

2 OS ARTISTAS BAIANOS ÀS PORTAS DA REPÚBLICA

O papel da Ebab da UFBA e sua importância para o desenvolvimento das artes em nosso estado já é bem conhecido em nossa historiografia. Existe atualmente no PPGAV da Ebab, um grupo que tem se dedicado a essas pesquisas, entretanto ainda há lacunas importantes a serem supridas.

Pensando no entendimento do período, focamos na formação dos artistas estudados e na situação financeira da Abab, ou seja, nas subvenções que possibilitaram manter a Escola em pleno funcionamento. Como principal centro de formação para os artistas baianos, há a necessidade de entender como a Academia e também os artistas chegaram na República e o que aconteceu depois de sua implantação.

Nesse sentido, todos os pintores estudados passaram pela Academia baiana e parte deles estudou com o próprio Miguel Navarro y Cañizares durante os quase cinco anos que permaneceu em Salvador, antes de seguir para o Rio de Janeiro. Depois da saída de Cañizares, João Francisco Lopes Rodrigues (1825–1893)¹ e seu filho Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (1861–1917)² atuaram como professores de pintura na Academia. Pai e filho foram estudados por Viviane Rummler da Silva (2008).

Manoel Lopes Rodrigues também fez parte do grupo dos fundadores da Abab e, segundo Manuel Querino (2018, p. 191), o pintor já lecionava no Liceu de Artes e Ofícios em 1876, antes da fundação da Academia. Foi contemporâneo de Vieira de Campos, nos primeiros anos de fundação, embora Vieira de Campos fosse apenas um garoto. A Ata da Sessão de Congregação da Academia baiana (1878, p. 5) revela, que, por iniciativa do próprio Cañizares, os jovens Vieira de Campos, Wenceslau Vieira de Campos e Estevão de Oliveira Pinto foram admitidos, no dia 1 de fevereiro de 1878, nos diversos cursos que a Escola oferecia. Não encontramos documentos que comprovem relações familiares entre Vieira de Campos e Wenceslau Vieira de

¹ Nascido em 19 de dezembro de 1825 e falecido em 11 de outubro de 1893.

² Nascido em 31 de outubro de 1861 e falecido em 22 de outubro de 1917.

Campos, mas não descartamos que poderiam ser irmãos. Wenceslau Vieira de Campos faleceu com 13 anos, em 1879, segundo Manuel Querino (2018, p. 182).

Viviane Rummler da Silva (2008, p. 86) comenta sobre as medalhas obtidas pelos pintores na 1ª exposição geral da Academia baiana, realizada em 15 de dezembro de 1878. O periódico *O Monitor (ACADEMIA...1879, p. 1)* destacava que Manoel Lopes e Tito Batista ganharam medalha de ouro no curso superior, o que indica que esses artistas já eram mais graduados, enquanto Vieira de Campos e Wenceslau Vieira de Campos ainda estavam no curso elementar. As premiações continuaram na segunda exposição geral de 1880, em que Vieira de Campos ganhou a medalha de ouro na seção de estudos acadêmicos (RUMMLER DA SILVA, 2008, p.87-89).

O sergipano Oséas Alves dos Santos (1865- 1949) é outro pintor que nos interessa. Também foi aluno de Cañizares, nos primeiros anos de fundação da Academia. João Marques Guimarães (1966, p. 174), escrevendo para as comemorações do Centenário do pintor, afirmou que Oséas Santos viajou para a Bahia em 1879 e matriculou-se na Academia em 1880, passando três anos como aluno. Precisou retornar a Maruim, um pouco depois, por causa da morte de seu pai, em 21 de julho de 1881. Como se não bastasse, em 18 de junho de 1882, sua mãe também faleceu, deixando sob sua responsabilidade duas irmãs menores.

Oséas pintou um quadro alegórico sobre Tobias Barreto de Menezes para o Gabinete de Leitura da cidade de Maruim Sergipe, que solenemente foi inaugurado em 1884. Hoje, lamentavelmente, esse quadro encontra-se em péssimas condições. A pequena tela a óleo representa o jurista em seu leito de morte. A composição trazia uma figura alada, logo acima da cabeceira da cama, que hoje não pode ser mais contemplada. A informação é reforçada no livro *Dois séculos de artes visuais em Sergipe*, publicado em 2008 pela Secretaria de Estado e Cultura. Comentaremos sobre a obra nas análises.

Laudelino Freire (1916, p.239) revela que Oséas Santos era filho de Manoel José dos Santos e Margarida Rosa da Vitória dos Santos, tendo sido por intermédio de seus pais que teve as primeiras lições de desenho com um pintor de “quadros sacros”, chamado Joaquim.

Tanto Oséas Santos quanto Vieira de Campos foram admitidos muito novos na Academia baiana, com bolsas de estudo, sem pagar nenhum custo, o que demonstra a preocupação da Escola em ofertar aulas aos menos favorecidos. Em novembro de 1880, o aluno Vieira de Campos resolveu orientar um aluno mais novo, discípulo do mestre Cañizares, o que sugere que Vieira de Campos já dava aulas na Escola ou era monitor de algumas aulas. Na Ata da Sessão de Congregação, do dia 6 de novembro de 1880 consta que o Professor Lellis Piedade pediu informações ao Professor Cañizares sobre a saída do aluno Vieira de Campos. Cañizares respondeu que o aluno foi “despedido por ter faltado com respeito, lecionando aulas para um de seus discípulos”. Cañizares deixou claro que aceitaria o aluno de volta, como seu discípulo, “caso o mesmo se desculpasse, mesmo que fosse de forma verbal”. Não sabemos se Vieira de Campos retornou à Escola.

Em 1881 Vieira de Campos já estava no Rio de Janeiro, fazendo inscrição no curso preparatório do Colégio Pedro II para História (NOTA, 1881, p.2). Naquele mesmo ano, casou-se com Emília Maria de Carvalho, segundo os proclamas do dia 14 de agosto de 1881 (PROCLAMAS, 1881, p. 2). No mesmo ano, Vieira de Campos participou de uma audiência pública por ocasião da visita do Imperador D. Pedro II. Seu nome é publicado na íntegra na fila de cumprimentos, junto a várias autoridades (NOTA... 1883, p.2).

É provável que Vieira de Campos tenha encontrado Cañizares no Rio de Janeiro, pois o mestre deixou a Academia baiana em 1882, seguindo para a capital federal (RUMMLER DA SILVA, 2008, p.279). Percebemos que o aluno não guardou mágoas para com o seu mestre, pois dedicou algumas palavras ao pintor espanhol, em seu livro *Methodo racional de desenho a mão livre*, de 1907.

A meu sempre lembrado mestre e amigo Miguel Navarro y Cañizares, fundador da Escola de Bellas Artes da Bahia. Embora nada valha, este livrinho é o lampejo de um esforço real contra os efeitos da nossa pedagogia artística: tentativa talvez inglória que a mim mesmo impus como um sacrifício.

Os primeiros traços da arte recordam-me o amor paterno com que nos conduzíeis e guiáveis: o altruísmo e generosidade com que nos acolhéis e distribuíeis vossas luzes.

Mestre e benfeitor!... Não vos compreenderam... porque nem sempre a fortuna permite realizar sonhos que não são chiméras. Jamais vos esquecerei, jamais se apagará a doce impressão que no meu ser, felizmente ainda conservo dos vossos carinhos de mestre e de pai.

Desculpae...minha fraqueza intelectual não permite que vos faça colher melhores fructos dos vossos esforços.

No início da década de 1880, Manoel Lopes Rodrigues também seguiu para o Rio de Janeiro, podendo também ter acompanhado o mestre Cañizares. Viviane Rummmler da Silva (2008, p. 125) indica que o pintor recebeu o apoio do Imperador D. Pedro II para se aperfeiçoar na Europa.

Um artigo sobre o pintor, mencionava que esse mesmo “ainda não tinha especialidade”, e que mantinha um ateliê na Rua da Uruguaiana, nº 57, esquina da rua do Ouvidor (MANOEL...1884, p.366). Cita que naquele *atelier* o pintor baiano expôs uma família de fauno, um estudo de academia e uma cópia de baixo relevo. A família de fauno foi reproduzida no catálogo do Dr. De. Wilde. Até então, o pintor baiano Manoel Lopes Rodrigues era conhecido como ilustrador de livros médicos, no *Atlas des Maladies de la Peau* do Dr. Silva Araújo e no Tratado do Dr. Pereira Guimarães. O catálogo do Dr. De. Wilde pode ser encontrado no *site* da revista DezenoveVinte (VALLE e DAZZI, 1884).

Enquanto Manoel Lopes e Vieira de Campos seguiam no Rio de Janeiro, Oséas Santos continuava em Sergipe, interrompendo seu curso. Para sustentar a família, acabou trabalhando como músico (trombone, piano e órgão) e desenvolveu trabalhos artísticos para sobreviver. Pintava retratos a *crayon* e outros desenhos que pudesse executar (ALVES DOS SANTOS, 1966, p. 141). Em Sergipe, fez um retrato do Vigário José Joaquim Vasconcelos, para a Secretaria da Igreja Matriz de Maruim, preservado até a década de 1960. Retornou a Salvador para concluir o curso em 1887.

As informações sobre Oséas Santos, constam de uma biografia desenvolvida pelo artista que foi completada com o auxílio de sua filha Isaura dos Santos. No documento também podemos encontrar depoimentos de ex-alunos e amigos como Paulo Fábio Dantas - Catedrático aposentado do Instituto de Educação Isaias Alves – (Iceia), João Marques Guimarães, Dr. Joel Macieira de Aguiar e Epifânio da Fonseca Dórea.

Nesta tese, Manoel Lopes Rodrigues, Vieira de Campos e Oséas Santos são os pintores mais antigos que analisaremos, embora existam outros tantos com registros nos arquivos da Ebab/UFBA que merecem o mesmo estudo. Além dos artistas citados, procuramos entender como a Escola se mantinha economicamente naquela época. Sabemos, através dos arquivos públicos do estado da Bahia, que a Escola

passou a ser subvencionada em 1885 com o valor de 2:000\$000, mesmo valor destinado ao Liceu Baiano. A vida financeira da Escola pode ser acompanhada através dos arquivos das Sessões da Assembleia Legislativa Provincial da Bahia, nos anos que antecederam a República.

As subvenções aumentam no ano de 1886, passando ao valor de 4:000\$000, segundo a Sessão Ordinária de 18 de junho de 1886. Severino Vieira relata à comissão que para fazer a equiparação de valores entre o Liceu de Artes e Ofícios e a Academia de Bellas Artes, teve em vista que esses dois estabelecimentos se destinavam ao mesmo fim, que era o progresso, o desenvolvimento e o amor às artes (SESSÕES... 1883, p. 156). Com esse apoio político, a Escola conseguiu manter as aulas regulares até a República.

No Rio de Janeiro, Manoel Lopes Rodrigues recebeu menção honrosa, junto a outros pintores, na inauguração da 26ª Exposição Geral de Belas Artes em 26 de agosto de 1884, com obras de 85 artistas (MORAES, 1995, p. 100). Um ano depois, em 22 de dezembro de 1885, apelou à Congregação da Academia baiana (ATA... 1885, p. 95) uma subvenção mensal de 50 francos para auxiliar na sua formação em Paris, se comprometendo a executar todos os anos “uma cópia de um dos mais notáveis quadros dos museus de Paris que ficará pertencendo à galeria da Academia, escolhido entre os catálogos dos museus”, além de oferecer anualmente um dos melhores trabalhos do seu curso e no final de três anos um quadro original. O tesoureiro José Frederico Allionni propôs que, mesmo com as dificuldades, fosse enviado semestralmente o valor de 300 francos desde que Manoel Lopes cumprisse as promessas. É válido destacar que o Professor Austrícano Coelho chegou a disponibilizar uma quarta parte de seus honorários para o colega.

Também no Rio de Janeiro, Vieira de Campos passou em um concurso na prefeitura (ACTOS... 1886, p. 2). O jornal *Diário de Notícias* registrou que foi nomeado (NOTA, 1886, p. 2). Dois anos depois, em 10 de maio de 1888, pedia licença à Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro, por motivo de saúde (CÂMARA... 1888, p. 2). Não encontramos nenhuma informação sobre sua saída do Brasil.

Outro pintor estudado por nós é Archimedes José da Silva (?–1933),³ que aparece na 5ª exposição da Abab em 21 de junho de 1885 como “expositor externo”, segundo Viviane Rummler da Silva (2008, p. 90). Isso indica que, até aquele momento, não tinha sido aluno da Academia baiana. Sua formação pode estar ligada ao Liceu de Artes e Ofícios baiano, podendo ter ocorrido na década de 1870, e ele pode até mesmo ter estudado com os Lopes Rodrigues.

Sua personalidade foi retratada no jornal do Liceu, como uma pessoa de difícil convívio, com vários registros de violência contra alunos, chegando a quebrar a cabeça de um deles (JUNIOR E SANTIAGO, 1890, p. 2). O redator manifestou alegria com sua partida para o Rio de Janeiro.

Archimedes ainda estava na Bahia em 1886, pois participou da exposição do Liceu Baiano, onde foi contemplado com uma medalha de bronze (IMPERIAL... 1886, p. 2). Também expôs no Liceu Provincial do Rio de Janeiro, em 1889 (PEREIRA, 2005, p. 50). Seus trabalhos mereceram destaque por parte da imprensa local.

Em Sergipe, Oséas Alves dos Santos casou-se com Semírames Caçador, filha de Aprígio Caçador e Rosa Margarida da Conceição na Matriz de Nossa Senhora da Boa Hora, em Maruim. O casal teve três filhos: Isaura dos Santos (17.07.1888), Alcides dos Santos (29.06.1889) - falecido em 1942, com 53 anos, no Rio de Janeiro - e Rosita dos Santos (18.08.1890). Perdeu outros dois filhos: Michol dos Santos, com nove meses de idade, em 1892, e Gamaliel dos Santos, com sete anos de idade, em 1893 (ALVES DOS SANTOS, 1966, p. 144). Naquela época, vendia seus retratos através dos jornais, chegando a indicar alguns valores. Um retrato de busto, com tamanho natural, custava 50\$000 réis; um retrato a *crayon* “tirado” do natural custava 30\$000 e “tirado” da fotografia 20\$000 (PINTOR, 1886, p. 3).

Através dos diferentes relatos acima, podemos perceber que, antes da República, pelo menos três dos pintores estudados não estavam na Bahia e, desse período, poucas obras foram identificadas.

³ O pintor Archimedes José da Silva faleceu no dia 3 de fevereiro de 1933.

2.1 A REPÚBLICA E A ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA

Caio Prado Junior, em seu capítulo “A crise de transição”, destaca que, de Império unitário, o Brasil passou a uma federação descentralizada, depois da República, “entregando às antigas províncias uma considerável autonomia administrativa, financeira e até política”. Também observa que “os primeiros anos que se seguem imediatamente à proclamação da República foram os mais graves da história das finanças brasileiras” (PRADO JUNIOR, 1978, p. 218).

Manuel Querino (2018, p. 38) fez questão de lembrar que no Império “os presidentes da Província não esqueceram de proteger e animar a cultura artística”. Depois da República, segundo o historiador, o governo do Estado passou a desprezar as artes. A historiadora Maria das Graça Andrade Leal (1995), em sua dissertação de mestrado apresenta um panorama muito detalhado do abandono do Liceu e outras instituições durante a República, ampliando a discussão de Manuel Querino sobre a realidade do regime republicano.

Com a Ebab não foi diferente, entretanto, a leitura das Atas de reuniões da Congregação da Ebab revela que a instituição fez a transição entre o Império e a República com certa tranquilidade, pelo menos na primeira década do regime republicano.

Foi a época da grande Reforma Benjamin Constant. Camila Dazzi (2013, p. 20) assevera que a reforma não foi somente uma mudança de denominação, ela modificou profundamente os diferentes níveis do ensino público: primário, normal, técnico e superior. De igual modo, também possibilitou a reforma da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Para a historiadora, a partir da reforma, a Enba deveria servir como modelo para outras instituições (DAZZI, 2013, p. 21). Assim também ocorreu na Bahia, o que pode ser comprovado nas Atas da Congregação da Ebab, na década de 1890, onde aparecem comentários sobre consultas à Enba, principalmente sobre questões ligadas ao administrativo e sobre regimento.

A Escola se beneficiou muito do cenário político, ampliando seus cursos, melhorando sua sede, inaugurando o Conservatório de Música e a aula anexa de primeiras letras,

contratando novos professores e realizando o primeiro prêmio de viagem de aperfeiçoamento na Europa, em 1896.

A presença de professores da instituição no cenário político garantiu melhorias financeiras na primeira década da República. É importante lembrar que, mesmo permanecendo por pouco tempo, um dos professores da Escola, Virgílio Clímaco Damásio, foi o primeiro Governador Interino após a República.

Provavelmente, a mudança de regime fez com que alguns ex-alunos retornassem à Escola como professores. O primeiro deles foi Oséas Santos, que permanecia em Sergipe, produzindo retratos a *crayon* e a óleo (PINTOR. 1891, p. 3). A entrada do pintor na Academia ocorreu depois do falecimento do Professor de pintura Carlos Carvalho (RIOS FILHO, 1964, p. 91), em 16 de outubro de 1891.

A Congregação tinha aceitado o oferecimento do ex-aluno, Tito Baptista, para ocupar a vaga, entretanto, Tito Baptista acabou assumindo o cargo de desenhista na construção de estrada de ferro de Alagoinhas (ATA... 1891, p. 132). Diante da desistência, o Professor Austríliano Coelho fez a proposta de contratar Oséas Santos, sendo a proposta aprovada pela Congregação. Sabemos que Oséas Santos também foi nomeado Professor de Desenho do Instituto Normal da Bahia (ALVES DOS SANTOS, 1966, p. 147).

Apesar de João Francisco Lopes Rodrigues estar na direção da Academia baiana, nada foi registrado sobre o vínculo de Manoel Lopes Rodrigues com a Academia Imperial de Belas Artes. Em 1890, Manoel Lopes Rodrigues já era pensionista em Paris, aproveitando a verba da antiga Academia, com apoio do Imperador D. Pedro II (RIBEIRO, 1923, p. 1). Os valores foram substituídos por outra pensão do Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos no valor de 2\$300 réis, com os deveres dos pensionistas da Academia do Rio de Janeiro (PENSÃO, 1890, p. 1).

No mesmo ano, a Enba recebeu dois caixotes, a bordo do vapor Concórdia, com os trabalhos executados pelos pensionistas Oscar Pereira da Silva e Manoel Lopes Rodrigues, nos termos do Art. 9º do Decreto nº 917 de 4 de novembro de 1890 (FINANÇAS... 1893, p. 1). O Relatório do Ministro da Justiça (1894, p.8) registra que entre os trabalhos enviados por Manoel Lopes Rodrigues estavam “*Uma cópia de*

Watteau, 'Júpiter e antíope'”, três cabeças do estudo natural, três estudos de ateliês, todos correspondentes ao segundo semestre de 1892.

Ele retornou à Salvador em 1893, quando seu pai faleceu, tentando assumir a direção, mas a Congregação já tinha escolhido Braz Hermenegildo do Amaral (TORRES, 1953, p. 37). Manoel Lopes aproveitou para tentar um novo apoio financeiro junto aos deputados baianos. Na reunião ordinária da Assembleia realizada no dia 15 de maio de 1894, consta um parecer nº 36 lido pelo Presidente Francisco Muniz, referente a um pedido de Manoel Lopes Rodrigues (REUNIÃO, 1894, p. 151). A Câmara dos Deputados autorizou um auxílio de três mil francos ao pintor, para que ele completasse seus estudos na Europa. O Relatório do Ministro da Justiça (1893, p. 217) indica que Manoel Lopes permaneceria, em Paris, até 1895.

Segundo Consuelo Pondé (2012), o subsídio do governo só foi possível graças à iniciativa de Ruy Barbosa. Provavelmente a fonte da historiadora foi o texto de João de Sousa Laurindo (1921), “Subsídios para o dicionário biográfico dos pintores brasileiros”. Segundo Laurindo, o pintor baiano estudou na Escola Decorativa de Rafael Collin e na Escola Superior de Belas Artes, com os professores Leon Bonat, Julio Lefbvre e Robert Fleury. Depois estudou com Dechennand e Leandre, passando a lecionar no curso noturno da União Francesa da Mocidade (Escola preparatória para mestre). Enviou a Salões de Paris as telas “*Jupiter e Antiope*”, “*A Santa Ceia*”, “*Cristo na cruz*”, “*Uma família infeliz*”, “*Boêmia*”, “*O velho Gaspar*”, “*Orchestra volante*”, “*Baccho*”, “*Dois véos*”, “*O velho Martelais*”, “*Primeira reprimenda*”, “*Dulce far-niente*”, “*Sans Souci*”, “*Meu atelier em Paris*”, “*Cerejas e amêndoas*”, “*Catharina Paraguassú*”, “*Domingo de manhã*”, “*Procissão na Bretanha*”, “*Oficina de Ferreira*”, “*Porto de Callais*”, “*Primeiro pensamento de amor*”, “*A República*”, “*Interior de cozinha*”, além de muitos outros comentados pelo cronista.

Na Abab, circulavam notícias que a Câmara dos Deputados discutia um aumento da subvenção para a Escola, considerando que seu ensino era de “máxima importância social e de grande alcance para a nossa civilização”. No Art. 4º do Decreto nº 139/1894 assinado pelos deputados Virgílio de Lemos, Octaviano Muniz, Hermelino Leão, Rodrigues Teixeira e Antonio Bahia, consta: “Na falta de professores nacionais devidamente habilitados para o ensino técnico das bellas-artes, de que trata o art. 3º

e seus §§, a academia contratará no estrangeiro os que forem indispensáveis” (DECRETO...1894, p. 123).

Lembramos que, desde que Miguel Navarro y Cañizares saiu da Academia, nenhum outro pintor com formação na Europa ocupou a cadeira de pintura e não existia Professor de escultura na instituição.

Em janeiro de 1895, a Congregação emitiu um ofício ao Governador, pedindo ao Ministro brasileiro em Paris para contratar um Professor de pintura para a Escola. Em julho do mesmo ano, Braz do Amaral apresentou uma carta de Manoel Lopes Rodrigues (ATA... 1895, p. 163) lembrando que tinha sido encarregado para encontrar um Professor em Paris e que já tinha acertado tudo, ficando pendente que a Escola enviasse os recursos para a viagem do Professor russo Maurice Moritz Grün (1870-1947). Um ano depois, em iguais condições, foi contratado o escultor francês Gabriel Sentis.

A inclusão de um pintor e um escultor estrangeiros em um capítulo que trata da arte baiana é justificável, pois ambos fizeram parte da formação dos pintores da primeira década da República, que dominaram a cena artística baiana nas décadas seguintes. Eles introduziram metodologias e práticas que modificaram o ensino da Escola. Maurice Grün foi o primeiro pintor a trazer para a Bahia uma pintura com características impressionistas.

Manuel Querino (2018, p. 81) relatou em seu famoso livro *As artes na Bahia* que o Professor foi contratado na administração do Conselheiro Luiz Viana, permanecendo de 1895 a 1896 nas aulas de desenho de relevo, pintura do natural, rudimento de modelagem e ornamentação, e que no acervo do Comendador Manoel José Bastos havia alguns óleos e dois magníficos interiores bretões.

Na Ebab deixou cinco estudos de cabeças a carvão, comprados por 200\$000 réis. Na Figura 1 reproduzimos dois desses desenhos a carvão.

Figura 1 - GRÜN, Maurice. *Cabeça de velho e de velha*. 1889. Desenhos a carvão sobre papel, 46 X 38,5 aproximadamente.

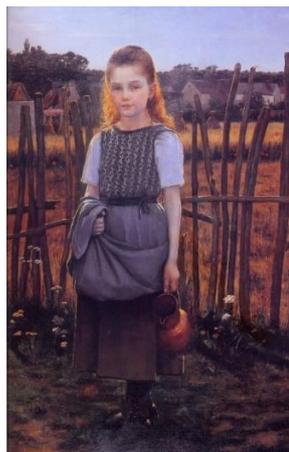


Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Foi Maurice Grün que pediu, em 4 de maio 1895, à Congregação da Escola, alterações no *atelier* de escultura para que pudesse se servir da luz natural. Declarou que já tinha se entendido com o Governador do estado e que esse havia prometido mandar construir o *atelier* sem ônus para a Escola. Nesse período, o Solar Jonathas Abbott ganhou grandes janelas de vidro em seu telhado, melhorando a iluminação para as aulas de escultura e pintura. Infelizmente, faltam relatos sobre as metodologias adotadas por Maurice Grün para o ensino da pintura.

Podemos conhecer sua pintura através de uma tela do Museu Carlos Costa Pinto. As características luminosas e o uso da cor devem ter impressionado muito os professores e alunos da Escola. Aquarone (1942, p. 233) destacava em sua pesquisa que, apesar de Presciliano Silva não ter sido aluno do pintor russo, pode ter sido influenciado pela pintura desse. O autor ainda menciona que Maurice Grün foi aluno de Jules Lebre, Tony-Robert Fleury e Benjamin Constant quando estudou na Academia Julian. Pelo menos dois desses professores também foram mestres de Presciliano Silva.

Figura 2 - GRÜN, Maurice. *La petite fermière*, 1893. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Museu Carlos Costa Pinto.
Foto: Marcelo Gonczarowska Jorge.

O contrato da escola com Maurice Grün impedia que ele ministrasse aulas em outras instituições, o que não agradou ao pintor, que pediu revisão do contrato. A Congregação deliberou em favor do artista, desde que não fosse o Liceu de Artes e Ofícios. Segundo Viviane Rummler da Silva (2009, p.47) a Província tentou unificar os dois institutos e a Congregação da Ebab foi contra a unificação.

O Professor ainda tentou alterar o contrato para sua renovação, mas, sem êxito, deixou a Escola em 1897. No ano anterior o pintor ofereceu à Escola alguns desenhos e uma coleção de livros sobre A História das Belas Artes de Charles Blanc, em 14 volumes (ATA... 1896, p. 171).

Observem que o pintor ainda estava na Escola em 1897, o que contraria a informação de Querino (1913, p. 81) de que havia se retirado em 1896. O pintor Maurice Grün introduziu o modelo-vivo nas aulas de pintura e os prêmios de viagem à Europa, subsidiados pela Assembleia Legislativa da Bahia.

Viviane Rummler da Silva (2005, p. 18) cita a posse de Manoel Lopes em 13 de março de 1897, na cadeira do curso superior de Desenho e Pintura da Escola, deixada pelo seu falecido pai, o pintor João Francisco Lopes Rodrigues. Manoel Lopes Rodrigues tinha retornado ao Brasil um ano antes, finalizando sua participação como pensionista da Enba. Participou da 5ª Exposição Geral de Bellas Artes com as obras: “A camponesa” nº 84, “A forja” nº 85, “Figura da República” nº 86, “Paisagens” nº 87, 88

e 89 e “Cabeça de velha” nº 90. Esse período marca o retorno definitivo de Manoel Silvestre Lopes Rodrigues para a Escola Baiana.

Vieira de Campos também foi empossado na cadeira de Desenho e Pintura de Artes Decorativas e membro da Congregação no mesmo dia que Manoel Lopes (TERMO... 1897, p. 61). No início, Vieira de Campos não se conformou em ser contratado como Professor Auxiliar e ameaçou deixar o cargo, caso não fosse considerado efetivo. Como a Congregação não atendeu seu pedido, o pintor acabou se conformando com a resolução.

O pintor Vieira de Campos seguiu para Paris, provavelmente, com recursos próprios, ainda na década de 1880 (RETRATISTA, 1898, p. 3). Não encontramos documento algum que comprove sua viagem. Também não identificamos nenhum estudo, nem cópias realizadas por esse pintor na Europa. É de se estranhar que não tenha realizado nenhuma exposição no Brasil para apresentar a produção desenvolvida durante seu aperfeiçoamento, como era comum a todos os artistas que aqui retornavam.

Outro fato importante, do ano de 1897, foi a contratação do escultor Joseph Gabriel Sentis (1855-1937), que também influenciou a geração de pintores formados nas primeiras décadas da República. A Escola recebeu uma subvenção de dez contos anuais, por três anos, aprovada pela plenária do Congresso, ficando com a obrigação de indicar à Inspetoria Geral de Ensino informações sobre a escolha e contratação de um novo Professor para escultura (ATA... 1897, p. 29).

Ao chegar à Bahia, o estatuário francês foi apresentado pelo Diretor Braz do Amaral para alguns jornalistas da cidade. Visitaram o jornal *Cidade do Salvador* onde o escultor ofereceu seus trabalhos para igrejas e/ou encomendas mortuárias ao público. Os representantes do jornal recomendaram que o escultor demonstrasse seu trabalho para ser avaliado pelos baianos (ESCOLA...1898, p. 2).

Diante da recomendação do jornal, o escultor francês esculpiu o busto de Braz do Amaral em mármore, obra preservada no acervo da Ebab. Dois meses depois, o escultor convidou o mesmo jornal para visitar seu ateliê na Escola, onde abriria uma exposição da obra (EXPOSIÇÃO, 1898, p. 1). Outra nota de jornal comenta que o busto seria apresentado no dia 30 de agosto e que tinha sido feito, sob a direção do

escultor francês, por um aluno do estabelecimento (NOTÍCIAS...1898, p. 1). O aluno mencionado pode ter sido Olavo Baptista, único nome desse período com produção escultórica comentada em jornais (OLAVO... 1911, p. 1).

Existe um projeto para um monumento dedicado à Pedro Álvares Cabral, desenvolvido por Gabriel Sentis a pedido do Instituto Geográfico e Histórico de Salvador para os festejos do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil (ARAÚJO, 1944, p. 115). O *Jornal de Notícias* comentou sobre a proposta do monumento (MONUMENTO... 1898, p. 1).

Figura 3 - SENTIS, Gabriel. *Reprodução da Maquete do monumento a Cabral*.1900.



Fonte: SENTIS. 14.05.2018.

Com a virada do século, poucos relatos foram encontrados nos arquivos da Escola. Vale destacar a notícia, de 1901, de que o Professor Gabriel Sentis entrou em conflito com o governo do estado da Bahia, por causa de uma dívida não paga pela gestão de Luiz Viana Filho. A questão foi elucidada no jornal *A Federação* (NOTÍCIAS... 1901, p. 1).

Em 26 de abril de 1904, Gabriel Sentis se despediu, através de carta à Escola (SENTIS... 1904). Braz do Amaral (1942, p. 241) revela que Gabriel Sentis permaneceu seis anos na Bahia, prestando relevantes serviços, e, quando foi dispensado, teve seus *ateliers* arrasados “por ordem superior”.

Tanto Maurice Grün quanto Gabriel Sentis contribuíram muito no aprendizado dos alunos em uma época que o Governador Rodrigues Lima (1892-1896)⁴ ainda

⁴ A sua gestão foi de 28 de maio de 1892 a 27 de maio de 1896.

favorecia à Ebab; entretanto, a realidade política e econômica do estado e da nação era outra. Celso Lafer escreveu para o prefácio da terceira edição do livro *“A invenção republicana”*:

[...] a República, ao trazer a negação dos critérios de organização do espaço público do Império, inaugurou um período de dilatada incerteza política que explica a entropia [desordem] que assinalou os seus anos iniciais. (LESSA, 2015, p. 15)

Segundo o Livro de pagamento dos professores da Ebab, em fevereiro de 1900 cada Professor recebia um salário no valor de 166:600 réis. Só para se ter ideia, a historiadora Camila Dazzi (2013, p. 27) comenta que depois do Decreto nº 981, de 8 de novembro de 1890, o salário do Professor da Enba passou a ser 5:600\$000 réis. Isso quer dizer que um Professor da Enba recebia um salário 34 vezes maior do que um Professor na Bahia. A realidade era completamente diferente para compararmos os artistas e suas produções.

Com a virada do século, o governo do estado suspendeu as subvenções, algo que pode estar associado às diversas recusas por parte da Congregação em unificar a instituição ao Liceu de Artes e Ofícios, como aponta Viviane Rummler da Silva (2009, p.47-48). A Escola esperava que o novo regime trouxesse melhorias para o ensino das artes na Bahia e, ao fazer a leitura das Atas de Congregação da Escola, não identificamos maiores problemas financeiros. A crise econômica começa a ser discutida na escola, em 1901, e a falta de recursos se agrava em 1903.

Os baixos salários obrigavam os professores a dividirem seu tempo em vários estabelecimentos de ensino, como Ginásio da Bahia, Escola Normal e Liceu de Artes e Ofícios, um regime árduo de trabalho. Manoel Lopes Rodrigues, Etelvina Rosa Soares (Desenho), Eduardo Dotto (Aritmética e História) e Oséas Santos dividiam seu tempo em outras instituições. Na Escola, Manoel Lopes ensinava Pintura, Vieira de Campos ensinava Arte Decorativa e Oséas Santos a disciplina “Pintura para corpos de bustos e academias” (ESCOLA... 1899, p. 229). Infelizmente, nem todos os documentos da Escola foram preservados e boa parte dos livros que registravam a estrutura e fluxograma das aulas foi perdida.

Camila Dazzi (2013, p. 27) ressalta que a participação de artistas formados pela academia como docentes em escolas secundárias não pode ser compreendida como “mero detalhe negativo de uma formação artística”. Para a autora, “essa relação entre

os artistas e outras instituições permite compreender melhor os direcionamentos que o sistema de formação artística tomou em finais do Século XIX no Brasil”.

Os Relatórios dos Presidentes dos Estados Brasileiros (BAHIA, 1899, p. 22) registram que, em 1889, a Escola Baiana tinha 197 alunos matriculados, sendo 124 no curso geral de Desenho, incluindo Pintura, e um único aluno matriculado no curso de Arquitetura. Também registra 72 alunos matriculados no curso primário e 51 alunos no Conservatório de Música.

Apesar de todo contraste possível em relação à economia e política nacional, para a Bahia a primeira década depois da República foi de relativo crescimento. Reformas da estrutura física, reorganização do curso de Arquitetura (criado em 1877) e instalação do Conservatório de Música, além dos recursos de Assembleia para a contratação de dois professores estrangeiros, possibilitaram aos alunos desse período uma formação muito rica.

Depois da virada do século, alguns bancos quebraram em outros estados. Na Bahia aconteceu o mesmo com o Banco da Bahia, Banco Mercantil e Banco Comercial encerrando suas atividades (MATTOS, 1961, p. 90).

Para Manuel Querino (2018, p. 179), o pior momento para a Escola foi no governo de José Marcelino (1904-1908),⁵ quando as subvenções desapareceram, “a título de economia”.

Podemos perceber, a partir da leitura de Renato Lessa (2015), que as boas relações entre o Governador Luiz Viana (25.05.1896 a 28.05.1900) e o Presidente Campos Salles mantiveram as contas na Bahia em controle, talvez por isso a Escola tenha conseguido manter suas subvenções regulares.

Com a saída de Luiz Viana e o início do governo de Severino Vieira (28.05.1900 a 25.05.1904),⁶ as subvenções começam a atrasar e a perder valores monetários,

⁵ A gestão de José Marcelino foi de 25 de maio de 1904 a 28 de maio de 1908.

⁶ A gestão de Severino Vieira foi de 28 de maio de 1900 a 25 de maio de 1904.

fazendo com que a Escola entrasse em uma recessão que perdurou por quase 25 anos.

Caio Prado Junior (1978, p. 207), em seu capítulo “Apogeu de um sistema”, aponta que os primeiros anos do Século XX “assinalaram o apogeu de uma economia voltada para a produção extensiva e em larga escala”, entretanto, na Bahia essa retomada demorou para chegar.

Alfredo Matta (IGHBA, 2020) afirma que as oligarquias agrícolas e de subsistência dominaram o cenário político dentro do estado e, embora muitos tivessem enriquecido com a questão, a economia sofreu bastante. Todas as instituições de ensino foram afetadas. A Ebab por pouco não fechou as portas.

2.1.1 A formação artística na primeira década da República

Ao longo do Século XX foi propagado que Manoel Lopes Rodrigues foi o único responsável pela formação de Presciliano Silva e Alberto Valença. Apesar de ter exercido forte influência, principalmente no trabalho de Presciliano Silva, é importante registrar que Presciliano Silva, Robespierre de Farias, Olavo Baptista e Lourenço Conceição foram formados na Ebab com a presença dos professores Maurice Grün, Joseph Gabriel Sentis, Oséas Santos, Vieira de Campos, Agrippiniano de Barros, Maria Constança Lopes Rodrigues, Maria Porcina Caçador, entre outros professores que integravam a escola na última década do Século XIX.

Podemos observar que, entre 1895 e 1900, a Escola manteve um quadro docente com sólida formação, possibilitando aos jovens pintores o contato com metodologias utilizadas nas academias francesas, e não foi por acaso que alguns desses alunos se destacaram nas décadas seguintes. Os pintores Alberto Valença e Mendonça Filho só frequentaram as aulas na Ebab durante a segunda década do Século XX.

Manuel Querino (2018, p. 201) revela que Archimedes José da Silva entrou na Ebab em 1896 e, com poucos meses na escola, concorreu ao prêmio de viagem, sem ter completado a formação na Escola. Sua formação artística está vinculada ao Liceu de Artes e Ofícios, onde foi premiado com algumas medalhas. Querino afirma que

Archimedes venceu o concurso, mesmo tendo um trabalho inferior ao do aluno Cyrillo Marques de Oliveira, que ficou em segundo lugar. De Cyrillo Marques, a Ebab possui uma única academia que não permite avaliar a qualidade de sua pintura. Sobre sua formação na Escola, só encontramos uma única referência a um “1º prêmio de louvor”, por um estudo de braços nos exames finais do ano de 1893 (ATA... 1893, p. 52).

Antonio Olavo Baptista, inicialmente, estudou no Liceu de Artes e Ofícios (ESCOLA... 1897, p. 2). Nascido em 28 de novembro de 1878, em Santo Amaro da Purificação, filho de Augusto Olavo Batista e D. Aguida Carolina Batista, segundo a *Revista Única* (PINTOR, 1953, p. 28). A mesma revista publicou uma breve biografia póstuma do pintor, indicando que ele tinha 23 anos quando se matriculou na Ebab, em 1897 (PINTOR, 1953, p. 42). A informação é confirmada pela sua participação como concorrente aos prêmios da Escola, naquele mesmo ano. Também encontramos registros nos arquivos da instituição de sua aprovação na terceira seção de Desenho. Isso indica que, além de ter estudado com Manoel Lopes Rodrigues, Oséas Santos e Vieira de Campos, esteve presente quando os professores estrangeiros estavam na Escola. Terminou seus estudos em 1901, disputando o concurso de viagem.

Presciliano Silva entrou na Ebab na mesma época, embora a Escola tenha poucos registros de sua passagem como aluno. Valladares (1973, p. 21) indica que ingressou no ano de 1896, colocando-o no mesmo ano que os professores estrangeiros, o que contraria as informações de Aquarone (1942, p. 233). Gantois (2005, p. 5) também confirma a data de entrada na instituição. Bom, se Presciliano Silva entrou na Ebab em 1896, então só tinha completado 14 anos, já que nasceu em 1883. Se ele estudou com Manoel Lopes Rodrigues antes da Ebab, como afirmam seus biógrafos, foi por poucos meses, pois, Manoel Lopes, no final de 1895, ainda estava em Paris. É mais provável que Presciliano Silva tenha estudado com Manoel Lopes no Liceu de Artes e Ofícios no início do século XX, pois a professora Maria das Graça Leal (1996, p. 154) informa que Presciliano Silva ainda estava na instituição em 1902. Assim, Presciliano Silva é fruto da mesma época e dos mesmos professores.

O pintor Robespierre de Farias (1884-1975) nasceu em Salvador, no dia 16 de agosto de 1884. Filho de Antonio Pinto de Mendonça Farias e Joana Olímpia de Farias,

registrado no primeiro distrito de Brotas sob o nº de registro 3603 (PROCESSO... APEB. Id. 3374).

Sobre sua entrada na Ebab, Ribeiro da Hora afirma que ingressou em 1893, permanecendo até 1905, tendo aulas com Manoel Lopes, e J. Gabriel Sentis, escultor francês (RIBEIRO HORA, 1954, p. 10). Possui mais crédito a pesquisa de Moreira de Vasconcelos (1983, p. 3), que indica o ano de 1897. Os arquivos da Ebab/UFBA indicam que Robespierre de Farias ainda era aluno em 1902, realizando os exames de segunda época, a fim de passar para a aula de modelo-vivo. Um requerimento enviado ao Diretor Eduardo Dotto, em 5 de junho de 1902, reforça sua condição como estudante (REQUERIMENTO... 1902).

Lourenço Conceição também estudou no período. O único documento preservado na Escola que menciona tal fato é uma correspondência de 21 de novembro de 1923 para a direção, solicitando uma certidão do que constava nos arquivos sobre seus exames realizados entre 1898 e 1901 (CORRESPONDÊNCIA... 1923). Com isso, podemos incluí-lo com os artistas formados na primeira década da República. Em 1903, os professores que atuavam na Ebab eram os seguintes:

Tabela 1. Corpo docente – professores e suas disciplinas.	
Nome do professor	Matérias que ensinavam
Eduardo Dotto	História das belas artes, estética elementar e arqueologia.
Lellis Piedade	Matemática e ciências físicas naturais.
José Allionni	Perspectiva e sombra.
Joseph Gabriel Sentis	Curso especial de escultura.
Agrippiniano de Barros	Desenho linear, geometria descritiva e elementos de arquitetura.
Braz do Amaral	Elementos da anatomia, fisiologia artística, mitologia e história geral aplicada nas artes.
Maria Constança Lopes Rodrigues	Desenho de folhagens e figura, cópia de estampas (simples traços).
Etelvina Rosa Soares	Desenho figurado e ornamentação e elementos (cópia de gesso).
Oséas dos Santos	Desenho de ornatos, gesso e natureza morta (combinações)
Manoel Lopes Rodrigues	Pintura, desenho de modelo vivo, naturezas mortas e estudos de costumes e nu, composição decorativa.
Vieira de Campos	Composição Decorativa.
Maria Porcina Caçador	Primeiras letras.

Fonte: (ESCOLA... 1903, p. 251)

Esses foram os pintores formados na primeira década da República, formados na última década do XIX, que estudaram com Manoel Lopes Rodrigues, Oséas Santos, Vieira de Campos, Etelvina Soares e Maria Constança, além dos professores estrangeiros, Maurice Grün e Gabriel Sentis. Todos conseguiram aperfeiçoamento na Europa, nas primeiras décadas do Século XX, seja através de concurso ou de apoio político.

2.2 ENTRE BRASIL E FRANÇA. PRÊMIOS DE VIAGEM E FORMAÇÃO EM PARIS

No final do Século XIX e início do XX, muitos pintores baianos conseguiram apoio para o tão sonhado aperfeiçoamento na Europa. Alguns já foram pesquisados, enquanto outros continuam desconhecidos na história da arte. Para esta tese, interessam aqueles pintores formados na Escola e que foram contemplados com prêmios de viagem durante a República Velha. Entre os pintores identificados estão: Archimedes José da Silva, Antonio Olavo Baptista, Manoel Ignácio de Mendonça Filho e Lourenço Conceição, através da Ebab e Presciliano Silva, Robespierre de Farias e Alberto Valença, com auxílio da Assembleia Legislativa, sem concurso e através do apoio político. Foi o Governador do Estado, Severino Vieira que concedeu uma pensão “a título de prêmio para Presciliano estudar três anos na Europa”, através da Lei nº 524 de 1903 (LEAL, 1996, p. 154).

Gerard Vallin (2013) disponibiliza um histórico da Academia Julian de Paris, com uma lista de seus professores e alunos, revelando vários artistas baianos que passaram por seus *ateliers*. Não sabemos se todos os registros foram preservados ou se alguns artistas utilizaram outros *ateliers* que não estavam vinculados à Academia Julian. Na lista citada por Vallin, podemos identificar Archimedes José da Silva (1897-1901); Presciliano Silva (1905-1908); Robespierre de Farias (?-1911) e José Tertuliano Guimarães, citado como pintor, gravador e ilustrador brasileiro, além de aluno de A. Laurens. Não se tem informações sobre o período de formação desse último, mas é indicado que estudou com Presciliano Silva e Robespierre de Farias na Escola Baiana. Robespierre nunca ensinou na Ebab e Presciliano Silva só entrou na Escola como Professor depois de 1928. Ressaltamos que não encontramos nos documentos do arquivo da Ebab quaisquer informações sobre José Guimarães antes da década

de 1930. Se estudou com Robespierre de Farias e Presciliano Silva, foi em outra instituição.

A Academia Julian, ainda pouco reconhecida como escola de formação de nossos artistas, desempenhou papéis centrais: promoveu a educação das artistas mulheres, preparou os jovens para os difíceis concursos de admissão na EBA e engendrou ainda determinados paradigmas artísticos junto aos seus discípulos. Paradigmas que incorporavam, ainda que de modo enviesado e segundo um prisma hoje visto como conservador, as novidades estéticas que perpassavam o campo artístico francês [...] (SIMIONE, 2005, p.381)

Entre as novidades estéticas a que a autora se refere, provavelmente estavam as técnicas e abordagens impressionistas. Ana Cavalcanti (2019, p. 121) demonstra como o Impressionismo ganhou destaque na França na virada do século. No Brasil, os críticos brasileiros passam a aceitar o Impressionismo depois de 1910 (CAVALCANTI, 2019, p. 125).

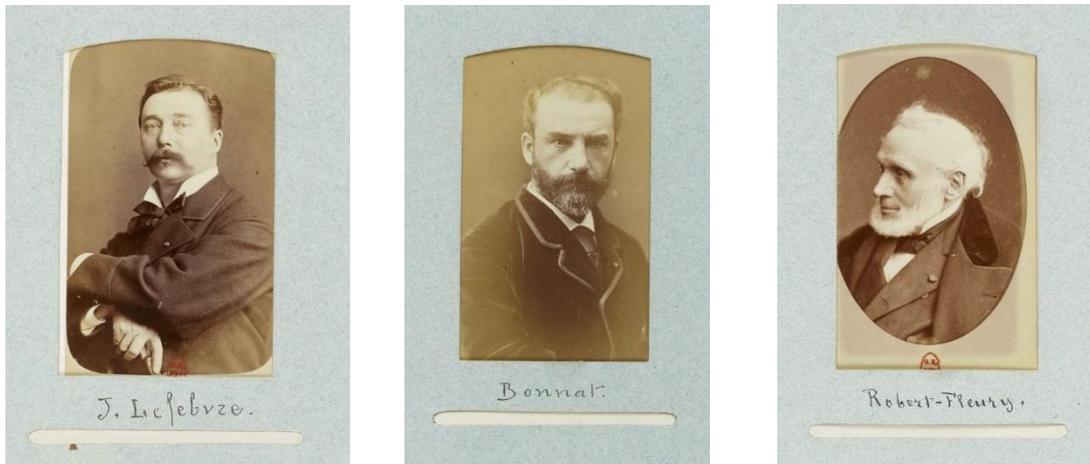
Ana Paula Cavalcanti Simione (2005, p. 361) revela os professores de cada um dos artistas baianos: José Archimedes entre 1897 e 1901 com Lefèbvre e Fleury; Antonio Olavo Baptista, entre 1905 e 1907; Presciliano Silva entre 1905 e 1907; e Robespierre de Farias em 1910, todos com os mesmos professores de Archimedes. Quanto aos nomes dos pintores há certas alterações. Archimedes José da Silva foi registrado como José Archimedes e Antonio Olavo Baptista registrado como Antonio Baptista.

A Academia Julian era o destino para todos os estudantes estrangeiros que almejavam estudar na Escola de Belas Artes de Paris. O sucesso da Academia Julian foi tanto que tinha várias oficinas em Paris. A L'Ecole Pinninghen, que adquiriu as instalações da Academia Julian, em seu histórico cita que entre seus *ateliers* estavam o da Galerie Montmartre nº 27 (para as mulheres); Rua de *Faubourg Saint-Denis* nº 45 (reservado aos homens); Rua do *Dragon* nº 31; Rua de Berri nº 5; Rua *Saint-Honoré* nº 338; Rua *Fontaine* nº28; e por fim a Rua *du Cherche-Midi* nº 47. A informação aparece em notas de jornais franceses (ACADÉMIE... 1924, p. 22). Henry Nicolle (1907) destacava o caráter inovador daquela escola a ensinar jovens.

Muitos professores famosos ministravam aulas nos *ateliers* vinculados à Academia Julian, entre eles: Jules Lefebvre, Tony Robert-Fleury, Adolphe-William Bouguereau, Jean-Paul Laurens, o escultor Bouchard e Paul Landowski, segundo Anael Topenot (1970). Na Figura 4 temos as fotografias de três professores que receberam os

pintores baianos em seus *ateliers*, cujas fotografias estão disponíveis no catálogo da Coleção Artistas do grupo Caldarrosti, de 1880.

Figura 4 - Autor desconhecido. LEFEBVRE, J; BONNAT, L; FLEURY, ROBERT.



Fotografia dos professores da Academia Julian que receberam como discípulos os pintores baianos.
Fonte: Coleção. Artistas do grupo Caldarrosti, 1880.

Archimedes José da Silva tem o mérito de ser o primeiro pensionista enviado à Europa através de concurso. O jornal *Cidade do Rio* indica que em janeiro de 1897 já estava na capital federal a fim de seguir para a Europa (GAMBIARRAS, 1897, p. 3). O aluno deveria permanecer em Paris por três anos, subvencionado pela Ebab e pelo governo do estado.

Archimedes seguiu a bordo do navio francês *Cordillière*, segundo boletim do dia 23 de agosto de 1897 (BOLETIM... 1897, p. 1). A viagem foi comentada pelo jornal *Gazeta da Tarde*: “[...] afim de completar seus estudos de desenho e pintura subvencionada pela Escola de Belas Artes, devendo permanecer ao longo de três anos, conforme instruções que recebeu” (BAHIA, 1897, p. 2). Assinou contrato com a escola no dia 7 de junho de 1897 (LIVRO DE TERMO... 1897, p. 1).

Robson Santana (2003, p. 3) desenvolveu um artigo sobre o pintor, revelando um contrato assinado entre Archimedes e a Ebab, que detalha as obrigações que esse deveria cumprir, como a realização de exercícios e cópias de obras famosas, além da quantidade de estudos que deveriam ser enviados à Escola no final de cada ano.

Em 4 de janeiro de 1898, a Congregação da Ebab discutia sobre a falta de contato por cartas do pintor, mesmo já tendo passado sete meses desde sua partida para a

Europa (ATA...1898, p. 40). O Professor Oséas Santos propôs que o Diretor enviase uma carta ao pensionista. Essa proposta foi aprovada pela maioria, com exceção de Manoel Lopes Rodrigues e sua irmã Maria Constança Lopes Rodrigues. Talvez por conhecer as rotinas dos estudos em Paris, não achasse pertinente chamá-lo a atenção daquela forma. Não sabemos se o Professor e o pensionista estudaram juntos na época do Liceu Baiano, o que poderia indicar uma proteção como sinalizou Manuel Querino (2018, p. 197).

No relatório redigido ao governo do estado da Bahia, a Escola lembrava que em alguns estados existiam experiências negativas ao se liberar “subvenções vultosas” para financiar estudos de alunos na Europa, pois alguns alunos deixavam de se dedicar exclusivamente aos estudos para vivenciar Paris (RELATÓRIO... 1897, p. 6).

Parece que a carta enviada ao pensionista baiano surtiu efeitos, pois ele enviou à Escola dois certificados “abonadores da atuação de Archimedes no atelier parisiense”:

Certifico que o sr. Archimedes Jose da Silva, entrou para o atelier, que eu dirijo, no dia 04 de outubro de 1897, para ali fazer seus estudos artisticos, e que, desde esta época até hoje tem trabalhado muito regularmente. O Sr. Archimedes Jose da Silva, por, mas aptidões e sua assiduidade, faz suciáveis progressos, merece ser encorajado e tenho a certeza que ele justificaria os sacrifícios que por ventura fossem feitos a seu favor. – Julie Lefebvre, membro do instituto.

Certifico que o sr. Archimedes Jose da Silva, da Bahia, entrou para o atelier no dia 04 de outubro de 1897, no qual tem trabalhado até hoje, sem interrupção e com muito zelo. Os desenhos e figuras pintadas foram executados no atelier. Os progressos que o sr. Silva, da Bahia, já fez atestam serias disposições e uma boa vontade digna de elogios. T. Robert Fleury, Paris, (ESCOLA...1898, p.1).

O *Jornal de Notícias* publicou que Archimedes enviou, “por intermédio da Legação Brasileira em Paris, 42 estudos de modelo-vivo feitos no *atelier* da Academia Julian de Paris” (ESCOLA... 1898, p.8). O relatório enviado ao Governador da Bahia revela que Archimedes enviou 15 trabalhos a óleo de Paris, como prova dos seus progressos no ano de 1899, sendo dois torsos de tamanho natural, sete academias, cinco cabeças em tamanho natural e mais uma cópia do retrato renascentista de Baltazar de Castiglione (Museu do Louvre), de autoria do pintor italiano Raphael Sanzio (CLASSIFICADOR... 1902).

Robson Santana (2003, p.3) localizou cinco pinturas na Escola de Belas Artes da UFBA. Estudos com modelos nus, produzidos na França, comprovam as datas na

assinatura dos quadros. Quanto às cabeças enviadas, ou foram destruídas pelo tempo ou extraviadas do acervo da Escola. Um recibo da Alfândega de Salvador, assinado em 9 de fevereiro de 1900 no valor de 10\$000 (dez mil réis), confirma as telas enviadas de Paris por Archimedes José da Silva para a Escola. Vieira de Campos era o tesoureiro da Escola e assina o documento (RECIBO... 1900).

Na transição do Século XIX para o XX, a escola baiana passou a ter um novo Diretor. No dia 28 de setembro de 1900, o médico Eduardo Dotto assumiu o cargo e, como uma das suas primeiras ações na Escola, consultou a Congregação sobre o concurso para o prêmio de viagem, sinalizando que estavam terminados os três anos de subvenção do aluno Archimedes José da Silva pela Escola e que esse tinha conseguido, de alguma forma, mais um ano pela Assembleia Legislativa (ATA... 1900, p. 1). Consta do arquivo da Escola uma carta enviada por Archimedes José da Silva pedindo verba para retornar à Bahia. Depois de debaterem sobre o assunto, resolveram saber se o pintor pensionista pretendia retornar naquele ano (ATA... 1900, p. 93v.)

A lógica é que alguém, em solo baiano, interveio ao seu favor. No Relatório do Governo do Estado da Bahia consta um balanço de despesas efetuado pelo Tesouro do estado no exercício de 1901 (RELATÓRIO... 1901, p. 60). Através dele, sabemos que Archimedes José da Silva recebeu 1:000\$000 em auxílio como “despesas extraordinárias”, pela Lei nº 182 de 21 de julho de 1901 (RELATÓRIO... 1903).

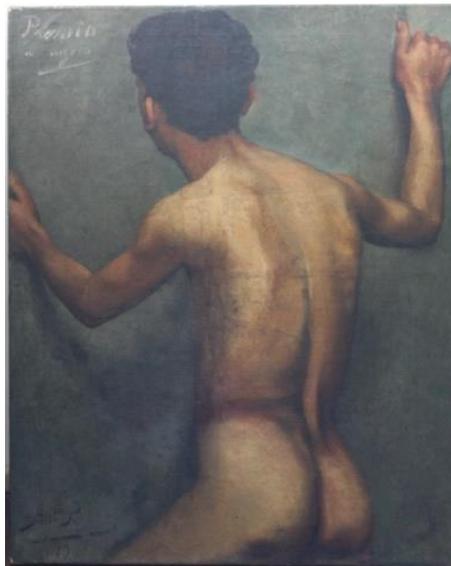
Segundo a Ata de Congregação do dia 17 de outubro de 1901, os últimos trabalhos enviados de Paris por Archimedes José da Silva chegaram à Escola em outubro de 1901 (ATA...1901, p. 35). Nessa ocasião, a Congregação nomeou uma comissão composta por Oséas dos Santos, Vieira de Campos e Manoel Lopes Rodrigues, para emitir um parecer sobre as obras. Esse parecer não foi encontrado nos arquivos da Escola. A mesma reunião registrou um conflito entre os professores Manoel Lopes Rodrigues e Vieira de Campos pela participação do aluno Antonio Freire no concurso. Antonio Freire tinha mais de 50 faltas durante o ano letivo e queria participar do concurso. Tentou se inscrever, afirmando que sua ausência era justificada por enfermidades, pedindo à Congregação perdão pelas faltas.

Manoel Lopes ficou do lado de Antonio Freire exigindo o perdão das faltas pelos méritos do aluno. Vieira de Campos se posicionou contrariamente, o que provocou uma grande discussão. Mesmo com todas as razões apresentadas por Manoel Lopes Rodrigues, a Congregação não abonou as faltas e o aluno foi impedido de realizar o concurso (ATA... 1901, p. 35).

A Ebab realizou o segundo concurso Prêmio de Viagem à Europa, em dezembro de 1901. O jovem Antonio Olavo Baptista, com 23 anos de idade, venceu o concurso, entretanto, a Escola não conseguiu pagar os valores para a viagem, devido à suspensão das subvenções pelo governo.

Desse concurso ainda se preserva um quadro na pinacoteca da Ebab, com a inscrição “Prêmio de viagem” de autoria de Antonio Baptista. Este trabalho foi uma das provas do concurso de 1901. É uma academia masculina que nada deve às obras enviadas por Archimedes José da Silva, quando se aperfeiçoava em Paris.

Figura 5 - BAPTISTA, Antonio Olavo. *Academia Nu masculino (Prêmio de viagem)*, 1901. Óleo sobre tela, 88 X 70 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Há também outros dois estudos, sem assinatura, que creditamos ao pintor Olavo Baptista devido à paleta, uso de cores e técnica aplicada. Comentaremos sobre os estudos nas análises das obras.

Figura 6 - BAPTISTA, Antonio Olavo. “A Catequese”, sem data. Óleo sobre tela, 41 x 35,5 cm.



Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 7 - BAPTISTA, Antonio Olavo. “Caramuru”, 1901.



Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Sem conseguir receber os valores do concurso, Olavo Baptista seguiu para Alagoas, passando por Maceió e pela cidade de Bom Conselho, a fim de desenvolver esculturas para sua igreja matriz (OLAVO... 1911, p. 1). Aqui observamos a comprovação que Olavo Baptista também era escultor e pode realmente ter sido o aluno que participou da escultura em mármore supervisionada por Gabriel Sentis.

Mesmo em Alagoas, manteve contato com a Ebab para saber sobre os valores de seu concurso. Em 30 de abril de 1902, solicitou, através de ofício, uma certidão que atestasse as atas referentes ao concurso que obteve como aluno (REQUERIMENTOS... 1902). Como aluno, só podia concorrer ao prêmio de viagem depois de terminar o curso superior. Por isso, acreditamos que Antonio Olavo Baptista tenha entrado na Escola entre 1896 e 1897, o que colocaria o artista em contato direto com o pintor russo Maurice Grün e o escultor francês Gabriel Sentis.

Em 1905, Olavo Baptista enviou um requerimento à Congregação da Ebab, solicitando que o prêmio de viagem à Europa lhe fosse entregue como determinava o regulamento em vigor (ATA... 1905, p. 58). Entendam que, desde o concurso no final de 1901, a Escola não conseguia as verbas necessárias para arcar com as despesas.

A Congregação autorizou o Diretor Eduardo Dotto a pagar a quantia “assim que algum dinheiro fosse recebido por conta das subvenções”. A situação econômica da Escola piorava desde 1901. A Escola recorria ao Governador, mas recebia a resposta que

devido à crise que afetava o estado “nada se poderia fazer em favor da escola” (ATA... 1901, p. 12).

O jornal *A Semana* destacava a luta do aluno para viajar, lembrando que ele já tinha passado por um concurso na Ebab.

Cumpri ao honrado governador do estado patriota como é, manda-lo a Europa aperfeiçoasse mais nos seus estudos, que trarão muita glória para o nosso país, pois, já foi aquele nosso patricio e hábil artista distinguido pela academia de belas artes, como prêmio de viagem à Europa (PHOTOGRAPHIA... 1905, p. 3).

A Escola só conseguiu os recursos em junho de 1905. Em 1906, Olavo já estava em Paris, como pensionista da Academia Julian (NOTÍCIAS... 1906, p. 1). Enviou uma carta à Congregação da Ebab informando que estava morando na Rua Lepic nº 61 e que faltava um mês e 15 dias para acabar o primeiro ano, conforme termo de cumprimento assinado com a Escola. Comenta que já estavam prontos todos os trabalhos que o termo o obrigava a produzir e que aguardava recomendações para enviá-los de Paris, já que estava sem condições financeiras.

Olavo Baptista indicava que já tinha 23 trabalhos prontos, dois desenhos de torsos, em telas, que participaram de dois concursos diferentes com as classificações 28 e 29 entre todos os *ateliers* da Academia Julian reunidos; uma cabeça pintada em tela, “Melancolia”, concurso de expressão, classificada em número 6; 12 desenhos de academias em papel Ingres; cinco academias pintadas em tela, além de três “esbocetos” pintados. Solicitava que a Escola lhe facilitasse o pagamento da primeira prestação de sua pensão do segundo ano, na época que completasse perfeitamente um ano de sua chegada naquela terra, em 16 de julho de 1905 (BAPTISTA... 1905). A carta foi assinada em 1 de julho de 1906.

Encontramos uma nota publicada em jornal, informando que Olavo Baptista já havia iniciado uma cópia de Van Dyck, que seria oferecida à Ebab (ESCOLA... 1906, p. 1). Era a cópia do retrato do duque de Richmond, que está atualmente no acervo do MAB. Assim como aconteceu com Archimedes José da Silva, os trabalhos firmados em contrato integrariam o acervo da Ebab. Possivelmente, quando o museu foi criado, reuniu-se obras de várias coleções e, como os recursos para os concursos da Ebab vinham do governo, podem ter sido transferidas e incorporadas à pinacoteca do museu.

Figura 8 – BAPTISTA, Antonio Olavo. *Retrato do Duque de Richemond* de autoria de Antony Van Dyck. 1907. Óleo sobre tela, 100 X 70 aproximadamente.



Fonte: Acervo do MAB – tomo:43868.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 9 - Obra original de autoria de Van Dyck. Óleo sobre tela, 107 X 84 cm.



Fonte: Acervo do MAB – tomo:43868.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

A obra original de Van Dyck retrata Stuart, primo de Charles I da Inglaterra. Olavo Baptista utilizou a técnica de pintura em camadas. Notem o pescoço e rosto que, após perderem as camadas superficiais coloridas, permitiram a visualização da construção monocromática em tons de cinza esverdeado (*underpaint*).

Figura 10 – BAPTISTA, Antonio Olavo. Detalhe da camada de base acinzentada.



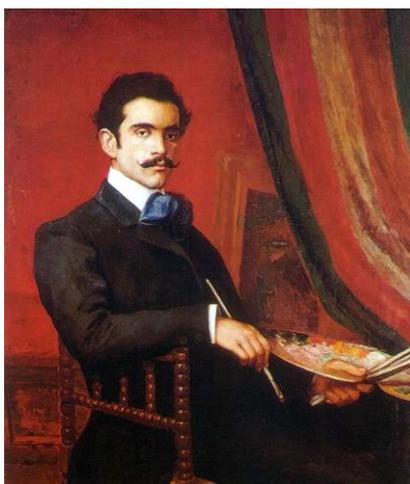
Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Essa camada tinha que estar quase seca para que as camadas de cores pudessem ser aplicadas. Ela podia ser isolada com uma camada de óleo de linhaça misturada ao verniz, o que deixava a camada de base mais resistente às intempéries. As velaturas de cores, por serem mais frágeis, se perderam mais facilmente.

Em 1907, Antonio Olavo Baptista apresentou algum problema psicológico, enquanto estava em Paris, o que levou ao seu internamento. Uma nota de jornal destacava: “causou imensa tristeza a notícia transmitida de Paris de haver enlouquecido na capital francesa o aluno pensionista da Bahia, Antonio Olavo Baptista” (NOTÍCIA... 1907, p. 4). A nota ainda comenta que sua esposa e filho retornaram à Bahia. Nenhum relato foi encontrado nos arquivos da Ebab e os jornais brasileiros nada revelam além dessa notícia.

Entre as obras do acervo do MAB, há um retrato de Presciliano Silva que foi pintado por Olavo Baptista, em 1907. O retrato deve ter chegado a Salvador junto com os trabalhos enviados pelo artista, para a Ebab e, por si só, já provam as qualidades artísticas do pintor. O olhar intenso de Presciliano Silva, captado por Olavo Baptista, apresenta um artista seguro de si e de seu potencial artístico. E entre os pintores formados pela EBAB, sem sombra de dúvidas, Olavo Baptista era uma promessa no cenário.

Figura 11 - BAPTISTA, Antonio Olavo. *Retrato de Presciliano Silva*. 1907. Óleo sobre tela, 115,5 x 88,5 cm.



Fonte: Acervo do MAB.

Sabemos, através de Manuel Querino (2018, p. 204), que Olavo Baptista enviou à Escola nove estudos de academia (óleo sobre tela), 14 estudos de academia a *crayon* e pequenos quadros de assuntos religiosos (sem identificar a técnica). Onde foram parar todos esses quadros e desenhos?

Presciliano Silva e Olavo Baptista permaneceram em Paris na mesma época e provavelmente, viveram diversas situações juntos, enquanto estudaram na Academia Julian; entretanto, pouco ficou registrado.

Lembramos que os pintores Presciliano Silva, Robespierre de Farias e Alberto Valença não participaram dos concursos realizados na Escola, conseguindo as subvenções através de apoio político. Os dois primeiros entre 1905 e 1909, e o terceiro só na década de 1920. O apoio financeiro não estava vinculado às normas estipuladas em concursos e não obrigava os artistas a desenvolverem estudos e cópias na Europa para serem enviados para a Bahia.

Moreira Vasconcelos (1921, p. 8) relatou que Presciliano Silva seguiu para Paris em 1905, retornando ao Brasil em 1908. Frequentou a Academia Julian, durante três anos, com Déchenaud, Lefebvre, etc.

Encontramos registro de “crédito suplementar” de 14:952\$285 concedido pela Assembleia baiana ao pintor em 1905, criado por decreto nº 325 de 18 de agosto de 1905 a fim de “continuar com as despesas da verba eventual e o especial por decreto nº 398 de 15 de abril de 1905” (RELAÇÃO... 1906, p. 67). No Relatório dos Presidentes dos Estados brasileiros (1907, p. 74) consta a relação de créditos abertos durante o ano de 1906. No item 31, criado através do decreto nº 409, de 7 de agosto de 1906, encontramos o crédito no valor de 19:056\$268 para auxiliar Presciliano Isidoro da Silva nos estudos de pintura na Europa.

Sobre a formação artística de Presciliano Silva, Ruy Simões (1983, p. 2494) registrou que o pintor chegou a Paris, com 22 anos; que levou consigo cartas de Manoel Lopes Rodrigues para os professores Adolphe Déchenaud, Jules Lefevre e Robert Fleury; e, ainda, que uma das suas primeiras lições foi visitar o Louvre e ver a Mona Lisa. Alguns dias depois, o mestre Lefevre perguntou o que ele tinha achado da pintura. Meio sem jeito, Presciliano respondeu que não viu o que esperava ver. Seu mestre, então, replicou que, se ele continuasse a visitá-la ela “se mostraria, se ele tivesse olhos para ver”.

De sua passagem pelo *atelier*, também fez um relato interessante. Na turma de modelo-vivo, sob a orientação de Déchenaud, Presciliano iniciou um trabalho, copiando uma modelo. Admirou-se por ter viajado de tão longe para fazer o mesmo

que estava acostumado a fazer na Bahia. Mesmo assim, “trabalhou com calma e com cuidado”, realizando o exercício. Ao terminar, percebeu que os outros alunos da turma solicitaram do mestre uma avaliação do trabalho do “selvagem brasileiro”. O Professor pegou o trabalho nas mãos e, ao analisá-lo por alguns instantes, exclamou: o selvagem brasileiro sabia desenhar!

Independente do preconceito com o brasileiro, essa passagem de suas memórias nos revela que o ensino na Bahia era parecido com o que se ensinava no *atelier* parisiense. Acreditamos que, neste caso específico, os alunos baianos da última década encontraram um ensino muito próximo, graças aos professores estrangeiros Maurice Grün e Gabriel Sentis, ambos mestres reconhecidos em suas especialidades e representantes do ensino acadêmico francês. Evidentemente Manoel Lopes Rodrigues também estava na Escola, mas não era o único, como a história registrou.

Sobre as duas temporadas de Presciliano Silva pelos *ateliers* Parisiense, Ruy Simões (1983, p. 27) destacou a vida na cidade luz, colocando Presciliano em um cenário artístico muito rico, como espectador de grandes espetáculos de música, teatro, balé e ópera, tendo a possibilidade de conhecer grandes nomes do Impressionismo, ainda vivos na capital francesa, como Edgar Degas (1834-1917) e Renoir (1841-1919), do escultor Auguste Rodin (1840-1917), além de ver surgir as grandes obras nascentes do Cubismo. Salientamos que era o mesmo ambiente vivido por outros artistas brasileiros.

Presciliano Silva também pintou o amigo Olavo Baptista. O quadro foi apresentado, inicialmente, no Rio de Janeiro (ALMEIDA, 1909, p. 1). Julia Almeida convidava o público para ver a exposição de Presciliano Silva, destacando o retrato do artista, que foi exposto junto às telas “*O interior bretão*”, “*O mercado*”, entre outras. O retrato indicado ainda não foi encontrado e resta, apenas, uma reprodução, em preto e branco, publicada na “*Revista da Semana*” que só permite identificar sua silhueta (EXPOSIÇÃO... 1909, p. 13). No acervo da Ebab, existe um trabalho assinado por Emídio Magalhães, cuja postura é a mesma do quadro original, nos levando a pensar que pode ser uma cópia.

Figura 12 - MAGALHÃES, Emídio. *Retrato de Antonio Olavo Baptista*. Óleo sobre tela, 64 X 53,5 cm. Século XX.



Acervo da Ebab/UFBA. Provavelmente cópia da tela de Presciliano Silva.
Foto: Rosana Baltieri, 2010.

Mesmo sem poder contemplar a tela original, podemos ver a qualidade do rosto pintado na cópia desenvolvida por Emídio. A obra precisa de restauro e é o único retrato pintado que registra suas feições na mocidade.

Gonzaga Duque (1863-1911) comenta, em seu livro *Contemporâneos* (1929, p. 64), que foi seu amigo Manuel Querino que o apresentou a Presciliano Silva, através de uma carta. Lembrava que “ninguém conhecia Presciliano e nem seu nome era comentado em rodas de artistas”. A nota foi escrita, provavelmente, durante a exposição de Presciliano, em 1908. Para o crítico, Presciliano era um grande artista que se revelava. O jornal *Gazeta do Povo*, de 1908, apresentou uma lista com as obras apresentadas por Presciliano Silva (PINTOR ... 1908, p. 1).

Ao expor no Rio de Janeiro, e saberem que teria sido formado na Bahia, houve quem duvidasse que a Academia baiana pudesse formar um artista tão impressionante – “um pintor sem ter se feito no Palácio das Belas Artes – era possível?” (O PINTOR... 1912, p. 4). Eles perguntavam se era um pintor feito na Bahia ou na França? É evidente que houve um juízo de valores. Lembramos que, além de Manoel Lopes Rodrigues, o pintor foi aluno de Vieira de Campos, um dos desenhistas mais exímios da Escola Baiana. Desconsideraram também os ensinamentos de dois artistas premiados, Maurice Grün e Joseph Gabriel Sentis, muito antes de seguir para Paris.

Figura 13 - GRÜN, Maurice. *Interior Bretão*. Paris, 1907. Óleo sobre tela.



Fonte: Concarneau.peintre.fr.

Figura 14 - SILVA, Presciliano. *Interior Bretão*. Paris, 1908. Óleo sobre tela.



Fonte: Itaú cultural.

Comparando a tela *Interior Bretão* de Maurice Grün com a tela de mesmo nome de Presciliano Silva encontramos muitas semelhanças. As duas composições utilizam ambientes fechados, com iluminação vinda de uma janela no centro superior da tela, com mulheres a trabalhar, uma fiando e a outra costurando, com roupas escuras e lenços brancos na cabeça. A posição das duas mulheres permite trabalhar o mesmo tipo de iluminação. As janelas são muito parecidas e estão situadas quase na mesma posição. A bancada, ao lado esquerdo da janela, guarda utensílios, e em ambas as telas a disposição fora a mesma. Ademais a composição era bem comum dentro de pinturas de interiores.

Enfim, toda a composição de Presciliano Silva é muito parecida, ou pelo menos inspirada na obra de Maurice Grün. Chama a atenção uma bacia de cobre, com lindos reflexos de luz, quase tão místicos quanto aqueles utilizados pelo pintor baiano, a fixar as talhas douradas dos templos católicos baianos.

A pintura de Presciliano, com influência impressionista, ofuscou a produção dos outros artistas baianos, que ainda mantinham as características da arte oitocentista. Sua inteligência e seus contatos com os jornalistas garantiram que seu nome circulasse entre os meios artísticos brasileiros. Sobre sua relação com os cronistas, percebemos que, desde os primeiros anos, após o seu retorno da Europa, utilizou os jornais a seu favor. Fazia questão de visitar as redações nas cidades e cultivava amizade com os principais críticos. No encerramento de sua exposição no Salão Nobre da Escola Comercial da Bahia, no dia 21 de janeiro de 1909, a *Revista do Brasil* exaltou suas

qualidades artísticas. Foi um dos primeiros textos exaltando Lopes Rodrigues como mestre de Presciliano:

Terminamos esta notícia, apresentando cordiais parabéns ao senhor Presciliano Silva, ao seu ilustre professor sr. Lopes Rodrigues, gloria da classe a que pertence e ao governo do estado a quem deve o sr. Presciliano a conclusão de seus estudos na Europa (ESCOLA... 1909, p.19).

Entre as 42 obras expostas, o retrato do pintor Olavo Baptista foi considerado por todos a melhor obra “pela verdade de expressão, pelo desenho e pose de um artista consumado, pelo colorido, enfim, pelo seu conjunto admirável” (EXPOSIÇÃO... 1909, p. 3). Luiz Viana Filho, sobre aspectos do jornalismo baiano, comentou: “o jornal [baiano], de modo geral, nada tinha de uma empresa comercial – era antes e acima de tudo um instrumento político” (TAVARES, 2008, p. 128).

As informações sobre Robespierre de Farias foram preservadas por sua família. O neto do pintor, o Sr. Roberto de Farias, guarda um texto manuscrito e assinado por seu avô, no qual é indicado que foi aluno do curso geral até 1905, sendo “premiado pelo Congresso Estadual com subvenções para aperfeiçoamento na Europa”.

Vasconcelos (1933, p. 3) afirma que o pintor permaneceu em Paris entre 1907 e abril de 1910, estudando com Robert Fleury e Jules Lefebvre (PINTORES... 1921, p. 6). A historiadora Ana Cavalcanti Simione (2005, p. 363) encontrou informações sobre o artista nos arquivos da Academia francesa no ano de 1910, confirmando que foi aluno dos professores Lefèbvre e Fleury. Segundo Ribeiro Hora (1954, p.10), sua viagem foi subvencionada por de uma Lei estadual aprovada em 1907.

Não conseguimos maiores informações sobre sua passagem pela capital francesa, encontrando apenas algumas notas de jornais sobre seus trabalhos. Durante seu aperfeiçoamento, desenvolveu o retrato do poeta e escritor sergipano Tobias Barreto, financiado pela Colônia Sergipana da Faculdade de Direito da Bahia. Indica, também, que o retrato emoldurado foi colocado em uma das salas da Faculdade, por iniciativa dos bacharelados Josias Machado e Gordilho de Farias (NOTA, 1909, p. 1).

Robespierre de Farias retornou ao Brasil por um curto período, em 1911, onde realizou uma exposição que lhe proporcionou recursos para voltar à França, em 1912, segundo Vasconcelos (1933, p. 3). Existe comprovação dos créditos abertos em 27 de julho de

1912 pelo governo do estado da Bahia, a fim de pagar subvenções ao pensionista na Europa (NOTAS... 1914, p. 2). Naquele período, Robespierre fez o retrato de José Joaquim Seabra, que foi oferecido à Câmara dos Deputados da Bahia (A SITUAÇÃO... 1912, p. 1). Também pintou o retrato do marechal Hermes da Fonseca, ofertado ao Cônsul brasileiro em Paris, Dr. José de Souza Santos, comemorando o aniversário de Proclamação da República (PARIS. 1913, p. 1).

Todos os artistas comentados estiveram em Paris em um momento de grandes transformações artísticas. Podemos verificar, através de jornais da biblioteca de Paris, que o Professor Maurice Grün se estabeleceu em Concarneau. Apesar de não conseguirmos comprovar o encontro entre os pintores baianos e o velho mestre, acreditamos que pode ter acontecido, devido à quantidade de estudos que retratam praias e portos dessa região, preservados em Salvador.

2.3 O RETORNO DOS PINTORES AO BRASIL E À BAHIA

Para entender o retorno dos artistas baianos ao Brasil e onde se estabeleceram, seguiremos a ordem por data de retorno à Bahia. Archimedes José da Silva só retorna ao Brasil no dia 30 de junho de 1902, segundo registro de passageiros publicado nas Notícias Marítimas do *Jornal do Brasil* (NOTÍCIAS... 1902, p. 4).

Se estabeleceu no Rio de Janeiro, sem retornar a Salvador e sem enviar nenhuma correspondência agradecendo o apoio da Escola. Como já tinha vivido em Salvador, sabia das condições do nosso “mercado” e sua fama não era boa, devido aos problemas no Liceu de Artes e Ofícios. Não sabemos se o pintor ficou sabendo da situação econômica da Escola, fato que o impossibilitaria de assumir vaga no estabelecimento. As primeiras notícias do pintor no Rio de Janeiro estão ligadas a projetos de paisagismo e urbanização.

Em 1905, Archimedes presta serviços à Inspetoria de Matas, Jardins, Caça e Pesca do Rio de Janeiro, substituindo o arquiteto desenhista Paul Villon, que se afastou por motivo de saúde. Acreditamos que seu trabalho foi reconhecido pela instituição, pois, alguns meses depois, a Inspetoria solicitou ao Prefeito da cidade a contratação do arquiteto paisagista Luiz Rey e do desenhista Archimedes José da Silva

(PREFEITURA, 1905, p. 2). Passou a ser desenhista auxiliar na Inspetoria, em 05 de dezembro de 1905, segundo o livro de pagamento da instituição disponível no Arquivo Geral do Rio de Janeiro (LIVRO... 1905, p. 14).

Em texto apresentado ao VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo por Monica Schelee e demais autores (1996, p. 1079), encontramos o seguinte comentário:

No início do Século XX, as grandes transformações urbanas empreendidas por Pereira Passos encontraram em Archimedes José da Silva, Luiz Rey e Paul Villon a sensibilidade necessária para que as intervenções se aliassem a exuberância da paisagem natural. Parte significativa destas intervenções, os espaços públicos ajardinados e arborizados foram implantados como símbolo de modernidade.

No mesmo ano, Luiz Rey e Archimedes José da Silva executaram o projeto para o Campo de Santana, em São Cristóvão. Esse projeto, de inspiração francesa, manteve uma área livre para exercícios militares, circundada por arquibancadas cobertas, segundo SCHELEE e demais autores (1996, p. 1081). Archimedes também fez o pavilhão para o Presidente da República e comissão julgadora (TYPO... 1905, p. 9). Os projetos de Archimedes, além dos desenhos técnicos, incluíam perspectivas em aquarelas das propostas estilísticas desenvolvidas (STICKEL, 2004, p. 484).

Participou de vários projetos, como o pagode chinês e o templo de Apolo, inaugurados em 1910 (CAJATY.... 2015). Também trabalhou como cartógrafo nos projetos da cidade do Rio de Janeiro, segundo aviso de pagamento número 390, de 23 de dezembro de 1910 (TRIBUNAL... 1911, p. 6).

A Sociedade de Aquarelistas reunia grandes nomes da pintura no Rio de Janeiro e podemos encontrar várias referências em jornais sobre os encontros promovidos por essa agremiação. Archimedes participou da terceira exposição de aquarelistas, em um dos salões do Brasil Club, no edifício do jornal *Paiz*, com a presença de centenas de pessoas (EXPOSIÇÃO...1907, p. 1). Sobre seus trabalhos, José Roberto Teixeira Leite (1988. p. 476) comentou: “As suas paisagens, ora expostas, têm o mérito da fidelidade e como fixação de época devem ficar bem colocadas entre produtos da pintura documental, que é de considerável proveito para o futuro”.

O jornal *A Imprensa*, do Rio de Janeiro, cita a obra “*Nenúfares*” que para o cronista tinha “meticulosidades apreciáveis e muita propriedade de cor” (A EXPOSIÇÃO...

1912, p. 5). A Associação surgiu no início do Século XX, e completava a sua quarta exposição (LETRAS... 1912, p. 5).

Rodolpho Amoedo foi eleito Presidente dessa agremiação em 1912, publicando que a associação continuava viva e que inauguraria uma exposição em maio ou julho daquele ano. Nesse mesmo artigo, Maiagutti explicava que a associação contava com 20 sócios e que fizeram parte dela, os artistas Rodolpho Amoedo, Henrique Bernadelli, Benno Treidler, Modesto Brocos, Araripe Macedo, Fiuza Guimarães, Baptista da Costa, G. Dall'ara, Archimedes J. da Silva, Heitor Malagutti, Julião Machado, Raphael Frederico, Aurelio Figueredo, Insley Pacheco e Elyseu Visconti. Homem dotado de grande inteligência, se infiltrou na sociedade fluminense e soube aproveitar as ligações políticas nesse estado.

Não podemos considerá-lo tão esquecido na Bahia, pois ele aparece em muitas publicações da Escola depois de 1950. Sua ligação com a Escola Baiana foi superficial, apenas para usufruir do prêmio de viagem, e, ao que parece, nunca retornou a Salvador. De sua produção artística, tanto a Ebab quanto o MAB preservam alguns estudos desenvolvidos na Academia Julian. Graças a seus estudos, seu nome continua a ser mencionado na história da arte baiana.

Archimedes José da Silva faleceu em 30 de janeiro de 1933, em sua residência, no Rio de Janeiro. Deixou dois filhos, o engenheiro e arquiteto Alexandre José da Silva e Estella Lydia da Silva Veiga (FALLECIMENTOS, 1933, p.4). Como demonstramos, Archimedes pouco fez pela Ebab; no entanto, seu nome dentro da Escola foi mais valorizado do que aqueles que realmente contribuíram com as artes baianas.

Presciliano Silva retornou ao Brasil e à Bahia, passando um curto período em Salvador e seguindo para a capital federal. Segundo Quirino Campofiorito (1983, p. 35), seguiu para a capital em 1909, atraído pelas “amplas possibilidades oferecidas”, desenvolvendo uma amizade com o crítico Luiz Gonzaga Duque, que se entusiasmou com sua obra e lhe dedicou um artigo destacando as telas “*Bebedor de cidra*” e “*Interior Bretão*”, como obras de um “pintor consumado” (CAMPOFIORITO, 1983, p.35). O Almanak Brasileiro Garnier destaca que era a primeira vez que davam a notícia de um jovem artista formado pela Ebab” (UMA EXPOSIÇÃO... 1907, p. 1). Manoel Lopes Rodrigues não era lembrado no Rio de Janeiro.

Não sabemos a data exata do retorno do pintor Olavo Baptista ao Brasil, e nem se, ao retornar à Bahia, entrou em contato com a Ebab. Através dos jornais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, pudemos reconstruir sua jornada pelo Nordeste, passando por Alagoas e Pernambuco. Passou a oferecer seus trabalhos, destacando que tinha permanecido por três anos em Paris e que pensava em se estabelecer em Maceió para expô-los (ESCOLA... 1909, p. 1).

Vale destacar que, antes de viajar para a Europa, Antonio Olavo Baptista assinava Ant^o Baptista e, talvez para se livrar da propaganda negativa com seu nome, passou a assinar Olavo Baptista. Também devemos considerar que o artista seguiu para Maceió por intermédio de Rosalvo Ribeiro (1865-1915), pois ele colaborou em algumas obras do mestre, conforme sinaliza Carlos Ott (1982, p. 90). Carlos Rubens (1945, p. 9) também afirmou que Olavo foi “co-discípulo” de Rosalvo Ribeiro em Paris.

Os jornais do periódico *Gutenberg* permitem acompanhar o que Olavo Baptista fez entre os anos de 1909 e 1911. Em março de 1909, abriu um curso de pintura e escultura na rua Pedro Paulino (BELLAS... 1909, p. 1). No mesmo mês, realizou uma exposição de seus trabalhos no Liceu de Artes e Ofícios daquele estado (BELLAS... 1909, p.1). Em junho do mesmo ano, transferiu seu *atelier* para a Rua Boavista nº 75, (ATELIER... 1909, p. 2)

No mesmo ano, Olavo Baptista convidou jornalistas para acompanharem o desenvolvimento de uma “alegoria sobre a justiça”, que pretendia colocar na sede de um jornal. Segundo o cronista, a tela tinha uma harmonia deliciosa e ele lembra que o governo cogitou comprá-la para ser colocada no edifício da Justiça de Alagoas (ATELIER...1909, p. 1). Não encontramos nem a obra nem outro documento que comprove a compra pelo governo. Outro jornal comentou:

[...] o quadro lindamente emoldurado apresentava uma bela figura de mulher com os olhos vendados, tendo em uma das mãos a espada e, na outra, a fidelíssima balança da justiça [...] com todas as exigências que immortalizou artistas renomados da Europa e no Brasil. (BELLAS...1909, p.1)

No mesmo ano, Baptista expôs o retrato a pastel do Sr. Coronel Juventino de Assis Braga, que foi ampliado de uma pequena fotografia (EXPOSIÇÃO. 1909, p. 1). Ele também esteve no vilarejo de Bebedouro fazendo um croqui *après nature* de “uma bela paisagem pitoresca” daquele subúrbio. Também pretendia expor uma estátua

equestre de um eminente alagoano. A nota indicava que a escultura não tinha sido iniciada e acreditamos que o trabalho nunca foi realizado (OLAVO...1909, p. 1). Mais uma vez Olavo Baptista se apresentava como escultor e também como um pintor *alla prima*.

Um pouco depois, Olavo Baptista começou a dar aulas nos salões da Sociedade Perseverança e Auxílio. O jornal *Gutenberg* revela que a qualidade dos trabalhos de seus alunos provava seu valor de mestre (EXPOSIÇÃO, 1910, p. 2). Entre os trabalhos constavam telas das alunas Georgina Menezes, Thereza Colaça e do pequeno Joel.

Diversas notas do mesmo periódico indicam que se envolveu com a Comunidade Católica Alagoana, desenvolvendo alguns trabalhos. Também manteve sociedade com Antonio Pires Ferreira, Dona Olindina Medeiros de Melo e Francisco Elias Pereira (PREVIDÊNCIA... 1910, p. 2). Os jornais indicados não deixam claro em que ramo atuava.

Nas crônicas sociais do *Jornal do Recife*, chamava-se a atenção para o pintor baiano que pretendia seguir para a cachoeira de Paulo Afonso onde registraria as famosas quedas e, durante o caminho, executaria encomendas que fossem encontradas “retratos a óleo, etc.” (CRÔNICAS... 1911, p. 3). O jornal indicava que era o primeiro pintor baiano a empreender uma viagem àquele ponto do país. Naquele mesmo ano, permaneceu um período na cidade de Bom Conselho, estado de Pernambuco (OLAVO... 1911, p. 4).

Outro jornal revelava que Olavo Baptista tinha se desencantado com o ambiente sem estímulo, principalmente ao ver o mestre Rosalvo Ribeiro ensinando a jovens sem nenhuma inclinação artística (RUBENS, 1945, p. 9). Não sabemos a que época o cronista se referia, mas acreditamos que ele retornou à Bahia depois da morte de Rosalvo Ribeiro, seguindo para o sul do estado.

André Ribeiro (2008, p. 113) nos conta que os grandes coronéis, com fortunas provenientes do cacau, decoravam seus palacetes à moda da época. O Coronel Antonio Firmino Alves contratou Olavo Baptista para decorar a residência de suas filhas, um palacete conhecido como “castelinho”, localizado na Praça 15 de

Novembro, construído entre 1919 e 1924. André Ribeiro comenta que “todos os ambientes da residência foram finalmente decorados” em afresco.

A técnica de afresco, utilizada por Olavo Baptista, demonstra um requintado domínio de seu ofício, pois é, inegavelmente, uma das técnicas mais difíceis de ser executada. Adriana Andrade-Breust (2003, p. 113) também fez referências ao afresco realizado por Olavo Baptista, na cidade de Itabuna. O comentário não indica a data da produção do afresco, nem maiores detalhes sobre a obra, e, infelizmente, não encontramos nenhuma reprodução fotográfica dos ambientes citados.

Robespierre de Farias, ao retornar à Bahia, realizou uma exposição de seus quadros pintados em Paris, no Salão Nobre da Gazeta do Povo, comparecendo ao ato o Governador do estado da Bahia J. J. Seabra e representantes do mundo oficial (S. SALVADOR. 1914, p. 2). Nessa exposição, Robespierre ofereceu ao governo do estado da Bahia os quadros produzidos em Paris, durante seu aperfeiçoamento (EXPOSIÇÃO... 1914, p. 1).

É importante pensar que as obras doadas por Robespierre não repercutiram na Bahia, pois, na época, ainda não existia um museu e as obras devem ter permanecido guardadas longe do público. Como o museu baiano só foi reorganizado nas décadas de 1940 e 1950, sua pintura não repercutiu entre os cronistas. É provável que tais quadros sejam os mesmos que se encontram na pinacoteca do MAB. Analisaremos algumas delas no capítulo 5.

Acreditamos que a doação dos trabalhos ao governo baiano influenciou na sua contratação para o Ginásio da Bahia, ocupando a vaga do falecido Professor Guilherme Conceição Foepfel (1869-1914) (GYMNÁSIO... 1914, p. 2). É necessário lembrar que Robespierre recebeu honrarias no Salon Artistique de Meudon, passando a ser membro da Societé Artistique e distinguido com o diploma de membro da Union International de Beaux Arts et Lettres de Paris (A BAHIA... 1914, p. 2).

É importante entender que nem todos os pintores formados na primeira década da República retornaram para a Escola. Alguns seguiram outros caminhos, abriram ateliês particulares ou entraram em outras instituições de ensino. Embora fosse uma geração de artistas privilegiados em sua formação, nenhum dos novos pintores auxiliaram a Escola nas duas primeiras décadas do Século XX. Na Ebab permaneciam

Manoel Lopes Rodrigues, Oséas Alves dos Santos, Maria Constança Lopes Rodrigues, Etelvina Rosa Soares e Maria Porcina Caçador. O Professor Vieira de Campos não mantinha aulas regulares, na Escola, desde o corte das verbas na primeira década. Os arquivos da Ebab revelam que o pintor solicitou autorização no dia 12 de outubro de 1912 para ministrar um curso noturno de Desenho, cobrando uma taxa de cinco réis (ATA... 1912, p. 65).

A Escola estava ameaçada, inclusive de fechar suas portas, pela falta de apoio do governo. Essa realidade triste afastou os artistas recém-chegados da Europa. O Ginásio da Bahia e a Escola Normal, indispensáveis à formação dos futuros Doutores, tornaram-se opções mais estáveis. Presciliano Isidoro da Silva foi nomeado, entre 1917-1918, professor de Desenho e Pintura do Liceu. (LEAL, 1996, p. 101).

2.4 A PERSISTÊNCIA DO RETRATO NA BAHIA DURANTE A REPÚBLICA

A Bahia já possuía uma longa tradição de retratos pintados, principalmente ligados à família real e a autoridades da Província. Com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, o gosto foi difundido e assimilado por famílias afortunadas. Viviane Rummler da Silva (2008, p. 193) defende que os retratos predominavam no Brasil, durante o Século XIX, proporcionados por uma nova elite brasileira “desejosa de prestígio e distinção social”. Em decorrência, as encomendas de retratos representavam significativas fontes de renda para os artistas. Ana Monteiro reflete sobre “as funções do retrato até o Século XIX”.

“De natureza profundamente rica e eclética, pensar a “pintura de retrato” enquanto categoria assume-se complexo, uma vez que cada retrato comporta em si naturezas, motivações e pretensões que são tão diversas quanto diversos são os indivíduos retratados. Por este motivo, compreender o retrato é compreender também as profundas transmutações ocorridas, ao longo dos Séculos, nas concepções de individualidade, identidade, carácter, etc. e também aquilo que cada sociedade e cada tempo refletiu, valorizou e quis assinalar” [...] (MONTEIRO, 2014, p. 117).

Os templos baianos, até o final do Século XIX, foram recheados de pinturas representando passagens bíblicas ou a vida dos Santos. Também possuíam galerias com retratos de seus beneméritos, fazendo com que gerações de pintores se dividissem nessas encomendas. Aqueles artistas transitavam entre os temas sacros

e a produção de retratos. Somente no final do Século XIX a paisagem aparece de forma tímida na Bahia.

A *Revista de Cultura da Bahia* registra uma exposição de professores e alunos da Academia de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios, antes da República. Entre os temas apresentados, vários retratos e também paisagens, confirmando nossa observação. Destacam-se, entre as obras, alguns retratos de pintores baianos consagrados em suas respectivas épocas. De Franco Velasco, o retrato de Conego Lino (Benfeitor da Santa Casa de Misericórdia), Padre Vieira, Conde dos Arcos, D. Pedro I, Dr. Paiva e Dr. Amaral. De Bento Rufino Capinam, os retratos de D. Romualdo, Xavier de Barros. De Francisco da Silva Romão, os retratos do Conde dos Arcos e Francesco Rimini. Dos pintores Joaquim Gomes Tourinho (pai e filho) constam os retratos do Conde da Ponte e Dom Pedro II.

Do pintor José Rodrigues Nunes consta o retrato de Francisco Velasco; de Francisco Rodrigues Nunes uma cópia do retrato de Van-Dyck, além dos retratos do Visconde de Cairú e do Visconde de S. Lourenço. Atribui a João Francisco Lopes Rodrigues os retratos de Conde de S. Salvador, do Arcebispo da Bahia D. Romualdo, além do retrato do Marquez de Santa Cruz. A vasta produção de João Francisco Lopes Rodrigues foi comentada por Viviane Rummmler da Silva (2008). Manoel Lopes assimilou muito do estilo de seu pai, embora tenha clareado sua paleta nos anos de formação em Paris. A Biblioteca Nacional guarda um desenho a *crayon* de sua autoria que representa Dom Marco de Noronha e Brito.

Figura 15 - RODRIGUES, Manoel Lopes. *Dom Marcos de Noronha e Brito*, 1878. Crayon e guache sobre papel.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O jornal *Cidade do Rio* indica outro retrato doado por Manoel Lopes Rodrigues ao Dr. Jose Joaquim Seabra como homenagem por sua eleição pelo primeiro distrito da Bahia em 1 de novembro de 1896 como deputado federal:

Ao dr. Jose Joaquim Seabra eleito. Oferecem–lhe esta prova de estima e consideração no dia da entrega de seu diploma de deputado”. A obra estava exposta um ano depois na vitrine da Casa Simonetti no Rio de Janeiro (DR. JOSÉ... 1897, p.2).

Os artistas vinculados ao Liceu Baiano também produziram inúmeros retratos para diversas cidades do interior da Bahia. Dificilmente não se encontram, nas prefeituras e prédios ligados ao estado, alguns retratos pintados. Foi o caso do casal Manuel Petronillo da Silva e Josepha Petronillo da Silva, que, em 14 de agosto de 1891, comunicou ao povo da Vila Nova da Rainha que “mandaram tirar o retrato a óleo do Exmo. Sr. José Gonçalves da Silva” (Governador da Bahia) pelo pintor Cunha Couto, oferecendo à intendência daquela cidade (AO PÚBLICO, 1891, p. 2).

Embora Bechara (2007, p. 61) indique que “um novo gosto burguês pela fotografia levou a morte dos retratos pintados”, não percebemos esse declínio nos primeiros 30 anos da República. O pesquisador se apoia em Walter Benjamin para embasar suas afirmações.

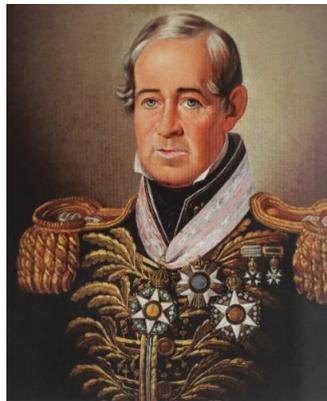
[...] O antigo hábito já não estava mais afinado com a nova percepção trazida pelas novas mídias, uma vez que a imagem pictórica se empalidecia diante da iluminação ofuscante das grandes cidades. Por sua vez, a arte moderna pressupunha o domínio de novos códigos de representação que demandavam uma intimidade com as subculturas das vanguardas artísticas e a mediação de marchands especializados e críticos profissionais, ainda escassos nos anos 30, principalmente nos países de economia periférica. (BECHARA, 2007, p.62.)

Na Bahia, a chegada da República e a virada do Século não reduziram o desenvolvimento de retratos pintados. Ao contrário, aqui há uma ampliação da produção dos retratos, na primeira metade do Século XX, motivada pelos novos valores políticos e pela criação de associações e faculdades que passaram a desenvolver galerias de seus professores e homenageados. Podemos incluir as coleções da Faculdade de Medicina, Direito, Escola Politécnica, além dos demais cursos de ensino superior. Somam-se as galerias de ex-governadores, do Palácio Rio Branco, e da Associação Comercial, aumentando muito a produção dos retratos pintados em Salvador.

É provável que, nos demais estados da União, o processo tenha se repetido. Elaine Dias (2020, p. 466) comenta sobre o pintor Augusto Petit, que recebeu uma encomenda, aos 78 anos de idade, para realizar 30 retratos para o Hospital Português de Recife. “O comendador Petit é, talvez, o pintor de retratos mais popular em todo o Brasil”.

A tese busca entender se as composições adotadas nos retratos baianos são parecidas com a dos outros estados. Pedro Lago (2014, p. 50) destaca um retrato oficial típico do oitocentos que retrata Francisco Cordeiro da Silva Torres - O Visconde de Jurumirim (1775-1856). Para o autor, o retrato “transmite recato e simplicidade”. A postura em $\frac{3}{4}$ foi muito utilizada em solo baiano.

Figura 16 - Anônimo. *Retrato de Francisco Cordeiro da Silva Torres*. Óleo sobre tela.



Acervo do IHGBA.
Fonte: Pedro Lago (2014, p.50)

Márcia Valéria Teixeira Rosa (2017, p. 187) afirma que alguns artistas do Século XIX “submetiam os retratados a longas horas de pose em seus estúdios, colocados em uma ambientação cenográfica” e que outros mantinham ampla variedade de indumentária a fim de atender aos clientes. A pesquisadora refere-se ao uso de fotografias, no final do Século, para diminuir o tempo de espera durante as sessões de pintura.

Pedro Lago (2014, p. 58) cita dois retratos pintados que utilizaram fotografias, ressaltando que, em alguns casos, as pinturas superavam, em qualidade, as fotografias que lhe deram origem. Os retratados eram Jose Inácio Abreu e Lima e

Irineu Evangelista de Sousa (Visconde de Mauá), ambos de autoria de Edouard Vienot.

Figura 17 - VIENOT, Edouard. *Retrato de Jose Inácio Abreu e Lima*, 1870. Óleo sobre tela, 44,9 x 38,2 cm.



Fonte: Acervo do IHGB.

Figura 18 - VIENOT, Edouard. *Retrato de Irineu Evangelista de Sousa (Visconde de Mauá)*, 1870. Óleo sobre tela, 57 x 46 cm.



Fonte: Acervo do IHGB.

Aqui na Bahia também encontramos obras desenvolvidas através de retratos, isso porque quase todos exerciam também a fotografia, no início do Século XX. No acervo da Ebab, existe uma tela pintada por Emídio Magalhães, que retrata o médico e historiador Braz do Amaral, Diretor da escola entre 1894 e 1900.

Figura 19 - Magalhães, Emídio. *Retrato de Braz do Amaral*. Óleo sobre tela 65 x 55 cm, Século XX e a fotografia utilizada pelo pintor.



Fonte: Acervo da EBAB/UFBA.
Foto: Rosana Baltieri, 2010.

Márcia Valéria Teixeira Rosa (2017, p. 187) ainda revela que, no Rio de Janeiro, os retratos como bustos foram mais utilizados no final do Século XIX e que a produção de retratos para instituições leigas era desenvolvida para serem contemplados pela

administração dessas instituições, mas antes eram “apresentados publicamente nos salões da Academia, instituição legitimadora do circuito artístico nacional”.

Analisando a coleção de quadros da casa de Ruy Barbosa, no Rio de Janeiro, a historiadora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Marize Malta (2013, p. 536) sinaliza que em meio a múltiplos retratos de pintores estrangeiros havia as exceções de retratos pintados pelo baiano João Francisco Lopes Rodrigues e por João Timóteo da Costa, do Rio de Janeiro. A historiadora ressalta que o retrato era “o tipo de obra de maior demanda nos ateliês de pintores nacionais”.

Viviane Rummeler da Silva (2009) afirma que João Francisco Lopes Rodrigues foi um artista com muitos clientes espalhados por vários estados. Era muito considerado por seus contemporâneos e deixou uma obra de inestimável valor dentro dos templos e instituições baianas. Seus retratos seguiam a tradição portuguesa com fundos mais escuros e sombras mais marcadas.

A força do retrato na Bahia republicana pode estar ligada à mudança política e às relações de poder entre as grandes famílias latifundiárias. Para Alfredo Matta, a República era um incômodo para a Bahia (IGHBA, 2020). O estado vinha a três séculos dentro de uma ordem senhorial hegemônica, continuando as relações de prestígio aos aliados políticos. As fontes de poder eram a “propriedade das condições e existência (éticas, culturais e religiosas) que dominavam as pessoas”. Entre os senhores, havia alianças em torno dos mais poderosos. Os termos “vianistas”, “seabristas” e “marcelinistas”, segundo Alfredo Matta, representam essa ideia.

Os retratos pintados durante as primeiras décadas da República testemunhavam a grande valorização conferida ao império e à nobreza brasileira. O culto ao Império atribuía grande importância à memória de elementos que se formaram em torno da figura do Imperador. A Bahia conservadora valia-se dessas imagens para se associar a esse passado (SIMÕES FILHO, 2003, p. 81).

Diante do pensamento de Alfredo Matta, a persistência e ampliação do retrato, nos primeiros anos do Século XX, pode ser explicada pelo controle oligárquico, ainda mantido nas duas primeiras décadas após a República e, mesmo com a rivalidade política travada na Bahia, as oligarquias baianas não mudaram seus modos de ação, suportado pelo governo federal, desde que não afetassem o projeto político definido por São Paulo (IGHBA, 2020). Para o historiador, o projeto de modernização na Bahia só aconteceu após 1930, no governo de Getúlio Vargas.

O Professor ainda indica um Atlas da Fundação Getúlio Vargas que revela dados surpreendentes. Somente o Coronel Horácio de Matos tinha entre os seus subordinados 2.600 homens, o que era o mesmo efetivo policial do estado. Isso mostra o quanto os coronéis baianos eram poderosos. Esses personagens, que representavam a política baiana, eram o tipo de cliente procurado pelos artistas, e, ainda hoje, podemos encontrar uma grande quantidade desses retratos conservados em acervos privados.

As cidades do interior da Bahia com maior projeção econômica também eram visadas pelos artistas. Em Santo Amaro, Cachoeira e Oliveira dos Campinhos, podemos encontrar vários retratos de coronéis como beneméritos, provavelmente com a intenção de preservar as memórias dos ancestrais e a própria. Ana Monteiro (2014, p. 45) argumenta que, mesmo hoje, o retrato continua a ser um “importante testemunho de relações familiares, de amizade e partilha de valores, bem como um veículo para experimentações plásticas [...]”.

Do Século XVI ao Século XIX é possível identificar certas continuidades na tradição do retrato pictórico ocidental; contudo, ainda que essas características conhecidas não tenham sido abandonadas e persistam até aos nossos dias, a invenção da fotografia trouxe à luz novos métodos de reproduzir as aparências e, por este motivo, como que libertou os pintores da necessidade absoluta da mimesis (MONTEIRO, 2014, p. 46).

No caso dos retratos baianos identificados, a cópia, fosse desenvolvida em frente do modelo ou por uso de fotografias, era a regra. A abstração só ocorria nos fundos dos retratos e no acréscimo de elementos compositivos.

Suzana Alice Silva Pereira (2005, p. 51), ao comentar sobre a coleção do médico inglês Jonathas Abbott, indica: “o retrato, gênero por excelência do Neoclássico francês, passou a ser reproduzido intensivamente em Salvador, para representar a nova clientela, formada principalmente por políticos, médicos e instituições laicas”. Segundo a pesquisadora, esses novos clientes, interessados em imitar a elite europeia, passaram a impor seus gostos e exigências aos pintores baianos.

A fundação da Abab, em 17 de dezembro de 1877, propiciou uma formação em desenho e pintura que ampliou a oferta de mão de obra em nosso estado, com os alunos mais graduados passando a disputar o “mercado baiano” com os antigos professores. Havia também a disputa com alguns pintores estrangeiros, que

aportavam em Salvador. A concorrência era pesada e só os pintores mais qualificados eram contratados pelas instituições baianas.

O próprio Miguel Navarro y Cañizares deixou no acervo da Ebab os retratos do Barão de Lucena e o de Antonio de Araújo Bulcão. Há uma característica importante em seus retratos que deve ser mencionada.

Figura 20 - CAÑIZARES, Miguel Navarro y. *Henrique Pereira de Lucena*, 1888. Óleo sobre tela, 73,5 x 60,5 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/ UFBA.

Figura 21 - CAÑIZARES, Miguel Navarro y. *Antonio de Araújo de Aragão Bulcão*, 1879. Óleo sobre tela, 74 x 60 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/ UFBA.

Figura 22 - INGRES, Jean Auguste Dominique. *Retrato de Aymon*, 1806. Óleo sobre tela.



Fonte: Museu de Beaus Art, Rowen.

Tal característica é a utilização do céu claro e encoberto por nuvens, como plano de fundo. Essa prática foi utilizada pelo pintor francês Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) no início do Século XIX. Esse modelo constitui uma novidade para os retratos baianos e, depois de Cañizares, vai ser reproduzido por outros artistas.

Além de Cañizares, vale destacar o papel de José Antonio da Cunha Couto e João Francisco Lopes Rodrigues, pintores muito importantes dentro da tradição retratística baiana. Com a transferência de Cañizares para o Rio de Janeiro, Couto e Lopes Rodrigues dominaram a produção de retratos até o início da República, quando faleceram. Foram substituídos pelos ex-alunos da Academia, Oséas Santos, Vieira de Campos e Tito Baptista.

Os pintores mais renomados nas primeiras décadas da República foram aqueles que estudaram com Cañizares e João Francisco Lopes Rodrigues. Eles deram continuidade às composições e práticas do oitocentos, mesmo depois de entrarem em

contato com características do Impressionismo, provavelmente por imposição dos contratantes. Foi o caso de Vieira de Campos e Oséas.

Um bom exemplo do tipo de retrato produzido pelos pintores baianos, no final do XIX, é o retrato do Coronel José Freire de Lima, pintado por Vieira de Campos para o Palácio da prefeitura da cidade de Feira de Santana.

Figura 23 - CAMPOS, Vieira de. *Coronel José Freire de Lima*, Século XX. Óleo sobre tela, 192 x 1,31cm.



Fonte: Acervo da Prefeitura de Feira de Santana.
Foto: Oliveira Dimas (2020).

O Coronel foi o segundo Intendente de Feira de Santana, depois da República. Para o jornalista e historiador Adilson Simas, Freire assumiu o lugar do português e também Coronel Joaquim de Mello Sampaio, após sua renúncia.

Sua composição apresenta um ambiente informal, claramente doméstico, apresentando o Intendente em meio a uma espreguiçadeira de vime, estante com livros, palmeiras e flores. O ambiente diverge dos trajes de alta patente militar, provavelmente um traje de gala. Assim como em outras telas baianas do período, a figura principal está de pé, com roupas que definem sua atuação dentro da sociedade. Podemos encontrar outros trabalhos com características parecidas.

Ao que parece, era muito difícil sobreviver apenas da pintura, pois, nenhum dos pintores ligados à Ebab, conseguiu se dedicar exclusivamente às suas produções. Mesmo Manoel Lopes Rodrigues, que tantos prêmios conquistou durante sua vida, teve que ensinar em várias instituições e dar aulas particulares. Muitos enveredaram

pelo caminho da fotografia, embora não abandonassem a produção dos retratos pintados.⁷ Sobre as encomendas de retratos pelas igrejas, Pereira (2005, p. 71) revela:

[...] a clientela religiosa, que já diminuía o volume de encomendas de pinturas para igrejas e conventos, passa a também investir em retratos, a fim de homenagear autoridades eclesiásticas, provedores e beneméritos de ordens terceiras e irmandades [...].

Apesar das ordens religiosas diminuírem suas encomendas, os cursos superiores ampliaram suas galerias, com retratos dos beneméritos, ex-diretores e também professores. As diversas agremiações baianas, ligadas às faculdades, principalmente na transição do Século XIX para o XX, enriqueciam suas coleções. O retrato de busto era o mais comum, embora continuassem os retratos de corpo inteiro. Afrânio Simões Filho (2003, p. 10) lembra que, além dos bustos, havia os medalhões, utilizados nas homenagens aos “vultos destacados”. Norbert Schneider (1997, p. 6, apud Silva, 2005, p. 196), no livro *A arte do retrato*, destaca que os retratos vinham “em vários ângulos de posição em relação ao espectador”: perfil, três quartos, meio corpo e frontal, além dos retratos de grupos, casal ou de família.

As obras deveriam possibilitar o reconhecimento da figura retratada automaticamente, sem deixar margem para dúvidas. Cadorin (1998, p. 16) indica que, para ser considerado um retrato, existia a necessidade de apresentar três aspectos: a identificação física (a fisionomia); a identificação psicológica (o caráter); e a identificação hierárquica (a importância do indivíduo no meio social em que vive).

Diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, na Bahia os artistas não passavam pelo crivo dos salões oficiais. Não havia competição entre os artistas e nem críticos para avaliarem suas obras, ficando os artistas à mercê dos clientes. Até mesmo as exposições anuais deixaram de acontecer, dentro da Escola, com o fim das subvenções. Os pintores baianos davam continuidade a uma longa tradição de retratos.

Ao analisar as coleções de retratos das instituições baianas e compará-las com a coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), encontramos

⁷ Sobre a relação dos pintores baianos com a fotografia ver a dissertação de mestrado de Telma Cristina Fath realizada dentro do PPGAV – Ebab/UFBA.

composições muito parecidas. Muitos artistas estrangeiros, durante o Século XIX, aportaram no Rio de Janeiro e deixaram exemplos de retratos na tradição francesa. Cadourin (1998, p. 20) comenta sobre duas tradições de retratos vigentes no Rio de Janeiro: o padrão português e outro francês.

As encomendas eram disputadas, e os artistas mais qualificados sempre eram escolhidos. Entre os baianos, era comum oferecerem seus trabalhos em jornais de grande circulação. Em 1885, Cunha Couto, o pintor com mais obras identificadas em Salvador no final do Século XIX, oferecia seus serviços como desenhista em Cachoeira (ANTONIO...1885, p. 2). Também publicava notas em Salvador, oferecendo seus serviços como “retratista pintor” (JOGO... 1888, p. 10). Afirmava, em suas notas de jornais, que “tirava” retratos a óleo e *crayon* até o tamanho natural, e que copiava qualquer fotografia ou na presença do modelo.

Manuel Querino (1892, p. 4), no jornal *O trabalho*, comentou sobre Boaventura José da Silva, litógrafo e retratista que oferecia seus serviços em Salvador. Fernando Piereck, da Áustria, também oferecia seus trabalhos a óleo e aquarela (FERNANDO... 1902, p. 2). Eram muitos artistas oferecendo seus serviços nos jornais, como Emile Bousquet (AVISO...1903, p. 2) e Carlos Breda (NOTA, 1915, p. 3).

A Sociedade Geral e Artística de retratos oferecia diversos serviços do pintor Hubert Sibilli e a Fotografia Artística oferecia reproduções pelos processos de rádio tinta, foto-aquarela (ANUNCIO... 1904, p. 4). Os artistas viajantes também procuravam encomendas no interior da Bahia, como Werdeval Pitanga, que oferecia os “retratos amplificações”, em Feira de Santana (RETRATOS... 1921, p. 4). Como podemos perceber, a competição nesse momento era grande, motivada principalmente pelas mudanças políticas.

A jovem República brasileira tratava de construir o imaginário referente ao novo regime. Instituições promoviam homenagens a integrantes destacados ou vultos da história pátria e assim construíram galerias de figuras representativas. (SIMÕES FILHO, 2003, p.10).

Para Hanna Levy (1941 apud NAKAMURA, 2010, p. 43), havia um predomínio, nos retratos coloniais brasileiros, de figuras que ocupavam lugar de privilégios nas irmandades e ordens religiosas e, em segundo lugar, de personalidades da administração civil e religiosa. A pesquisadora levanta a questão de quais seriam as características dos retratos brasileiros; “[...] eles seriam um estilo próprio ou

simplesmente um reflexo da arte retratística de Portugal?”. Aqui na Bahia, pelo menos, tentaremos assinalar algumas características.

Hanna Levy utilizou, como referência para sua pesquisa, as obras da Santa Casa de Misericórdia, Igreja do Rosário, Igreja de São Benedito, Mosteiro de São Bento, Convento de Santa Tereza do Desterro, Igreja do São Francisco de Paula, todas no Rio de Janeiro (RJ); Igreja da Ordem Terceira de São Francisco e Igreja da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, além da Igreja do Convento da Luz e Colégio São Luís em São Paulo (SP), segundo Nakamura (2010, p. 43).

Entre as obras observadas por Hanna Levy, havia o predomínio de retratos masculinos com representação $\frac{3}{4}$ do natural e vista de frente. Também que a arte do retrato ficou reservada a duas categorias de pessoas: a primeira, e em maior número, de pessoas privilegiadas dentro das irmandades, ordens e membros de mesas administrativas; a segunda dos retratos da família real portuguesa.

Pintar retratos, no final do Século XIX, era uma homenagem corriqueira dentro das instituições baianas. Afrânio Simões Filho (2003, p. 82) comenta que “as motivações eram inúmeras e que a tradição antiga de pintar retratos na Bahia ainda mantinha enorme prestígio”. O autor ainda ressalta que, entre as irmandades, dependia-se das doações dos membros ricos que buscavam “respeito” e “gloria terrena” do patrocinador. Na administração pública, era comum a homenagem aos governantes através da colocação de retratos nas paredes de seus salões.

[...] as irmandades guardavam lugar de destaque aos grandes beneméritos nas suas galerias de retratos. O prestígio dos doadores estava garantido e, ter a imagem eternizada mediante a colocação da pintura da *efígie perpétua* no salão nobre de uma dessas irmandades, era aspiração de muita gente grada da cidade.

O retrato de Francisco José da Silva Fortuna pintado por Vieira de Campos para a Ordem Terceira do São Francisco da Bahia reflete bem esse pensamento. Atualmente, o retrato permanece na sala dos quadros de honra do Museu do São Francisco.

Figura 24 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Francisco José da Silva Fortuna*, sem data. Óleo sobre tela, 55 X 68 cm.



Fonte: Ordem Terceira do São Francisco. Sala dos quadros de honra.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Ele era um personagem bem conhecido em Salvador, aparecendo no *Almanak Laemmert*, em 1921, como gerente do Banco da Bahia (ESTADO... 1931, p. 3231). Também como primeiro Secretário da Associação Comercial, em 1924 (ESTADO... 1924, p. 3135), ou como Vice-Presidente da Real Sociedade Portuguesa de Beneficência, em 1931 (ESTADO... 1931, p. 226).

Nos jornais da cidade são inúmeras as notas sobre homenagens e inaugurações de retratos. Afrânio Simões Filho (2003, p. 83) destaca que embora os retratos fossem mais frequentes, em menor número eram inauguradas estátuas, sempre reservadas às figuras mais importantes.

As prestigiosas escolas de ensino superior também homenageavam os seus fundadores. As homenagens, com a inauguração de retratos, eram organizadas pelos estudantes. Em 1919, a Mocidade da Faculdade de Direito inaugurou o retrato do Professor Eduardo Espínola. Afrânio Simões Filho (2003, p. 85-86) comenta que, na galeria da Faculdade de Medicina, estão retratados os primeiros governadores da República e que eram os estudantes que providenciavam a pintura de retratos.

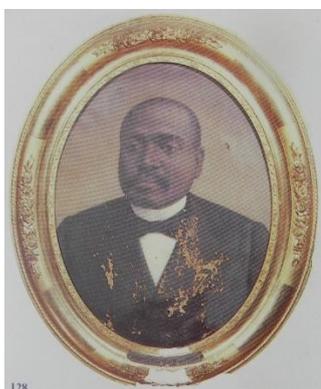
No acervo da Ebab podemos encontrar muitos retratos, do início do Século XX, representando seus ex-professores. Os retratos femininos são raros, embora Costa e Alves (1997, p. 169) chame a atenção para o fato de que no Conservatório de Música as professoras predominavam.

A professora Debora Kalman (1992, p. 75) pesquisou a fundo os documentos e obras do Ginásio da Bahia, destacando os diversos retratos do Professor de História

Francisco da Conceição Menezes, Diretor do ginásio entre 1939 e 1945. Para a pesquisadora, seus retratos foram produzidos com diversas tonalidades de pele “do moreno mais claro à epiderme mais escura”, o que pode sugerir, conforme comentários da pesquisadora, um embranquecimento a partir do *status social*.

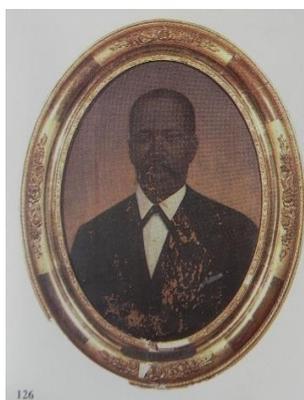
Na pesquisa de campo, os poucos retratos encontrados de personalidades negras estão ligados à Sociedade Protetora dos Desvalidos e à Igreja do Rosário dos Pretos, ambas em Salvador. Os três retratos abaixo foram citados por Clarival do Prado Valladares no livro *Nordeste Monumental* (1991).

Figura 25 – Autor desconhecido. Retrato de *Manoel Nascimento de Jesus*, sem data. Óleo sobre tela, 58 X 43 cm.



Fonte: Salão da Sociedade Protetora dos Desvalidos.
Foto: Valladares (1991, p.123).

Figura 26 - Autor desconhecido. Retrato de *Felipe Benício*, sem data. Óleo sobre tela, 58 X 43 cm.



Fonte: Salão da Sociedade Protetora dos Desvalidos.
Foto: Valladares (1991, p.123).

Figura 27- Procópio, Firmino Silvano. *Retrato de Afonso J. Maria de Freitas*. Cerca de 1919. Óleo sobre tela, 58 x 43 cm.



Fonte: Acervo da Sociedade Protetora dos Desvalidos de Salvador.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Os dois primeiros podem ter sido pintados na mesma época, isso devido ao tratamento pictórico, as molduras e tamanhos. Os três personagens foram mestres de obras do Século XIX e importantes transmissores do saber. Todos os retratos adornavam o Salão Nobre da Sociedade Protetora dos Desvalidos, na Rua do Cruzeiro do São Francisco. Uma das obras está assinada por Firmino Silvano Procópio (1866-?). Para Valladares, “eles precederam os engenheiros da República e procederam os mestres de risco e pedraria da Colônia”.

Visitamos o espaço, em 2020, e só conseguimos encontrar o retrato de Afonso José Maria de Freitas. A instituição não preservou as informações sobre as encomendas ou sobre os pintores.

Segundo Querino (2018, p. 201), Firmino Silvino Procópio era natural de Santo Amaro, estudou no Liceu de Artes e Ofícios e depois na Ebab, sem informar o período. Como Professor da Escola Normal, Firmino incentivava seus alunos a cursarem disciplinas na Ebab. Infelizmente, o historiador baiano não citou nenhuma obra do artista, mas afirmou que sua especialidade era a pintura decorativa.

O retrato foi pintado em 1919, com exímia técnica, sendo muito feliz em captar tons da pele negra, com um profundo realismo. O pintor preencheu o fundo da composição com os mesmos tons utilizados nas áreas iluminadas da pele, com uma camada tão fina de tinta que permite ver claramente a trama do tecido utilizado. Infelizmente não encontramos maiores informações sobre o retratado.

Vale registrar que, no mesmo Salão Nobre da Sociedade Protetora dos Desvalidos, há um medalhão central no teto, que foi pintado por Cyrillo Marques em 17 de dezembro de 1909. Logo abaixo da assinatura, há uma informação com letra diferente informando que foi restaurado em 14 de setembro de 1936.

Entendemos esses retratos de personalidades negras como resistência dentro de uma estrutura social racalista que não privilegiava o negro. Registrar as feições daqueles homens transmissores do saber só foi possível dentro de núcleos como a Sociedade Protetora dos Desvalidos. Se hoje podemos vislumbrar as feições desses homens é graças ao papel dessas instituições.

Vasconcelos (2002, p. 318) fornece um dado impressionante. Ao comentar sobre uma pesquisa realizada, em 1953, indica que 50 % dos negros e 40% dos mestiços de Salvador ainda eram analfabetos. Se em meados do século passado ainda era assim, imaginem na segunda metade do Século XIX. O reconhecimento e ascensão do negro era difícil e nas artes não foi diferente.

Os retratos trazem um naturalismo da forma, uma serenidade no olhar daqueles homens que, por sua tez, foram tratados com grande habilidade. As tintas saturadas e ricas não deixam dúvida de que a volumetria e as passagens delicadas dentro de uma gama de valores muito próximo foram produzidas por alguém que conhecia o ofício.

A produção de retratos na Bahia é muito diversificada, desenvolvida por muitos artistas, alguns ainda desconhecidos por nossa historiografia. Seu desenvolvimento

se deu ao longo da primeira metade do Século XX, chegando até mesmo aos nossos dias.

Em pleno Século XXI, o retrato ainda ocupa um lugar importante nas instituições. A Reitoria da UFBA continua homenageando seus ex-reitores, encomendando retratos pintados para sua galeria (hoje com 14 retratos). A maioria das obras foram desenvolvidas pelo pintor Henrique Passos, ex-aluno da Ebab e um renomado mestre das tintas. O curioso é que, nos últimos 25 anos, mesmo com uma Escola de Belas Artes, a reitoria da UFBA encomendou retratos fora dos seus muros, mesmo havendo professores e alunos retratistas.

Como podemos notar, a pintura de retrato persistiu ao novo século e, mesmo com todas as provocações contemporâneas, se mantém firme, ainda sendo utilizada por várias instituições. Os retratos produzidos na República Velha, revelam particularidades de cada pintor, mesmo quando as encomendas vinham acompanhadas de parâmetros. Pintar retratos não diminuía, ao nosso entender, as qualidades artísticas do pintor. Eles precisam ser entendidos dentro das regras da sociedade, do mercado artístico e a partir da formação artística daquele momento. Na Bahia republicana, o retrato era uma exigência do “mercado” e todos os pintores o fizeram.