A instituição do apostolado. Forro da sacristia da Igreja de São Pedro dos Clérigos (1764-68?) – De autoria do mulato João de Deus Sepúlveda.

Ainda os comentários de Menezes denotem questões de natureza eminentemente técnica e de caráter estético e estilístico, ignoram, porém, que a integração com o projeto arquitetônico dos mestres-pedreiros que lhe antecederam e com o mestre carpinteiro que projetou, redobrou e encaixou o madeiramento numa forma geometricamente oval e côncava – aproveitada pelo pintor para a produção de uma perspectiva de espaço ilusório – perpassaram elaborações suas e de teor muito mais relevantes para uma sociedade escravocrata; intervenções de natureza étnica e cultural por ele

⁴⁰⁸ PIO, 1959, p. 75.

⁴⁰⁹ MENEZES, 1984, p. 16.

processadas. Destaca-se a representação de um clérigo mulato situado, como de costume, à esquerda, em posição recuada e em percentual minoritário. Como que a contestar a proibição estatutária à presença de mestiços nos quadros clericais da irmandade contratante, datado de 1713, artigo incansavelmente contestado e que resultou na emblemática querela em torno da solicitação de inclusão feita pelos padres pardos da capitania em 1732 e 1742,⁴¹⁰ querela a que talvez se reporte a mestiça e ousada paleta sepulvediana.

3.5) O legado branco de um mestre-mulato: cadeias de inserção e trajetória funcional.

O principal aspecto que se deseja captar na trajetória de Sepúlveda, a título de explicitar a dinâmica de produção pictórica, é a tessitura sócio-funcional e o processo de formação de pares dentro das redes de trabalho. Ou seja, os rostos ocultos no anonimato e que emergirão no campo pictórico ao topo dos “mais peritos” em que estava um seletivo contingente de artífices, ‘nacionais’ e estrangeiros, brancos e mestiços, dentre os quais figurava o mestre Sepúlveda. Um desses muitos rostos parece fluir do relato acerca das condições de execução da obra do forro da Igreja de São Pedro feito com base no Livro de Atas do período compreendido entre 1717 e 1746:

Quatro anos durou o penoso serviço que suscitou a Sepúlveda horas de grandes sacrifícios e aborrecimentos: *deitado numa cama de lona ou de tábuas suspensa em carretéis*; [na qual] Sepúlveda, de manhã à de noite, combinava tintas e pinturas com paciência e tenacidade surpreendentes⁴¹¹.

Pode-se perceber que um trabalho desta natureza, de maneira nenhuma poderia ser realizado sem o apoio de um auxiliar, que trabalhasse na montagem das plataformas, estruturas de suporte provisório, – sobretudo em lugares muito elevados como no caso do forro –; efetuando misturas de pigmentos, evitando escorrimentos na pintura ou ressecamento das tintas, entre outras atividades. Sub-funções que o patamar de mestre-oficial

⁴¹⁰ AHU_ACL_CU_015, Cx. 43, D. 3920; Cx. 57, D. 4943.

⁴¹¹ PIO, 1959, p. 75.

demandava e a viabilidade das obras impunham ter-se à disposição.⁴¹² Aprendizês não necessariamente especializados, mas que o tempo e o esforço pessoal se encarregavam de aprimorar, um aparato humano composto majoritariamente por mestiços. Anônimos mecânicos que estavam sempre, sub-repticiamente subentendidos nas entrelinhas das fontes documentais e registros de contratação e, por sua vez, das narrativas que a eles recorrem, como ocorre nesse caso.

Surpreendente é, porém, o fato de que dentre seus auxiliares estivera ninguém menos que Manoel de Jesus Pinto, artífice branco, reconhecidamente qualificado e notabilizado pela historiografia especializada mais recente. Irmão dos de Nossa Senhora do Terço,⁴¹³ muito provavelmente era desprovido de grandes condições financeiras, pelo que se depreende do comentário abaixo:

Os irmãos de Nossa Senhora do Terço eram, na sua maior parte, como ainda o são da pequena classe média, que constituía a população das vizinhanças da igreja: comerciantes, artífices, mulheres que viviam de seu trabalho.⁴¹⁴

Teve como herança maior o reconhecimento, alcançado juntamente com a condição de mestre-pintor, além, é claro, da clientela da vila recifense, pois é posteriormente encontrado pelos irmãos terceiros de Santo Antônio do Recife e trabalhando em importantes templos como a Igreja do Santíssimo Sacramento e Santo Antônio do Recife, de São Pedro dos Clérigos⁴¹⁵, igrejas de Nossa Senhora da Boa Viagem e de Nossa Senhora do Terço, de cuja irmandade fora membro “[...] juntamente com a esposa” e posteriormente “juiz de mesa”;⁴¹⁶ Trabalhou ainda na Ordem 3ª do Carmo do Recife.⁴¹⁷ Todos esses lugares já

⁴¹² O que de certa maneira encurta sensivelmente a distância entre a concepção da pintura como a produção meramente intelectual e relativiza a condição de ofício inerente ao campo das “belas artes” – configuração no discurso oitocentista – revelando o caráter operacional e mecânico; a concepção prática inerente à dinâmica produtiva do período setecentista. (DUKE, 1995, p. 139-234; GOMBRICK, 1985, p. 375 – 379). Perceber essa proximidade parece necessário para se compreender o grau de interação (interdiscursividade ‘estilística’) operado pelos indivíduos e as formas a partir pluralidade de elementos referenciais e como elemento misto e simbólico referente a essa mesma diversidade, haja visto constituir-se na re-elaboração cultural processadas pelos agentes operacionais e a inscrição desses elementos estranhos a cultura européia como fatores de mestiçagem.

⁴¹³ Cf: MELLO, José Antônio Gonçalves de. **A Igreja de Nossa Senhora do Terço**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1984, p. 12-13.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 12.

⁴¹⁵ SMITH, 1979, p. 51-98.

⁴¹⁶ MELLO, José Antônio Gonçalves de. **A Igreja de Nossa Senhora do Terço**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1984, p. 12-13.

⁴¹⁷ Ver: MARTINS, 1974, p. 161.

trabalhados – exceção feita à primeira igreja – pelo seu mestre-mestiço. Mas também seguiu os passos de Sepúlveda inclusive na carreira militar, já que foi alferes do regimento da Milícia do Recife.⁴¹⁸

Seria de se estranhar à primeira vista essa hierarquia étnico-funcional, de fato pouco comum. Porém, é preciso lembrar que desde o século XVII, e sobretudo em todo o XVIII, no

Recife [mercantil] mesclava-se sem preconceitos, dentro de um sentido igualitário, alheios a estratificações sociais, homens de origem modesta, sem quaisquer tiques de aristocracia, preocupados exclusivamente em ganhar dinheiro, sendo olhada com menosprezo pela chamada fidalguia rural, cujo epicentro localizava em Olinda.⁴¹⁹

Ainda que com alguma ressalva – no sentido de que pareça generalizante – invoca-se aqui o comentário de Holanda, quando nos relata que “[...] no fundo, o próprio princípio de hierarquia nunca chegou a importar de modo cabal entre nós. [Pois...] toda hierarquia funda-se necessariamente em privilégios⁴²⁰”. Privilégios esses que a condição de mestre-pintor – ainda que mestiço – parece ter legado a Sepúlveda e a seu discípulo branco. Aos olhos da sociedade do XVIII, porém, essa articulação relativamente harmônica no âmbito das atividades funcionais e econômicas maquiava, na verdade, a expressão de preconceito sofrido por mestiços, fossem eles de qualquer patamar econômico funcional ou social. Já que Pinto, mesmo não tendo superado ao mestre, quanto ao aperfeiçoamento técnico, – como se pode observar numa comparação entre a pintura do forro da nave central (Sepúlveda 1764-68), e a do coro (Fig. 3.9) (Manoel de Jesus Pinto 1806-7), foi diversas vezes qualificado como “*Artista de relativa ilustração intelectual*”, “*de qualidade*”, “*de sangue puro*”, “*sem mescla de africanismo*”. A explicação é simples: tais adjetivos derivavam mais de sua condição étnica que da condição de “excelente pintor” e “extraordinário dourador”.⁴²¹

⁴¹⁸ AHU_ACL_CU_015, Cx. 235 D.15867.

⁴¹⁹ GUERRA, Flávio. **Nordeste um século de silêncio (1654-1755)**. Recife: ASA, 1985 p. 130.

⁴²⁰ HOLANDA, 2004, p. 34-35.

⁴²¹ Se forem consideradas as origens humildes de Manoel de Jesus Pinto, parece haver no Recife setecentista uma ressignificação do termo “*qualidade*”, que na França do mesmo período designava o “*status de nobreza e ou riqueza*”, sendo no entreposto pernambucano designativo das qualificações étnicas. (Ver: RICHELET, *apud*. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 2002, p. 193; MARTINS, 1974, p. 161).

Tais conceituações sugerem uma implícita face do preconceito mordaz direcionado ao mulato instrutor, revelando a tensão implícita e as ambíguas relações entre os agentes mestiços e seus contratantes, que se deram tanto nas instâncias das negociações, quanto nos constantes conflitos sociais. Na verdade, elas se situam no nível dos embates e estratégias cotidianas desenvolvidas em detrimento dos obstáculos impostos pelos preconceitos sofridos no percurso de toda a trajetória sócio-funcional, o que também o patamar de especialização de Sepúlveda atingira para ser digno de tamanho reconhecimento.



Fig. 3.9: Pintura do coro da Igreja de São Pedro dos Clérigos (1806-7) representando “A fundação da igreja” – De autoria do pintor branco Manoel de Jesus Pinto ex - aprendiz de João de Deus Sepúlveda.

3.6) Cores mistas que o tempo apaga; nomes mestiços que o tempo aviva.

Mais que a técnica – individual em certa medida – o reconhecimento tornou-se mesmo uma herança deixada por João de Deus a seu aprendiz, que foi o artífice:

[...] responsável pela pintura da talha e frisos de toda a igreja [de Santo Antônio], incluindo o com os balaustres laterais e as safenas. De sua autoria é o painel do espírito Santo, existente no altar do consistório, *no qual os negros mulatos despertam a atenções do observador.*⁴²²

Ao contrário de denotarem indícios de africanismo étnico, tais sinais – incomuns nas suas obras – constituíram, na verdade, um tributo ao já saudoso

⁴²² SILVA, Leonardo Dantas. **Pernambuco preservado**. Recife: Edição do Autor, 2002, 198-199.

mestre, cujos valiosos ensinamentos e as heranças técnica e social bem soubera Pinto retribuir com essa pequena, mas significativa homenagem. Ou ainda com aquela deixada na Igreja votiva à Senhora dos negros recifenses, na qual:

Além da imagem de Nossa Senhora do Rosário, merece destaque numa vista do painel do primitivo caso da capela mor (séc XVIII), no qual aparece a virgem entregando o rosário de São Domingos, inspirador da Ordem, ladeada por querubins mulatos⁴²³.

Como se disse, esses elementos mestiços não são constatáveis nas demais obras de Manoel de Jesus, sejam elas de anterior ou posterior realização dessas obras. É importante lembrar que esses empreendimentos coincidem com o período da morte de Sepúlveda o que fortalece o argumento de que esses caracteres constituíram uma homenagem póstuma a sua pessoa.

Contudo, a genialidade do mestre Sepúlveda não se expressava unicamente no fato de ter contado com auxiliares tão competentes, mas ainda pelas sucessivas contratações por uma mesma irmandade, como a terceira carmelita – sua cliente mais assídua – onde compareceu:

Em 20 de Abril de 1760 [quando] foi ajustado pelos irmãos da Ordem Terceira do Carmo com o mestre pintor [...] a pintura e douração dos cinco painéis à cobertura do púlpito pela quantia de 345\$000.⁴²⁴

Trata-se do painel retratando a vida de Santa Teresa (fig. 3.10), obra importante, composta de várias passagens da vida da madre carmelita. Tal obra viria a comprovar como o prestígio do artífice transcendeu a época em que viveu, chegando ao século XIX e às narrativas mais recentes, pois – induzidas obviamente pela documentação – invariavelmente consagram-lhe a paleta, quando criticam a imperícia dos retoques oitocentistas – ações comuns no XIX –, corretivos dos desgastes operados pelo tempo.

Sabe-se que tais restauros implicavam, quase sempre, em mudanças de concepção estética, inerentes aos diferentes períodos históricos de suas realizações, mas cabe enfatizar que, mesmo sendo o XIX – época em que se deram os retoques – um período de hostilidade ao Barroco, o público pernambucano ainda rendia-se ao legado do mulato pintor. Assim como os

⁴²³ SMITH, 1979, p. 68.

⁴²⁴ PIO, 1959, p. 72.

pesquisadores mais contemporâneos, que tendem a manifestar o profundo descontentamento com a ruptura estética, a incoerência com a técnica e nível de destreza presentes nas obras originais, como pode ver no relato abaixo:

Seria também grandiosa relíquia da arte pernambucana se a mão dos retocadores não houvesse, há alguns anos atrás, quase subvertidos a grandeza inicial das pinturas representando os passos da vida de Santa Tereza. As pinturas do forro do coro em Santa Tereza.⁴²⁵ [grifos nossos]



Fig. 3.10: Painel retratando “*A Vida De Santa Tereza*”, forro da Igreja da Ordem Carmelita do Recife, de João de Deus e Sepúlveda (1760-64).

Do relato sobressai a excelência técnica da obra. Primor que os retocadores – grandes artistas de sua época – não puderam igualar. Mesmo sendo comum que uma obra fosse retocada posteriormente à sua execução, casos infelizes de retoques tenderam à deturpação estética dos originais e quase levaram significativos trabalhos de artífices setecentistas, como parece ser o caso acima, em que está em questão uma obra de Sepúlveda.

Assim, se pode depreender que as mesmas narrativas que têm avivado o legado sepulvediano e seu papel de referencial para os seguidores e

⁴²⁵ CARRAZONI, Maria Eliza. **Guia dos Bens tombados**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980, p. 72.

sucessores no ofício das tintas, têm, ao mesmo tempo, ‘apagado’, por assim dizer, a identidade étnica do artífice; a memória e as contribuições da gente parda, e, com isso, os símbolos mestiços da pintura barroca recifense que isso representava – incompreendidos nessas análises – que se referiam e dialogavam com as ações desses mesmos pares e seguidores. Símbolos incompreendidos em face das análises estéticas e estilísticas em torno da pluralidade de formas reduzidas – genericamente talvez –, ao conceito europeu e eurocêntrico de Barroco. Pluralidade, étnica antes de tudo, que reverberava na diversidade cromática e simbólica da paleta sepulvediana, e que a compreensão desses embates que permeavam a produção pictórica tende a revelar. Razão, aliás, pela qual se disse que “a pintura é algo espiritualizado”, sendo, ao mesmo tempo, naquela Recife setecentista mercantil; onde foi sempre uma ferramenta ilustre na expressão dos sentimentos e das aspirações singulares (pessoais) dos artífices; um canal eficaz de aclamação e clamor social, assumindo assim o papel de voz e fala de uma determinada coletividade. O que se estende, mais amplamente, ao campo das *belas artes*, pois nisto “a pintura é como a música”,⁴²⁶ como se verá em seguida.

⁴²⁶ Frases do pintor BALTHUS – Baltasar Klossowski (1908-2001), autor da famosa e enigmática tela “A aula de violão”, *apud*. MARINHO, Madie e Jaido. Ver: **Revista da Editora MASSANGANA**. Edição comemorativa de 29 de agosto de 2004, p. 86-87.

4) Luis Alves Pinto: Acordes mestiços da música barroca pernambucana.

*“Ao valorizarmos categorias artificiais negligenciamos os grupos múltiplos, móveis ou estratificados a que se ligavam os protagonistas desta história”.*⁴²⁷

Serge Gruzinski

Seria absolutamente dispensável no presente trabalho a citação do músico setecentista pernambucano Luis Alves Pinto, em face da lúcida e detalhada narrativa biográfica – ainda que sucinta – feita por Pereira da Costa e reforçada pelo relato de Sebastião Galvão, não fosse sua presença imprescindível, no sentido de se explicar, a partir de sua atuação, a correlação entre as várias instâncias de produção cultural do Barroco. Ou, ainda, para demonstrar a configuração das diversas atividades a ela inerentes como campos férteis às estratégias de sobrevivência. Ou, então, para a identificação das habilidades manifestas individualmente como fatores determinantes na inserção e distinção social.

Da mesma forma, para analisar como, num dado contexto, as aptidões para essas tarefas se converteram em vias à mobilidade econômica para muitos membros das camadas subalternas, destacando-se as mudanças políticas advindas desse processo. E, por fim, por possibilitar a percepção das implicações da participação dos indivíduos não europeus no processo produtivo musical: como a introdução de elementos externos ao referencial tridentino luso-europeu (rítmicos, simbólicos, metodológicos, instrumentais, etc.), que provocaram profundas rupturas estéticas e estilísticas, proporcionando o fortalecimento da identidade étnica, pessoal e grupal, na vila do Recife, em Pernambuco e mesmo em termos regionais, Capitanias do Norte.

Desde já, é preciso dizer que sua trajetória, que compreende o intervalo entre 1719 e 1789, exemplifica como a arte musical possibilitou aos negros, índios e mulatos, no contexto laico mercantil dos setecentos – ao contrário dos primórdios da colonização, quando sofria mais fortemente a influência jesuítica

⁴²⁷ GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 52.

–, diversos e crescentes níveis de liberdade dentro das sociedades escravistas urbanas coloniais das capitanias brasileiras, sobretudo Recife, Salvador e Rio de Janeiro, dada a relação político-comercial e os intercâmbios culturais que a conjuntura possibilitava.

Em termos sociais, seu percurso exemplifica os caminhos demarcados, restritos e corporativos tanto da inserção funcional (aprendizado), quanto do exercício operacional (Carreira) da arte musical nessas regiões. E como um vigoroso trânsito interclassista foi vivenciado pelos artífices das baixas camadas da população recifense, num período ainda isento de ideais abolicionistas.⁴²⁸ Isso por que, mesmo sendo apenas mais um entre tantos outros mulatos que militavam contra os obstáculos advindos do sistema de dominação colonial, teve Alves Pinto no talento para o ofício das notas, espaços, claves e compassos, seu diferencial e grande ferramenta de locomoção. Sua sorte principiou no fato de que a música era um ofício, em cuja inserção era etnicamente irrestrita – já que estava calcado nas habilidades inatas – e expressava, como em nenhum outro, o cosmopolitismo das regiões economicamente dinâmicas, perpassando assim as convulsões sociais inerentes ao cotidiano escravista urbano.

Logo, o percurso de Alves Pinto deve ser pensado como parte integrante e emblemática dos embates sociais, políticos e econômicos da colônia e em face do contexto de intercâmbios entre as regiões costeiras e ou entrepostos lusos ultramarinos do XVIII. Pois:

No Nordeste [Norte], nessa época, está se formulando também uma cultura original a partir da mestiçagem de europeus, índios e negros. Surgem os compositores como Luis Alves Pinto, *que chega a fazer óperas encenadas na Casa da Ópera do Recife*. E inúmeros pintores mestiços, como José Rabelo de Vasconcelos, ou entalhadores como Filipe Alexandre da Silva, que decoraram as igrejas de Pernambuco.⁴²⁹ [grifos nossos]

De fato, em termos estilísticos, sobressai a amplitude temática, a pluralidade e interatividade das formas das modalidades e ou expressões musicais sacras e profanas resultantes desse processo. O que, por sua vez,

⁴²⁸ Os ideais abolicionistas surgiram na Europa no cerne do pensamento iluminista tendo como seu primeiro bastião a abolição escravista na Dinamarca (1792). Cf. FARO, Luis Pereira Ferreira de. **Direito internacional público**, Rio de Janeiro: Haddad, 1960, p. 193.

⁴²⁹ SANT'ANA, Affonso Romano de. **Barroco: alma do Brasil**. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima/Bradesco, 1997, p. 64.

eleva às questões sociais em detrimento às estéticas, bem menos resistentes no que tange ao processo criativo, nas operações dos artífices sediados na vila portuária e sede da capitania. Esse direcionamento tem servido de parâmetro aos historiadores da música colonial. Sobretudo no que se refere à análise das obras produzidas em regiões política, social, econômica e culturalmente diferenciadas, como o Recife colonial e mercantil setecentista, a Lisboa absolutista pombalina e a Roma jesuítica contra-reformista, por exemplo, sobretudo se tais lugares viviam momentos de transição, como as que se operou nesses lugares à época em que viveu e atuou Alves Pinto. Disparidades em que parece se diluir, ao menos em termos de abrangência, o ciclo inscrito na tríade Barroco, Rococó, Neoclassicismo. A tais pesquisadores se aconselha:

Não [...] ignorar a interpenetrabilidade própria dos momentos de transição nem tampouco relegar a plano secundário as características e posturas individuais de cada um dos criadores que se destacam num mesmo período. Não devemos nos preocupar em tentar enquadrar a música, a qualquer força, no rol das outras artes, ou mesmo procurar justificativas de ordem social ou políticas que permitam apegar-lhes *um rótulo de identificação*.⁴³⁰

Devendo-se atentar para a fluência e fruição das imbricações estilísticas, já que, na verdade, as questões de ordem social tendem a pluralizar a arte musical. De maneira que, se por um lado,

[...] Toda e qualquer classificação deve ater-se, única e exclusivamente, ao reconhecimento das características encontradas nas obras dos compositores que viveram no mesmo momento histórico, confrontando-os com as conquistas técnicas daquele momento, independentemente de pretender pespegar-lhes qualquer juízo de outra ordem que não exclusivamente estética.⁴³¹

Por outro, não se pode ignorar que em determinados contextos da era colonial o exercício da atividade musical abriu caminho para as contribuições da gente não-européia, assim como para a formação e fortalecimento dos laços de identidade classista, étnica e cultural. Foi o que ocorreu com Alves Pinto.

A própria integração da música às demais instâncias artísticas, era produto tanto da integração das expressões no conjunto artístico (o templo, por

⁴³⁰ VASCONCELOS-CORRÊA, Sergio de. Música brasileira, Barroco (?) brasileiro, TIRAPELLI, Percival. **Barroco, Memória Viva: Arte Sacra Colonial**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 236.

⁴³¹ Ibidem, *In: Ibidem*, p. 236.

exemplo), quanto da ostensiva interação entre executores em meio à dinâmica produtiva.

Isso, evidentemente, fortalecia a subjetivação da própria produção e dos métodos nela empregados em prol da ressignificação simbólica e morfológica, convertendo-a em elemento simbólico do pensar, produzir e vivenciar o Barroco. O caso de Alves Pinto é um emblemático exemplo, porque a música setecentista era campo privilegiado da sociabilidade, pertencente ao campo das “Belas Artes”, assim como a pintura, escultura, douração, o canto, a regência, olaria e azulejaria⁴³² (o que explica a correlação e complementaridade existente entre tais instâncias culturais). Isso significa dizer que possuía um alto poder de enobrecimento individual, mas facilmente transposto para a(s) coletividade(s) étnica, socioeconômica, etc.

Esse processo insertivo leva a perceber como ao granjearem, dentro conjuntura setecentista, ocupar os espaços de gradual e relativa liberdade em que se constituíam as artes e os ofícios mecânicos, indivíduos talentosos como Luis Alves, mas etnicamente desfavorecidos dentro da ordem do regime escravista, buscavam na verdade meios para romper com a lógica social e hierárquica nele instituída. Razão pela qual, havendo eles alcançado renome e fama, logravam também superar grupal e paulatinamente as adversidades que lhes eram previamente impostas pelo preconceito étnico e pela pseudo-inferioridade intelectual. Para isso, porém, a receita era tão eficaz quanto consensual: interagir mútua e corporativamente com a cultura localmente produzida, campo marcado por toda sorte de embates típicos do universo colonial (sociais, econômicos, políticos e religiosos), e onde tais demandas conflituosas eram expressas simbolicamente. Ademais, contava-se, inclusive, com a permissividade das próprias estruturas administrativas da sociedade colonial e não raro com o envolvimento dos gestores. É nesse sentido que se pode desenvolver as seguintes considerações, não apenas no intuito de simplesmente biografá-lo – tarefa já cumprida por outros autores – mas de exemplificar a dinâmica de barganhas e a circularidade cultural que envolvia o trabalho de produção.

⁴³² Ver: LEITE *apud* FILHO, Egydio Colombo. Sobre os abjetos barrocos. *In*: *Ibidem*, p. 150.

4.1) Passos compassados: primeiras notas, espaços fluentes, tons sustentados, solfejos em escala crescente.

Com a palavra Pereira da Costa, para anunciar que era esse artífice um indivíduo de origem humilde: Natural “[...] da Freguesia da Boa Vista da cidade do Recife [...]”,⁴³³ assim como o já estudado mestre Sepúlveda, um amigo pessoal. Teria nascido “[...] pelos anos de 1719 [...]”,⁴³⁴ filho natural de “[...] pais pardos [... o senhor...] Brasília Alves Pinto e sua mulher Euzébia Maria de Oliveira[...]”.⁴³⁵ Se há também uma relação de parentesco ou uma já rompida laço escravista com frei Antonio Alves Pinto,⁴³⁶ primeiro ministro da mesa regedora e um dos fundadores da Ordem Terceira de São Francisco do Recife, não se sabe nem caberia aqui maiores desdobramentos no intento de reforçar essa hipótese. Fica, porém o registro a título de possibilidade genealógica, calcado que está na onomástica e num primeiro olhar de relance para o distante século XVIII recifense.

Em termos concretos, no entanto, sabe-se que os pais, mesmo sendo pobres, não o desamparam à mercê da sorte – tão rara e valiosa num universo escravista –, sempre nutrida pela diferenciação. Ao contrário, estando profundamente vinculados às atividades do comércio local e gozando de relevantes conhecimentos e vínculos pessoais com mercadores atlânticos de Recife, utilizaram-se da razoável condição social, da visão deveras perspicaz, do acesso às informações, idéias e tendências circulantes naquela praça comercial para, desde cedo, apostarem no grande interesse do filho pelos estudos. Como resultado da perspicácia paternal, do labor comercial e dos contatos daí oriundos lhes adveio o dinheiro para tão distinto investimento educacional, que se somou a tantas outras facilitações no caminho do jovem filho mestiço.

Jovem vigoroso no latim e na retórica, apresentou muito precocemente inclinações para a música erudita “em cuja arte, se lhe administravam os

⁴³³ COSTA, F. A. Pereira da. **Dicionário Bibliográfico de Pernambucanos Célebres**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1982, p. 617.

⁴³⁴ Ibidem, p. 617.

⁴³⁵ Ibidem, p. 617.

⁴³⁶ JABOATÃO, (Frei) Antônio de Santa Maria Jaboatão. **Novo orbe seráfico brasílico ou Chronica dos frades Menores da Província de Pernambuco**, Livro I. Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980, p. 463-464.

prelúncios de um gênio luminoso”.⁴³⁷ Talento que certamente nutriu o grande orgulho em de seus pais, porém muito mais valioso no que tange à sua própria sorte na difícil luta pela vida. Tamanho ímpeto também não passou despercebido à sociedade local, considerando-se a narrativa do mesmo Costa, quando prosseguia dizendo que, a certa altura da vida, ainda na juventude, quando “[...] terminados seus estudos, alguns amigos solícitos no aproveitamento de seu talento, prestaram-se a facilitar-lhes os meios de estudar em Portugal”.⁴³⁸ Isso ocorreu no ano de 1740, em que respondia pelo comando da capitania Henrique Luiz Pereira Freire de Andrada, que a governou entre 1737 e 1746 sob forte motivação construtiva e estímulo à produção cultural, vinculado que estava à administração da Corte. De fato, Portugal vivia nesta época os dourados anos da produção aurífera brasileira, recuperando-se de uma longa crise que houvera, inclusive, feito migrar para suas possessões ultramarinas seus melhores artesãos. Era então governado por D. João V [1689-1750], chamado “*O Magnânimo*” ou “*Rei-Sol português*”, devido à sua intelectualidade, gestada em berços jesuíticos, e pela riqueza, exuberância e pujança cultural Barroca tridentina a que levou o país durante seu longo reinado [1706-1750], convertendo a nação em entreposto comercial e florescente centro da cultura Barroca europeia.⁴³⁹ Não obstante,

[...] desde o reinado de D. João V [...], a influência italiana se afirmava naquele país, tanto pela introdução da ópera italiana na corte, a partir de 1720, amplamente cultivada após 1735, com a conseqüente presença de músicos italianos nas cidades portuguesas, como também pelo cultivo do hábito real de ofertar pensões para estudantes e compositores para estudarem ou se aperfeiçoarem na Itália.⁴⁴⁰

Como se vê, o fluxo migratório naquela época foi um processo pendular, pois com tanta ênfase na formação intelectual e artística dos nacionais, a pátria portuguesa havia, em contrapartida, se tornando convidativa ao fluxo de

⁴³⁷ Ibidem, op. cit. p. 617.

⁴³⁸ Ibidem, p. 617.

⁴³⁹ Foi no reinado de D. João V, que a Santa Sé atribuiu à Lisboa a dignidade de Patriarcado, a par de Roma e de Veneza, tornando-se, assim, o arcebispo lisboeta D. Tomás de Almeida um dos três patriarcas do Ocidente, o que corroborava para o fortalecimento, em Portugal, da cultura barroca, originária da Itália. (Cf. PORTUGAL - **Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico**. V. III, Lisboa: 1904, p. 1048-1050). Mas cabe salientar, no entanto, que a pujança cultural portuguesa custaria um profundo desequilíbrio na balança comercial daquele país.

⁴⁴⁰ DUPRAT, Regis. O barroco musical do Brasil. In: TIRAPELLI, 2005, p. 232.

aventureiros artistas estrangeiros dotados de pronunciadas habilidades. Com postura anfitriã de Sua Majestade, migrar para a corte portuguesa tornou-se sinônimo de ‘tentar a sorte’, e nesta busca se lançaram estrangeiros egressos de outros centros econômicos e do barroco como a Inglaterra, França e Alemanha. Também houve espaço para colonos brasileiros, peritos nas artes musicais, sobretudo, como foi o caso de Pinto. Trilhava, com isso, o caminho inverso aos muitos artífices lusitanos que, em tempos de crise, ou levados pelo sonho de enriquecimento rápido nas minas, vieram tentar a sorte na colônia e depois regressar para a metrópole. Sua ida, porém, deve ser analisada em seus diversos aspectos, pois as implicações dessa viagem são bem mais profundas.

Primeiramente, é preciso vê-la sob o ponto de vista da relação *transição X permanência geográfica*, pois mesmo reconhecendo a relevância do fato de que para sua migração contribuía a vertiginosa rota comercial Recife-Lisboa, ou a recorrência de sonhadores artesãos lisboetas que viajavam para a colônia e vice-versa, seus impulsos não foram tão sumários, nem suas motivações tão efêmeras. Ao contrário da grande maioria deles, sua viagem à corte estava firmada em ideais de vida: formação intelectual, introdução ao mercado de trabalho artístico, realização pessoal. Almejava, portanto, a fixação geográfica senão permanente, mas prolongada. O que talvez possa parecer incomum para descendentes de africanos. Sabe-se, entretanto, que não era bem assim, ao menos para a primeira metade do XVIII – nisso sim residindo a relevância de sua ida em particular. Logo, deve ser reconhecida a proeza dessa viagem, pois permite enfatizar a importância das subreptícias ações da micro-política étnico-grupal que a viabilizaram. Práticas ocultas, quase sempre, nas análises meramente biográfica e morfológicas, pois a ida de Alves Pinto ao Reino parece sim – até mesmo em virtude da já mencionada condição favorável de Portugal – um evento precursor e indiciário de um rico leque de possibilidades abertas, conjunturalmente, aos dotados de ímpar talento musical, fossem eles de quaisquer matizes étnicos. É o que se depreende do caso do também pardo recifense Manoel de Almeida Botelho, que seguiu em 1749, nove anos depois, o mesmo rumo – beneficiado igualmente pela rota mercantil Recife-Lisboa –,

tendo alcançado êxito na capital metropolitana.⁴⁴¹ Ou, ainda, do igualmente pardo recifense Domingos de Sá e Silva, capitão de artilharia que viajou para o Reino por volta de 1751, ajudado pelo tio, o pernambucano – e possivelmente mulato – Manoel Gonçalves de Azevedo, assistente em Lisboa, que contribuiu para sua formação em música e advocacia na ilustre Universidade de Coimbra – destino dos filhos da gente abastada colonial brasileira. Domingos estudara ainda no Colégio dos Jesuítas da mesma cidade, alcançando, ainda como aluno, respeito de mestre-músico.⁴⁴² Assim, a radiciação desses músicos pardos no Reino configura-se um fator deveras importante e disso sobressai a segunda questão: a saber, *o patamar econômico, o esforço e os interesses dos sujeitos sociais implicitamente atuantes no empreendimento* dessas viagens e os propósitos que os motivavam.

No que tange a esse segundo aspecto, a viagem e permanência de Pinto na corte reafirmam a estreita relação entre as técnicas musicistas, as oportunidades mercantis ultramarinas e o mutualismo étnico. Correlação capaz de explicar a origem dos recursos com que, do Recife, os tais “amigos” – aparentemente dotados de relativo poder financeiro, estreito vínculo com a produção cultural e visíveis laços de identidade étnica – custearam sua ida e aprendizado em solo metropolitano, onde “estudou a arte da composição ou contraponto, do que fez solene exame, com aprovação e louvores mui lisonjeiros [...]”⁴⁴³ dos mestres lisboetas. Como se vê, não era a destreza precoce indício de um baixo nível da produção musical recifense, mas, ao contrário, do grande potencial localmente existente, sobretudo entre os desprovidos de “valor” e “qualidades” étnicas, que pouco tinham a perder numa viagem tão aventureira. É o que se conclui do reconhecimento de Pinto por parte do exigente e seletivo meio musical lisboeta.

Sua fascinante trajetória, por sua vez, remete ao terceiro aspecto concernente à questão cultural, ou seja: *ao lugar fronteiriço da arte musical numa sociedade européia e cosmopolita* como a Lisboa joanina. No tocante a esse ponto, é interessante perceber como, numa sociedade cujo histórico processo de hibridização (luso-mouro) já não mais comprometia tão fortemente

⁴⁴¹ COUTO, Domingos do Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981, p. 384.

⁴⁴² Ibidem, p. 384-385.

⁴⁴³ COSTA, 1982, p. 617.

os referenciais eurocêntricos lusitanos (tridentinos) das expressões do barroco, a fixação daquele músico pardo fazia confrontar, direta e inevitavelmente na sua pessoa, as híbridas heranças sanguíneas e culturais (afro-luso-brasileiras) do meio recifense com a sociabilidade e cultura erudita, efetivamente portuguesa. Portanto, ao levar consigo os referenciais do cultural laico, hierarquicamente rígido, socialmente tenso e etnicamente fluido ambiente urbano e mercantil da distante vila pernambucana, bem como a subjetividade artística própria do seu horizonte cultural mestiço, um vertiginoso confronto de mundos marcaria, doravante, os caminhos de Alves Pinto e impactaria muito provavelmente sob suas escolhas artísticas.⁴⁴⁴ A análise desse aspecto é deveras importante, pois induz a ver como, naqueles ares metropolitanos étnica e culturalmente brancos o preconceito e o peso da hibridez que pesava sobre os ombros do jovem músico recifense, curiosamente cedeu espaço, abrindo caminho às habilidades e dons pessoais e pronunciados.

Resta, portanto, analisar o quarto e último aspecto, a saber: *a questão operacional propriamente dita*. Nominalmente: a atuação, onde se processaram e operaram todas as variáveis acima descritas. Eis aí o elemento central dessa análise, quão grandes são as suas implicações. Pois, diferentemente do amplo contingente europeu vindo para o Recife, Rio de Janeiro e Salvador e demais áreas coloniais, a “mancha étnica”, por um lado, colocava-se como o obstáculo primeiro a ser vencido em pleno ambiente metropolitano, mas, por outro, era-lhe justamente o elemento instigador a uma contínua e crescente busca por superação individual. Desenvolvimento artístico entenda-se. Foi nesse intuito que se firmou com afinco e obstinadamente, ao ponto mesmo de, por meio da sua especialização funcional, alcançar e abraçar todas as possibilidades de transpor tantas barreiras sociais que se lhe apresentaram em terras lusitanas, logrando ali riqueza, poder, notoriedade funcional e inúmeras benesses, a grande maioria das quais as próprias condições étnica e financeira lhe ceifava desde os tempos da infância pobre na sede pernambucana.

Porém, mesmo vivendo e estudando em tão humildes condições, certamente não eram desconsideráveis as cifras de suas estadas na capital, sendo essa uma das razões do desamparo em que lhe deixaram os mecenas

⁴⁴⁴ GRUZINSKI, 2001, p.45/114.

recifenses, haja vista a paralisação dos envios financeiros. Desamparo ocasionado, talvez, pela finalização da Igreja de Nossa Senhora do Livramento – confraria de pardos –, do Recife, empreendimento para onde foram canalizados todos os recursos da gente mestiça recifense ligada aos ofícios mecânicos e artísticos. Por isso:

[...] ainda no tirocínio de seus estudos começaram a escassear os suprimentos de Pernambuco, e por fim privado de todo auxílio, viu-se obrigado pelas circunstâncias, a lançar mão dos seus próprios recursos, e passou a exercer a profissão de músico.⁴⁴⁵

Intensificava-se, assim, a luta pessoal, agora pela própria sobrevivência, perante o que permaneceu firme nos seus propósitos estudantis. A essa altura, eram, possivelmente, as adversidades advindas da mentalidade escravocrata e etnocêntrica portuguesa e as não menos infelizes lembranças que tinha da infância colonial que o conscientizavam do quão grande era o garbo com o que se devia aplicar à atividade musical e se dar às várias fases de seu aprendizado. O ímpeto a fim de atingir um nível de excelência em sua formação, capaz de lhe projetar nas apresentações públicas e fazer notórios seu dom e sua erudição, naquele Portugal joanino, tão dado às Belas Artes.

Decorridos, porém, alguns anos e já deveras inserido no ambiente da Corte – mas ainda tomando pelas incertezas naturais do labor cotidiano naquela Europa tão provida de genialidade musical – lembrava-se com saudade dos impulsos e incentivos primeiros dos pais na difícil fase inicial dos estudos; da boa fé de seus amigos e financiadores colonos, quando lhe enviaram para a capital, certos de que, naquele lugar, mais que na vila pernambucana, seu dom ser-lhe-ia uma ferramenta adequada à sublevação social e financeira, tão almejada dos pardos. E mesmo que eles não tenham podido – para desamparo de Alves Pinto – manter o propósito da ajuda econômica, o tempo lhes daria razão, servindo-lhes de consolo às notícias de que a dificuldade não representou um imediato, antecipado e frustrante retorno ao Recife. E certamente esperavam com ansiedade a chegadas, quase diárias, das embarcações lisboetas a lhes trazer boas novas.

⁴⁴⁵ COSTA, 1982, p. 617.

Obviamente, num primeiro momento as velhas dificuldades da colônia se fizeram pequenas se comparadas com as poucas expectativas concernentes ao destino do pardo naquela difícil fase em plena corte. Mesmo assim, não lhe fora ingrato destino, pois, decorridos os anos, provaria ser aquela apenas mais uma difícil etapa da sua vida de batalhas a onde o poder insertivo da música era chamado a mostrar sua força e eficácia; já que ainda restava ao mulato recifense o talento primoroso que motivou aqueles investimentos antigos.

4.2) Compasso composto: embates, mutualismos étnicos e porfias do gênero Barroco.

Quando do embarque de Alves Pinto, mais que a mera sorte foram, como se disse, as ações micro-políticas e o mutualismo étnico os canais possibilitadores e o dom pessoal à ferramenta qualificadora à sua partida; a correlação o levou à metrópole. Tal mutualismo manifestava-se em todas as etapas das vidas desses indivíduos – como, por exemplo, nos rituais religiosos, fúnebres, as festas e cerimônias civis e cívicas, e na própria rotina cotidiana –, e buscava rever o lugar dos mestiços na sociedade setecentista,⁴⁴⁶ sendo as artes, sobretudo a musical, um elemento presente e central em todos esses momentos. O que, de certa maneira, ajuda a compreender a importância de Alves Pinto como potencial agente da cultura mestiça,⁴⁴⁷ já que música e mutualismo eram instâncias complementares nas lutas sociais, individuais e coletivas. A relação entre ambos, portanto, é direta e de indissociabilidade.

Isso fica claro, por exemplo, na sua ida à metrópole, pois além das já mencionadas facilitações (autorização alfandegária, passaporte, etc.), conduzia na bagagem as boas e necessárias recomendações coloniais; os nomes e endereços de contatos específicos mais imediatos e adequados ao seu amparo, quando do desembarque no porto reinol. A saber: a pessoa de Henrique Esteves da Silva Negrão,⁴⁴⁸ formado em direito pela Universidade de

⁴⁴⁶ SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão**. A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Nacional, 1978, p. 79-96.

⁴⁴⁷ Ver: ETZEL, 1974, p. 102.

⁴⁴⁸ Cf. DINIZ, Jaime C. **Músicos pernambucanos do passado**. Recife: UFRPE, 1969, p. 44; MACHADO, Herlânder Alves e França, GRAÇA, Maria. **Dicionário de história de Portugal ilustrado**. Lisboa: Formar, 1982, v.2, p. 9; VASCONCELLOS, Joaquim de. **Os músicos portugueses: biographia-bibliographia**. Lisboa: Imprensa portuguesa, 1870, v.2, p. 09.

Coimbra, e que na qualidade de hábil contrapontista, atuava à época como organista da Catedral de Lisboa. Ao acolhê-lo, o mestre Negrão, como era conhecido, não apenas recebeu dos amigos colonos a missão de apresentá-lo e conduzi-lo perante a corte, mas se mostrava inserido numa forte e ampla conexão de importantes pessoas que, mesmo distanciadas pelo tempo e movidas pelo interesse de enriquecimento pessoal – típicos do homem setecentista –, estavam unidas em torno de um sentimento comum (econômico) e de ajuda mútua, de dimensões ultramarinas, constituído em torno das Belas Artes e dos ofícios mecânicos de maneira geral. Seja essa uma interpretação possível à trajetória de Luis Alves Pinto e dos seus supracitados e igualmente exitosos precursores pares de sangue, que migraram para o Reino.

A ênfase nos meios que viabilizaram sua ida e permanência na Corte, e que foram uma das bases de sua sobrevivência e formação, percebe-se não apenas a existência de uma rede mestiça de solidariedade identitária – cuja atuação a favor de Alves Pinto deve-se, provavelmente, ao vínculo de seus pais com a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento –, mas, como um verdadeiro esforço coletivo em prol dos irmãos de cor. Com a gente popular cuja destreza funcional lhes conferia a possibilidade de elevarem-se individualmente, e agregar maior distinção às próprias categorias étnicas e sociais a que pertenciam. De maneira que o referido apoio consistia no propiciamento dos meios necessários para que músicos pobres galgassem espaços de enobrecimento e depois – numa condição social mais robusta – se valessem das brechas e vias de inserção social para voltarem-se à ajuda de seus irmãos de pele. Estratégia em face da qual as inclinações artísticas de Pinto se colocaram como fator de peso, levando-o rapidamente a estar cotado entre os mais prósperos artífices de sua época no Império Ultramarino Português. Assim, a luta pela valorização mestiça, por sua vez, era uma espécie de refluxo de todo desse processo insertivo, que se materializava com a produção de uma cultura mais afinada com aspirações mestiças e simbolicamente representativas dessas categorias étnicas.

4.3) Pardos caminhos: do ‘semi-tom’ ao mais grave ‘tom’, ascensão em “Dó Maior” e retorno ao ninho.

Vista como um empreendimento mestiço, sua ida para o Reino reveste-se de grande relevância no que tange ao universo das ações e estratégias de luta social, a começar pela expectativa que nutria essa espécie de corporativismo funcional e no que diz respeito aos possíveis resultados da luta social por eles empreendida. Resultados que no seu caso, em particular, foram sempre tão precoces quão satisfatórios, como se depreende do trecho abaixo:

[...] foi admitido na capela real, tirava cópias, compunha alguma cousa, e enfim, dedicando-se ao ensino, geralmente bem quisto, gozando de nomeada por sua habilidade profissional e suas maneiras e educação. Foi admitido a ensinar em algumas casas da primeira nobreza do país⁴⁴⁹.

Concluídas as etapas de formação e passadas mais de duas décadas e três reinados na corte, o já erudito mulato houvera se inserido num meio ainda mais seleto de músicos, os professores régios, quando “[...] foi admitido a ensinar em algumas casas da primeira nobreza do país”⁴⁵⁰. Sendo agraciado tanto com louvor como com grande distinção pelos amigos músicos e pela clientela da Corte, quanto com relevante projeção econômica. Com a projeção do mulato florescia na sociedade lisboeta setecentista todo o contrasenso da hierarquização étnica sob a qual estava socialmente edificada aquela Lisboa. Projeção, aliás, que permeava os mais íntimos sonhos de todo membro da classe subalterna na colônia, ávida de riqueza, liberdade, experiências de poder, e sedenta de reconhecimento social.

Mesmo ainda parcialmente edificada, a trajetória de Alves Pinto já lhe dava, nos idos de 1750 – e aos antigos ajudadores – a certeza de que tanto o sonho de vencer as barreiras escravistas, quanto à concretização desse desejo eram etapas possíveis, ao menos em termos de individualidade, sobretudo pela via musical. Não obstante, com a chegada de Pinto ao cargo de professor régio, encerrava-se com êxito a missão do mestre Negrão, a quem tinha se equiparado o mestre mulato recifense, que agora caminhava com as próprias pernas e tinha para si abertos os caminhos distintivos e as casas das mais

⁴⁴⁹ COSTA, 1982, p. 617.

⁴⁵⁰ *Idem, Ibidem.*

nobres e opulentas pessoas de Lisboa. Herança, claro, do amigo e professor português. De maneira que os resultados alcançados pelo mulato recifense foram muito além da mera sobrevivência financeira, ou da eventual satisfação das expectativas que o acompanhavam ao longo dos anos, pois não se passaram muitos anos até que se visse em situação de relativo conforto. “E assim permaneceu algum tempo em Lisboa sem ser pesado a ninguém, conseguindo até formar um pequeno pecúlio para regressar a Pernambuco”.⁴⁵¹

Essa rápida e proeminente inserção, entretanto, assumiria aqui caráter de rele curiosidade, não houvesse ocorrido no tempo e contexto em que viviam ninguém menos que o organista e compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750)⁴⁵² e o sacerdote e compositor veneziano Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741),⁴⁵³ cujas apresentações são absolutamente desnecessárias, pois se tratam simplesmente dos maiores ícones da música Barroca europeia, cujas famas corriam as cortes europeias, não se excetuando a corte portuguesa.⁴⁵⁴ Eram esses, portanto, os parâmetros ou referenciais de exigência a quem na metrópole pleiteasse viver desse ofício.⁴⁵⁵ E isso somente comprova o grande potencial de Alves Pinto, a importância de desfrutar do ambiente da Corte e o potencial enobrecedor da música Barroca. Um ofício em que, amiúde, se pode supor que lá houve tantos outros – naturais da metrópole – dotados dessa genialidade e providos de melhores condições financeiras e, o que era mais importante, indivíduos brancos e europeus, gozando de relações culturais e intercâmbios intensos com os grandes e renomados músicos daquele tempo. Indivíduos como José António Carlos de Seixas (Coimbra 1704 - Lisboa 1742), compositor, organista e cravista lusitano – que chegou a ser intitulado “cavaleiro” (1738), pelo já citado D. João V, antes de morrer prematuramente –, e de outros que viveram ao seu tempo. Indivíduos para quem a própria trajetória nesse ofício não representava, como para ele, uma arma contra o preconceito, a exclusão e a diferenciação social, advindos da

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 617.

⁴⁵² PANNAIN, G; CORTE, A. Della. **História de la Música**: Barcelona – Rio de Janeiro: Labor, 1950, p. 568.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 615.

⁴⁵⁴ Alemanha e Itália foram, no século XVIII, dois dos três grandes pólos e referenciais da produção musical da música barroca, ao lado da França.

⁴⁵⁵ Tanto a Alemanha quanto a Itália mantinham estreitas relações comerciais com Portugal, havendo entre o porto de Veneza e os alemães uma fluente circulação de pessoas, mercadores e idéias.

condição étnica. Findada sua estada na corte, quando de seu regresso para a colônia, mais que a cor pesava tão somente a competência do mestre pardo – e essa favoravelmente – perante os pares músicos e toda a crítica lisboeta.

Mas é mister se atentar para a grande contradição que suscita seu regresso ao Recife. Chegando mesmo a ser uma incógnita o fato de que, tendo ele alcançado notoriedade e uma vida aparentemente produtiva e sossegada na metrópole, intentasse regressar à velha vila colonial deixando para trás todo renome e o gozo efetivo de uma vida palaciana e nobiliárquica, sempre tão almejada de todos no Brasil. Dos pardos mais ainda. Um fator a ser primeiramente considerado, dirão os literatos: seus sentimentos. Nominalmente, a saudade dos seus: dos velhos pais mulatos e dos co-irmãos mestiços e amigos; da velha e convidativa terra portuária, atenta sempre às novidades que aportavam com as embarcações mercantes. Que fatores seriam mais óbvios? Certamente essa subjetividade contribuiu para seu regresso, não se pode negar, mas talvez de forma conjunta, pois é fato que os sentimentos têm seu próprio lugar na hierarquia dos fatores implicadores das ações humanas, e por vezes se faziam calar ante a busca por sobrevivência, na difícil dinâmica colonial. Sem qualquer crítica ao lirismo, não parece ter sido esse o caso de Pinto, até mesmo pelo fato de que, muito certamente, teriam tais sensações pesado mais fortemente ao tempo da já citada escassez de recursos, quando a vida na capital da metrópole tornara-se deveras árdua, levando-lhe a buscar sobrevivência no exercício do difícil e concorrido ofício musical. Nesse sentido, mais fortemente a própria crise política, cultural e financeira do período pós-terremoto de 1755, quando Lisboa se encontrava arrasada, foi o fator que o que influenciou na decisão de retornar.

Deve-se também lembrar, as mudanças políticas e administrativas lisboetas, como a sucessão real, a coroação de D. José I (1750-1777) e todas as mudanças daí implicantes, promovidas por seu primeiro ministro, Sebastião de Carvalho e Mello, o Marquês de Pombal⁴⁵⁶, que coordenou a reconstrução da capital fugindo às referências culturais do reinado anterior. Ambos os fatores provocaram, na sede metropolitana, além de uma ausência de capital para os investimentos nas ‘frugalidades’ culturais, uma profunda reorganização

⁴⁵⁶ Ver: JÚNIOR, José Ribeiro. **Colonização e monopólio no nordeste brasileiro: a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba, 1759-1780.** São Paulo: HUCITEC, 1976, p. 79.

econômica e sócio-classista, advinda da política de reestruturação pombalina, sendo a música um dos empreendimentos mais afetados pela contenção de gastos imposta pela Coroa e pelo ministro. Mesmo porque a própria reconstrução da cidade – que deveria gerar espaço às artes que costumeiramente serviam de propaganda à realeza – não beneficiou os artistas do Barroco, pois se deu em meio à gradual mudança de referencial estilístico. A saber: ao abandono paulatino do estilo jesuítico e contra-reformista do Barroco, e a adoção dos padrões do denominado estilo Rococó – posteriormente substituído pelo neoclássico (estilo anti-barroco), importando-se artífices – geralmente franceses – para o lugar dos nacionais e ou coloniais aos quais o mercado metropolitano se tornou cada vez mais hostil. Para ambos, no entanto, uma alternativa se colocou: migrar para os entrepostos coloniais, onde o Barroco estava intimamente vinculado à vida colonial. É nesse período que se pode constatar um dos maiores índices de migrantes nas sedes portuárias das capitâneas do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, sendo as duas primeiras de arcebispados e a terceira de um bispado. O que fortalecia a música do Barroco, muito embora isso não determinasse o seu teor de sacralidade ou, mais especificamente, não era a própria sacralidade – nem a arte que a expressava – tão pautada pelo referencial tridentino.

Certo é que regressando à sede pernambucana encontrou um ambiente ainda mais propício ao exercício e ao ensino do ofício musical, do que nos tempos de sua partida. Razão pela qual logo:

[...] abriu uma aula de música e de primeiras letras, em pregando-se também no ensino destas matérias suas duas filhas; ele no primeiro, e elas no segundo andar do sobrado, última da Rua Estreita do Rosário, lado norte, caminhando de nascente a poente.⁴⁵⁷

Voltava assim a exercer, agora na colônia, o cargo de professor régio, beneficiado pelas oportunidades advindas da substituição dos educadores jesuítas – deixando Recife mais do que nunca em nível destacado na arte da composição –, conhecedor que era dos padrões, tendências e métodos metropolitanos e europeus da época.

Novamente o ofício da música o dignificava e o re-inseria na sociedade. Curioso, porém, é perceber que suas aulas fossem ocorrer justamente à rua

⁴⁵⁷ COSTA, op.cit.,1982, p. 617-618.

em que estava situada a mais importante confraria de negros de Pernambuco, a do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio do Recife, onde havia um mutualismo latente, onde as *ladainhas*⁴⁵⁸, diariamente, ambientavam as celebrações e rituais pomposos e africanizados⁴⁵⁹; onde as fugas não raro representavam uma *fuga*⁴⁶⁰ simbólica aos dogmas religiosos; onde o elevado som dos tambores, o timbre dos cantos e vozes d'África, e o ritmo frenético e vibrante, por vezes sensual, das danças naturais “gentílicas” com matizes e matrizes naquele Além Mar e outros “*lícitos divertimentos*”, que sempre transitavam entre a permissividade e a contestação repressora, costumeiramente questionados, figuravam um êxodo do cárcere social⁴⁶¹. Vizinhança que em si mesma representava uma demanda em termos efetivo para o aprendizado e as atuações funcionais contratadas à instância musical, além de um potencial fator de reelaboração da própria produção musical.

Transitar pelas circunvizinhanças recifenses, Olinda também, por exemplo, a título de rever e apresentar às filhas os lugares de sua infância, revelava-se um encontro intercultural, um ato de intercâmbio, já que também significava defrontar-se com as diversas influências que permeavam o campo da arte musical. Influências indígenas inclusive. Influências de uma gente que semelhantemente àquele jovem Alves Pinto que seguiu para Portugal era “[...] naturalmente inclinada à música, em que passavam a vida em cantos e bailes a seu modo rústico, lhes buscavam mestres que os ensinassem a cantar e tanger os instrumentos [...]”;⁴⁶² que, como o jovem mulato que um dia ousou sonhar com os ares metropolitanos, conheceu a música pela via eclesiástica; que “[...] gostavam [...] de ouvir cantar os divinos louvores, e com poucas lições entoavam juntamente com os religiosos missas solenes, ladainhas e outras semelhantes funções sagradas[...]”;⁴⁶³ que como Alves Pinto possuíam grande aptidão, haja visto os informes da época registrando que:

⁴⁵⁸ Forma ampliada de oração que consiste em uma série de versos suplicantes, seguindo a cada um uma resposta fixa. (Ver: ISAAC, Alan e MARTIN, Elizabeth (org) Dicionário de Música. São Paulo: Zahar, 1984, p. 215).

⁴⁵⁹ COUTO, 1981, p. 158.

⁴⁶⁰ Forma de escrita musical contrapontista e disciplinada. (Ibidem, op. cit., p. 137.)

⁴⁶¹ COUTO, 1981, p. 158-159; SOUZA, Marina de Mello e. **História da Festa de Coroação do Rei do Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 179-248; TORRES, Cláudia. **Um reinado de negros num espaço de brancos: Organizações de escravos no espaço urbano em Recife no final do século XVIII e início do século XIX (1774-1815)**, Recife: UFPE, 35-48. (dissertação).

⁴⁶² JABOATÃO, 1980, livro II, p. 151.

⁴⁶³ Ibidem, p. 151.

[...] logo houve entre eles muitos e muy destros no canto do órgão, e um, chamado Francisco, era bastante *contrapontista*,⁴⁶⁴ e punham as letras à solfa em nossa língua, que aprendiam com facilidade, e também na sua, convertendo nessas muitas das suas gentilenas em ecônios divinos, e era certamente muito para dar graças a Deus ver, em tão pouco tempo, a um indiozinho com destra harmonia entoar louvores ao Senhor na sua bárbara linguagem, que sendo suave aos ouvidos, só Deus se sabia entender com ela e só ele a podia entender.⁴⁶⁵ (grifo nosso)

“Bárbara” e “vil” gente, “povo” “gentil” e “sem qualidade”, culturalmente estrangeira e migrantes no universo cultural ocidental, que a despeito do saber ocidental e de seus enunciados discursivos doutrinários, hierarquizantes e etnocêntricos, aplicaram-se silenciosa e obstinadamente às competências ordinárias do “saber escutar” (concernente ao aprendizado musical e apreensão dos referenciais simbólicos ocidentais), “saber fazer” (concernente ao lugar de operação funcional-enunciativa), “saber viver” (concernente as interatividades cotidianas); “saber dizer” (concernente à enunciação simbólica e ao seu mascaramento);⁴⁶⁶ saberes dos quais lhes advinha as capacidades de interação, de luta, de interdiscursividade, de resistência e existência; suas potencialidade socioculturais enfim.⁴⁶⁷

Essa gente, como se vê, a exemplo de Alves Pinto, discerniam sem ser discernidas, e tinha nisso a sua pulsão de resistência e de construção das identidades pessoais e grupais que “só Deus se sabia entender” e com ela só eles a podiam entender. Identidades que a proeminente ascensão, não se pode crer, há de ter sobreposto na intimidade de Alves Pinto, “que só Deus se sabia entender com ela e só ele se podia entender”.

⁴⁶⁴ Parece importante salientar que ao desenvolverem a técnica do **contraponto** (que em termos sonoros é sinônimo de polifonia, e em termos técnicos consiste em combinar linhas e relacionar elementos verticais com horizontais – independentes, simultâneos e contrastantes – da pauta, permitindo arranjar, harmonicamente, instrumentos distintos ou em diferentes vozes (Cf.: ISAACS e MARTIN, 1984, p. 87-88) os índios, assim como Pinto e as gentes “sem qualidade”, mais amplamente, alcançavam relativa autonomia nas criações musicais. O que significa dizer: independência melódica e simbólica em relação à sacra europeia.

⁴⁶⁵ Ibidem, op. cit, p. 151.

⁴⁶⁶ LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olimpio, 2004, p. 36-40.

⁴⁶⁷ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 2002, p. 189-213; CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. V. 1. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 41-43, 91-106.

Para tão rápida e proeminente assimilação, porém, foi favorecido pela histórica e multifacetada disputa entre Recife e Olinda sendo a música uma expressão simbólica desses embates, já que as obras eram capazes de espelhar a dinâmica urbana cosmopolita, em detrimento da aristocrática, os lugares sociais e exprimir as intenções, muitas vezes porfiosas, manifestas pelas irmandades locais, pelas classes e categorias sociais, e ou pelos naturais das duas cidades de maneira mais ampla. No cerne desse conflito, a música figurava a formação e dissolução de grupos que se digladiavam em todos os sentidos.⁴⁶⁸ E, tal qual como ocorre em outras expressões, se percebe como em torno da música:

[...] os proprietários e indivíduos das classes inferiores unindo-se contra os escravos; e [...] ainda aquelas classes inferiores que estão por cima e que para este efeito, como possuidores, se alinham contra os não possuidores [... ou...] brancos lutar com pretos e mulatos contra o preconceito de cor; mulatos e pretos contra os brancos e a favor deles; portugueses contra a metrópole e brasileiros a favor... Isto num momento para mudarem de posição logo em seguida e de novo mais tarde [...]⁴⁶⁹

Conflito que os mestres-oficiais, como o músico Alves Pinto, ajudaram a transpor para o âmbito criativo das representações simbólicas, já que o ambiente funcional, etnicamente profuso, era bem menos hostil. E com isso:

[...] A porfia, se desdobra[va] por conta de outros contingentes emocionais: vaidades, ostentação, afirmação, inveja, usura, ou cobiça do maior ou do melhor; sentimentos que traduzem num plano mais superficial, menos recônditos, os embates entre os homens, ou seja, a rivalidade entre irmãos em face do almejado predomínio diante dos pais, transferida para a batalha religiosa, na porfia pelo céu e na fuga do inferno [...].⁴⁷⁰

Aliás, antes do regresso de Alves Pinto, no tocante à disputa no âmbito das artes musicais – ao contrário do que ocorrera na política e na economia –, levava a ex-sede certa vantagem, já que contava com o jesuíta Manoel Rabelo Pereyra⁴⁷¹ – expulso com o diretório pombalino de 1759 – e João de Lima,⁴⁷²

⁴⁶⁸ Ver: ETZEL, 1974, p. 108.

⁴⁶⁹ PRADO JUNIOR, Caio. **A formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 369.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, *op. cit.* p. 108.

⁴⁷¹ COUTO, 1981, p. 374.

⁴⁷² Natural de Jaboatão dos Guararapes (uma das freguesias do Recife à época), e que tendo alcançado relevância no ofício musical na catedral de Salvador, sede da escola musical baiana, onde fez nome e discípulos antes de viera para Olinda ensinar na catedral local.

aos quais se deve a elevação do exercício e ensino da música Barroca naquela localidade.⁴⁷³ Vantagem que se alargou ainda mais, quando da fundação Irmanada de Santa Cecília em Olinda (confraria de músicos) da companhia e de uma fábrica de instrumentos que contava com diversos especialistas na afinação e concerto.

Ainda que Recife contasse com notáveis músicos como o professor jesuíta Ignácio Ribeiro Noya,⁴⁷⁴ e o padre e professor Manoel da Sylva Alcântara,⁴⁷⁵ os ares mercantis faziam suspirar por uma inclinação mais laica e criativa da música Barroca, contribuição que o músico e intelectual mestiço bem podia dar, em face de toda experiência que trazia na bagagem. De fato, uma dinâmica produtiva mais representativa da opulência e da porfia reinante na sede portuária de Pernambuco – tal qual já ocorria em expressões como a arquitetura, talha, pintura, carpintaria, ourivesaria, instâncias às quais a música complementava no propósito de expressar o triunfo eucarístico e mercantil do Barroco recifense – ali se impusera com a sua chegada e nutriu o ensino da música local doravante.

Mas as atuações do experiente músico mestiço na capitania foram muito além das práticas funcionais e educativas. Foram provocadoras mesmo de profundas mudanças e re-direcionamento estilísticos; de uma renovação incisiva no tocante aos próprios referenciais da música colonial, como se pode perceber na ácida crítica que ele efetuara aos ‘arcaicos’ padrões e métodos vigentes em alguns países da Europa, seguidos por Portugal e adotados na colônia. Críticas feitas nos seguintes termos

[...] Cheguei à terceira idade da música, que começou desde este S. Papa, [Gregório] procrastinou-se por S. Guido natural de Arêzo (e por isso chamado Aretino) até os tempos presentes. Nesta última e decrépita idade, que [é?] de confusões! Os portugueses escuros, os castelhanos enfadonhos, os italianos sequazes do seu Guido; e nem um com a simplicidade dos primeiros; antes tudo misto, tudo confuso e apartado daquela viva imagem da natureza. *Ora ninguém negará, que são hoje os italianos de gosto o mais esquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição dramática: porém com esta composição tanto tem contaminado o canto eclesiástico, que hoje mais parecem Areas os Mottêtos, e teatros os templos. E quão longe da*

⁴⁷³ Ibidem, op. cit., p. 388.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 371.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 374; GALVÃO, 2006, v. 3, p. 112.

opinião séria desse Doutor Maximo, que bem nos adverte, e aconselhas. [...] *Os franceses, os doutos franceses são os gregos da nova idade. São de gosto menos agradável, mas nem uma nação deu à luz partos mais felizes: homens sábios, e claros no, que ensinam. Tudo dão a todos: nada para si guardam.* Parecerá a muitos vaidade, neles mostrar que lhe devemos gratificar.⁴⁷⁶

Veja-se como as difíceis experiências, vivências, os intercâmbios e conhecimentos adquiridos na Europa tinham tornado Pinto um artífice apurado, cuja visão, marcada pelo cosmopolitismo metropolitano, enxergava muito além das bases sacras do Barroco lusitano, luso-colonial e mesmo da matriz italiana; Como o mestre mulato trazia consigo um ímpeto pela mudança, se não bem-vindo, mas deveras adequado ao meio próspero e à fase dinâmica que Recife atravessava.

Muito embora a postura aparentemente técnica, formal e metódica de Pinto conduza a ver certo teor de eurocentrismo, cabe, porém, refletir como essa mesma postura – que era uma posição de base eminentemente erudita – era conciliável com o universo étnico e cultural mestiço ao seio do qual ele havia regressado.

Fica, porém, a dúvida: qual a base das suas atuações e intervenções concernentes ao ofício musical? Que novos percursos e estratégias favoreceram tais interações sociais e culturais? Sob que motivações? São respostas deveras importantes, pois explicam o papel por ele desempenhado no ofício da música. A todos esses questionamentos cabe uma única resposta: salientar as profundas divergências acerca do próprio conceito de música, que segundo a ótica clerical tridentina era “[...] uma linguagem ampla e por meio dela [... podia-se...] transmitir qualquer mensagem”.⁴⁷⁷, já que:

Deus criou a música e deu ao homem o dom de expressar através dela seus sentimentos e emoções, com a finalidade de louvá-lo, e o Espírito Santo é quem inspira os homens que crêem em Jesus a colocarem nas canções mensagens que trazem “edificação” para aqueles que a ouvem.⁴⁷⁸

O Barroco, porém – conhecido que ficou por sua ambiguidade –, situava a produção entre a religiosidade dos parâmetros doutrinários e às motivações profanas do cotidiano recifense. E isso traz a discussão o fato de que “[...] se a

⁴⁷⁶ BINDER & CASTAGNA, 1996, p. 3.

⁴⁷⁷ SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. **Tempos de exaltação**: um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangular. São Paulo: Annablume, 2002, p. 66.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 66.

música permite a expressão emocional, dá prazer estético, entretém, comunica, elicia resposta física, força a conformidade às normas sociais e valida as instituições sociais e rituais religiosos [...]” e com isso, “[...] contribui[a] para a continuidade e estabilidade da cultura”,⁴⁷⁹ também propiciava, como se vê na trajetória de artistas mestiços como Pinto, em particular, e na heterogeneidade da música recifense colonial, mais amplamente, um princípio de fuga e de interatividade. Sobretudo quando se associa a isso os investimentos efetuados por seus pares, podendo-se, assim, visualizar ações de questionamento e à generalização proposta e implícita no parâmetro musical sacro do período setecentista, a unidade simbólica que com ele se visava; e se perceber re-apropriações da produção, nutridas nas origens étnicas, no horizonte cultural e nas motivações pessoais dos agentes executores, como o mestre mulato.

4.4) LÁ[r] doce LÁ[r]: a base da afinação e propagação rítmica X cadência militar de uma aclamação mestiça.

Houvera se casado, pode-se perceber o músico mulato, quase certo que em Lisboa, ainda que não se possa eliminar a hipótese disso ter ocorrido talvez na própria colônia. Mas essa última parece pouco provável, a julgar pela idade das filhas, já professoras e consumadas no dom da música. Não se sabe, porém, o nome das mesmas. Nem tampouco da senhora Alves Pinto. Faltam documentos para tal. Talvez existam em Lisboa. Qual a origem e as heranças étnicas da matriarca? Houvera falecido no grande terremoto de 1755? Vivera para acompanhar seu esposo e as filhas à colônia? São questionamentos importantes e que incitam uma nova pesquisa, mas que fogem ao objetivo da presente. Por hora se dirá que as musicistas da família Pinto talvez tenham desempenhado um papel relevante para a música local.

De concreto no relato, apenas a possibilidade de perceber que além da elevada condição social e econômica atingida na metrópole – consolidada e mantida na proeminente Vila pernambucana – nutriu-se um lar mestiço firmado sob o ofício da arte da música. Lar que foi uma importante base para a difusão

⁴⁷⁹ MERRIAN, *apud. Ibidem*, p. 66.

desse ofício que tanto simbolizava e intensificava o cosmopolitismo local, e que tanto elevou Pernambuco no cenário cultural colonial. Mesmo porque seu retorno ao Recife esteve envolto de reencontros e do fortalecimento dos vínculos que o haviam levado ao Reino. Novamente esses laços foram benéficos tanto para a difusão da arte entre os recifenses: os homens (“no primeiro andar”) e as mulheres (“no segundo andar”) da sociedade recifense, quanto para o fortalecimento das ações grupais e corporativas entre as camadas subalternas. Para a apreciação e aprendizado corporativo-funcional tanto dos filhos e filhas da elite mercantil recifense, quanto dos indivíduos menos abastados igualmente mestiços como o amigo Sepúlveda e suas irmãs, de quem já se tratou neste trabalho.

Aliás, tal qual se deu no caso do velho amigo, é possível perceber como Pinto construiu não apenas fortes laços profissionais (associativos) dentro de redes de trabalho musical, mas também destacada e sólida carreira dentro dos quadros dos militares da Vila do Recife e da Capitania, confirmando a máxima de seu contemporâneo Loreto Couto, de que eram “[...] as letras e as armas os dous pólos da glória varonil [, e de que] nestas duas prerrogativas imitaram alguns pernambucanos os homens mais célebres do mundo”.⁴⁸⁰ Pinto certamente foi um desses “imitadores”, pois:

[...] teve praça de soldado no batalhão dos homens pardos da praça do Recife, subiu a todos os postos, e chegando a capitão comandou por algum tempo o terço de infantaria auxiliar dos mesmos pardos do Recife *trazendo seu terço bem disciplinado e mostrando-se muito ativo e destro nas operações militares*; e promovido enfim ao posto de sargento-mor pelo governador Conde de Povolide,⁴⁸¹ foi confirmado por patente Régia de 15 de Novembro de 1778, na qual se reformou percebendo o respectivo soldo.⁴⁸² [grifos nossos]

Assim, naquela sede pernambucana dos setecentos – vila dividida entre a abertura mercantil e o potencial belicismo gerado em meio às lembranças dos ultrajes batavos, território povoado tanto por comerciantes de toda a Europa, quanto por um denso efetivo militar territorialmente distribuído – seguiu Pinto os passos castrenses do velho pai, o tenente Brasília do novo regimento

⁴⁸⁰ COUTO, 1981, p. 53.

⁴⁸¹ José da Cuja Grã Ataíde e Melo (1734-1792), foi o 3º Conde de Povolide e governou a capitania de Pernambuco de 14 de abril de 1768 a 5 de outubro de 1769.

⁴⁸² COSTA, 1982, p. 617-618.

de milícias dos homens pardos da banda do Sul,⁴⁸³ passos que foram seguidos por seu filho caçula, o tenente Basílio Alves Pinto, no Regimento, onde servia em 1802, onde solicitava ao Regente D. João confirmação de sua carta patente passada em 1786. Provisão negada, ao que parece, já que o pedido foi reiterado em 1804, desta vez “[...] *em atenção aos serviços prestados pelo seu pai e avô [...]*” – concedida certamente sem grandes dificuldades, já que, daquela vez contava com as ‘boas referências’ de seus superiores imediatos e com a implícita memória paterna. Mais claramente: “[...] *por ser filho de seus pais*”⁴⁸⁴ –, todos eles havendo pertencido ao quadro de membros da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Militares. Três gerações, como se pode ver, de sangue castrense e mestiço e uma imensa e forte teia de relações.

Atestando o *status* de veracidade às afirmações de Couto, se vê que o pai, com base nos laços fraternos, nas ações étnico-corporativas e nos demais vínculos sociais de que dispunha, soubera encaminhar o filho mulato na trilha meritocrática das letras, das artes e na igualmente mui apadrinhada carreira das armas. Percebe-se, portanto, que as trajetórias culturais, sociais e étnicas se constituíam já no seio da família, de maneira que, e que o percurso dos Alves Pinto, a exemplo também dos Sepúlveda, confirma um trajeto bem delimitado de locomoção social, cujo cumprimento das etapas com êxito significava conquista de renome, possíveis proventos, honrarias, galardão e integração ao dialético e sistêmico mutualismo étnico. Tal êxito se materializava na vida cotidiana e na vivência plural das instâncias culturais, como a música e a pintura, ofícios concernentes às famílias supracitadas, já que estes lugares eram capazes de conferir-lhes – ou nos seus casos crescer – prestígio e distinção social, qualidades por que primava à sociedade colonial, potencializavam, antagonicamente, seu poder de crítica e sócio-organizacional.

Concernente à bem aventurança na vida marcial, atente-se para o enunciado: “*trazendo seu terço bem disciplinado*”, que não sugere prática de autoritarismo, mas, ao contrário, revela o quanto a carreira militar complementava as estratégias microbianas e era uma extensão do

⁴⁸³ AHU_ACL_CU_015, Cx. 134, D.1586.

⁴⁸⁴ Entenda-se o termo por *pai e avô* (uma ênfase aos laços familiares masculinos), já que o nome de sua mãe não é citado no documento, nem tampouco produziria qualquer sentido concernente à carreira castrense. AHU_ACL_CU_015, Cx. 234, D.15836; AHU_ACL_CU_015, Cx. 251, D.16813.

reconhecimento artístico por ele gozado. Recompensa sócio-funcional que lhe propiciou apenas inserção e ascensão na vida da caserna, mas também, e, sobretudo, um relativo poder de reivindicação da melhoria das condições, de tratamento e maior valorização dos milicianos pardos da capitania. É o que se vê na queixa formulada em 1770, pelo ainda sargento Alves Pinto, relatando as condições adversas porque passavam seus pares no exercício da vida castrense, expressa nos seguintes termos:

Pernambuco\27 Abril\1770\

Ao Sr. Luiz Nogueira de Figueiredo\⁴

Infinitamente aplaudirei, se esta achar a V. S.^a livre daqueles sustos q. a incapitania do oceano costuma dar, a quem nele se entrega. Mais estimarei se chegasse com feliz saú-de e que as delícias dessa corte o não façam esquecer-se dos que por V. S.^a, nesta aldeã, ficam suspirando.[...]⁴⁸⁵

Por traz do alerta de Pinto para o poder de “distração” das chamadas ‘delicias da Corte’, ou seja: dos ares, da sociabilidade e do cosmopolitismo metropolitano, sua confissão de como as questões sociais do ambiente colonial recifense permeavam sempre seu cotidiano e suas ações durante a estada em Lisboa. Um indício de que, durante o contato com tais ‘delicias’, não esqueceram os irmãos de cor por quem mais uma vez intercedia; de seu impulso em lutar por aqueles que o mandaram para o Reino, depositando nele as aspirações e anseios da gente “sem qualidade” recifense. Mais claramente: se pode dizer que essa invocação, dita de forma tão direta, manifestava a maneira cada vez mais incisiva de se posicionar identitariamente face ao crescente poder de desabilidade de que gozava depois do retorno de Portugal:

Dou parte a V. S.^a como o seu 3º está de todo enfraquecido, porque se têm ausentado infinitos soldados pela evolução contínua, em que se viram, ano e meio, sujeitos a tantos castigos, e prisões as péssimas e dilatadas e pela desatenção com que são trata-dos, não obstante, [por] servirem gratuitamente, e, finalmente, por que sempre se nos estão tirando soldados para a infantaria paga.

O ouvidor, [José Teotônio Sidron Zuzarte], por outra parte, nos trata com tanta desatenção que além de ser nosso inimigo os crimes, como V. S.^a o viu nas diferenças com o novo Capitão Granadeiro, mas para ver-nos indefensáveis, tem mandado prender os oficiais de paten-te por dívidas cíveis, não

⁴⁸⁵ AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D. 8407.

obstante, estes deram bem à penho\ra, como aconteceu a um capitão do 3º de Rebello.\[...].⁴⁸⁶

Sua escrita, transitando entre a intelectualidade conselheira e militância social assumida e aguerrida, descreve, em tom de crítica e de reivindicação, as mazelas e destrates – próprios do escravismo colonial –, sofridos pelos pares étnicos no exercício da vida militar. Revelava o outro lado do militarismo: o cotidiano nos postos rasos, que ia de encontro a luta histórica do herdeiros de Henrique Dias. Denunciava como a hierarquia castrense, por um lado, estava calcada e incutia-se da estratificação étnica, potencializando a diferenciação etnocêntrica e gerando abusos, opressão, repressão e supressão de direitos já adquiridos na luta cotidiana. Somava-se ao seu lugar de legitimidade, sua patente militar, e condicionava Pinto à reivindicação, ilustrada por casos de abusos que iam desde os casos gerais aos particulares:

[...] A um cabo de\esquadra nosso aconteceu pior, por que pedindo por uma passagem a corte\ fizesse que ele não fosse preso, nem se lhe pusessem na praça\ uma cozinha que lhe tinham fixado, depois de vender tudo, para se-\ tratar em uma doença adquirida no serviço Real em deligência\ e notificações de soldados fora, teve por despacho **Recusada**.\ e sendo apanhado, fugiu e deixou mulher e filhos queri-\ dos. E dele não tenho notícia [...]⁴⁸⁷ [grifos de Alves Pinto]

Mas, por outro lado, a denúncia do major mulato Luis Alves Pinto também mostra como, desde a luta contra os batavos, a gente mestiça logrou vantagens e benesses reais, concernentes ao nível de liberdade cotidiana e, sobretudo, como essas mesmas conquistas deviam ser e eram asseguradas pelo trabalho, práticas sociais e festivas, pelo mutualismo cotidiano e, por fim, como sob a forma de queixas manifestas pelos ícones dessa gente.

Os privilégios de S. Majestade\ são verdadeiros, logo a falta de execução deles é de S. Majestade não\ saber da infelicidade que padecem os seus fidelíssimos pardos Per\nambucanos. Proíbem saber que os pardos e pretos (e muito\ poucos brancos) e índios foram os que conquistaram este país\ do infame domínio dos Belgas, e por isso estes, os mais ultra-\jados dos brancos, como o só paramentaram os índios,\ e vê ele, com a sua real benevolência os vão amparando, nós, porém,\ ainda estamos destituídos deste amparo,\ padecemos

⁴⁸⁶ AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D.8407.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

cada vez mais, e mais ultrajes e perseguições, se V. S.^a o não representar à Majestade já que foi isso.⁴⁸⁸[...].

Perceba-se desde já como, no relato, como a intelectualidade e o nível de inserção social alcançados por Pinto induzem-no a luta pela dignidade mestiça não se traduzia apenas pelo um resgate da importância histórica daquela gente. Mais que isso contribuía para a construção da memória coletiva e da identidade mestiça, e como isso fomentava a militância social e o mutualismo étnico. E inseria a própria vida militar no corporativismo étnico, inerente aos embates sociais do meio escravista, embasando-se, para isso, suas petições em atos régios, regulamentos jurídico-administrativos ou conquistas civis que as lutas cotidianas visavam assegurar. O que, por sua vez, favoreciam o duelo inter-étnico.

Mas sua condição diferenciada: alta patente e notoriedade artística e intelectual, mostra como modo a defesa dos interesses e conquistas da gente mestiça exigia muito mais que simples coragem, perseverança e ousadia, exigiam certo grau de visibilidade, um profundo conhecimento jurídico, e, sobretudo, o uso aguerrido dos vínculos sociais em prol do co-irmãos. É o que se vê a seguir:

[...] Eu busquei todos os modos e meios para evitar sentar-se praça ao nosso Soldado Manoel Felipe por quem V.^a S.^a pedia na espera de seu embarque, e não foi possível deixar resposta para o granadeiro da infantaria, depois de 26 dias de prisão. V.^a S.^a, lhe peço repre-sente a Sua Majestade isso que se nos não dá cumprimento ao seu decreto; no qual diz: **Que gozem dos mesmo privilégios dos Soldados pagos todo tempo que tiverem alistados nesta.** Os soldados pagos não passam de um regimento para outro, sem que se ouça o capitão, e quando o general o faça, tem o capitão direito de pretender a seu negócio, no caso maior de guerra, a depois ao rei, e parece que não conserva a sua honra daquele, que tendo a quem recorra, deixa perder o seu negócio. Assim, me confira à nova orde-nação no capítulo 206 e 209, logo não devessem passar os novos soldados sem ser movidos os seus capitães em minha pessoa porque eu trabalho nesta coisa com mais ardência por ver q, eles não podem fazer; por cuidar cada hum, com isso há de agenciar a sua vida. O nosso soldado: não pedia vantagem (ainda q. a/pedisse), como ele sentando praça e as outras corpo tem atenção a seu superior? [...] ⁴⁸⁹[grifos de Alves Pinto].

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ *Ibidem.*

Ao que tudo indica, sabia Alves Pinto como as concessões régias serviam de base para possíveis reivindicações, de caráter mais geral, e podiam ser usadas de acordo com as oportunidades, o momento, o grau de inserção social e os desdobramentos (argumentos) operados pelos agentes étnicos mais esclarecidos. Nesse intuito lembrá-las significava reivindicar o efetivo cumprimento das concessões régias:

Vê-se, assim, como havia uma complementaridade entre trajetória artística e miliciana, capaz de questionar até certo ponto legítimas, que práticas encontravam amparo no próprio regime escravista.

Diz mais V. Majestade: **Que os que tiverem um a-no de serviço nas fronteiras, na firma do meu regimento, se poderão recusar de ir a elas, pedindo-o e em se lugar nomearão ou-tros.** Que nosso soldados não pediu, sabe-o V.^a S.^a ele serve há dois a-nos nos e meio a S. Majestade no nosso terço, como o tiram de nós? e se nos tiram qual foi o outro, que por ele nos deram, aos pardos que se nos tem tirado? E quando não dou a gente que se me pede, vou preso? [...].⁴⁹⁰ [grifos de Alves Pinto]

Mais que militância social, pode-se perceber como suas reivindicações consistiam numa análise da inserção social dos mestiços pela via do militarismo; que mesmo almejadas e deveras enobrecedoras, as patentes militares pareciam insuficientes, para vencer o preconceito da cor e seus desdobramentos sociais na vida cotidiana. Discriminação que era fomentada pela própria diversidade de vínculos e ou modalidades de serviço na caserna⁴⁹¹:

Aqui se\ deitam duas questões: primeira, que nós não servimos nas fron-teiras. Segunda, que S. Majestade manda se tirem dos rapazes os mais capa\zes para a Infantaria, freando a gente inútil para ampliar não me\ pessuado de tal direito. Vamos por partes\, é certo que nós não\ servimos nas fronteiras do Reino; porque lá não estamos; porém\ eu estou, q. S. majestade não duvidará sepultar-nos este serviço que\ aquele, cuida trabalhando nós sem paga alguma, e agora o fize\mos ano, e meio sucessivo com a medição somente de uns meses\ incompletos; por que no mesmo decreto que acima aponteí prossegue:\ **pardos que deixem de ir às fronteiras,**

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ Cf.: SILVA, *Kalina Vanderlei*. *O miserável soldo e a boa ordem da sociedade colonial*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

por não serem necessários, se lhes\ terá respeito, como se servisse na guerra.\[...]⁴⁹² [grifos de Alves Pinto]

Ressaltando a 'histórica bravura' da *'gente de cor'*, Pinto deixa ver como os mestiços pernambucanos não apenas conheciam a história dessa batalha, mas operavam uma releitura que permeava as conversas cotidianas daquela gente. Tornava-se Pinto, com isso, interlocutor da narrativa histórica não oficial e paralela à história dos grandes feitos militares; dos feitos dos antepassados e irmãos de cor. Não é de se estranhar que sua carta buscasse chamar a atenção para incongruência do valor desses indivíduos para a corporação militar e, por conseguinte, para a sociedade recifense e pernambucana de um modo mais amplo com os sofrimentos a que estavam submetidos. Bandeira que ele, em seu lugar de distinção, podia sim levantar:

Veja V.^a S.^a este **por não\serem necessários**. E quando o não somos? Quando evoluiu a infantaria pernambucana sem incorporar-se e inessperar-se com os auferes? Quem serviu as Infantarias esse ano e meio, se não os Auxiliares? Quando \ não estava assim, V.^a S.^a suplique a S. Majestade a inteligência deste\ capítulo, deste não servir-mos nas fronteiras. Enfim o que pré-tendo é que não só se nos não tirem os nossos soldados para a Infantaria, se não que nos restituam os que se nos tem tirado; por que também\ somos Infantaria, e não fomos ouvidos, quando se nos tirou\ que somos\ infantaria está provado pelo decreto: se nos deve mais respeito que a\ infantaria o motivo agora. \ Os heróis que expeliram do país pernambucano os Belgas foram o primeiro João Fernandes Vieira, 2º Henrique Dias, 3º D. Antônio Felipe Camarão [...].⁴⁹³ [grifos de Alves Pinto]

É bem verdade que poucas áreas estiveram tão cheia de contradição como a história militar luso-colonial, razão pela qual ele ressaltava a contribuição étnica para a própria afirmação da territorialidade e da soberania política da capitania e da colônia. Contudo, se a celebração anual do evento de Guararapes, sob a forma de festejos cívicos⁴⁹⁴, era destinada à memória dos Notáveis Matias de Albuquerque, André Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira, era também tributo aos bravos índios de Felipe Camarão e aos negros e

⁴⁹² AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D. 8407.

⁴⁹³ Ibidem.

⁴⁹⁴ Evento que demandavam, inclusive, a inscrição simbólica e tributária à memória dos grandes ícones, por meio do emprego de diversas instâncias culturais, como a pintura e a música e no qual o Mestre de Capela e comandante de tropa, Alves Pinto, devia desempenhar papel ativo.

mestiços de Henrique Dias, e, portanto, legado dos seus descendentes setecentistas.

A recorrer a memória desses bravos, visava-se, com isso, o gozo efetivo por parte da gente sem qualidade do quinhão que lhe cabia por herança nessa 'história de glória da gente pernambucana'. Nesse sentido, Alves Pinto prosseguia suas queixas, chamando a atenção, para a incondizente posição de desfavorecimento, exclusão e desvalorização dos herdeiros étnicos dos grandes nomes mestiços dessa História Bélica.

Eu desejava que me dissessem, de que infantess foram cabos ou chefes? Estou certo, que de uns poucos de pardos, de índios, e de pretos. Não duvido que houve brancos, mas não obstante, para ex-pulsassem tanto poder, é verdade que o senhor André Vidal de Negreiros, que vinha não a pelejar; mas aprender a João Fernandes Vieira e como este (ainda foi mestre de campo da infantaria na Bahia) era pardo não traria consigo muitos brancos; E posto que obrou valorosamente como pernambucano, todavia podiam estes conquistar sem sua presença[...].⁴⁹⁵

Portanto, se é fato já conhecido que as altas classes pernambucanas se regozijavam do feito heróico de haver expulsado de suas terras, sem o apoio real, as tropas de um dos mais poderosos exércitos seiscentistas⁴⁹⁶, sendo, assim, merecedora dos direitos de conquista daí advindos, esse mesmo senso de bravura e merecimento era partilhado pela “*gente desqualificada*” da capitania no fim do XVIII. Era dessa gente que Alves Pinto descendia; a ela que ele representava; por ela que ele intercedia:

Pois seus auxiliares pernambucanos que eram pretos, índios e pardos certamente são o exemplo de todos os auxiliares do mundo, como hão de ser inútil? *Como me pesserdirei, q. S. Majestade determina que o seja, e ainda pernambucanos?* Com isto, respondo à 2ª questão, e mostro a preferência dos auxiliares pardos, pretos, e índios à mesma infantaria. Digo agora: como hei de servir-lo, meu soberano, se esse manda que eu fiscalize gente inútil? Gente inútil é mulher, meni-no e velho, e com estes hei de pelejar, e ampliar a infantaria pernambucana? E que gente se dá a finança, se esta é a que me entrega? Tenho exposto a V.ª S.ª o que me pertence como Sargento mor, o qual V.ª S.ª se dignou de encarregar e pelo seu 3º agora é motivo que se tem¹¹⁴ estranhado muito, sua ida a Lisboa, porque se pretende ser atendido dos Reais, não faz caso de mulatos. Se não desminta este ultraje, avise-me an-

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ GUERRA, Flavio. **Nordeste:** Um século de silêncio (1654-1755). Cia. Editora de Pernambuco, 1984, p. 37-192.

\tes, porque eu não quero ver o infame trato, que farão aos
pardos o que me\ não sofrerei sem perder-me, de que Deus me
livre, e guarde a V.^a S.^a por\ delatados anos.\

Re. 27 de Abril de 1770. \

A V.^a S.^a\

O mais humilde, e afetuoso soldado. \

Luis Alves Pinto.⁴⁹⁷ [Grifo nosso]

Perceba-se como se por um lado “as palavras são carregadas de silêncios”, por outro os silêncios se convertem em palavras com o sentido próprio de insurgência que a dizibilidade do cotidiano e do anonimato permite exprimir⁴⁹⁸, necessitando para isso de um porta-voz, de alguém não anônimo que goze da devida legitimidade; como, ao conclamar a memória cívica luso-brasileira, não buscava Pinto fazer um mero retorno ao passado heróico, mais que isso, lançava mão de uma eficaz estratégia para exercer e legitimar o mutualismo de que estava imbuído, e que o tinha feito, vale lembrar, agente do embate étnico pulsante na sociedade setecentista. Logo, o tom ameno – político talvez – de pseudo-humildade nas linhas introdutórias e conclusivas, esconde a acidez das críticas presentes no corpo do texto, a força de suas reivindicações e revela o grande poder de enunciação que lhe havia auferido a trajetória insertiva e exitosa no âmbito da música, militarismo, da sociabilidade do Antigo Regime, enfim. Para a felicidade de Pinto e da gente parda, tais críticas parecem tere surtido efeito, já que o governador Menezes parecia despertar para o problema e para as insatisfações daquela gente, comunicando, em 1774, à Coroa portuguesa a situação de dificuldades enfrentadas pelo regimento da praça do Recife.⁴⁹⁹ Mesmo com a morosidade típica da administração – típica do Antigo Regime –, o resultado foi positivo, já que em 1779 se comunicava o preenchimento das vagas nos regimentos da capitania.⁵⁰⁰

É curioso perceber também como da amizade entre Pinto e Sepúlveda, ou melhor, se pode estabelecer um paralelo entre a música e a pintura setecentista recifense, já que da parceria entre ao músico e o pintor emergiu

⁴⁹⁷ Ibidem.

⁴⁹⁸ ORLANDI, Eni Perci, As formas de Silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas unicamp. 2002, p. 9; FOUCAUL, Michel, **A ordem do discurso**. Lisboa: Loyola, 1998, p. 9-13.

⁴⁹⁹ AHU-ACL_CU_015, Cx. 117, D. 8945; AHU_ACL_CU-015, Cx. 117, D.8947.

⁵⁰⁰ AHU-ACL_CU_015, Cx. 117, D.9933.

uma ‘visão mestiça’ acerca do papel mestiço na Guerra de Guararapes, imortalizada anos mais tarde na narrativa pictórica do mestre Sepúlveda. Uma visão que, como foi dito, devia permear as conversas cotidianas daquela gente “*sem qualidade*” e que ficou consagrada tanto na representação pictórica, quanto na sobrecitada carta de Alves Pinto. Militares pardos e artífices de grande proeminência. Não por coincidência, o fim de suas trajetórias – 1783 do mestre-pintor e 1789 do mestre de capela –, à governança de José César de Menezes (contratante da obra de tributo à Guararapes), foi um período marcado pela grande tolerância para como as diversas expressões híbridas da cultura barroca, festas, danças, associações funcionais e religiosas, por exemplo⁵⁰¹.

É possível e preciso também olhar a o polimorfismo funcional de Alves Pinto, através da consagrada relação militarismo e produção cultural, musical neste caso. Na conjuntura mercantil e na militarizada Recife, a música barroca era um elemento de afirmação da supremacia individual, coletiva, política, econômica e espacial, alagando o relativo controle e intercâmbios regionais para o âmbito da cultura. Ali a produção artística, dada a presença e influência militar, nutria-se tanto do ritmo, cadência, ufanismo, orquestração, organização funcional, civismo, aspectos que incidiam tanto sobre as bandas cívicas, quanto da organização corporativa que ordenava o ofício, sendo a corporação cívica e a música constituídas por uma mão-de-obra comum. Nesse sentido, a relação dos músicos com o militarismo dizia respeito ao controle da capitania, tendo a música sacra e militar presença garantida e relevante papel nos eventos cívicos, ocasiões onde, aliás, servia de elemento de aproximação dos artífices com o governo e seus potenciais mecenas.

Logo, a importância auferida pela integração às milícias recifenses, era justamente porque nessas corporações se alcançava distinção, se aprofundavam as relações políticas, se tinha acesso às ciências (artes) castrenses, e se legitimavam as ações de mestiços como Alves Pinto, sendo dessa maneira possível exercer um maior poder de barganha no âmbito sócio-

⁵⁰¹ MELLO, José Antônio Gonsalves de. Um governador e as seitas africanas *In*: MELLO, José Antônio Gonsalves de. **Tempo de Jornal**. Recife: FUNDARJ/Massangana, 1998, p. 41-46; SILVA, Leonardo Dantas (Org.) **Estudos Sobre a Escravidão Negra**, Vol. 2. Recife: FUNDARJ/Massangana, 1988, p. 23-32; SILVA, Luis Geraldo. **Da festa barroca à intolerância ilustrada: Irmandades católicas e religiosidade negra na América portuguesa (1750-1815)**. **Disponível:** <http://www.estadonacional.usp.br/pesquisa/Textos/repensando.pdf>.

funcional e maior influência nas composições artísticas em favor dos irmãos de cor. De forma que, a julgar pelas críticas e reivindicações feitas Pinto (ou pela inferência pictórica de Sepúlveda), se pode acreditar que o artífice mestiço tivesse perfeita consciência do caminho a ser percorrido, da construção de vínculos necessários e da importância desses elementos, tanto para na trajetória individual (ou funcional), quanto para no empreendimento das diversas formas de luta (interações) de caráter grupal nas esferas artística e social.

Entende-se assim por que, de um lado,

[...] o músico e compositor, distinto, Alves Pinto gozou de fama e merecida reputação, foi *mestre-de-capela* da igreja de S. Pedro do Recife, e foi ele, por assim dizer, o *fundador da escola musical de Pernambuco*.⁵⁰²

E de outro, seguiu difícil carreira militar.

Esta ambivalência, ou melhor, da proeminência em ambos os ofícios se converteu em incisivo caminho para a construção da interdiscursividade mestiça. Razão pela qual os acordes e a cadência castrense da música do barroco são reveladores da harmonia e do sentimento corporativo que tanto fomentava a produção recifense e tanto impelia os artífices às rupturas em relação à idéia de inferioridade racial. Isso significa dizer que a música assumia, por vezes, certa postura de oposição, já que era em si mesma, um produto das negociações e das demandas e conflitos sociais. Embora, dado o caráter oficial da atuação, as interações e as mensagens simbólicas e interdiscursivas da arte musical fossem algumas vezes, sociais (não apenas estilísticas) e aparentemente sutis (ao contrário dos chamados e sempre combatidos “batuques”, sob os quais pesavam constante vigilância e costumeira truculência), o efeito de sentido desse tipo produção musical mestiça não residia, como se pode pensar, apenas nos acordes, na acústica e na percussão indígena e africana, mas no seu poder de conagração e no lugar de sociabilidade negociada em que se convertia. Essa, entretanto, é uma questão bastante delicada e digna de análise, pois como Mestre-de-Capela Pinto equivalia-se ao juiz de ofício nas atividades operacionais do Barroco, e a ele era conferido o papel de reger, ensinar, controlar e representar os

⁵⁰² COSTA, 1982, p. 618.

associados corporativos das atividades musicais na localidade. De modo que, levando-se em conta que o ensino musical, ao contrário do que ocorria com as atividades braçais (mecânicas), dava-se tanto institucional como interpessoalmente – extremos estes nos quais atuou o mestre-de-capela e professor régio mulato – conclui-se que tais saberes chegavam a um vasto coeficiente de aprendizes, de todas as classes e categorias sociais e de todos os matizes étnicos; que que por meio do ensino, do exercício e da organização funcional, adentrava-se as questões concernentes da sociabilidade colonial e se processava releituras culturais.

4.5) Composição e regência: o enobrecimento da aceitação e a parda cadência dos terços de irmãos.

Concernente à atuação musical desse pardo, deve-se salientar que Alves Pinto ficou reconhecido por seu nível de intelectualidade, tanto na metrópole como na colônia. Por isso, gozou de grande prestígio e esteve sempre muito à vontade com a intelectualidade branca local. Exemplo disso foi a intensa e duradoura relação mantida com os membros da Irmandade de São Pedro dos Clérigos, sempre destacada nesse aspecto, mas de cuja gestão já se assinalou as restrições associativas e as ações de hostilidade aos pardos. Por meio de Pinto (ou de sua proeminência artística), deu-se o fato de terem-lhe levantado para o ministério da capela e acolhido na sua igreja os confrades (pardos e negros em sua maioria) de Santa Cecília do Recife, associação de músicos fundada na Igreja do Livramento dos Pardos. Como se vê, a irmandade clerical de São Pedro, que sempre foi parâmetro de exigência artística em Pernambuco, soube também reconhecer os dotes e riqueza nas letras. E certamente a intelectualidade do mestiço pesou tanto quanto seus saberes musicais, quando lhe foi confiada a diligência e maestria da música, à frente da dos irmãos sicilianos. Assim como é importante destacar que tal reconhecimento se deu no âmbito da sociabilidade e não lhe adveio como uma dádiva, sendo, portanto, uma prova relevante da sua distinta contribuição.

A propósito de sua extensa produção musical, sabe-se que esteve sempre marcada pelo ecletismo e pluralidade estilística,⁵⁰³ próprios do Barroco

⁵⁰³ A noção de estilo é aqui tomada como produto da peculiaridade técnica individual, seu emprego no sentido de recorte temporal (fase ou subfase, época, etc.) tende a revelar ou

e procede do multi-funcionalismo, sendo, por isso mesmo, de grande relevância para o desenvolvimento cultural de Pernambuco e importante fonte para o estudo histórico do barroco mestiço, haja visto o amplo horizonte de atuações e o vasto leque de composições. E

[...] ainda que se tenha perdido em grande parte as suas composições, ou que existam sem se saber que foram produção do seu engenho, contudo muitas nos restam tais como as dos três hinos à N. S. da Penha e do de N. S. Mãe do Povo, poesias do padre Souza Magalhães; a do ofício da paixão e das matinas de S. Pedro e S. Antônio, e muitas novenas e missas Te-Deuns⁵⁰⁴, ladainhas e Sonatas, mostrando-se, que tudo que era concernente a música, que então se tocava ou cantava em Pernambuco, era produção sua.⁵⁰⁵

Certamente o relato, deveras apaixonado, de Pereira da Costa deve ser visto acauteladamente, mas se pode constatar que o polimorfismo – um fator inerente aos grandes mestres de sua época – e o vigor artístico fizeram de Luiz Alves Pinto ícone da cultura híbrida e sacro-profana recifense e pernambucana. Pois

[...] ele não inscreveu somente o seu nome nos musicais desta província. Inteligente espírito mais ou menos cultivado pela pequena educação literária que teve, ele foi professor Régio de primeiras letras, e em 1784 publicou em Lisboa um trabalho seu sob o título: *Dicionário pueril para o uso de meninos, ou sob o dos que principiam o ABC e as primeiras dicções* (Fig. 4.1). [grifo nosso]

delimitar o universo das mentalidades ao qual se deseja reduzir a pluralidade de formas, práticas e significações simbólicas que nela (e dela) se originam; pluralidade não comportada na idéia de linearidade, inflexibilidade, modelo e padronização que o conceito de “estilo” (visto nesses termos genéricos) carrega.

⁵⁰⁴ "Te Deum Laudamus", traduz-se: "A Vós, ó Deus, louvamos" e consiste numa modalidade de hino litúrgico religioso; hino latino usado para expressar um movimento de júbilo. (Ver: ISAAC, MARTIN, 1984, p. 379; Cf. Partitura de um *T-deum a 4 vozes* de Luis Alves Pinto (1760). **Disponível em:** http://www.4shared.com/file/42688401/11bc85df/Luis_Alves_Pinto_-_Te_Deum.html. Acesso em 21/10/2006.

⁵⁰⁵ COSTA, 1982, p. 619.

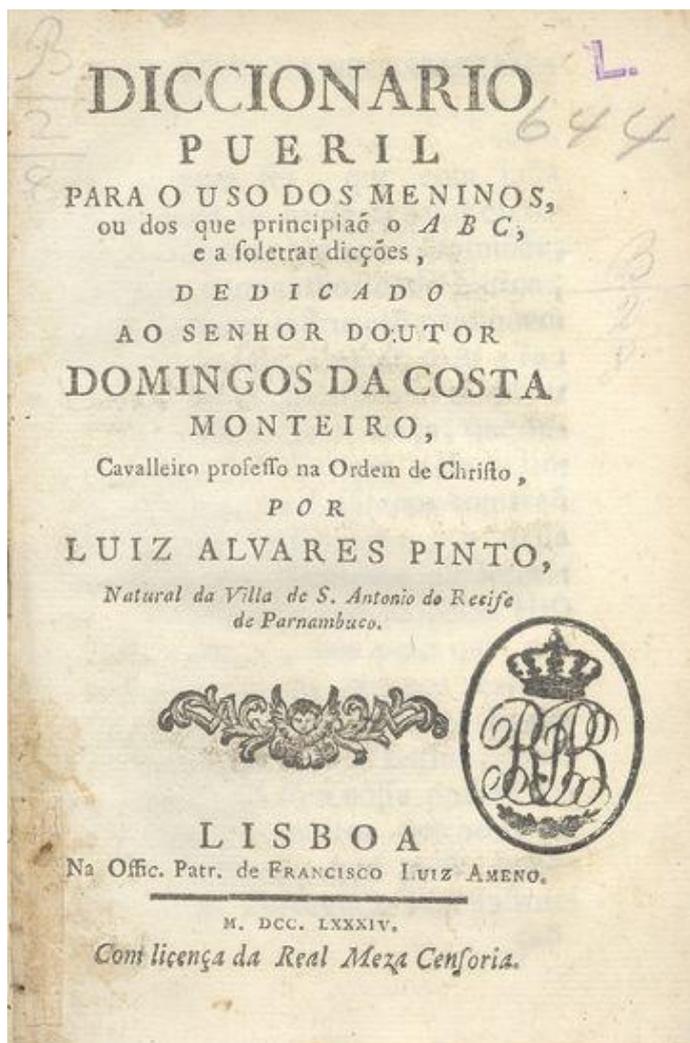


Fig. 4.1: *Dicionário Pueril para o Uso de Meninos, ou dos que Principiam o ABC e a soletrar as primeiras dicções* - Luis Alves Pinto – 1784. Obra concernente à educação pós-jesuítica em Pernambuco. Perceba-se o símbolo e dizeres da Real licença à edição e circulação que a referenda. **Disponível:** <http://purl.pt/13916>.

Essa obra revela quão grande impulso representou o retorno de Pinto à capitania pernambucana, onde sua atuação não se deu apenas no âmbito da produção musical, mas também da própria educação pernambucana. Propunha ali uma educação mais laica, condizente às novas perspectivas educacionais metropolitanas e europeias de maneira geral. Educação que provavelmente chegou, por seu ministério, às camadas subalternas (negros pardos e mestiços) da sociedade recifense setecentista. É a conclusão a que se chega levando-se em consideração a origem étnica de Alves Pinto, seu apreço aos músicos franceses do XVIII “[...] *homens sábios, e claros no, que ensinam. [Que] tudo dão a todos: [e] nada para si guardam*” e, o ambiente mutualista das irmandades e confrarias étnicas. Não obstante ao fato de que tal educação, a

exemplo dos métodos jesuíticos – que contribuiu para substituir –, tinha uma tênue fronteira com as artes. Por que:

[...] cultivando também a literatura ele foi poeta, escreveu alguns dísticos e epigramas latinos, algumas glosas de quadras suas e alheias, sonetos e uma comédia sob o título – Amor mal correspondido, em três atos, a qual foi representada no teatro público do Recife pelos anos de 1780.⁵⁰⁶

Deve-se, portanto, perceber como a produção musical do Barroco recifense desenvolveu-se laicamente e deveu-se também à introdução de elementos externos à cultura lusitana, inerentes à vida cotidiana das gentes “*sem qualidade*” étnica. Elementos concernentes ao espaço urbano-portuário, à dinâmica mercantil e à sociabilidade própria e típica de um meio escravista-colonial – espaço culturalmente fronteiro e marcado pelos constantes embates sociais –, a saber: temáticas mais profanas, inseridas – por ínvias expressões do hibridismo – na espetacular e espetaculosa arte do Barroco⁵⁰⁷. Elementos, amiúde, que não deixaram de envolver (e simbolizar) as diversas questões subjetivas em torno das múltiplas e ‘negras’ devoções e das manifestações e práticas religiosas de forma geral.

Foi essa riqueza melódica e simbólica que fez com que a obra do mestre mulato – ainda que só parcialmente conhecida – se difundisse para além dos horizontes geográficos do império luso-colonial, já que “[...] escreveu também pequena arte de música que foi traduzida em França e uma outra mais desenvolvida, não menos apreciada pelos entendedores”.⁵⁰⁸ Isso demonstra que sua a produção foi deveras relevante e crucial para um melhor entendimento da história da música e da educação em Pernambuco e mesmo no Brasil, já que demarca uma importante fase de transição – ou de laicização – do ofício musical e do processo educativo na qual esteve inserida a trajetória do artífice.

Pode-se estabelecer comparações entre a obra de Pinto – seja no que tange à forma, à diversidade de expressões ou ao potencial insertivo – e as produções anteriores (jesuíticas) e posteriores (do período imperial – música

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 619.

⁵⁰⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Barroco**: alma do Brasil. Rio de Janeiro: Comunicação Máxima/BRADESCO, 1997, p. 14.

⁵⁰⁸ COSTA, 1982, p. 619.

neoclássica),⁵⁰⁹ tarefa não comportada neste trabalho. Mas é mister se perceber como a amplitude, o alcance e a diversidade da obra musical do mulato, lembrado para a cadeira número “2” da Academia Brasileira de Música⁵¹⁰, colaborava para sua própria dignificação social; como o lugar sócio-funcional de regente-musical, de mestre-de-capela possibilitava-lhe estabelecer intercâmbios internacionais e interregionais – precursor que foi aos casos dos mestres-de-capela carioca, o padre mulato José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) e baiano, o militar e músico pardo Damião Barbosa D’Araújo (1778 – 1856)⁵¹¹ –, importando nisso a face mestiça da música barroca desses centros ultramarinos e o papel preponderante da vila pernambucana no cenário musical ultramarino. Seria igualmente digno – até mesmo em função da trajetória peculiar edificada e composta em meio as grandes dificuldades enfrentadas pela gente “sem qualidade” na conjuntura setecentista – da mansão de “[...] maior glória musical da América do Sul”,⁵¹² outorgada ao padre e mulato carioca José Mauricio Nunes Garcia. No cerne desses intercâmbios, a operação de uma verdadeira, sonora (porém silenciosa), e gradual renovação na cultura musical Barroca; uma composição orquestrada e harmonizada por acordes e tons mestiços. Sobretudo se for considerado que nessa fase as próprias composições passaram a se desenvolver mais livremente sem as amarras do catolicismo tridentino, dinamismo solidário – pode-se dizer – à propagação acústica e significativa da sociabilidade mestiça, das questões sócio-étnicas inerentes e ou resultantes do cosmopolitismo mercantil. É o que se percebe, por exemplo, nas cantatas e arietas,⁵¹³ onde,

⁵⁰⁹ NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. **O império e as primeiras tentativas de Organização da educação nacional (1822-1889)**. *Artigo Disponível:* <http://icking-music-archive.org/ByComposer/L.Pinto.php>

⁵¹⁰ Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. – **História. Disponível:** <http://www.abmusica.org.br/>; A.B.M. **LUIS ALVES PINTO: Cadeira nº 2. Disponível:** <http://www.abmusica.org.br/patr02.htm>

⁵¹¹ O padre carioca José Mauricio Nunes Garcia (1767–1830) é o cadeira nº “5” da Academia Brasileira de Música, fundada em 1945, na Bahia, por Villa-Lobos, curiosamente o baiano Damião Barbosa D’Araújo (1778 –1856) na Bahia que inicialmente era um dos patronos foi eliminado em 1763. (cf. <http://www.abmusica.org.br/>).

⁵¹² DUKE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995, p. 115.

⁵¹³ **Cantata:** peça vocal sacra ou secular de comprimento moderado, incorporando recitativo e ária; peça interpretativa curta e simples; serenata, de comprimento moderado (Cf. ISAACS e MARTIN, 1984, p. 65); **ária:** *conceito que deriva de air*, e consistia em uma composição para voz ou vozes solistas e acompanhamento musical. Ou seja: uma peça instrumental caracterizada pelo estilo melodioso da ária vocal (Cf. ISAACS e MARTIN, 1984, p. 20); **air:** movimento da *suíte* barroca (Cf. ISAACS e MARTIN, 1984, p. 6); **suíte:** seqüência de movimentos estilizados de dança, todos no mesmo tom (Cf. ISAACS e MARTIN, 1984, p. 369),

[...] O repertório renovava anualmente, ficando a composição a cargo dos mestres de capela e a execução pelo coral, de modo que o elemento vocal e o canto passaram a ser regidos pelos encarregados do culto, com prazer da congregação.⁵¹⁴ [Tradução nossa].

Esse enriquecimento (estilístico, temático, discursivo, etc.) era, na verdade, fruto de um distanciamento em relação aos métodos jesuíticos e do abandono do discurso sacro tridentino (elíptico)⁵¹⁵, próprios do Barroco dos primeiros tempos e da conseqüente aproximação à realidade mestiça. A realidade dos Alves Pinto e dos Sepúlveda. A começar pela própria linguagem empregada nas obras, já que no XVIII:

[...] É característica em obras, por que está em causa, o uso do vernáculo em vez do latim, e uma exaltação do realismo que, muitas vezes - e especialmente nos novos vilarejos - adquiriu bastante relevância e sintonia com os costumes do passado que agora parecem raros. E a música, é claro, geralmente regida de características impostas pela carta.⁵¹⁶ [Tradução e grifos nossos].

Esse processo criativo carece, ainda, de uma análise mais apurada no que tange ao real valor para o entendimento das representações simbólicas para seus executores e para as camadas subalternas de maneira geral. Isso fica claro quando são analisadas as obras produzidas pela gente negra, indígena e mestiça (a gente popular), como Pinto, por exemplo. Sendo mister uma postura investigativa menos inclinada à afirmação do discurso e referencial europeus. Mais especificamente, de análises comparativas que não visem, previamente e a qualquer custo, encontrar motivações e formas exclusivamente metropolitanas nas obras coloniais. Foi partindo desse pressuposto que alguns autores cometeram o equívoco de pensar que “[...] a qualidade dessa música era bastante modesta. Muito inferior ao que ocorria em

uma micro-física de saberes técnicos das artes musicais, cujo domínio (aprendizado/exercício/ensino) consistia – pode-se dizer – de graus de liberdade naquela sociedade escravocrata recifense do século XVIII. Ver **Cantatas e Arietas** PANNAIN, CORTE, 1950, v. 2, p. 849-853.

⁵¹⁴ “El repertório se renovava anualmente, corriendo su composición a cargo de los maestros de capilla, para que los cantara el elemento vocal y lo teñeran los milistriles adscritos al culto, com gran regocijo de la feligresia.” (Cf. PANNAIN, CORTE, 1950, p. 851).

⁵¹⁵ Discurso envolto de mensagens não ditas ou subliminares. Ver: SANT’ANNA, Afonso Romano de. **BARROCO: Do quadrado a Elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 22-23.

⁵¹⁶ “Es característico em esas obras, pó lo que la letra respecta, el uso de la lengua vulgar, em vez del latin, y la exaltación de um realismo que, frecuentemente – y sobretudo en los villancios novideños -, adquiria um relieve muy a tono com pretéritas costumbres que hoy parecen insólitas. Y la música, naturalmente, se ceñia por lo común al carácter impuesto por la letra.” (Cf. *Ibidem*, op. cit., p. 851).

várias capitais da América espanhola”,⁵¹⁷ sendo as produções coloniais, como a recifense, vista aí como meras imitações, mais ou menos à altura dos referenciais europeus. Esse eurocentrismo tende a ignorar o impacto do cotidiano e da presença mestiça em que se traduzem a vida e a obra de mestres como Alves Pinto, Nunes Garcia e Damião D’Araújo, levando-se à idéia de que os compositores coloniais:

[...] deixaram em seus trabalhos pálidos traços que atestam estarem eles perfeitamente a par do que se fazia na Europa naquele momento, mas são exatamente esses traços que os afastam das características barrocas.⁵¹⁸

Desconsidera-se com isso, que esses músicos mestiços – mesmo partindo dos métodos europeus – tenderam a [re]criar rítmica e simbolicamente a musicalidade do barroco; que em dado momento, o nível de especialização tornava-lhes agentes mescladores; que o caráter de divergência de suas composições lhes confere valor em si mesmas, já que o grau de adulteração, expressava as possibilidades inerentes ao contexto escravista recifense, e aos horizontes culturalmente híbridos –, e não em virtude da gradual aproximação estilística⁵¹⁹.

Deve-se, portanto, encarar a presença de elementos estranhos ao universo musical luso-europeu, não como indícios do grau de aproximação/distanciamento ao mesmo, mas, ao contrário, como pistas da fuga estilística que se processou nas composições, de modo específico e, mais amplamente, na cultura como um todo; como marcas, sons, timbres, vozes, notas e solfejos implicativos das percepções, ações sensoriais e expressões devotas da gente mestiça; como fugas mesmo, quando vistas como produtos das trajetórias pessoais dos indivíduos projetados à condição de sujeitos, como foi o caso do músico mulato pernambucano, que inclusive legou à música colonial uma produção teórica reconhecidamente inovadora para a época, sendo ele autor de dois dos sete tratados da música colonial e dos nove se forem também contabilizados os tratados produzidos no período pós colonial, conforme se vê na lista abaixo:

⁵¹⁷ MARIZ, *apud* VASCONCELOS-CORREIA, Sergio de. Música Colonial Brasileira Barroco (?) Brasileiro *In*: TIRAPELLI, 2005, p. 240.

⁵¹⁸ Idem, *apud* ibidem *In*: Ibidem, p. 240.

⁵¹⁹ GRUZINSKI, 2001, p.42.

TRATADOS MUSICAIS BRASILEIROS ⁵²⁰		
PERÍODO COLONIAL	1	LIMA, João de. [Tratado(s) de música] perdido(s) (Recife ou Salvador, final do séc. XVII);
	2	JESUS, Caetano de Melo. Escola de canto de órgão (Salvador, 1759-1760);
	3	Idem. Tratado dos tons (perdido) (Salvador, 1ª metade do séc. XVIII);
	4	PINTO, Luís Álvares. Arte de solfejar . (Recife, 1761 – Obra já publicada);
	5	(____), Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão (Recife, 1776);
	6	FRANCO, José de Torres. Arte de acompanhar (Mariana, 1790);
	7	ANÔNIMO. Modo de dividir a canária do Órgão (Salvador? Início séc. XIX)
PERÍODO PÓS-COLONIAL	8	GOMES, André da Silva. Arte explicada do contraponto (São Paulo, c. 1800, cópia de Jerônimo Pinto Rodrigues, Itu, 1830);
	9	GARCIA, José Maurício Nunes. Compêndio de música e método de piano forte (Rio de Janeiro, 1821).

Atente-se também para os principais centros de produção: Rio de Janeiro - Minas Gerais,⁵²¹ Bahia e Pernambuco; regiões portuárias e interconectadas – com exceção de Minas –, expostas, portanto, ao fluxo e refluxo social e comercial dos setecentos. E, por isso mesmo, propensas às artes.

Perceba-se a superioridade numérica das obras produzidas no eixo Salvador-Recife e, portanto, o próspero cenário de intercâmbios das sedes nortistas, produto de laços comerciais antigos e sólidos. Veja-se, não obstante a superioridade numérica de autores mestiços (anteriormente assinalados) e, portanto, o processo de hibridização musical desses centros nos tempos mercantis. Enfim, como as longas trajetórias dos artífices contribuíram para a configuração de um processo de mestiçagem. Bom exemplo disso é que “[...] o

⁵²⁰ BINDER & CASTATAGNA, 2006, p. 6.

⁵²¹ A difusão da cultura barroca em Minas também não esteve desvinculando do processo mercantil atlântico, pois se deu a partir do São Paulo por onde adentravam passando por Rio de Janeiro.

sargento-mor Luiz Alves Pinto faleceu aos 70 anos de idade no ano de 1789, e foi sepultado na igreja de N. S. do Livramento [dos pardos] do Recife”,⁵²² sendo sepultado como honras fúnebres, militares e musicais tributadas por seus irmãos de ofício e fé cecilianos, pares étnicos e co-irmãos. Deixava a vida o artífice músico, escritor, erudito, professor régio, militar e militante da causa étnica e protagonizava assim o papel derradeiro de sua vida no enredo dos embates étnicos da Recife portuária: o de elo entre mecenas e mão-de-obra parda da arte musical. Deixava duas herdeiras e um herdeiro de sangue e muitos de ofício.

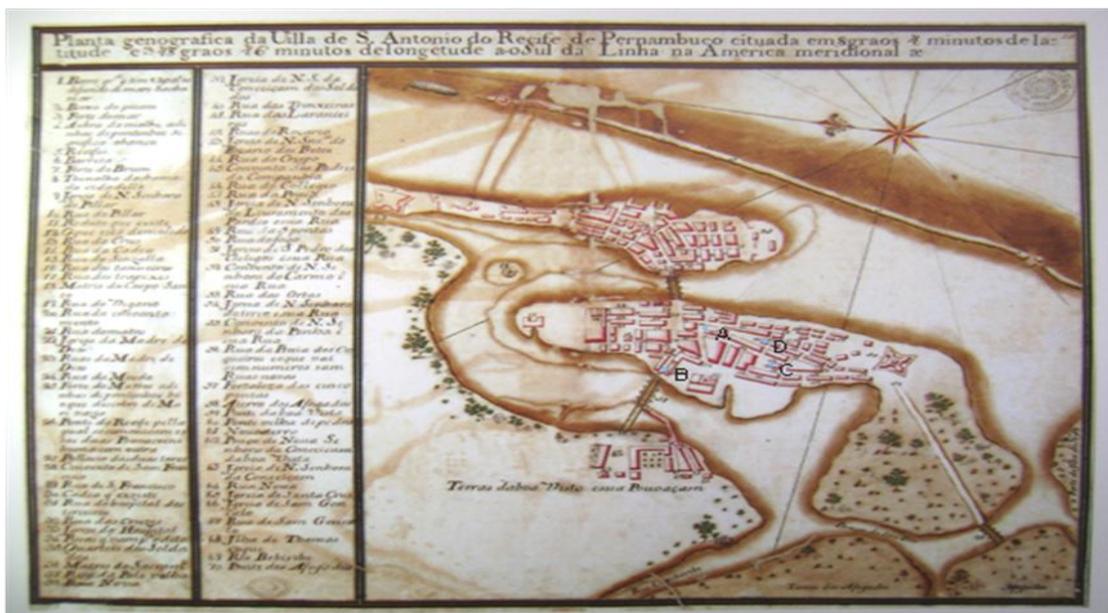
Partia assim, naquele 1789, e ao som das salvas de tiros de canhões, o cortejo de despedida a Alves Pinto, ao som de cantatas arietinas e *sonatas*⁵²³ fúnebres – melodiosamente híbridas é claro – executadas pelos co-irmãos, mestres e aprendizes cecilianos, compromissado – face à importância do morto – a passar pelas mais importantes igrejas do Recife, mas com, ao menos, quatro pontos de parada certos: **a)** a vizinha Igreja do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio; **b)** a Igreja da Conceição dos Soldados (ou dos Militares, como ficou conhecida), em virtude de haver comandado ao regimento recifense; **c)** a Igreja de São Pedro dos Clérigos, sede dos irmãos cecilianos e onde ministrou a música; e, por fim; **d)** a Igreja de N. Senhora do Livramento dos irmãos étnicos (fig. 4.2), onde depositaram, derradeiramente, o seu corpo, cumprindo formal e religiosamente o ritual costumeiro em nível dos mais ilustres devotos e personagens daquela vida colonial mercantil recifense, onde a gente “sem qualidade”, festejava a morte e chorava a vida.⁵²⁴ Cortejo que se podia assistir das sacadas – lugares de visualidade – dos velhos sobrados e dos frontispícios das igrejas recifenses, curiosa, devota e reflexivamente. Ato litúrgico, ato público, ato de ostentação econômica, ato social – classista, grupal, de categoria funcional, etc., ato “de fala” coletiva enfim, desde que visto sob as muitas perspectivas ali presentes. Eis algumas interpretações passíveis

⁵²² COSTA, 1982, p. 619; VIDE, 2006, V. 3, p. 113.

⁵²³ Peça de três ou quatro movimentos com velocidades variáveis e intercaladas, com ou sem minueto (Cf.: ISAACS e MARTIN, 1984, p. 361-362).

⁵²⁴ Ver VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado do Bahia**. Ed. Senado Federal, 2007, Livro I, Títulos 46-53, p. 820-843; REIS, João José Reis. **A Morte é uma Festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil Colonial do Século XIX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 89-202; MORAES, Douglas Batista de. **Bem nascer, bem viver, bem morrer: administração dos sacramentos da igreja em Pernambuco 1650 a 1790**. Recife: UFPE, 2001, p. 97-119. (dissertação de Mestrado).

para aquele fato; para aquele encontro de mundos e universos culturais; para aquele típico evento do Barroco, onde a vida tributava a morte e a morte (o bem morrer) espetaculava tribultariamente a vida e as distintas formas de vivenciá-la.



- a) Igreja do Rosário dos Pretos da Freguesia de Santo Antônio
- b) Igreja da Conceição dos Soldados
- c) Igreja de São Pedro dos Clérigos
- d) Igreja de N. Senhora do Livramento

Fig. 4.2: *Planta Geográfica da Vila de Santo Antônio do Recife Pernambuco, 1749*, de autoria de Francisco de Oliveira e José Peixoto de Abreu **Original:** manuscrito do AHU – Lisboa. **Disponível:** REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas do Brasil Colônia*. São Paulo: Usp, 2001, p. 102.

Mais que uma mera despedida dos viventes, os últimos instantes de Alves Pinto representaram, representavam-lhe, a certeza da passagem – certeza única da vida humana –, o reencontro da criatura com o Criador e o desejo do primeiro de que trajetória de vida e *caminho da bem aventurança* assumissem um único sentido. Tal eram as suplicações do homem colonial:

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,/ da vossa alta clemência me despido;/ porque quanto mais tenho delinqüido,/ vos tenho a perdoar mais empenhado.// Se basta a vos irar tanto pecado,/ a abrandar-vos sobeja um só gemido:/ que a mesma culpa, que voa há ofendido,/ vos tem para o perdão lisonjeado.// Se uma ovelha perdida e já cobrada/ glória tal e prazer tão repentino/Vos deu, como afirmais na sacra história,// eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,/ Cobrai-a; e não queirais, pastor divino,/ Perder na vossa ovelha a vossa glória.⁵²⁵

⁵²⁵ “A Jesus Cristo Nosso Senhor.” (Ver: MATOS, Gregório de. **Poemas Satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 96-97.

Desejo que, para além, da ritualidade ao segundo, ao criador apenas, coubera a confirmação. Para os vivos, porém, em torno do evento cresciam-se as demandas porfiosas inerentes à vida material; finita, já que apenas Alves Pinto não mais estava no jogo de falas e barganhas sociais daquela tensa sociedade.

Assim, é válido salientar que a representatividade daquela despedida ia muito além dos significados religiosos inscritos no corpus do ritual, pois em torno dele as percepções e [re]significações eram diversas, já que estavam – bem vivos e avivados – ali os diferentes interesses dos vivos (futuros e potenciais narradores) do dito fato. E se “[...] a eficácia do ritual supõe a existência de numerosas formas de transmissão que, pela palavra, pela escrita, pela linguagem, mesmo aqueles que não foram de modo algum espectadores [daquele evento] e que nunca vieram a conhecer [...]” Alves Pinto, essas múltiplas formas de dizer também garantiam a transmissão dos múltiplos sentidos daquele desfecho que fora da vigorosa trajetória social e funcional de Pinto, importando nisso a interdiscursividade cultural que esse percurso representava. Interdiscursividade avivada naquela festa perante a morte, razão pela qual se disse que o Barroco era “[...] o reino da festa perpétua [...] e também da representação [...]”,⁵²⁶ das vivências sociais, da sociabilidade humana; o reino da harmonia negociada, o foro dos conflitos etnocêntricos inerentes ao universo escravista expressos lúdica e simbolicamente, por meio das artes e práticas sociais, como a história de Alves Pinto vem ilustrar.

Ao tempo da morte de Luiz Alves (1789), já distanciada era a data em que havia morrido o co-irmão do Livramento, Manoel Ferreira Jácome (1736). Um pouco atrás (1782-3?), já não mais vivia o amigo Sepúlveda. Naquele ano de 1789, da grande revolução iluminista e liberal francesa, também Pinto era descontado do número dos vivos da Praça do Recife. Findava, portanto, uma epopéia que nada mais era do que a vida de um distinto e ilustre fugitivo ao anonimato; da vida comum inerente aos trabalhadores e vivenciadores da cultura barroca, cuja produção efetiva era parte integrante e visível de sua própria vida, sonhos, desejos, lutas e lutos enfim, e que se confundia influenciava, se enlaçava, se imbricava mutuamente com esse mesmo viver.

⁵²⁶ BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca. **Revista Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, julho 2006, p. 129-137. **Disponível:** <http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos>.

Um processo longo e dinâmico – silencioso, porém –, ocorrido entre 1701, ano da morte do mestre pedreiro Matos, e 1789, ano em que partira o mestre Luis Alves Pinto. Processo no qual os passos, silenciosos – porém firmes –, dos agentes da mestiçagem cultural transitaram o percurso insertivo da música naquele cotidiano cosmopolita-mercantil recifense; compondo, em intervalos mais ou menos regulares e timbres elevados, algumas notáveis trajetórias pessoais, percorrendo compassadamente o árduo caminho entre anonimato mordaz e visibilidade consagradora das notas, acordes e métodos musicais mestiços. Três notáveis casos de mestiços-artífices; de mulatos bem sucedidos; de representantes claros de uma imensa massa de indivíduos para quem a cultura foi apenas a via pela qual buscaram galgar seu próprio reordenamento social e a revalorização de suas respectivas categorias étnicas; o canal para afirmarem suas individualidades, suas heranças culturais, suas identidades étnicas naquele Recife entre 1701 e 1789.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como palavras últimas ao presente trabalho é possível constatar, a guisa de considerações finais, que o estudo da produção cultural recifense do século XVIII, a partir das trajetórias sócio-funcionais de Manoel Ferreira Jácome, João de Deus e Sepúlveda e Luis Alves Pinto revela como as cidades mercantil-portuárias coloniais se configuraram como centros produtores e difusores da arte barroca no Brasil Colonial. A Vila do Recife setecentista, portanto, é um exemplo de como esses lugares se constituíam como espaços ordenados, racionalizados, planejados urbanisticamente. Um ordenamento que nutria-se, por sua vez, nos diversos paradigmas históricos de administração e ou planejamento das conquistas territoriais – do que resulta o urbano caráter europeu –, mas que contou com a participação funcional destacada de diversos artífices das camadas subalternas, negros, indígenas e sobretudo mestiços. Exemplifica esse processo a ascensão do mestre Jácome a condição de presidente-de-ofício, que era o indivíduo vinculado à categoria dos oficiais construtores, diretamente ligado a câmara local e que exercia a dúbia tarefa de representá-los.

Como foi visto, esse planejamento tanto era político (expansionismo), quanto militar (bélico-defensivo), por isso, visava a soberania através dos elementos edificativos. Mas a formação/dinamização econômica (mercantilismo e rotas ultramarinas) local e o domínio étnico eram também demandas desse processo, de modo que a arquitetura devia espelhar a própria imagem da dominação européia. Da mesma forma, a difusão religiosa era outro ponto fundamental desse ordenamento. Por isso os templos demarcavam não apenas o avanço da catequese ao catolicismo – razão pela qual a arquitetura expressava a própria face religiosa que caracterizou o Barroco –, como simbolizavam também o controle civil em sua instância religiosa.

A projeção de artífices mestiços aos lugares de fala desse planejamento, porém, possibilitou o incremento das demandas e percepções formais marcadamente híbridas. A substituição de Jácome ao mestre Matos, grande empreendedor de obra no último quartel dos seiscentos, é um exemplo.

Dessa ascensão, viu-se que resultou um poder de enunciação por meio do qual Jácome tornou-se um dos referenciais nos assuntos referentes à arquitetura e engenharia e legou a produção elementos inerentes às demandas cotidianas; aspecto que diziam respeito às maneiras de vivenciar os espaços e as formas arquitetônicas. E é juntamente no que diz respeito ao vivenciamento que se pode compreender também o papel desempenhado por artífices pintores como Sepúlveda e músicos como Alves Pinto. Suas funções, ademais, faziam parte das práticas cosmopolitas que davam à cultura recifense do setecentos mercantil o caráter de plasticidade e dinamismo.

Logo, pode-se dizer que tal processo edificativo e, sobretudo, as formas de vivenciar essas urbes (vilas e cidades) visavam, de forma dialética, tanto o atendimento das demandas imediatas, contextuais e cotidianas (face às próprias especificidades da ordem social da colônia), quanto os interesses (efetivo domínio) do colonizador. Tanto as pinturas sepulvedianas, como a música praticada e ensinada por Alves Pinto mostram que, na condição de peritos e com participação destacada nas artes, os indivíduos das camadas subalternas tendiam a flexibilizar os modelos e referenciais que circulavam nesses centros urbanos. Se for aliado a isso o caráter múltiplo das trajetórias desses mesmos artesãos, funções adicionais ou suplementares como a carreira militar e o ensino das artes, se pode perceber como a re-elaboração urbanística e cultural se davam em função de aspectos étnicos e contextuais. Mais especificamente, de ações subreptícias da sociabilidade, inerentes aos diferentes universos culturais aos quais pertenciam tais artífices – horizonte de onde viam o mundo, os paradigmas estéticos, as tendências enfim.

Todo isso, demonstra que houve uma cristalização estético-morfológica difusa nas expressões culturais setecentistas. Processo por meio do qual o barroco desenvolvido nos entrepostos costeiros se configurou profusamente, em face do contato dos artífices (e ou agentes produtores) com as influências (tendências) estrangeiras e mediante as diversas releituras processadas cotidianamente por esses elementos. Para esse hibridismo corroborou, também, a própria lógica operacional (dinâmica interna das cadeias funcionais), na qual sobressaíam os “modos de fazer” individuais e dos “usos pessoais e inter-pessoais (coletivos), específicos e pertinentes aos diversos grupos étnicos, sócio-econômicos (classes) e sócio-culturais (étnico-identitários).

Portanto, a formatação estética constituía e expressava – em termos materiais e simbólicos – a correlação dos diversos fatores inerentes à ação edificativa: tendências, o “modus operandi” e o “modus vivendi”, o contexto colonial-mercantil, os múltiplos usos (oficial e ordinário), etc. De maneira que se pode mesmo dizer, com base nos casos analisados, que desses elementos derivava a própria concepção metafísica (totalidade material-imaterial) da cultura do Barroco. Ou seja, a forma deve ser vista senão como o resultado da integração de instâncias artísticas diversas que complementava-se na pluralidade de práticas culturais do contexto setecentista (eventos, rituais, etc.), produzindo-se, assim, o sentido – sociocultural – peculiar de uma época que – apesar de passível de compreensão – não mais será vivenciado da mesma maneira (do que, aliás, resultam as próprias releituras, por um lado, e a própria sobrevivência de determinados elementos culturais dentro do processamento de hibridação a que convencionou-se chamar “estilo de época”. Ao que, por sua vez, se optou aqui chamar de “tendência”, face ao caráter singular do termo como já foi dito, a periodização estanque que tal emprego conceitual representa e a interatividade dos receptores implicitamente inscrita nesse último termo.

Assim, a análise das trajetórias e obras de Jácome, Seupulveda e Alves Pinto mostra como a própria dinâmica de produção cultural no ambiente urbano-mercantil recifense esteve circunscrita no que se pode chamar de planejamento citadino do século XVIII. Essa dinâmica permitia o incremento de infra-estrutura urbana, o aparelhamento administrativo e a normalização do espaço público, por um lado, viabilizando tal planejamento, por outro. Sendo tal dinâmica um mecanismo eficaz – pois era menos impositivo que incessivo – de integração e ‘harmonização’ das diversas querelas do cotidiano setecentista. Isso porque contribuía para o estabelecimento da ordem colonial – sempre negociada –, na medida em que transpunham para o plano simbólico grande parte dos conflitos e ou divergências sociais, políticas e étnicas latentes no interior da concepção orgânica assumida pela urbe colonial. É o que fica claro quando se dirige maior atenção a formação profissional no período setecentista, como no caso dos três artífices analisados.

Quando se descrever a formação de Jácome no canteiro de obras do mestre Português Antônio Fernandes de Matos, o aprendizado intra-familiar de

Sepúlveda e o aprendizado musical de Pinto amparado no suporte financeiro e mutualista dos confrades pernambucanos percebe-se a associação do esforço pessoal e grupal para a projeção de representantes étnicos.

Ao se descrever tais percursos instrutivos e insertivos, buscou-se, portanto, esclarecer como o aprendizado, as atuações funcionais e as próprias ações sócio-operacionais, devem ser vistas como estratégias de sobrevivência na luta grupal e étnica dos artesãos recifenses do XVIII. Ou, ainda, como essas práticas configuravam um percurso relativamente demarcado. Um percurso sócio-funcional, que configurava-se sob a forma de trajetórias individuais, calcadas na transmissão de conhecimentos técnicos, no desenvolvimento de um processo cíclico de vinculação social clientelar e no pertencimento a determinado círculo de amizades/influências. Ciclo que, por sua vez, denota como sobre os percursos insertivos (específicos e comuns) pesavam, de sobremaneira, os laços políticos, trabalhistas, de apadrinhamento e de parentesco, assim como toda a micro-política (ações cotidianas) típica da sociedade escravista colonial. De modo que, em torno da formação profissional e da produção artística se desenvolvia uma sociabilidade relativamente laica, que estava muitas vezes permeada por aspectos de natureza sócio-identitária, que sobressaía à dinâmica produtiva do Barroco. De modo que tal formação se configurava como intra e extra-familiar; inter e extra-étnica; inter e extra-identitária, mas sempre politicamente clientelar, como exemplifica a associação de Jácome a Antônio Fernandes de Matos, que, como foi dito, foram compadres.

Outro ponto que sobressai do estudo dessas trajetórias, diz respeito às modalidades de saberes relativos à produção cultural do Barroco e a sua difusão. Uma vez que tais saberes configuram a produção barroca como fruto, ao mesmo tempo, do trabalho mecânico – subalterno –, e intelectual; uma mistura que se diferencia do trabalho meramente braçal por ter como particularidade o alto poder de projeção pessoal na sociedade setecentista.

O universo de conhecimentos inerentes a produção, portanto, constituíam-se na correlação de saberes técnicos (multi, inter e trans-disciplinares) pertencentes às diferentes áreas e complementares instâncias funcionais com práticas (ou vivências) sociais de que derivam significações simbólicas múltiplas: multi, inter e trans-culturais. Práticas coexistentes e

oriundas de universos culturais distintos, mas que se harmonizavam no viver, sentir e fazer cotidiano; no processo produtivo da cultura Barroca; nas trajetórias sócio-funcionais dos artífices (indivíduos igualmente egressos de universos étnico-culturais distintos) enfim.

Deve-se, portanto, perceber como, ao envolver um amplo leque de saberes oriundos múltiplos campos operacionais, estando inscrita no desenvolvimento citadino e prestando-se às ações civilizatórias dos setecentos, a arte foi uma porta para ascensão pessoal, a luta étnica e grupal. Basta dizer que, até aqui, falou-se de artistas qualificados pelos talentos múltiplos e apurados que detinham e que, por isso mesmo, viveram e operaram na produção do Barroco como num grande campo da sociabilidade humana; de personagens cujas ações se traduziram em trajetórias insertivas pessoais de indivíduos mestiços que aproveitaram cada brecha – liberdades – que a cultura e o trabalho ofereciam para desenvolverem ações, em favor de si mesmos e dos seus pares étnicos, visando a re-qualificação e a inscrição de símbolos culturais não-europeus; de mulatos que, a exemplo de muitos pares menos exitosos, fizeram de suas obras elementos simbólicos de seu pensar, viver e fazer a cultura numa sociedade escravocrata e rigidamente hierarquizada em função do estigma da cor; de sujeitos ativos, cuja contribuição foi de grandeza incomum para os padrões e possibilidades da época, no espaço territorial luso-americano e temporal setecentista; de atores cujos nomes e feitos atravessaram os séculos seguintes como ícones nas respectivas instâncias produtivas em que operaram, sem que pesasse nisso seus próprios olhares em relação ao trabalho que desenvolviam; de pessoas cujos matizes étnicos sobressaíram, por um lado, como desdobramentos da produção barroca, mas empalideceram, por outro, ante às especificidades dos registros e ao olhar estético-morfológico – por vezes etnocêntrico – presente nas narrativas historiográficas; de indivíduos cuja contribuição reside no lugar de incompreensão destinado aos elementos e significações simbólicas não-européias, na medida em que constituem aspectos estranhos ao discurso eurocêntrico que, muitas vezes, permeia as análises estético-morfológicas da produção cultural ‘*barroca*’; de indivíduos dos quais restou uma mínima parte dos seus imensos legados concernentes à pujante, mestiça e plural produção cultural (porém capaz de denunciar a supremacia numérica dos negros,

indígenas e mestiços na mão-de-obra operária e entre os grandes artistas do Barroco). Entretanto, suscita grande curiosidade o fato de que, embora fossem peritos e renomados ao tempo em viveram e atuaram, jamais foram dignificados com o distinto conceito de “*artistas de qualidades*”.

Muito embora, no presente, isso não suscite quase nenhum estranhamento (sobretudo à luz da compreensão das “artes” nos dias atuais: vista como produto da intelectualidade – fator que nos lança a reflexão do anacronismo da transposição ‘mecânica’ de conceitos como ‘arte’ e ‘artista’ e de sua transposição aos setecentos), para o contexto setecentista essa designação revelava o teor de exclusão social inscrito em tal proposição. A razão é simples: “*artista de qualidade*” era implicativo da condição étnica, um indício da hierarquia étnica típica daquela sociedade recifense setecentista, era um conceito designativo de artífice “*eticamente limpo*”, ou, de “*artista de sangue puro*”, não necessariamente enfatizando o grau de perícia técnica do indivíduo. Logo, impactando na cultura por eles produzida ou vivenciada (trabalho/eventos), já que remetia à origem luso-européia da arte e do artesanato.

De certa forma, isso tendia a sublevar o papel dos brancos na produção artística, e, por conseguinte, ratificar o modelo e parâmetro para as artes: em suma, a configuração européia tridentina. Não foi à toa que o neoclassicismo francês se constituiu – um século depois – como o referencial estético-estilístico adotado face à gradual substituição e oposição ao Barroco, sendo igualmente introduzido através dos centros costeiros, em meio ao fluxo portuário e por meio das rotas sociais e culturais que ele gerou. Mas o fato é que, nos setecentos, muito mais que fruto de discursos, as artes setecentistas eram produto das habilidades e ações individuais; de atividades eminentemente braçais; do ofício de brancos-pobres e de uma imensa maioria de indivíduos etnicamente ‘*desqualificados*’ (negros, indígenas e mestiços) que pensavam-nas, inexoravelmente, a partir de e em função de próprios horizontes culturais.

Logo o Recife portuário que permitiu a projeção afro-brasileira, que veria aportar, com os navios vindos da Europa, os ares e as notícias dos grandes processos revolucionários ocorridos no velho continente – como foi o caso da

grande revolução liberal-iluminista de 1789⁵²⁷ –, podia também orgulhar-se de ter vivido sua própria revolução social, política, econômica e cultural formatada a partir de elementos externos e internos. Espera-se que a presente narrativa, trazendo à discussão os nomes, os rostos, as trajetórias e os elementos simbólicos impressos na cultura setecentista local, tenha contribuído para revelar as faces mestiças da produção barroca, os elementos estranhos ao catolicismo contra-reformista tridentino, os embates e as fugas à aspiração de controle absoluto que Portugal e a Igreja esperavam impor por meio da produção colonial; Enfim, o sentido revolucionário, a liberdade negociada e não-abolicionista inscrita nas obras e eventos do barroco local, a relação de complementariedade que há entre a História da Arte e a História Social do século de XVIII.

⁵²⁷ Cujos ideais norteariam os inconfidentes mineiros (1789) e os revoltosos pernambucanos (1817 e 1824), tendo sido também uma influência cultural determinante.

REFERÊNCIAS e FONTES

ABRANTES, Nicolau. **História da fundação artística no Brasil**. Rio de Janeiro: Vecch, 1979.

ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900**. São Paulo: Nova Fronteira/ FAPESP, 1999.

ALBUQUERQUE, Marcos & LUCENA, Valéria. **Forte do Arraial do Bom Jesus**. Resgate arqueológico de um sítio histórico. Recife: CEPE, 1988.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 1999.

ANDRADE, Gilberto Osório de. Montebelo, os males e os mascates. Recife: UFPE, 1969.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. **Sexo Devoto: Normatização e resistência feminina no império português XVI-XVIII**. Recife: UFPE, 2006.

ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976.

ANDRADE, (Frei) Almir de. **Basílica do Carmo do Recife: História, cultura e fé**. Recife: Gráfica Don Bosco, 2002.

ANTONIL, André João. **Cultura e Opulência do Brasil**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Italiana, 1997.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Para Nunca Esquecer: Negras memórias, memórias de negros**. Recife: IPHAN, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARRUDA, José Maria. **A Cidade de Mariana: Cenário do Barroco Mineiro**. Recife: Nova Presença, 2004.

AUMONT, Jaques, **A imagem**. Campinas/ São Paulo: Papyrus, 1993.

AVÉ-LALLEMART, Robert. **Viagens pelas províncias da Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe (1859)**. São Paulo: USP, 1980.

ÁVILA, Affonso (Dir) **18 BARROCO**. Brasília: Roma/SL: Computação Gráfica, 2000

- BACKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBALHO, Nelson. 1710: **Recife Versus Olinda: a Guerra Municipal do Açúcar**. Recife: Massangana, 1986.
- BARBOSA, Antônio. **Relíquias de Pernambuco**. São Paulo: Fundo Educativo Brasileiro, 1983.
- BARBOSA, (Pe.) Antônio. **A Igreja de São Pedro dos Clérigos, 1728**. Recife: FUNDARPE, 1993.
- BAZIN, Germain, **A Arquitetura religiosa Barroca no Brasil**, V. II. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BICALHO, Maria Fernanda. **A cidade e o Império: o Rio de Janeiro no século XVIII**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola. AQUINO, Gian Franco & PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. V. 1-2. Brasília: UNB, 1991.
- BORGES, Célia Maria. **Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: Devoção e Solidadriedade em Minas Gerais. Séculos XVIII e XIX**, juiz de Fora: UFJF, 2005.
- BOSCH, Caio Cesar. **O Barroco Mineiro: artes e trabalho**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. **O que Falar quer dizer: A economia das trocas linguísticas**. Miraflores: DIFEL, 1998.
- BUENO, Alexei, TELLES, Augusto da Silva & CAVALCANTI, Lauro. **O Patrimônio Construído: As mais belas edificações do Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002.
- CALADO, Manoel. **O Valeroso Lucideno e o Triunfo da Liberdade**. (1584-1654), Recife, CEPE. 2004, v. 1 e 2.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 1997.
- CANECA, (Frei) Joaquim do Amor divino. **Obras políticas e literários colecionados pelo comendador Antônio Joaquim de Melo**. Recife: UFPE, 1972.
- CARAMELLA, Elaine da Graça de Paula. **História da Arte: fundamentos semióticos**. Baurú: EDUSC, 1998.

CARRAZONI, Maria Eliza. **Guia dos Bens tombados**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; 1980.

CARVALHO, Marcus J. S. de. **Liberdade**: Rotinas e rupturas do escravismo, Recife, 1822-1850. Recife, UFPE, 2002.

CAVALCANTI, Carlos Bezerra. **O Recife**: Um presente do “passado” recife. UFF. 1995.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro Setecentista**: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**: V. 1. Artes de Fazer. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, Col Memória e Sociedade, 2002.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 9ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

COSTA, F. A. Pereira da. **Dicionário Biográfico de Pernambucanos Celebres**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife. 1982.

_____. **Anais Pernambucanos**. V. I-X. Recife: FUNDARPE, 1982.

COUTO, Domingos do Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

D'AMORIN, Eduardo. **África**: Essa mãe quase desconhecida. Recife: Líber; 1996.

D'ARAÚJO, Antonio Luiz. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. **Músicos Pernambucanos do passado** V. 3. Recife: UFPE, 1979,

DUARTE, Luiz Vidal (Org.) **Conceição dos militares**: Religião, arte e civismo. Recife: Tipografia Marista, 1979.

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

ETZEL, Eduardo. **O barroco no Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FERNANDES, Aníbal. **Estudo Pernambucanos**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. **Barrocas famílias**: Vida familiar em Minas Gerais no século XVIII. São Paulo, 1995.

FOUCAULT, Michel, **A ordem do discurso**. Lisboa: Loyola, 1998.

_____. **Vigiar e Punir: História das violências nas prisões.** Petrópoles, 1987.

FRAGOSO, João Luís Ribeiro; ALMEIDA, Carla Maria Carvalho de & SAMPAIO, Antônio Carlos Jucá de. **Conquistadores e Negociantes: histórias de elites no Antigo Regime nos trópicos.** América lusa, séculos XVI a XVIII. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FRANCA, Rubem. **Monumentos do Recife.** Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

FREYRE, Gilberto. **A presença do açúcar na formação brasileira.** Rio de Janeiro: IAA. 1974.

_____. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal, introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 2001

_____. **Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e paisagem do Nordeste do Brasil.** Rio de Janeiro/Recife: José Olímpio/FUNDARPE, 1985

_____. **Sobrados & Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Urbano.** Rio de Janeiro: Record, 1990.

GALVÃO, Sebastião de Vasconcelos. **Dicionário Corográfico, Histórico e Estatístico de Pernambuco.** Vol. 1-4. Recife: CEPE, 2006.

GUERRA, Flávio. **Nordeste: Um século de silêncio (1654-1755).** Cia Editora de Pernambuco, 1984.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GOMES, Flávio Santos. & REIS, João José (Org). **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil;** São Paulo: Cia. Das Letras; 2000.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUERRA, Flávio. **Nordeste um século de silêncio (1654-1755).** Recife ASA; 1985.

_____. **Velhas igrejas e subúrbios históricos.** Recife: Fundação Guararapes, 1970.

GUERRERO, Gustavo. **Limites y Posibilidades de um Discurso Neobarroco: La Enseñanza de SARDUY.** In: ÁVILA, Affonso (Dir) 18 BARROCO. Brasília: Rona/SL Computação Gráfica. 2000

GUTIERREZ, Ramóm. **As Missões Jesuíticas de los Guaranis.** Rio de Janeiro: Secretaria de Patrimônio do Arquivo Nacional. 1987.

HANSON, Carl. **A economia e a sociedade no Portugal barroco.** Lisboa: Dom Quixote, 1982.

HAUSER, Arnold. **Historia social da arte e da literatura.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia. das Letras, 1995.

HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRIJP, Klaus van der. **História da igreja no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1992.

JABOATÃO, (Frei) Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasílico ou crônica dos Frades Menores da Província de Pernambuco.** Recife: Assembléia Legislativa de Pernambuco, 1980.

JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio.** São Paulo Martins Fontes, 2006

KITSON, Michael. **O Barroco.** São Paulo: Expansão Editorial, 1979.

KOSTER, Henry, **Viagens ao Nordeste do Brasil.** Recife: Secretaria de Educação e Cultura. 1978.

LAPA, J. R. Amaral. **Economia Colonial.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A pintura no Brasil holandês.** Rio de Janeiro: GRD, 1967.

BARATA, Mario. O tricentenário de Franz Post. In: **Revista do Arquivo Público de Pernambuco.** Recife: APE, 1946

LEITE, Serafim. **Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1569-1760).** Lisboa/Rio de Janeiro. Brotéria/livros de Portugal, 1953.

LIMA, M. Oliveira. **PERNAMBUCO: Seu desenvolvimento histórico.** Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1975.

LINS, Henrique Pessoa (Cord) **Documentos Manuscritos da Capital de Pernambuco.** Recife: UFPE, 2006.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade.** São Paulo, Martins Fontes, 1997.

- LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2004.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco Mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAC CORD, Marcelo. **O Rosário de Santo Antonio: irmandades negras alianças e conflitos na historia social do Recife 1848-1872: UFPE**. 2003.
- MARAVALL, José Antonio. **A Cultura do Barroco**. São Paulo: Edusp, 1997.
- MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos sécs. XVIII e XIX em Pernambuco**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974 (Texto não publicado).
- _____. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.
- MATOS, Gregório de. **Poemas satíricos**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. **Antologia**. Porto alegre: LP&M, 2007.
- MATTOSO, Kátia de Queiroz. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- MAURO, Frédéric. **Nova História e Novo Mundo**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MELLO NETO, Ulisses Pernambucano de. **O Forte das cinco pontas: Um trabalho de arqueologia histórica aplicado à restauração do monumento**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1983.
- MELLO , José Antonio Gonsalves de. **Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º Reinado**. Recife: Massangana; 1995.
- _____. **A Igreja de Nossa Senhora do Terço**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1984.
- _____. **Henrique Dias**. Recife: UFPE, 1954.
- _____. **Tempo dos Flamengos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- _____. **Um mascate e o Recife: a vida de Antônio Fernandes de Matos, no período de 1671-1701**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **A fronda dos mazombos: nobres contra mascates, Pernambuco, 1666-1715**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____, **O Nome e o sangue: Uma parábola familiar no Pernambuco colonial**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- MELLO, Luiz Gonzaga de. **Antropologia Cultural, iniciação teorias e temas**. Petrópolis: Vozes 1987.
- MELLO, Suzy de. **Barroco**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MENEZES, José Luiz da Motta. **A Sé de Olinda**. Recife: FUNDARPE, 1985.

_____. **Dois Monumentos do Recife: São Pedro Dois Clérigos e Nossa Senhora da Conceição Dos Militares**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1984.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Os Franciscanos e a formação do Brasil**. Recife: UFPE, 1969.

MODEL, Marco. **As transformações dos espaços públicos, imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial 1820-1840**. São Paulo: Hucitec, 2005.

MOURA, (Pe.) Laércio Dias de. **A educação católica no Brasil: passado, presente e futuro**. São Paulo: Loyola, 2000.

MOURE, Thomas. **A Utopia**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MULLER, (Frei) Bonifácio. **O Convento de Santo Antônio**. Recife. Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, 1984.

NOGUEIRA, (Mons.) Severino Leite. **O Seminário de Olinda e o seu fundador o Bispo Azeredo Coutinho**. Recife: FUNDARPE, 1985.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **O barroco na Paraíba: arte, religião e conquista**. João Pessoa: Editora Universitária - UFPB/ IESP - Instituto de Educação Superior da Paraíba, 2003.

_____. & MEDEIROS, Ricardo Pinto de. (Org) **Novos Olhares Sobre as Capitâneas do Norte do Estado do Brasil**. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB. 2007.

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

OLIVER, Ronald. **A Experiência Africana: da pintura rupestre aos dias atuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ORLANDI, Eni Perci. **As formas de silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas unicamp. 2002.

PANNAIN, G; CORTE, A. Della. **História de la Música: Barcelona – Rio de Janeiro: Labor, 1950**.

PAIVA, Eduardo França. **Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1716-1789: Belo Horizonte: UFMG, 2001**.

_____. **Escravos e Libertos nas Minas Gerais do Século XVIII. Estratégias de resistências através dos tempos**. São Paulo: Annablume, 1995.

- _____; ANASTÁCIA, Carla Maria Junior (Org.) **O trabalho mestiço; maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX.** São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/PPGH-UFMG, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PERES, Gaspar & PERES Apolônio, **A indústria açucareira em Pernambuco. Recife:** Secretaria de Educação e Cultura, 1991.
- PIO, Fernando. **Artistas dos Séculos Passados.** Recife: Imprensa Universitária 1959.
- _____. **A Ordem Terceira de São Francisco e suas igrejas.** Recife: UFPE, 1975.
- _____. **Apontamentos bibliográficos do clero pernambucano (1535-1935).** Recife: Arquivo PPJE, 1994 v. 2.
- _____. **Artistas dos Séculos Passados.** Recife: Imprensa Universitária, 1959.
- _____. **Lembrança Histórica e Sentimental da Igrejinha de Nossa Senhor da Boa Viagem.** Recife: UFPE, 1961.
- PRADO JUNIOR, Caio. **A formação do Brasil contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, 2004.
- PORTUGAL, **Ordenações Filipinas e Leis do Reino de Portugal.** Tomos I-IV. Brasília: Biblioteca do Senado Federal, 2004.
- Primeira Visitação do Santo Ofício as Partes do Brasil. **Denúncias e Confissões de Pernambuco 1593-1595.** SCEPE FUNDARPE – Recife 1984
- RAMOS, Arthur. **A mestiçagem no Brasil.** Maceió. EDUFAL, 2004.
- _____. **As Culturas Negras no Novo Mundo.** São Paulo: Cia. Ed Nacional – INL/MEC; 1979.
- RANCIERE, Jacques. **Os Nomes da História:** Um ensaio de poética do saber. São Paulo: EDUC/Pontes. 1994.
- READ, Rerbert. **O sentido da Arte:** Esboço da História da Arte, principalmente da pintura e da escultura e das bases dos julgamentos estéticos. São Paulo: 1978.
- REINAUX, Marcílio. **A Capela Dourada do Recife.** Recife: Conigral, 2006.
- REIS, João José Reis. **A Morte é uma Festa:** ritos fúnebres e revolta popular no Brasil Colonial do Século XIX. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. & SANTOS, Flavio Gomes dos (Org). **Liberdade por um fio:** História dos quilombos no Brasil. São Paulo. Cia. das Letras, 2006.

REIS, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas do Brasil Colônia.** São Paulo: USP; 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro.** A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

RIBEIRO JÚNIOR, José. **Colonização e monopólio no Nordeste brasileiro:** a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba (1759-1780). São Paulo: Hucitec, 1976.

ROCHA, Leduar de Assis. **Do Forte do Matos à Rua da Aurora:** subsídios para a história do “palácio Joaquim Nabuco”. Recife: ALPE, 1967.

RODRIGUES, Iara (Dir.) **Arte No Brasil.** São Paulo: Nova Cultural; 1986.

RODRIGUES, Jaime. **De Costa a Costa:** escravos e tripulantes no tráfico negreiro (Angola - Rio de Janeiro, 1780-1860) Campinas: São Paulo, 2005.

RODRIGUES, José Honório. **Brasil e África, outro horizonte.** São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil.** São Paulo: Nacional, 1982.

RUSSELL-WOOD, A. J. R. **Escravos e Libertos no Brasil colonial.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Barroco, alma do Brasil.** 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora Comunicação Máxima/BRADESCO, 1997.

_____. **BARROCO:** do quadrado à Elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Valdevino Rodrigues dos. **Tempos de exaltação:** um estudo sobre a música e a glossolalia na Igreja do Evangelho Quadrangular, São Paulo: Annablume, 2002.

SCARANO, Julita. **Devoção e escravidão.** A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII. São Paulo: Nacional, 1978.

SCHWARTZ, Stuart. **Burocracia e Sociedade Colonial.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Kalina Vanderlei Paiva da. **O miserável soldo & a boa ordem da sociedade colonial:** militarização e marginalidade na capitania de Pernambuco dos séculos XVII e XVIII. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2001.

SILVA, Leonardo Dantas (Org.) **Estudos sobre a escravidão negra**. Recife: FUNDARJ/Massangana, 1988 (v. 1 e 2).

_____. **Pernambuco preservado**: histórico dos bens tombados no Estado de Pernambuco. Recife: [s. n.], 2002.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.) **O Império brasileiro 1750-1822**. Lisboa: Esfanda, 1986.

_____. **Cultura no Brasil colonial**. Petrópolis: Vozes, 1981.

SILVEIRA, Tasso da; ALTINO, Álvaro. **Revista de Arte e Pensamento** N. 6; Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

SIMONSEN, Roberto C. **História Econômica do Brasil (1500/1820)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

SMITH, Robert C. **A talha em Portugal**. Lisboa, Horizonte, 1962.

_____. **Arquitetura colonial**. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

_____. **Arquitetura jesuítica no Brasil**. Tradução: Eunice Ribeiro da Costa. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1962.

_____. **Igrejas, Casas e Móveis**: Aspectos da arte colonial brasileira, Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979.

_____. **A Matriz de Santo Antônio**. Recife: SCCR – Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

_____. **Igrejas, Casas e Móveis**: aspectos de arte colonial brasileira. Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979.

SOUTO MAIOR, Armando Souto. **A paisagem pernambucana**. Recife: FUNDARJ, 1993.

SOUTO MAIOR, Mario & SILVA, Leonardo Dantas (Org) **O Recife**: quatro séculos de sua paisagem. Recife: Massangana, 1992.

SOUZA, Fernando de. **A Ordem Terceira de São Francisco e suas Igrejas**. Recife: Instituto Histórico Geográfico Pernambucano de Olinda, 1917.

SOUZA, Marina de Mello e. **História da Festa de Coroação do Rei do Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. **Reis Negros no Brasil escravista**: História da festa de coroação do rei do congo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

TADDEI NETO, Pedro **Festa Barroca, azul e branco**: os azulejos do claustro e do consistório da Ordem Terceira de São Francisco, São Salvador da Bahia. Salvador: Fundação Ricardo do Espírito Santo, 2003.

THEODORO, Janice. **América Barroca**: tema e variações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.

TIRAPELI, Percival (Cord). **As mais belas igrejas do Brasil**. São Paulo: Hamburg, Donneley, 1999;

_____ & PFEIFFER, Wolfgang. **As mais belas igrejas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2000.

_____. **Barroco, Memória Viva**: Arte Sacra Colonial. São Paulo: UNESP, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TOLLENARE, L. F. de. **Notas Dominicanas**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

VAINFAS, Ronaldo. **Ideologia e escravidão**. Petrópolis: Vozes, 1986.

VELOSO, Van-Hoeven. **Jaboatão dos meus avós**. Recife: SP/FIANI, 1978.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos**. São Paulo: Corrupio, 2002.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado do Bahia**. Ed. Senado Federal, 2007.

WARNHAGEM, Francisco Adolfo. **História das lutas contra os holandeses no Brasil desde 1624 até 1634**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2002, p. 202.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**, v. I. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

OBRAS RARAS:

PINTO, Luis Alves. **Dicionário pueril para o uso de meninos, ou dos que principiam o abc e a soletrar as primeiras dicções**. Lisboa: Officina. Patr. De Francisco Luiz Ameno, 1784. Disponível: <http://purl.pt/13916>. Acesso em: 15/04/2008.

_____. **Te-déum a 4 vozes (1760)**. Disponível: http://www.4shared.com/file/42688401/11bc85df/Luis_Alvares_Pinto_-_Te_Deum.html. Acesso em: 02/18/2007.

TESES E DISSERTAÇÕES

ASSIS, Virgínia Maria Almoedo de. **Pretos e brancos a serviço de uma ideologia escravista: caso das irmandades o Recife.** Recife: UFPE, 1988. (Dissertação)

BOTTAZZINI, Marcelo Carvalho. **Igrejas setecentistas mineiras: a influencia das características arquitetônicas na qualidade acústica.** Campinas: UEC, 2007 (tese de doutorado)

Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br> Acesso em: 20/05/2009.

PEREIRA, André Luiz. **A constituição do programa iconográfico das irmandades de clérigos seculares no Brasil e em Portugal no século XVIII: estudos de caso.** Campinas-São Paulo: UNICAMP, 2006. (Tese). Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/> Acesso em: 13/07/2008.

TORRES, Cláudia. **Um reinado de negros num espaço de brancos: Organizações de escravos no espaço urbano em Recife no final do século XVIII e início do século XIX (1774-1815),** Recife: UFPE, 35-48. (Dissertação).

ARTIGOS

ARNAUT DE TOLEDO, Cezar de Alencar; RUCKSTADTER, Flávio Massami Martins; RUCKSTADTER, Vanessa Campos Mariano. **O teatro jesuítico na Europa e no Brasil no século xvi.** Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_031.html

BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca. **Revista Novos Estudos.** São Paulo: CEBRAP, julho 2006, p. 129-137. Disponível em: <http://www.cebrap.org.br/imagens/Arquivos>.

BITAR, Marisa; JÚNIOR, Amarílio Ferreira. **O Estado da Arte em História da Educação Colonial.** Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_079.html

CASTANHO, Sérgio E. M. **Educação e trabalho no Brasil Colônia.** http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_099.html

FIALHO, Daniela Marzola. **Arte e Cartografia.** Disponível em: http://www.artecidade.ufba.br/st3_DMF.pdf.

FLEXOR, Maria Helena Ochi, **Escultura barroca Brasileira**: Questões de Autoria. Disponível em:

<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/39f.pdf>

GASTAGNA, Paulo & BINDER, Fernando. Teoria musical no Brasil: 1734-1884. Curitiba: 1987. *In: Revista eletrônica de musicologia, V 1.2/Dez de 1996.*

<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/39f.pdf>

BARROS, Sandra Augusta Leão. A presença dos pátios, largos e adros de igreja na paisagem do grande Recife. *In: Revista de Urbanismo N°13, novembro 2005.* Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Departamento de Urbanismo.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. **A Matriz de Boa Viagem**. Recife: Diário de Pernambuco, ed. 18 de Agosto de 1957.

_____. **Crônica da Igreja da Conceição dos Militares**. *Disponível*: Diário de Pernambuco. Recife, 19 jul., 1970; <http://www.fgf.org.br/bvjagm>

MOTTA, Edson. **Ofícios da arte da cartografia portuguesa nos séculos XVII e XVIII**. *Disponível*: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6131.pdf>

NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. **O império e as primeiras tentativas de Organização da educação nacional (1822-1889)**. *Artigo Disponível*: <http://icking-music-archive.org/ByComposer/L.Pinto.php>

NEVES, André Lemoine. **A arquitetura religiosa barroca em Pernambuco – séculos XVII a XIX** – Disponível <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/> Acesso em: 03/09/2007

PONTUAL, Virgínia. **Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas**. *Rev. bras. Hist.*, 2001, vol.21, no.42, p.417-434. ISSN 0102-0188.

3.1 QUINTÃO, Antonia Aparecida. **O significado das irmandades de pretos e pardos: O papel das mulheres**. *Disponível* <http://www.lpp-uerj.net/olped/documentos/ppcor/0258.pdf>

RAGGI, Giuseppina. A arte da ilusão realizada pelo artista-escravo Antônio Telles, no século XVIII. Pintura da Igreja de São Bento recria em Olinda as maravilhas do barroco italiano. *In: Revista de História da Biblioteca Nacional*, Ano I, N° 3, 2005, p. 28-32.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil Campos. **LUGAR DO AMADO**: uma leitura da imagem de nossa senhora de montesserrate, de frei agostinho da piedade (séc. XVII). Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/>

SILVA, Luiz Geraldo. **Da festa barroca à intolerância ilustrada**: Irmandades católicas e religiosidade negra na América Portuguesa (1750-1815). Disponível em: <http://www.estadonacional.usp.br/pesquisa/Textos/repensando.pdf>

VENÂNCIO, Renato Pinto. **Os escravos e a Morte**: Uma sondagem nos registros paroquiais de óbitos de minas Gerais colonial. Disponível em: <http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/>

PERIÓDICOS:

COSTA, José C. Regueira. **REVISTA ARQUIVOS** Nº 1º e 2º 1945-1951. Diretoria de Documentação e Cultura. **Manuscritos da Rosário dos Homens Pretos do Recife** – Arquivos 7/20, 1951.

HISTORIA VIVA, **A Igreja Católica no Brasil**. São Paulo, Duetto, 2006.

_____. **Presença Negra no Brasil** - Ed. Temática Nº 3. São Paulo: Duetto, 2006.

IPHAN, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional N. 25, **Negro brasileiro negro**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

_____. Revista Patrimônio N. 25. **História da Arte Nacional**. São Paulo 1993.

NOSSA HISTORIA, Ano 1, Nº 12, São Paulo: Vera Cruz, 2004.

Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco v. XXVIII (1941-1942).

DOCUMENTAÇÃO:

AHU_ACL_CU, 015, Cx. 127, D.9963.

AHU_ACL_CU, 015, Cx. 128, D.9967.

AHU_ACL_CU, 015, Cx. 77, D.6438.

AHU_ACL_CU_015, Cx. 109, D.8407.

AHU_ACL_CU_015, Cx. 116 D.8887

AHU_ACL_CU_015, Cx. 116. D.8888

AHU_ACL_CU_015, Cx. 134, D.1586.

AHU_ACL_CU_015, Cx. 205. D.13979.
AHU_ACL_CU_015, Cx. 235 D.15867
AHU_ACL_CU_015, Cx. 40. D.3595.
AHU_ACL_CU_015, Cx. 43, D.3920
AHU_ACL_CU_015, Cx. 47. D.4214.
AHU_ACL_CU_015, Cx. 57, D.4943.
AHU_ACL_CU_015, Cx. 68. D.5753
AHU_ACL_CU-015, Cx. 117. D.8947.
AHU-ACL_CU_015, Cx. 117. D.8945
AHU-ACL_CU_015, Cx. 117. D. 9933
AHU-ACL_CU_015, Cx. 117. D.9933.
APEJE_D.I_7, **Livro de Termos das Alfândegas de Pernambuco** (1760-1788).
_____. N. 1, **Patentes Provinciais**; (1773-1790)
IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS DA FREGUESIA DE SANTO ANTÔNIO DO RECIFE. **Livro de Recibo de Escolas e Missas 1751-1849**. IPHAN 5ª RG/PE
_____. **Lista Alfabética de Irmãos (A-X) do Rosário dos Pretos 1678-1725**. IPHAN 5ª RG/PE, Cx N. 4, p. 115v.
_____. Frag. Livro de termos - 1721-1755. (IPHAN-PE), fl. 85. *In*: SMITH, Robert Chester. **Igrejas, Casas e Móveis**: Aspectos da arte colonial brasileira, Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979.
_____. frag. **Livro de Receitas e Despesas - 1674-1726**. *In*: COSTA, José C. Regueira. **REVISTA ARQUIVOS** Nº 1º e 2º 1945-1951. Diretoria de Documentação e Cultura. **Manuscritos da Rosário dos Homens Pretos do Recife** – Arquivos 7/20, 1951.
_____. frag. **Livro de Termos - 1721-1755**. *In*: SMITH, Robert Chester. **Igrejas, Casas e Móveis**: Aspectos da arte colonial brasileira, Recife: MEC/UFPE/IPHAN, 1979, p. 155-176.
_____. **Livro de foreiros e inquilinos 1747-1757**. IPHAN 5ª RG/P, Cx. N. 39. IPHAN, **Levantamento fotográfico, imaginária remanescente do inventário da Igreja de São Pedro dos Clérigos**. Recife – PE, IPHAN 5ªS/R, pasta 1.19, envelope II, p. 1.
Actas da Câmara do Recife 1761-1773. *In*: **Revista Arquivos**, v. IV, 1985.

Actas da Câmara do Recife 1761-1773. *In: Revista Arquivos, v. I e II*, 1978.

DICIONÁRIOS:

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português e latino**. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, vol 1 a 4; Lisboa: Officina de Pascoal da Silva, vol. 5 a 8, 1712-1721. (CD-rom produzido pela UERJ.)

ISAAC, Alan e MARTIN, Elizabeth (org) **Dicionário de Musica**. São Paulo: Zahar, 1984.

CD ROM:

MARTINS, Marcelo Antunes. **Projeto Mestres Mulatos**. São Paulo: Petrobras 2006.

ANEXO: A



Fig. 01: *Lisboa*, antes do terremoto de 1755, pintada por Reinier e Josua Ottens – Onde se percebe o seu desenvolvimento urbano e sua condição portuária. **Disponível:** http://www.mlivro.com/ml_reproducoes.htm



Fig. 02: *Cidade do Porto*, século XVII, de autoria de H. Duncaif. **Disponível:** http://www.mlivro.com/ml_reproducoes.htm

ANEXO: B



Fig. 04: “Prospecto da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro”. Cópia manuscrita para ser incluída por Vilhena em Notícias Soteropolitanas 1803, Original da Biblioteca Nacional, 1775, p. 166.



Fig. 05: “Demonstração da Cidade de S. Salvador” – Original manuscrito da Direção dos serviços do Gabinete de Estudos Arqueológicos da Engenharia Militar, Lisboa. [Séc. XVIII – segunda metade] pág. 319.