

5 OS ARTISTAS E SUAS OBRAS

Analisar um conjunto de obras de um artista já é uma tarefa difícil. Quando se trata de vários personagens, que atuaram ao longo de mais de 50 anos, com obras desaparecidas ou destruídas pelo tempo, a tarefa é ainda mais árdua. Diante de tal problema, dividimos as análises por artistas, ressaltando as temáticas adotadas e principais características, obedecendo à ordem de produção de cada um.

Recorremos a obras dos acervos públicos baianos, das Santas Casas de Misericórdia das cidades do Salvador, Santo Amaro da Purificação e Oliveira dos Campinhos, além da Irmandade da Conceição da Praia, Ordem Terceira do São Francisco, IGHBA, Instituto Feminino da Bahia, Associação Comercial da Bahia, Sociedade Protetora dos Desvalidos, acervos das Faculdades de Medicina, Direito, Politécnica e da Ebab da UFBA.

A intenção é apresentar quais gêneros pictóricos estavam ligados aos artistas, como as obras foram recebidas pelo público e compreender se existia algo que, tecnicamente, diferenciasse os artistas. Esperamos, com isso, demonstrar que todos os pintores pesquisados gozaram de certo reconhecimento pela sociedade baiana, antes do pensamento modernista, que foi introduzido na Bahia a partir da década de 1930.

Antes de entrar propriamente nas análises, é necessário falar sobre o reconhecimento público do pintor Manoel Lopes Rodrigues. Em seguida, analisaremos algumas de suas obras, preservadas na Bahia. Entre elas, a *“Alegoria da República”*, que foi apresentada no Salão Nacional de 1894 e que hoje pertence ao MAB, evidenciando que o trabalho não foi bem recebido pela crítica do Rio de Janeiro, o que pode ter levado ao pintor a buscar um isolamento na Bahia.

Do mesmo período, analisamos algumas cópias desenvolvidas por Manoel Lopes, durante seus estudos em Paris, que integram o acervo da Ebab, comparando-as com os originais.

Em seguida, analisamos algumas academias dos pintores Manoel Lopes, Archimedes José da Silva e Olavo Baptista, a fim de mostrar que as abordagens e técnicas são muito parecidas, pois todos estudaram dentro do mesmo sistema de ensino

propagado nas academias francesas do final do Século XIX e os primeiros anos do XX.

Por fim, incluímos os artistas por ordem cronológica, comentando sobre os temas adotados e suas principais características. O foco principal são os artistas ocultados e esquecidos historicamente.

Do final do Século XIX ao início do Século XX, encontramos um conjunto de retratos desenvolvidos, principalmente, pelos pintores Oséas Santos e Vieira de Campos, que integram acervos baianos e sergipanos. Também comentaremos sobre suas alegorias, paisagens e outros temas adotados. Esses artistas conservaram as características da pintura oitocentista, mesmo entrando em contato, através dos pintores mais novos, com outras possibilidades de representação.

Para Sonia Gomes Pereira (2012, p. 5), há um condicionamento por parte dos historiadores em achar que cada época tem seu estilo, o que nem sempre é verdade, pois podem existir características anacrônicas em cada época.

De Archimedes José da Silva, analisamos as poucas obras preservadas na Bahia, do início de sua formação, além de alguns trabalhos desenvolvidos no Rio de Janeiro. De Antonio Olavo Baptista, analisamos algumas telas atribuídas a ele, a obra que selecionou o pintor no concurso de 1901, alguns estudos e, principalmente, retratos desenvolvidos no sul da Bahia.

De Robespierre de Farias, analisamos algumas paisagens de pequenas dimensões, desenvolvidas durante seu aperfeiçoamento em Paris, entre os anos de 1907 e 1913, além de sua produção desenvolvida ao longo da primeira metade do século passado.

De Lourenço Conceição, o artista com menos obras preservadas, comentaremos sobre as telas identificadas durante a pesquisa de campo.

Incluímos alguns trabalhos dos pintores consagrados, identificando suas características em relação à produção dos mais antigos, evidenciando as aproximações e distanciamentos estéticos, confrontando-os com a pintura baiana da época. Tentaremos, com essa divisão, apresentar o que restou da produção pictórica dos artistas esquecidos, ainda preservados nos acervos brasileiros e compará-las com a produção dos pintores consagrados.

5.1 MANOEL LOPES RODRIGUES

Manoel Lopes Rodrigues, em seu tempo, não foi reconhecido nacionalmente, embora tenha conquistado prêmios e menções honrosas nos salões de Paris. Em sua única participação nos Salões Nacionais, não foi bem recebido pela crítica e, até a primeira década do Século XX, foi praticamente um desconhecido fora da Bahia.

Da produção desenvolvida por Manoel Lopes, depois que retornou à Bahia, só identificamos retratos. As suas obras mais conhecidas foram desenvolvidas antes de 1896, durante sua formação na Europa. Algumas dessas obras permaneceram com o artista até sua morte. Se não fosse a exposição organizada pelos seus amigos, em socorro à sua família, quem sabe o que seria de sua obra.

Desde que retornou à Bahia, assumiu a docência na Ebab, Liceu de Artes e Ofícios e em outros institutos. Participou de inúmeras comissões do estado, além de manter uma casa de materiais artísticos, na rua Chile. Permaneceu assim pelos primeiros 17 anos do Século XX. Contraiu uma doença que o manteve enfermo por quase oito meses (ATA... 1919, p. 98), até que faleceu, em 22 de agosto de 1918. A situação financeira do Professor não era boa e, mesmo sendo um artista premiado, não conseguiu sobreviver apenas com sua arte.

Conforme comentamos, o pintor não recebeu boas críticas quando expôs suas obras no Rio de Janeiro, e em Salvador não realizou nenhuma exposição individual de seus trabalhos desenvolvidos na Europa. Seu nome começou a ser comentado, na capital federal, graças à exposição de seu discípulo Presciliano Silva, em 1908. Ao mencioná-lo, em cada entrevista concedida, e ao destacar sua formação, ainda em solo baiano, Presciliano prestigiava seu mestre.

Além de Manuel Querino, poucos foram os cronistas que mencionaram Manoel Lopes Rodrigues antes de sua morte. O *Almanak Ilustrado* criticou a Bahia por só ter enviado retratos para a Exposição Nacional comemorativa da abertura dos portos do Brasil.

[...] a Bahia não mandou o que possui no domínio das artes. Apenas uns quadros antigos e uma composição nova, "Inspiração" de Vieira de Campos. Lá ficaram, os trabalhos da Escola de Belas Artes, sobretudo, as magníficas telas de Manoel Lopes Rodrigues, que só por si, valeriam tudo quanto, nesse gênero, as secções brasileiras contém [...] (LIGEIRA... 1909, p. 68)

Constata-se que apesar de valorizar uma composição de Vieira de Campos, o autor não identificado se refere principalmente às obras de Manoel Lopes. Lembramos que Presciliano Silva estava no Rio de Janeiro e já era conhecido dos jornais da capital, devido a sua exposição de 1908. Acreditamos que os comentários acima já tinham influência do livro de Manuel Querino ou de entrevistas com Presciliano Silva. Maria Helena Ochi Flexor (2011, p. 5) nos lembra que na Bahia as Belas Artes só diziam respeito à Escola, ao público externo, “quase nada, diziam as belas artes”.

Depois que Manoel Lopes faleceu, alguns amigos e alunos decidiram ajudar sua viúva, organizando uma exposição para venda de seus quadros. As obras, segundo nota de jornal, “constituíam sua riqueza artística, quadros esses guardados e conservados com verdadeira avareza” (NOTA... 1918, p. 2). A grande exposição foi inaugurada no salão térreo do Palacete Souza Sobrinho, imóvel recém-construído na Rua Chile. A Sociedade Propagadora das Belas Artes¹ e os discípulos de Lopes Rodrigues montaram uma comissão da qual participou Manuel Devoto, Francisco Calmon e o Professor Torquato Bahia (ATA... 1917, p. 84).

Acácio França (1918, p. 13) escreveu que o pintor encontrou na Bahia “desapreço e oposição ferrenha” e que a “rivalidade e a intriga” silenciaram suas obras. Evidenciava que era uma obra fina e rara, que não teria novos exemplares, além de se valorizar com o tempo. Destacava também que muitos quadros foram premiados nos Salões de Paris e na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, alguns guardados pelo artista, recusando várias ofertas.

[...] É preciso lembrar ao público baiano que se interessa pela arte, que não despreze este momento único de adquirir valiosas obras de arte de um notável artista baiano já falecido. (NOTA... 1918, p. 2).

A exposição apresentou ao público 100 quadros, dos quais 25 já tinham compradores antes da exposição. O Comércio Exportador da Bahia adquiriu a tela “*Velho martelais*” por 3:000\$000. A tela foi enviada ao Rio de Janeiro, como presente ao Dr. Miguel Calmon. Na Tabela 3, incluímos os números das obras apresentadas no catálogo da exposição, reunidas a partir de informações encontradas em jornais, para facilitar a visualização. A maioria consta de uma lista desenvolvida por Acácio França, que ainda

¹ Essa sociedade foi mencionada pela primeira vez na reunião de Congregação do dia 28 de maio de 1917, quando Manoel Lopes Rodrigues solicitou permissão para realizar no Solar Abbott as primeiras reuniões para sua fundação.

registrou que a exposição arrecadou o valor de 34:510\$000 com a venda das 43 obras (FRANÇA, 1918, p. 11).

Tabela 3. Obras de Manoel Lopes Rodrigues identificadas em jornais.		
Nº	Descrição	Adquirida por
01	Dois véus	Governo do Estado
03	Velho Martelais	Comercio Exportador da Bahia
05	Sans Souci	Não identificado
06	Estude de Nu	Não identificado
07	Retrato do amigo Fernando de carvalho	Não identificado
08	Meu atelier	Governo do Estado
09	Orchestra Volante	Não identificado
10	Natureza Morta	Dr. Otavio Machado
11	Natureza Morta	Mario Gomes dos Santos
13	Domingo de manhã	Pedro Marquês Valente Junior
14	Velho Gaspard	Pedro Marquês Valente Junior
15	Chrisantemos	Não identificado
16	Procissão na Bretanha	Dr. Frederico Pontes
18	Cabeça de Estudo	Pedro Marquês Valente Junior
19	Cabeça de Velho	Pedro Marquês Valente Junior
20	Interior de Cozinha	Dr. Otavio Machado
25	Lago Perto de Anceniz	Fernando Machado
27	Uma represa D'Água	Dr. Otavio Machado
30	Antiga Capela do Castelo Vitre	Fernando Machado
32	Cabeça de São Gerônimo	Dr. Homero Pires
33	Cabeça de Velho	Dr. Eduardo Moraes
34	Pastora	Não identificado
39	A musa inspirando o poeta (Esquisse)	Dr. Otavio Machado
41	Velhas casas (Bretanha)	Pedro Marques Valente Junior
46	Cabeça de Estudo	Dr. Oscar Pereira da Cunha
47	Cabeça de Estudo	Dr. Pamphilo de Carvalho
51	Cabeça de Estudo	Mario Gomes dos Santos
52	O Estudo	Antonio Fernandes Dias
53	O Estudo	Dr. Vital Soares
55	Cabeça de Cachorro	Dr. Otavio Machado
60	Natureza Morta	Fernando Machado
61	Natureza Morta	Fernando Machado
62	Chácara (Romana)	Pedro Marques Valente Junior
63	Perfil Cabeça de Estudo	Dr. Vilobaldo Campos

64	Paisagem Bretanha	Dr. Otavio Machado
66	Porta do Castelo de Clisson, Bretanha	Antonio Fernandes Dias
67	Efeito do sol Poente, Bélgica	Dr. Otavio Machado
68	As prisões do castelo de Clisson, Bretanha	Pedro Marques Valente Junior
70	Cabeça de Estudo	Bernardo Martins Catharino Filho
76	Cachoeira de Paulo Afonso	Dr. Eduardo de Moraes
77	Risonha	Eng. Alberto Costa Pinto
78	Estudo Paris	Dr. Fernando Luz
79	Cabeça de Estudo (Paris)	Dr. Salvador Mattos Souza
81	Cabeça de Estudo (Paris)	Mario Pires
Estudos e Desenhos		
06	Pochade (estudo)	Dr. Otavio Machado
07	Pochade (estudo)	Fernando Machado
09	Pochade (estudo)	Dr. Otavio Machado
15	Desenho (estudo)	Dr. Otavio Machado
16	Desenho (estudo)	Prof. Torquato Bahia

O governo do estado da Bahia, que já possuía a tela alegórica “*A República*”, adquiriu nessa exposição as obras “*Dois véus*” e “*Meu atelier*”, pelo valor de 16:000\$000 (FIGUEREDO, 1918, p. 5). As três telas são as obras mais conhecidas do mestre baiano.

No mesmo ano, o pintor Virgílio Mauricio (1918, p. 38) lançou o livro intitulado “*Algumas figuras*”, que apresentou um estudo inédito sobre o artista baiano Manoel Lopes Rodrigues. Em outro texto, do mesmo ano, Virgílio Maurício (1918, p. 36) afirmava que Lopes Rodrigues morreu no mais completo esquecimento, mesmo tendo estudado na Europa, numa época que grandes nomes da pintura francesa viviam em Paris.

As causas do aniquilamento de Manoel Lopes Rodrigues? A nossa crítica e a nossa indiferença, sobre tudo a falta de polêmica, de ataques ou elogios, que naturalmente trariam o combate que, despertando a curiosidade apresentariam ao público a individualidade do artista, proclamando o valor de sua obra e a vitória na sua arte (MAURÍCIO, 1918, p. 36).

Diante do exposto, torna-se evidente que o reconhecimento público de Manoel Lopes só aconteceu depois da sua morte. Foi um pintor dotado de qualidades superiores, no que tange à pintura e, assim como outros grandes pintores da história, não conseguiu glória em vida. Não podemos esquecer que, se a arte dentro da Escola foi considerada “medíocre”, como alguns algozes passaram a relatar, depois da década de 1930,

Manoel Lopes também era responsável. Na Bahia, não existia, nas primeiras décadas do século passado, outro nome com tamanha formação.

Entre suas obras, paisagens, retratos e cenas de gênero carregadas de um sentimento romântico. Em Salvador podemos admirar algumas de suas telas no MAB, na Fundação Museu Carlos Costa Pinto e no acervo da Ebab. São obras bem conhecidas e difundidas em publicações da segunda metade do Século XX. Direcionamos nossos estudos sobre as obras desenvolvidas durante seu aprendizado na Europa, que pertencem ao MAB e ao acervo da Ebab.

Alegoria à República

Seu trabalho mais conhecido é *“Alegoria à República”*, reproduzido em diversos livros de história por todo o Brasil. A tela foi uma oferta de Manoel Lopes Rodrigues à Assembleia Legislativa da Bahia, em troca de subsídios para continuar sua viagem de aperfeiçoamento na Itália (RODRIGUES, 1894, p. 151).

Fica claro, na petição de 15 de junho de 1894, que o pintor ofereceu um quadro, ricamente emoldurado, de dois metros de altura, para que a câmara aprovasse o auxílio. A Assembleia autorizou o pagamento de três mil francos, a serem pagos em duas parcelas. Assinaram o documento os deputados Rodrigo Brandão, Rodrigues Teixeira e Antonio Bahia.

Figura 37 - RODRIGUES, Manoel Lopes. *“Alegoria à República”*, 1896. Óleo sobre tela, 230 x 120 cm.



Fonte: Acervo do MAB.

Rafael Alves Pinto Junior (2010) traçou uma análise da obra. Provavelmente foi pensada a partir de modelos disponíveis na Europa, principalmente em Paris. Pinto Junior apresenta algumas imagens da República, disponíveis em jornais e revistas brasileiras da época. Entre elas, uma da *Revista Illustrada* que, segundo o autor, foi a primeira representação personificada na figura feminina publicada no dia seguinte à Proclamação da República Brasileira.

A apresentação da alegoria de Manoel Lopes, segundo Pinto Junior (2010, p. 3), utiliza arquétipos criados na segunda República Francesa e pode estar relacionada com a escultura de Joseph Chinard (1756-1813) desenvolvida em 1794.

A República de Manoel Rodrigues foi representada sentada num trono, como Chinard. A roupa branca significando a paz da qual ela é portadora; mas o braço direito está apoiado numa espada, sinal evidente de que pode usar a força caso necessário, ao mesmo tempo que evoca as lutas à sua implantação. O barrete frígio laureado com ramos de café representa ao mesmo tempo seu vínculo com a matriz francesa e a nacionalidade. Aos seus pés as palmas, símbolo da vitória e da consagração e como fundo, uma parede estampada com as insígnias da República e a data da Proclamação. Uma imagem que a afastava de composições como a República de Décio Villares (1851-1931), simplesmente uma Marianne vestida de verde (PINTO JUNIOR, 2010, p. 4).

Manoel Lopes Rodrigues, por algum motivo, preferiu não incluir as tábuas das leis, um elemento com forte simbolismo concebido por Joseph Chinard, entretanto, acrescentou dois elementos destacados por Pinto Junior (2010, p. 4) e que ligariam a composição do pintor baiano ao passado imperial: o manto e o trono.

O manto concebido por Manoel Lopes Rodrigues não é de veludo, o que o afasta da representação imperial. Já o trono remete à insígnia exclusiva da realeza, e no caso, a figura da serpe, um dos elementos que representavam a dinastia dos Bragança. Vista desta maneira, a República estaria sentada no trono ocupado pela monarquia, assumindo seu lugar de direito e seu lugar de prestígio. (PINTO JUNIOR, 2010, p. 4)

A composição utilizou elementos presentes em outras obras como na tela “*O Imperador Bizantino Honorius*” de Jean-Paul Laurens, que foi desenvolvida em 1880. A disposição do jovem Imperador, sentado no trono de frente para o observador, com uma espada na mão direita, enquanto a outra segura uma grande esfera dourada, além da tapeçaria ao fundo com detalhes ao centro, é uma solução muito parecida com aquela encontrada na composição de Manoel Lopes Rodrigues, com ajustes necessários à nova temática.

Figura 38 – LAURENS, Jean-Paul. “*Honorius o Imperador Bizantino*”, ost, 154 X 108 cm.



Fonte: Museu Chrysler de Art, USA.

Evidente que, na pintura da República, de Manoel Lopes, o tratamento dos detalhes é impressionante, entretanto a obra não foi bem recebida quando foi apresentada no Salão da Enba, em 1896.

A revista *DezenoveVinte* disponibiliza o catálogo dessa exposição. Nele estão relacionadas sete obras do pintor baiano: “*A camponesa*” (84), “*A forja*” (85), “*Figura da República*” (86), três paisagens (nº 87, 88 e 89) e uma cabeça de velha (90) (VALLE e DAZZI, 1884). O catálogo indica que Manoel Lopes Rodrigues foi aluno de R. Collin e Lefevre. *A camponesa* atualmente figura no acervo da Ebab.

Lobo Cordeiro (1986, p. 1) criticou o trabalho do baiano no *Jornal do Brasil*. Comparava a tela “*A República*” com a “*Apoteose as artes*” do pintor Oscar Pereira da Silva, ambos ex-pensionistas do Imperador D. Pedro II. A obra do Sr. Oscar Pereira da Silva inicialmente foi chamada de “*Apoteose a República*” e, depois da exposição, passou a ser chamada de “*Apoteose as Artes Liberais*”.

O crítico perguntava: “onde é o fogo”, criticando a obra do baiano e associando-a às festas nordestinas, como se a obra fosse destinada “aos fogos de artifício de alguma festa de arraial como as que existiam nos Estados do Norte”. E segue as críticas de forma bem mais dura:

A figura da República do Sr. Lopes Rodrigues é o que de mais grosseiro se pode fazer em pintura. Não se lhe pode apontar defeitos artísticos porque aquilo não tem arte e nem é artes. Não a nela nem a perspectiva linear, coisa que qualquer ignorante aprende em um mês.

O autor argumenta que Manoel Lopes Rodrigues desconhecia completamente os requisitos que todo pintor tinha obrigação de possuir, além de não ter ideia do que era a figura da República. Continuou a menosprezar a obra: “homem vestido de mulher

que tinha a cara de Manoel Vitorino privado de bigode e com corpo desproporcionado”. Esse tipo de provocação tinha precedentes dentro dos salões, e outros grandes nomes da arte brasileira também foram duramente criticados.

O próprio Pedro Américo, grande nome da arte brasileira oitocentista, foi criticado por Angelo Agostini, no Salão de 1884, quando expôs “*A noite*”. Ana Cavalcanti (2021) comenta que no caso de Pedro Américo, a crítica pode ser justificada pela mudança de mentalidade e da hierarquia dos gêneros da pintura durante a época.

Entre os jornais baianos consultados e disponíveis na Biblioteca Nacional, não há nenhuma menção à sua participação naquele Salão, e na historiografia baiana, sobre o pintor, nunca foi mencionada nenhuma recepção negativa à obra. Toda essa crítica pode ter levado o pintor a se enclausurar em solo baiano e não tentar expor mais no Rio de Janeiro. Lembramos que, depois do Salão, Manoel Lopes Rodrigues só fez uma única exposição individual na Bahia, em 1896 (NOTA... 1896, p. 2).

Cópias de obras europeias

A Ebab ainda conserva em seu acervo algumas cópias desenvolvidas por Manoel Lopes Rodrigues em Paris. Duas dessas cópias foram comentadas por João de Sousa Laurindo (1921, p. 10). A primeira é uma cópia de “*A Crucificação*”, do pintor francês Pierre Prud’Hon.

Figura 39 - RODRIGUES, Manoel Lopes. “*A crucificação*”. (Cópia), Século XIX. Óleo sobre tela, 98 x 58 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 40 - PRUD'HON, Pierre-Paul. “*A Crucificação*”. (Original), 1822. Óleo sobre tela, 278 x 166 cm.



Fonte: Acervo do Museu do Louvre, Paris.

O tema parece familiar para um pintor baiano do Século XIX, acostumado com a decoração barroca de seus templos; e sua atmosfera, com a figura emergindo da penumbra, pode ter chamado a atenção do pintor. Sua cópia, proporcionalmente, é menor do que a original, adaptando a composição. Seu desenho é muito preciso, ao copiar as formas, entretanto há leves mudanças e uma sensação de que Manoel Lopes acrescentou alguns detalhes. A figura aos pés do Cristo crucificado, originalmente, estava com um corte muito abrupto, o que fez com que a figura feminina, em primeiro plano, fosse levemente reconfigurada. Notem como a posição da “blusa” e do ombro esquerdo diferem do original.

O grupo ao fundo, formado por duas mulheres, é apenas insinuado, sem maiores detalhes e feições. Uma delas acolheu Maria em seu colo, angustiada pela cena dramática. Na figura principal, do Cristo crucificado, notamos que sofreu pequenas alterações, como nas pernas, que foram encolhidas, e no tronco, que ganhou mais destaque do que na composição original. A cruz ganhou mais luz, principalmente atrás do corpo de Cristo, e o papel com a inscrição, pregado no topo da cruz, foi levemente modificado, ganhando mais luz e menos detalhes. O rosto do Salvador perde a expressividade e sua boca parece fechada, diferentemente do original. Lembrando a tradição católica, suas últimas palavras descritas na Bíblia: “Pai em tuas mãos entrego o meu espírito” (Lucas, 23:46).

Todas as pequenas mudanças não desabonam o trabalho de Manoel Lopes. Sendo pertinente considerar que a cópia foi realizada em um museu aberto ao público, diante de uma obra de mais de dois metros de altura, presa em parede, com distorção perspectiva, o que não facilitou a vida do pintor. Quem já tentou desenhar dessa forma, em um museu, sabe o quanto é difícil. Também devemos considerar que a obra já passou por restaurações em outras épocas, o que pode tê-la modificado.

A outra cópia, desenvolvida por Manoel Lopes, foi a “*Família infeliz*”, baseada em uma pintura do francês Octave Tassaert (1800-1874) intitulada “*Une famille malheureuse Aka Suicéde*”, tema nitidamente ligado ao Romantismo.

Figura 41 - RODRIGUES, Manoel Lopes. *Uma família infeliz* (cópia), Século XIX. Óleo sobre tela, 100 x 73 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.

Figura 42 - TASSAERT, Octávio. *Une famille malheureuse*, 1849. Óleo sobre tela, 1,15 x 0,76 m.



Fonte: Acervo do Musée d'Orsay.

Identificamos pelo menos três versões dessa obra. Uma tela, do acervo do Museu d'Orsay, foi pintada em 1849; outra versão, do Museu Fabre, em Montpellier, com pequenas alterações na composição, é datada de 1852; e outra versão, que faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, de 1854. Não sabemos em qual versão o pintor se inspirou, podendo ter sido criada na década de 1880, durante sua permanência no Rio de Janeiro. Podemos observar que, tanto na pintura do Museu Fabre quanto na do Orsay, a jovem acolhida no colo da mãe tem uma tesoura amarrada à cintura, o que não aparece na cópia baiana. Ao abordar como tema o suicídio de uma família em extrema pobreza, a representação de Tassaert deixa algumas dúvidas. Quem se suicidou? A senhora, a jovem ou as duas? Bernard Prost (1886, p. 15) escreveu sobre a tela em sua “Nota sobre a vida do pintor Octave Tassaert”:

A neve cobria os telhados; um vento gelado açoitava a janela desta estreita e fria habitação; uma velha estava esquentando as mãos pálidas e trêmulas em um braseiro. A jovem disse-lhe: Ó minha mãe, nem sempre estiveste nesta miséria! E a velha olhou para a imagem da Virgem, e a jovem chorando... Algum tempo depois vimos duas formas luminosas como almas, que se elevaram em direção ao céu. [tradução nossa]

Pelos comentários de Prost, as duas teriam se suicidado. Na versão do *Musée Fabre de Montpellier Méditerranée*, podemos perceber uma mesa maior, contendo outros elementos que não se encontram na cópia desenvolvida pelo pintor baiano.

Academias: estudos do corpo humano

Na Ebab existem algumas academias² pintadas por Manoel Lopes Rodrigues, Archimedes José da Silva e Olavo Baptista. Resolvemos compará-las com outras disponíveis no acervo do MAB, para verificar as principais diferenças.

Entre as academias de Manoel Lopes, há uma no acervo da Ebab que se destaca. É uma tela que representa uma mulher com cabelos presos com tecido vermelho. A pose é bem difícil, com o corpo em escorço a se encostar sobre uma banqueta que ultrapassa metade de sua altura, sendo uma escolha bem diferente do que nós encontramos em outras academias do acervo da Escola.

Figura 43 - RODRIGUES, Manoel Lopes. *Academia nu feminino*, 1888. Óleo sobre tela, 72 x 46 cm.



Fonte: Acervo da EBAB/UFBA. Foto: Anderson Marinho, 2020.

O comum era o corpo representado em pé, com leves variações nas posições das pernas e dos braços. O enquadramento aprisiona a modelo, entretanto, originalmente, a tela era um pouco maior. Sabemos que João José Rescala restaurou essa tela, na década de 1980, e que cortou bordas estragadas, segundo informações contidas em relatórios daquela década. Também havia, no verso, uma inscrição que indicava que foi pintado no Atelier de Colin, Paris (BORGES, 1981).

² O termo Academia também se referia a uma pintura de estudo do corpo humano nu.

Talvez a melhor maneira de comparar as academias desenvolvidas pelos baianos, seja confrontando-as, pois, conforme demonstramos, eles estudaram com os mesmos professores ou, pelo menos, em um mesmo sistema de ensino.

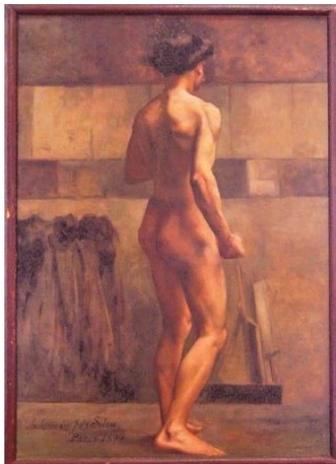
O programa utilizado pela Academia Julian, por exemplo, previa uma série de posições para que os alunos e alunas experimentassem o máximo possível de poses a serem utilizadas em composições artísticas.

Muito comum em todas as Escolas de artes europeias, fazia parte dos exercícios dos cursos de Pintura. Entre os pintores baianos que foram estudar na Europa no final do XIX e início do XX, todos trouxeram, em suas bagagens, esses estudos. Quando foram contemplados com prêmios de viagem ligados à Ebab, tinham a obrigação, firmada em contrato, de enviarem esses estudos para a instituição. No acervo, ainda existente da Ebab, estão exemplos de Manoel Lopes Rodrigues, Archimedes José da Silva, além de alguns estudos desenvolvidos na Bahia. Não temos conhecimento de Academias desenvolvidas por Vieira de Campos ou Lourenço Conceição. Robespierre de Farias, Presciliano Silva e Alberto Valença não passaram por concursos na Escola, portanto não tiveram as mesmas obrigações.

Também não sabemos por que a Escola não preservou nenhuma academia de Olavo Baptista realizada durante seu aperfeiçoamento em Paris. Assim como Archimedes, ambos assinaram um termo de responsabilidade com a instituição, com obrigações de enviarem seus estudos durante o aperfeiçoamento. A única academia feita por Olavo Baptista enquanto estudava em Paris faz parte do acervo do MAB. Por que uma obra que foi enviada para Escola foi parar no museu?

Comparando as academias dos pintores Manoel Lopes Rodrigues, Archimedes José da Silva e Olavo Baptista, percebemos que, tecnicamente, elas são muito parecidas, embora o estudo de Olavo chame mais a atenção, pela escolha de tons e harmonia da luz.

Figura 44 - SILVA, Archimedes José da. *Nú masculino em pé de costas*, 1897. Paris. Óleo sobre tela. 80 X 54 cm.



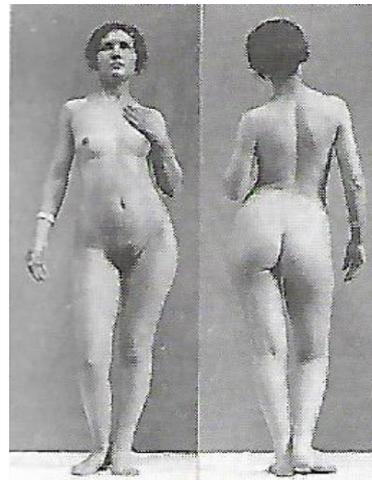
Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Rosana Baltieri.

Figura 45 - BAPTISTA, Antonio Olavo. *Nú feminino*, 1905. Paris. Óleo sobre tela. 81 X 45 cm.



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

Figura 46 - Reprodução: *Female morphology: Mlle Gabrielle Vasseur*. Plate nos. 2313-2327, 1910.



Fonte: Acervo da Ecole national Supérieure des Beaux-Arts.

A tela de Olavo Baptista foi pintada em 1905, na Academia Julian, e é uma obra pouco conhecida entre os pesquisadores, pois nunca participou de exposições, permanecendo na reserva técnica do MAB. Acharmos a modelo muito parecida com Gabrielle Vasseur, uma das modelos da Escola, mencionada no livro de Paul Richer, sobre anatomia feminina e masculina (POINTON; BINSKI, 1997, p. 51).

A abordagem técnica de Olavo Baptista segue os mesmos ensinamentos e tendência assimilada por Archimedes José da Silva. A técnica utilizada por Olavo Baptista é bem mais contida do que a de outros artistas brasileiros que estudaram em Paris no mesmo período, principalmente na cor. Georgina de Albuquerque, por exemplo, adotou em suas pinturas uma paleta mais clara, sem contornos demarcados, apresentando uma fatura muito mais próxima dos pintores impressionistas. O pintor baiano manteve o desenho bem mais marcado, com uma paleta contida, nitidamente influenciada por sua formação na Bahia.

Em outros estudos, do corpo humano pintado por Manoel Lopes, surpreende o seu domínio do desenho, volumes e o tratamento das cores. Desenhava como poucos, e mesmo as suas composições ligadas à religião católica, quase todas do Século XIX,

ainda continuam muito vivas e com um colorido muito bonito, o que indica materiais de qualidade e domínio dos processos para a realização das obras.

Na Bahia, o retrato típico do oitocentos apresentava o modelo de pé, podendo ser de frente ou com o corpo levemente virado para um dos lados; também apresenta uma leve inclinação da cabeça para a direita ou para a esquerda, sempre em um ambiente interno, com mobiliário que ligava o representado à sua profissão ou cargo político, ou então a grandes feitos realizados durante sua gestão, podendo ser uma grande reforma, a assinatura de uma lei ou algum fato histórico.

Na maioria das vezes, a composição era ambientada com estantes de livros, escrivaninhas ou mesmo em um interior de um templo religioso, no caso dos beneméritos ou cardeais homenageados.

Um bom exemplo da tradição pode ser encontrado no retrato do Imperador Dom Pedro II, pintado por José Antonio da Cunha Couto, para a Faculdade de Medicina da Bahia, em 1876. Cunha Couto, como costumava assinar, é o pintor com mais retratos e temas sacros do final do Século XIX. Ele ainda não foi valorizado por causa da recorrência que a Ebab criou sobre sua rivalidade com o pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares.

O retrato de corpo inteiro apresenta o Imperador Dom Pedro II em pé, no centro da composição entre a coroa imperial e o trono. O Imperador está trajando uma gandola militar e segura uma espada, junto à perna esquerda.

Figura 47 – CUNHA COUTO, José Antonio da, *D. Pedro II*, 1876. Óleo sobre tela.



Figura 48 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de José Augusto de Figueiredo*, 1885. Óleo sobre tela, 1,92 x 1,24 cm.



Fonte: Acervo da Faculdade de Medicina da UFBA.

Fonte: Acervo da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim.

Solução parecida pode ser encontrada no retrato do Comendador José Augusto de Figueiredo, pintado por Vieira de Campos, em 1885. O Comendador aparece ao centro da composição, dentro de um cômodo, em pé, entre uma mesa e uma cadeira com espaldar redondo. Uma cortina foi providencialmente inserida, para equilibrar a composição e contrabalancear o espaldar da cadeira.³ Era provedor do Colégio dos Órfãos de São Joaquim.

Mesmo no início do Século XX, as encomendas de retratos dos beneméritos pelas ordens religiosas continuavam, o que pode ser atestado pela quantidade de retratos desenvolvidos, entre 1900 e 1920. É um número significativo de retratos de cardeais, bispos, padres ou comerciantes, ligados às ordens, principalmente nas Santas Casas de Misericórdia, ordens franciscanas e beneditinas.

Outros estados também apresentam esses modelos compositivos de retrato. Abaixo podemos verificar vários retratos dos antigos provedores da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro. Todos com balandraus pretos forrados, um tipo de roupa utilizada em cerimônias dentro das confrarias. É válido, também, observar que todos utilizam uma espécie de cajado. Com algumas exceções, apresentam uma configuração simples nas escolhas dos artistas.

Figura 49 - *Retratos dos provedores da Santa Casa do Rio de Janeiro.*



Fonte: Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

³ Em 2021, a tela estava sendo restaurada no Atelier Studio Argolo.

Nas instituições baianas, podemos encontrar uma infinidade de retratos com as mesmas posturas, quase como se fosse uma regra para a época. Depois da República, grande parte dos retratos identificados possuem dimensões, que variam entre 70 x 50 cm até 100 x 70 cm, com pouca alteração em relação à altura e à largura. Esses retratos de busto podem apresentar o modelo de frente ou de lado, com leve inclinação da cabeça para um lado ou outro, ou mesmo em três quartos. Destaca-se, também, a pouca ornamentação e ambientação, possuindo, na maioria das vezes, um fundo simples, normalmente em tons matizados ou chapados. Vieira de Campos e Oséas foram exceções e continuaram a desenvolver retratos de corpo inteiro, com grandes dimensões e ambientes mais requintados.

5.2 OSÉAS SANTOS

No acervo do IGHSE existem três telas do pintor Oséas Santos, sendo a mais antiga uma pequena alegoria sobre a morte de Tobias Barreto, pintada no mesmo período do retrato do jurista. A tela já passou por restaurações e boa parte da pintura original se perdeu ou escureceu com a oxidação do verniz.

Figura 50 – SANTOS, Oséas Alves dos. *“A morte de Tobias Barreto”*, 1895. Óleo sobre tela, 27 x 37cm.



Fonte: Acervo do IGHSE.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Segundo o livro *“Dois Séculos de arte visuais em Sergipe”* (2008, p. 89), a tela foi pintada em 1895 e apresenta o jurista sergipano em seu último momento de vida. A cena se passa no interior de um quarto, tendo como figura central Tobias Barreto,

deitado em uma cama, no lado esquerdo da composição. De camisola branca, a conversar com um personagem sentado ao lado da cama, parece fazer as últimas recomendações. Enquanto isso, mais três senhores conversam no plano de fundo, sob a luz de uma janela. O semblante do Tobias Barreto parece calmo, porém cansado. Não parece ser um trabalho finalizado, e sim um estudo.

Diferentemente do que se propagou, Oséas Santos também pintou outros temas, atendendo ao “mercado” e ao gosto dos clientes. Em 1905, o pintor desenvolveu um trabalho de cenografia, para as comemorações do dia da Independência da Bahia, que foi exaltado por um cronista da época (THEATROS, 1905, p. 2). Isso demonstra que, para sobreviver, os artistas atuavam em várias frentes, entretanto as obras que foram melhor conservadas permaneceram dentro de instituições públicas, conventos ou igrejas, normalmente retratos.

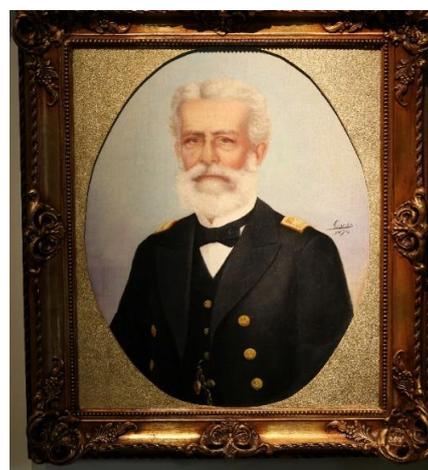
A Câmara Municipal, por exemplo, fez várias encomendas ao pintor. Ainda hoje se conservam os retratos de marechal Floriano Peixoto e do almirante Jerônimo Francisco Gonçalves, ambos de 1894.

Figura 51- SANTOS, Oséas Alves dos.
Retrato do Marechal Floriano Peixoto, 1894.
Óleo sobre tela, 90 x 71 cm.



Fonte: Acervo do Memorial da Câmara de Salvador.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 52 - SANTOS, Oséas Alves dos.
Retrato do Almirante Jerônimo Francisco Gonçalves, 1894. Óleo sobre tela, 90 x 71 cm.



Fonte: Acervo do Memorial da Câmara de Salvador.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

O retrato de Floriano Peixoto é uma cópia de uma pintura realizada pelo mestre Cañizares (RUMMLER DA SILVA, 2005, p. 249). Tanto ela quanto a do almirante

estão ligadas à origem militar da República. O marechal Floriano Peixoto era, nas palavras de Afrânio Simões Filho (2003, p. 12), “uma figura de expressão nacional”. Para o pesquisador, a literatura era a “grande narrativa do período” e a pintura de Oséas Santos ganhou vida “com a descrição surpreendente que Lima Barreto fez do “marechal de ferro”.

Já o retrato do almirante Jerônimo Francisco Gonçalves (BA, 1835 – RJ, 1903) foi inaugurado, solenemente, no Salão Nobre da Câmara, em 12 de maio de 1894, “em nome da gratidão da Bahia Republicana” (SESSÕES... 1894, p. 71). A obra foi restaurada pelo ateliê Studio Argolo em 1997.

Para Júnior (1978, p. 218), o caráter nitidamente militar do golpe republicano, de 15 de novembro de 1889, elevou o personagem do militar, passando a representar um papel de grande destaque. Isso é fundamental para entender a inserção dos pintores estudados, por nós, na produção de retratos, bem como a grande quantidade de representações de Hermes da Fonseca e Floriano Peixoto, nos acervos baianos.

Regina Bôa Morte (2000) registra na ficha de identificação da obra que o almirante trabalhou ao lado do marechal Floriano Peixoto. A ficha ainda apresenta a seguinte descrição:

O retrato a meio corpo, de $\frac{3}{4}$, cabelos repartidos ao meio e barba aparada em leque. Farda com colarinho alto, gravata borboleta e colete. Botões dourados com ancoras em relevo. No ombro as insígnias de almirante da Armada, onde ingressou em 1851, chegando a participar da guerra do Paraguai (BÔA MORTE, 2000, nº0017).

Os Annaes da Câmara dos Senhores Deputados do Estado da Bahia (1894, p. 71) registram que, na 28ª sessão ordinária, realizada em 12 de maio de 1894, sob a presidência de Souza Dantas, “convidou-se a todos para a assistir à inauguração dos retratos no Salão Nobre da Intendência Municipal”.

Na última carta escrita por Floriano Peixoto, 20 dias antes de sua morte, consta: “Não fui eu o consolidador da República, mas a mocidade das escolas civis e militares, a guarda nacional dos republicanos e os batalhões patrióticos que salvaram com suas vidas a vida da República” (PEIXOTO, 1920, p. 3).

As telas têm em comum, além do ano da fatura, um fundo claro como se fosse nuvens, muito parecido com obras desenvolvidas por Miguel Navarro y Cañizares na Bahia. Ambas as assinaturas estão ao lado do ombro esquerdo, local tradicionalmente escolhido por Oséas Santos.

É importante registrar um retrato feminino pintado por Oséas, em 1896, período em que os pintores estrangeiros ainda estavam na Escola. A obra está registrada no acervo do MAB, com o título “*Cabeça de velha*”. A personagem idosa carrega os traços do tempo e sua expressão registra seriedade e recato.

As qualidades do estudo, expressividade e cor demonstram que Oséas Santos tinha o domínio das formas anatômicas e controle da paleta, tudo dentro do gosto oitocentista baiano. A senhora representada foi esquecida pelo tempo e, infelizmente, nenhuma informação foi preservada pelo museu.

Figura 53 - SANTOS, Oséas Alves dos. “Cabeça de velha”, 1896. Óleo sobre tela, 46 x 36 cm.



Acervo do MAB.
Fonte: Acácio França (2011, p.94).

Outro espaço que preserva pelo menos oito retratos do pintor Oséas Santos é a Igreja da Conceição da Praia. À primeira vista, é difícil identificar sua assinatura, pois assinava apenas o primeiro nome, às vezes arranhando a tela com o cabo do pincel. Para nós, a busca da assinatura se dá em locais específicos, como no ombro indicado anteriormente. Também devemos levar em consideração que, em alguns trabalhos, as assinaturas estão escurecidas pela oxidação do verniz. Infelizmente, a irmandade não preservou documentos que indiquem valores e condições para o desenvolvimento das obras.

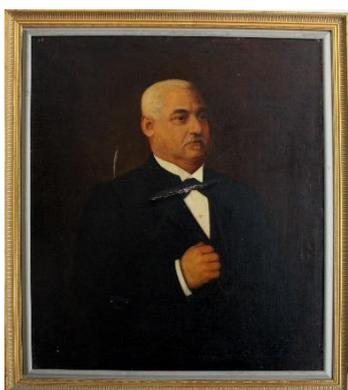
Figura 54 - SANTOS, Oséas Alves dos.
Retrato sem identificação, 1898. Óleo sobre tela, 75 x 95 cm.



Fonte: Acervo da Irmandade da Conceição da Praia.
 Foto: Anderson Marinho, 2019.

Os retratos possuem um desenho preciso, mas uma atmosfera pouco criativa, talvez por ter que seguir as características das obras mais antigas, que já integravam a galeria, de acordo com os valores da época.

Figura 55 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato sem identificação*. Século XIX. Óleo sobre tela, 95 X 75 cm.



Fonte: Acervo da Irmandade da Conceição da Praia.
 Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 56 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato sem identificação*, Século XIX. Óleo sobre tela, 94 X 76 cm.



Fonte: Acervo da Irmandade da Conceição da Praia.
 Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 57 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Sem identificação*, Século XIX. Óleo sobre tela, 90 x 76 cm.



Acervo da Irmandade da Conceição da Praia.
 Foto: Anderson Marinho, 2019.

Realmente, nas instituições baianas, o retrato imperou durante as primeiras décadas do Século XX, conforme comentamos no capítulo sobre a persistência do retrato. Hoje, os retratos pintados não têm mais a importância de outrora, devido a sua vulgarização através dos celulares, entretanto, para a população baiana do início do Século XX, o pintor retratista era muito reconhecido.

A maioria desses retratos foi desenvolvida em pequenas dimensões, com fundos chapados, sem contextualizar o personagem a algum lugar específico. Isso não se aplica aos retratos de corpo inteiro, pintados para a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, desenvolvidos para homenagear seus beneméritos, sempre pelos melhores pintores, retratando os personagens dentro de ambientes decorados e ao lado de objetos ligados às suas profissões.

Em sua maioria, os retratos pintados por esses artistas seguem a tradição dos retratos do Império, entretanto algumas dessas obras não possuem o requinte de outros pintores brasileiros do mesmo período. Suas composições são mais simples, embora o tratamento da pintura obedeça aos padrões da arte oitocentista baiana. É o caso, por exemplo, do retrato de corpo inteiro de Joaquim da Silva Fontana, registrado irmão benfeitor em 20 de junho de 1868. A pintura é datada de 1904 e foi pintada por Oséas Santos (FATH, 2009, p. 48).

Figura 58 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato de Joaquim da Silva Fontana*, 1904. Óleo sobre tela, 187 x 129 cm.



Fonte: Museu Casa de Misericórdia da Bahia.
Foto: Cristina Damasceno, 2009.

Ele foi retratado dentro de um cômodo, em pé, ao lado de uma escrivaninha, muito parecido com retratos desenvolvidos por Cunha Couto e apontados por nós anteriormente. Sua mão esquerda repousa sobre um documento, dando a entender que o assinou ou estava prestes a assiná-lo. Essa composição se repete em outros retratos do mesmo autor.

Os ambientes pintados por Oséas Santos são muito parecidos, quase como uma regra. Sempre os homenageados estão em pé ou sentados, ao lado de um mobiliário, num ambiente com tapetes e cortinas. As mesmas soluções aparecem nos três retratos abaixo.

Figura 59 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Eloyd Oliveira Guimarães* (benfeitor irmão em 05.11.1894), 1918. Óleo sobre tela, 220 x 120 cm.



Fonte: Acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 60 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato de Thomé Pinto de Almeida Prado* (benfeitor), 1923. Óleo sobre tela, 192 x 131 cm.



Fonte: Acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 61 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato não identificado* (benfeitor), sem data. Óleo sobre tela, 192 x 131 cm.



Fonte: Acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

O pintor também desenvolveu muitos retratos com os homenageados sentados, em escrivaninhas ou mesas. A pose de corpo inteiro sentado foi amplamente explorada, também, pelos outros pintores baianos. Abaixo, os retratos de José Figueiredo e Thomé Pinto de Almeida Castro, benfeitores da Santa Casa de Misericórdia, no início do Século XX.

Figura 62 - SANTOS, Oséas Alves dos.
Retrato de José A. de Figueiredo, 1906.
Óleo sobre tela, 156 x 115 cm.



Fonte: Museu Casa de Misericórdia da Bahia. Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 63 - SANTOS, Oséas Alves dos.
Thomé Pinto de Almeida Castro, (benfeitor)
1903. Óleo sobre tela, 150 x 115 cm.



Fonte: Museu Casa de Misericórdia da Bahia. Foto: Anderson Marinho, 2019.

As composições que representam os modelos em pé, remontam a uma longa tradição na pintura dos retratos. Três séculos antes, essas poses, com o modelo de pé, já foram utilizadas para registrar os reis, rainhas e membros proeminentes da corte.

O grande pintor espanhol, Diego Velásquez, durante o Século XVII, realizou diversos quadros com composições semelhantes. Basta observar os retratos da Rainha Isabel de Bourbon e do Príncipe Baltazar Carlos. Eles são representados de pé, sempre dentro de um aposento, tendo ao fundo cortinas que cortam o plano, e, ao lado, um trono, cadeira ou um mobiliário da época. Os retratos abaixo, do Rei Filipe IV e do Felipe II, já apresentam composições parecidas.

Figura 64 - VELÁSQUEZ, Diego.
Retrato de corpo inteiro de Felipe, 1631.



Figura 65 – VELÁSQUEZ, Diego. *Retrato de corpo inteiro de Felipe*, 1632.



Figura 66 – CRUZ, Juan Pantoja de la. *Retrato de Felipe II*. Cerca de 590.



Fonte: Lopes Rey (1998, p.82). Fonte: Lopes Rey (1998, p.53). Fonte: Lopes Rey (1998, p.83).

As composições que integram personagens em ambientes internos, com mobílias de época, podem ser facilmente encontradas nos retratos brasileiros do Século XIX e início do Século XX. O mesmo pode ser dito para os quadros cuja apresentação do modelo em destaque tem, como fundo, salas com colunas e janelas, apresentando aspectos da cidade, como no retrato, pintado por Juan Pantoja de la Cruz, representando o Rei Felipe II, já idoso, por volta de 1590, segundo Lopes-Rey. (1998, p. 83).

As composições brasileiras trazem pequenas variações nas poses dos retratados. Victor Meirelles, por exemplo, pintou o retrato de José Antonio Moreira Filho (segundo Barão de Ipanema) em 1880. A composição também pode ser observada no retrato do Comendador Francisco de Paula Mayring, de autoria de Jean-François Batut.

Figura 67 - Victor Meirelles. *Retrato do Barão de Ipanema (José Antônio Moreira)*. 1880. Óleo sobre tela, 126 x 225 cm.



Fonte: D'Argent Leilões, 2018.

Figura 68 - Jean-François Batut (1828 - 1907). *Retrato de Francisco de Paula Mayrink*. Óleo sobre tela, 253 x 153 cm.



Fonte: Conrado Leiloeiro, 2019.

Percebemos que os pintores baianos não inovaram; entretanto, essa aparente falta de criatividade pode estar ligada às obrigações firmadas em contrato com as instituições, e todos os pintores acabavam por repetir tamanhos e poses ao gosto do cliente. Oséas, por exemplo, fez um retrato do Monsenhor Cezimbra para a Irmandade da Conceição da Praia. A obra é uma cópia fiel de outro trabalho seu, desenvolvido para a Santa Casa de Misericórdia da Bahia.

Figura 69 – SANTOS, Oséas Alves dos.
Monsenhor Cezimbra. Sem data. Óleo sobre tela,
100 x 70 cm.



Fonte: Acervo da Irmandade da Conceição da
Praia.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 70 - SANTOS, Oséas Alves dos.
Monsenhor Cezimbra. 1902. Óleo sobre tela, 200
x 100 cm.



Fonte: Acervo da Sta. Casa da Misericórdia
de Salvador.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

O retrato, realizado para a Santa Casa de Salvador, é um trabalho de grande mérito artístico e deve ter sido pintado primeiro. O pintor foi muito cuidadoso no tratamento dos diferentes tecidos, retábulo, cortina e, principalmente, nos aspectos emocionais e físicos do cardeal. Somente esse trabalho já colocaria Oséas entre os grandes pintores de seu tempo. O trabalho da Irmandade da Conceição da Praia obedece a mesma pose, com leves alterações no desenho. Esse trabalho está oxidado e seu colorido está um pouco comprometido, mas a conservação da obra ainda é muito boa.

A Santa Casa de Misericórdia da Bahia possui um retrato de José de Sá, pintado por Oséas Santos, em 1919. O retrato foi exposto em 1919 e, desde então, integra o acervo da Santa Casa. José de Sá foi mordomo da instituição em 1917 (NOTAS...1886).

Figura 71 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato de José de Sá*. 1919. Óleo sobre tela, 192 x 118 cm.



Acervo da Santa Casa de Misericórdia da Bahia.
Foto: Antonio Ivo de Almeida. 1919.
Fonte: Santana (2008, p.224).

Oséas também pintou vários retratos para a Faculdade de Direito, alguns sem identificação. O personagem de bigode nos lembra Rui Barbosa, sem os óculos de costume, porém bem mais jovem do que costumamos encontrar nas fotografias do início do Século XX. No entanto, trata-se de algo a ser comprovado.

Figura 72 – SANTOS, Oséas.
Não identificado. Óleo sobre tela, 66 x 54 cm.



Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 73 – SANTOS, Oséas.
Retrato de Antonio G. Almeida. Óleo sobre tela, 66 x 54 cm.



Foto: Anderson Marinho, 2020.

Oséas foi um retratista, mas pintou todos os gêneros pictóricos. As naturezas-mortas eram encomendas comuns para a época. Em 1923, Oséas pintou *“Laranja e licor”*, uma pequena composição, na qual representou um pote de cerâmica, uma jarra de licor, três laranjas e um cálice sobre a mesa. O pintor escolheu um ponto de observação, que apresenta a mesa em diagonal, o que é interessante para uma

natureza-morta. Os elementos compositivos formam uma elipse ao centro da tela, apenas ultrapassada pelo pote de cerâmica. A obra fez parte da exposição na Associação dos Empregados do Comércio do Rio de Janeiro, no mesmo ano. A tela foi comentada pelo *Pequeno Jornal*, em 22 de dezembro de 1923.

Como era um admirador da pintura do Século XIX, podemos observar a influência de grandes nomes da pintura brasileira em suas escolhas. No acervo do MAB há outra natureza-morta, que utiliza uma composição muito parecida com aquelas utilizadas por Victor Meirelles no Século XIX. Oséas escolheu elementos ligados à sua cultura nordestina. A pintura tem um ar de frescor, como se tivesse sido pintada recentemente, totalmente diferente das outras obras encontradas do artista, talvez por estar conservada em reserva técnica, sem muito contato com luzes artificiais ou a ação do sol.

Figura 74 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Natureza morta*, 1923. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo particular.
Foto: Luiz Freire, 2021.

Figura 75- SANTOS, Oséas Alves dos. *Natureza morta*. 1928. Óleo sobre tela, 55,6 x 74 cm.



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

Vale, também, destacar que o museu dispensou cuidados com a obra durante todo esse tempo. Oséas traz um senso apurado na observação dos elementos que constituem a obra e, quanto ao seu tratamento, pode ligá-la à sua formação, com predomínio do desenho de observação; entretanto, seu mergulho nos diversos objetos e frutas leva-nos a pensar que, em sua mente, havia uma tentativa de buscar uma ligação maior com sua própria história. Seu contato com as inovações estéticas e formais brasileiras, durante suas viagens ao Sudeste, na década de 1920, não poderiam passar em branco, o que não trouxe mudanças em sua forma de pintar. Na

composição, em si, nada de inovador, pois existem diversos exemplos com uma composição muito similar.

Chama a atenção a escolha por objetos típicos de nossa região. O grande caldeirão de cobre, figura central de sua composição, dialoga com o licor, espigas de milho, laranjas, coco e a manga rosa, organizando nosso olhar. Destaca uma colher de pau, que corta o plano, todos elementos simbólicos para todos os nordestinos.

Também devemos lembrar de uma cópia, desenvolvida por Oséas Santos, na década de 1920, da obra *Cecy e Pery*, de autoria do também sergipano Horácio Hora, para as comemorações do Centenário da Independência do Estado de Sergipe (COMMEMORAÇÃO... 1920, p. 4).

Foi contratado pelo governo baiano para reproduzir a obra que pertencia ao Teatro São João. Sílio Boccanera Junior (1926, p. 242) informa que a tela original foi ofertada à Bahia, ficando por muito tempo no foyer do teatro, passando posteriormente para o Arquivo Público e Museu do Estado. Para o autor, a tela foi executada com tanto esmero que dificilmente se poderia distinguir a original da cópia.

Oséas Santos tinha uma forte ligação com o Romantismo. Isso fica mais evidente quando apreciamos seus títulos poéticos. Nas telas “*A velhice desamparada*”, “*Decáida*” e “*Sonho desfeito*”, aborda temas ligados à própria condição humana. Duas das telas ainda se preservam, uma no MAB e outra integra o acervo do Centro Cultural de Aracaju. São mulheres abandonadas, à mercê das incertezas de uma vida sem recursos e à própria sorte.

No jornal *O Imparcial* encontramos referências sobre sua exposição na Galeria Lili de Salvador (EXPOSIÇÃO... 1922, p. 2). A nota destacava a tela “*Sonho desfeito*” que foi considerada “uma perfeição admirável”. Entre as obras apresentadas estavam:

Nº	Título	Tema	Nº	Título	Tema
01	Sonho desfeito	Nu	19	Margens do rio ao luar	Marinha
02	Orando	Figura	20	Tristeza	Figura
03	Esperando a esmola	Figura	21	Porto do Bom Jesus	Marinha
04	Tijupá de pescadores	Marinha	22	Saindo do ancoradouro	Marinha
05	Vivenda Rústica	Paisagem	23	Doces e vinhos	Natureza morta
06	João. Cabeça de preto.	Figura	24	Cabeça de menino	Figura

07	Praia Grande	Marinha	25	Fonte do caixeiro	Paisagem
08	Ao cair da tarde	Marinha	26	Ponte de Praia Grande	paisagem
11	Cabeça de moça	Figura	27	Um devoto	Figura
12	Pinhas	Natureza morta	28	Cabeça de velha	Figura
13	Casa de roça	Paisagem	29	Fundos de quintal	Paisagem
14	Ponte	Marinha	30	Cajus	Natureza morta
15	Barrancos	Paisagem	31	Retrato do autor	Figura
16	Abrindo a cancela	Figura	32	Paisagem	Paisagem
17	Estendendo roupas	Figura	33	Cachoeira	Paisagem
18	Pedras de Itacaranha	Marinha	34	Recreio	?

As telas de nº 05, 06 e 34 aparecem na ordem, contudo, não é citada a numeração da exposição, mantivemos a ordem citada no artigo de jornal.

O colunista de jornal Alexandre Passos, um ex-aluno de Oséas na Ebab, se mostrava um grande admirador. Escreveu para o *Jornal ABC*:

O pintor se revela como um dos mais competentes pintores de nu artístico no Brasil. Frisamos propositadamente nu artístico, porque há pintores de nu em completa oposição a arte. O cenário do quadro representa uma alcova de casa de tratamento, pois o luxo que apresenta demonstra. Ocupando ao centro, de pés voltados para o toucador, sobre o qual se acham objetos miúdos, uma mulher dorme completamente nua, deixando aparecer os contornos ricos de carne e de beleza... o veludo do divã em que ela dorme confunde com a macieza do seu corpo. Sonha com o matrimônio. E este sonho faz-lhe convulsões...

O artista foi muito feliz na concepção do quadro. As tintas foram aplicadas com precisão. O ato do casamento, objeto do sonho, aparece ao alto, vendo-se o sacerdote, os cônjuges e convidados com a coloração um pouco esbatida, o que dá um bom efeito à tela. (PASSOS, 1923, p. 8)

Figura 76 – SANTOS, Oséas Alves dos. “*Sonho desfeito*”. Década de 1920. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas.



Fonte: Renascença (1922, p. 35).

Oséas apresentou a tela à Enba, com intenção de vendê-la (ESCOLA. 1923, p. 3). No dia 19 de junho 1923 foi lido um parecer dos professores Flexa Ribeiro, Lucílio de

Albuquerque e Rodolpho Chamberlend recusando a tela “por não apresentar os verdadeiros requisitos de uma obra de arte” (ENCADERNADOS, 1923).

Infelizmente, a reprodução da revista *Renascença* pouco permite entender o que se passa nos planos intermediários e de fundo, e tampouco como era o tratamento cromático. Quanto ao desenho, demonstra uma certa dificuldade em fazer o escorço da perna, o que também foi identificado na alegoria dedicada a Ruy Barbosa.

As composições com mulheres dormindo ou sonhando, foram abordadas pelo suíço Henry Fuseli (1741-1825). Na tela “*Sonho desfeito*”, o pintor baiano representou suas convicções religiosas e morais, colocando em cima de uma mulher, aparentemente uma prostituta, as aspirações machistas de sua época. A revista baiana *Renascença* chamou a tela de “moralizadora” e assim a descreveu: “repousada das fadigas da orgia desnuda, ostentação da carne sadia e moça” (AS ARTES... 1922, p. 35).

Observando a Tabela 4, fica evidente que a produção artística de Oséas Santos incluía retratos, paisagens e cenas de gênero. Em sua exposição realizada na Associação Comercial de Pernambuco, de 1923, também apresentou várias paisagens e marinhas, entre elas “*Maré baixa – marinha*”, “*Crepúsculo*”, “*Ruínas*”, “*Volta do rio ao luar*”, “*Ao sair do ancoradouro*” (EXPOSIÇÃO... 1923, p. 4).

Sobre a obra “*Velhice desamparada*”, um cronista comentou em 21 de fevereiro de 1924 que a tela poderia figurar com vantagem em qualquer Salão nacional, (OSÉAS... 1924, p. 4).

Figura 77- SANTOS, Oséas Alves dos. “*A Velhice desamparada*”, sem data. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo particular.
Foto: Arquivo do Atelier Stúdio Argolo.

A obra foi comentada, em 1913, na exposição coletiva de pintores baianos, realizada no Liceu de Artes do Rio de Janeiro. Nessa exposição participaram Guilherme Foeppel, Presciliano Silva e Oséas dos Santos representando a Bahia (EXPOSIÇÃO... 1913, p. 2). Oséas Santos também expôs a tela na Escola Normal do Espírito Santo (OSÉAS... 1914, p. 4). Abaixo, relacionamos as telas expostas e destacamos a grande quantidade de paisagens e cenas do cotidiano.

Tabela 5: Obras expostas na Escola Normal do Espírito Santo, em 1914.			
01	Velhice desamparada	16	Não identificado
02	Velha quitandeira	17	Margens do Dique - Bahia
03	Tororó	18	Frutas da Bahia
04	Não identificado	19	Aprendiz de Desenho
05	Pedra dos amores. Rio de Janeiro.	20	Tarde – Cascadura
06	Cais do antigo mercado	21	Não identificado
07	Sem abrigo	22	Infância
08	Laranjas e licor	23	Paisagem
09	Salada	24	Doces e vinho
10	Merenda	25	Café
11	Cabeça de Metina	26	Faltou água
12	Casebre	27	Não identificado
13	Maré baixa	28	Caminho da fonte
14	Porto de Bom Jesus	29	Não identificado
15	Temporal	30	Gruta de Lourdes – Niterói

A tela “*Velhice desamparada*” passou por intervenções na empresa de restauro Stúdio Argolo e representa uma idosa vestida de preto, com um terço nas mãos. A modelo é muito parecida com a senhora representada na tela “*Cabeça de velha*”, que também pertence ao acervo do MAB. O título nada revela sobre a intenção do artista e pode ter sido um simples retrato. Nelas podemos ver um pintor muito preocupado com os valores tonais e com o desenho.

Figura 78 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Arraial do Cabo*. 1925. Óleo sobre tela. 31 x 50 cm.



Figura 79 - SANTOS, Oséas Alves dos. “*Paisagem marinha*”, 1928. Óleo sobre tela, 61 x 48cm.



Fonte: Catálogo Galeria MCR, 2015.

Fonte: Palácio Olímpio Campos, Sergipe.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

A paisagem preservada no Palácio Olímpio Campos, de Aracaju, Sergipe, foi desenvolvida em 1928, o que pode sugerir que foi pintada durante sua excursão pelas margens do Rio São Francisco. O setor de Museologia não guarda outras informações sobre o autor e nem sobre a pintura.

A obra não se destaca quando comparamos com as paisagens dos pintores formados na República. Apresenta um pintor contido e uma paleta acinzentada, com tons muito rebaixados, entretanto, isso pode ser influência do tempo e exposição à luz. O artista usou uma técnica que deixou parte da base de preparação visível, permitindo que toda a trama do tecido ficasse aparente. A impressão, ao observar a tela de perto, é que ele utilizou apenas cola para impermeabilizar o tecido, não parecendo ter base de preparação com cargas minerais e/ou pigmentos brancos.

É uma paisagem marinha, cuja composição traz um corte diagonal, da esquerda para a direita, cortando todo o plano pictórico. A vegetação, em declive, apresenta uma árvore, em primeiro plano, seguida de dois coqueiros e dois casebres populares. O terreno permite contemplar uma pequena faixa de areia e seus coqueiros no plano de fundo, dividindo a tela ao meio pela linha do horizonte. A árvore em destaque corta o plano na vertical.

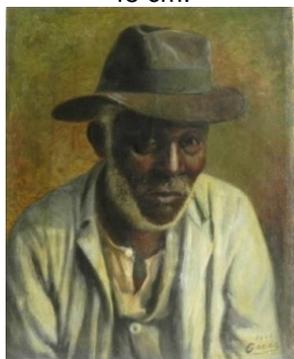
No segundo plano, podemos ver parte de dois casebres, com seus telhados em cerâmica e uma pequena plantação de bananeiras, conduzindo nosso olhar para a praia, que ocupa todo o quarto inferior direito. A pintura se encontra em uma das salas de exposição permanente do Palácio Olímpio Campos. Contamos com o auxílio da coordenadora e historiadora Isaura Ramos e do museólogo Romário Portugal para fotografar a obra.

Existem dois retratos de pequenas dimensões, que foram pintados por Oséas na década de 1920. “*Cabeça de negro*” e um autorretrato chamam a atenção pela similaridade da fatura e paleta de cores. Ambos pertencem ao acervo do IGHSE.

O velho negro é apresentado com uma simplicidade surpreendente, com um olhar introspectivo, que contempla o observador, como se quisesse o desvendar. O pintor

utilizou tons de sombra queimada e terra de Siena, na construção da pele e sua luz é suave. A camisa revela diversos tons, com sombras azuladas e luzes amareladas, como se quisesse fazer uma oposição por contrastes.

Figura 80 – SANTOS, Oséas Alves dos. “Cabeça de velho” 1926. Óleo sobre tela, 55,5 x 45 cm.



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

Figura 81 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Autorretrato*. Óleo sobre madeira, 1929, 25 x 26cm.



Fonte: Acervo do IGHSE.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 82 – Fotografia de Oséas Santos publicada em um jornal.



Fonte: “A Cigarra”, ano 10, nº205, p.28.

No autorretrato, Oséas se representa com os cabelos grisalhos e barba castanha, com um olhar fixo no observador. Sua camisa é simples, branca e com gola caída. Sua representação foi despojada, como num ambiente privado, livre dos *status sociais*, com roupas simples, quase como um pregador do evangelho.

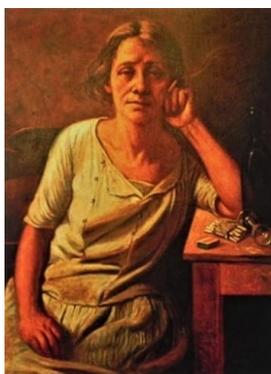
Nesses retratos não encontramos sua fatura inicial, que buscava representar os detalhes dos objetos e uma pintura mais refinada, o que nos leva a pensar que foram apenas estudos. Na Figura 82, apresentamos uma fotografia de Oséas, que foi publicada em um periódico baiano, cuja postura é a mesma do quadro.

Também em Sergipe, encontramos a obra “*A Decaída*” do acervo do Centro Cultural de Aracaju. A obra foi pintada em 1928 e apresenta uma mulher branca, de meia idade, sentada, provavelmente em um bar. Ela posa de frente, com o braço esquerdo em cima de uma mesa, com a mão recostada ao lado esquerdo da cabeça, segurando, entre os dedos, um cigarro.

A mulher tem cabelos curtos, um pouco abaixo da orelha, lisos e descuidados. Seu semblante é cansado e com um olhar ébrio. Usa um vestido rasgado na gola, claro e sujo. Seu braço direito repousa sobre o colo e sua mão revela uma trabalhadora, forte e com mãos descuidadas. Por trás de seu ombro direito, revela-se o espaldar de uma

cadeira simples. Em cima da mesa, uma caixa de fósforo, um maço de cigarros, um cálice adornado e uma garrafa vazia.

Figura 83 - SANTOS, Oséas Alves dos. *A Decaída*. 1928. Óleo sobre tela, 67 x 87cm.



Fonte: Acervo do Centro Cultural de Aracaju.

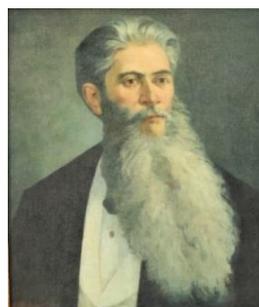
O título da obra pode indicar uma “mulher da vida”, como eram chamadas as prostitutas. Lembramos que o pintor já tinha desenvolvido outra tela com o título “*Sonho desfeito*”, na qual representava uma prostituta a sonhar com o matrimônio. A iluminação geral da tela é quente e alaranjada, com pouco contraste cromático entre a mulher e o ambiente. A tela está em bom estado de conservação e pode ter passado por restaurações.

No acervo da Ebab existem duas telas retratando o fundador da Abab, Miguel Navarro y Cañizares. O primeiro trabalho de autoria de Oséas Santos foi adquirido com recursos de Legado Caminhoá para figurar em sua pinacoteca. Anos depois, um dos alunos premiados da Escola, o jovem Emídio Magalhães, desenvolveu outro retrato, que pode ter sido influenciado pela tela de Oséas.

Figura 84 - SANTOS, Oséas Alves dos. *Retrato de Cañizares*, 1926. Óleo sobre tela, 55 x 66 cm.



Figura 85 – MAGALHÃES, Emídio de. *Retrato de Cañizares*. Década de 1930. Óleo sobre tela, 55 x 66 cm.



Acervo da Ebab da UFBA.
 Fonte: (RUMMLER DA SILVA, 2008, p.107)

Fonte: Acervo da Ebab da UFBA
 Foto: Anderson Marinho, 2021.

Na fatura do pintor mais velho, as delicadas passagens tonais e esfumadas não deixam a composição tão dura quanto a segunda. A versão de Emídio apresenta-se muito mais marcada em seu desenho, destacando o personagem do fundo. O mesmo pode ser dito do cabelo e barba do pintor espanhol, cujo pincel de Oséas conseguiu transmitir um ar mais leve e natural.

Na década de 1930, Oséas continuou a produzir paisagens e retratos, mesmo não fazendo mais parte da Ebab. No IGHBA, em Salvador, podemos contemplar a tela *“Encourados do Pedrão”*, de sua autoria. É provável que o pintor tenha feito essa obra depois da inauguração da tela *“A entrada do exército libertador”*, de autoria de Presciliano Silva.

A tela foi encomendada pelo Prefeito da cidade de Irará, que desistiu da obra quando ela foi terminada. Oséas afirmou, em suas memórias, que o Prefeito já havia deixado o cargo e seu sucessor se recusou a ficar com a obra, por falta de verba.

Figura 86 - SANTOS, Oséas Alves dos. *“Encourados do Pedrão”*, 1940. Óleo sobre tela



Fonte: Acervo do IGHBA.
 Foto: Thiago, 2019.

Percebemos que nessa pintura Oséas utiliza duas abordagens. Os personagens ele pinta à maneira antiga, com tons terrosos, como de costume, mas a paisagem preferiu pintar com cores mais luminosas, pinceladas mais soltas e com um cromatismo bem próximo de algumas pinturas de Robespierre de Farias. O tratamento da vegetação lembra os efeitos da *“paisagem marinha”* (Figura.79).

O quadro se inspirou em um episódio histórico da Independência. O frade José Maria Brayner organizou um grupo de combatentes na cidade de Pedrão, Bahia. Os vaqueiros da região vestiam roupa de couro, própria para lidar com o gado em meio à vegetação espinhosa, daí o nome do batalhão. Podemos ver, ao fundo, um grupo de casas e populares acenando para a tropa. A obra foi ofertada pelo artista, em 1948 (OFERTA,, 1975, p. 273).

Temas sociais também aparecem em sua produção. Na tela “A seca”, pintada em 1935, e que permanece ao IHGSE, Oséas tratou de um tema que seria posteriormente muito discutido na literatura brasileira modernista: os retirantes nordestinos. A obra está em bom estado de conservação, embora apresente algumas manchas, provavelmente de antigas intervenções. Foi vendida ao estado de Sergipe (O MAIOR... 1935, p. 2).

Figura 87- SANTOS, Oséas Alves dos. “A Seca”, 1935. Óleo sobre tela, 1,17 x 88 cm.



Fonte: Acervo IHGSE.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Representa uma família de retirantes em desespero pelo mal súbito de um de seus integrantes. Surpreendidos no meio do Sertão, a família, composta por dois adultos e duas crianças, provavelmente pais e filhos, sofre pelo desfalecimento da mãe. Estão concentrados no episódio dramático, buscam forças que não chegarão.

O pai larga seus pertences, às presas, e tenta amparar sua esposa, diante de um sol que racha a terra. A sombra de um arbusto em nada diminui o sofrimento. Um entre tantos episódios sobre a seca no Nordeste brasileiro, que tanto divulgava-se entre os jornais. Nos periódicos baianos, existem várias referências sobre pinturas modernas

ligadas às raízes brasileiras e, provavelmente, essas informações motivaram composições ligadas às mazelas nordestinas. Dessa forma, Oséas tentava se inserir nas mudanças de pensamento sem conseguir renovar sua pintura.

5.3 VIEIRA DE CAMPOS

Vieira de Campos era um desenhista muito apreciado e muito cuidadoso em suas composições. O retrato de Militânia Martins Ramos, desenvolvido para a Santa Casa de Misericórdia da Bahia, é um desses casos. Segundo Barbosa (2016, p. 1), em seu artigo o “Passageiro da História”, Militânia tinha um orfanato, na cidade de Cachoeira, e recebia doações de grandes afortunados, como o Comendador Rodrigo José Ramos e Reinerio Martins Ramos, que deixaram verdadeiras fortunas para casas de caridade da cidade.

Figura 88 - CAMPOS, Vieira de. *Militania Martins Ramos*, 1899. Óleo sobre tela, 182 X 128 cm.



Acervo do Museu Casa de Misericórdia da Bahia.
Fonte: (FATH, 2009, p. 48).

Um outro exemplo é o retrato de Antônio Carneira, pintado por Vieira de Campos, para a Casa Pia de Salvador. O Barão de São Raymundo era natural de Portugal e ocupou o cargo de Cônsul da Venezuela na Bahia, sendo um dos irmãos benfeitores da Casa Pia. Vieira de Campos escolheu apresentá-lo em pé, no centro do quadro, com o corpo levemente voltado para sua esquerda (direita do observador). Veste traje de gala da

marinha e o tratamento do ambiente é muito rico, elaborado em perspectiva muito bem traçada. O personagem permanece em cima de um tapete em primeiro plano, bem próximo a uma escada. Seu rosto foi elaborado com muito cuidado.

Figura 89 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Antônio Fernandes Carneira*, 1914. Óleo sobre tela, 224 x 154 cm.



Fonte: Acervo da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim.

O piso é todo de mármore, muito bem elaborado, formando um tabuleiro que se perde nos pontos perspectivados. O ambiente requintado, tem, ao lado direito, uma janela com cortinas abertas e o brasão da Monarquia portuguesa. Do lado esquerdo, parte da escada se revela com uma planta acima da balaustrada.⁴ É importante lembrar que a tela estava toda oxidada quando fotografamos e, por isso, apresentava uma atmosfera amarelada.

O gênero retrato não declinou com a mudança política, ganhando força junto às famílias tradicionais provenientes de todos os cantos do estado. Esses ilustres personagens passaram a encomendar retratos com os pintores Manoel Lopes Rodrigues, Vieira de Campos e Oséas Santos, os mais renomados da época. Os retratos de Manoel Lopes Rodrigues e Vieira de Campos se destacam pela qualidade do desenho e tratamento da cor, além de uma veracidade na representação das emoções.

Durante a pesquisa de campo, encontramos um acervo pouco pesquisado, na Santa Casa de Misericórdia da cidade de Santo Amaro da Purificação. É uma coleção de retratos pouco conhecida e de grande importância artística, também composta de

⁴ Em 2021, o quadro estava sob a guarda do Atelier Studio Argolo para ser restaurado.

vários retratos de benfeitores. São obras dos mais renomados pintores baianos do Século XIX, entre eles João Francisco Lopes Rodrigues, Tito Baptista, Cunha Couto, Vieira de Campos entre outros artistas ainda não identificados. É um acervo constituído por obras desenvolvidas entre o final do Século XVII e a primeira metade do Século XX.

Foram identificados os retratos do Capitão João Francisco Vaz, José Soares, Conde e Viscondessa de Saubhaé, Dr. José Gabriel de Almeida, Aristides Novis, Arnaldo Ernesto Vieira, Joaquim G. Passos, Comendador José Joaquim Barreto (de João Francisco Lopes Rodrigues, 1863), Capitão Alípio Campos, Odorico Pinto Neto, Pedro Vieira Dultra, Pedro Rodrigues Bandeira, entre outros. Sem contar alguns retratos, muito mais antigos, como o do Major Luiz Rodrigues Dutra Rocha (1859), Antonio de Carvalho Costa (1858), o Vigário José Baptista Leitão e o Desembargador Ceriaco A. de M. Tavares, que não foram datados. Não foram preservadas informações sobre o acervo.

Entre os retratos mais antigos, destacamos o de José Joaquim Barreto, pintado por João Francisco Lopes Rodrigues, que tem 158 anos, sendo datado de 1863. A Santa Casa de Misericórdia de Santo Amaro foi fundada em 08 de setembro de 1778. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a instituição, localizada na Praça da Purificação, nº 61, está inscrita no *Livro do Tombo Histórico*: Inscrição nº 348, de 10 de agosto de 1962, processo: 287-T-1941.

Pintados por Vieira de Campos, identificamos os seguintes retratos: Aristides Novis, Arnaldo Ernesto Vieira, Capitão Alípio Campos, Odorico Pinto Neto, (? Soares), Joaquim G. Passos, João Alves Cardoso, entre outros. A coleção atualmente preserva cerca de 30 trabalhos de tamanho médio com características compositivas muito parecidas.

Figura 90 – CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Francisco L. P. Sobral*. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm.



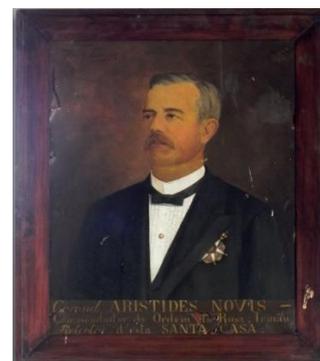
Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 91 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Odorico Pinto Netto*. Óleo sobre tela, 52 x 64 cm.



Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 92 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Aristides Novis*, Óleo sobre tela, 59 x 75 cm.



Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da Purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 93 - CAMPOS, Vieira de. *Capitão Alípio M. de Campos*.



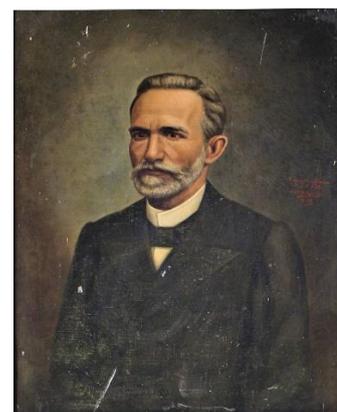
Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 94 - CAMPOS, Vieira de. *Arnaldo Ernesto Vieira*. Óleo sobre tela.



Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Figura 95 - BATISTA, Tito. *Conselheiro Luiz Vianna*. 1892. Óleo sobre tela.



Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

O retrato do Conselheiro Luiz Viana foi pintado por Tito Batista, outro pintor baiano esquecido por nossa historiografia. O *Jornal de Notícias da Bahia* revela que Antônio Joaquim de Cerqueira Mendes apresentou uma proposta à "mesa" da instituição para que Luiz Viana fosse considerado irmão benfeitor e que seu retrato fosse colocado no

Salão Nobre (PUBLICAÇÕES... 1892, p. 2). Foi o único documento encontrado em jornais sobre as obras da instituição.

Na coleção há um quadro pintado por Vieira de Campos, no início do Século XX. Nele podemos identificar a técnica de *griseille* utilizada pelo pintor. Trata-se de um personagem ainda não identificado, trajando um fraque, segurando um livro em frente a uma mesa. O retratado pode ter sido um político ou um escritor, pois o pintor representou, em primeiro plano, um tinteiro com uma pena de prata.

A aparência clara da obra revela que algumas cores não resistiram ao tempo. Acreditamos que a roupa, a toalha e alguns livros tenham perdido as velaturas coloridas e, o que ainda se preserva é a camada estrutural monocromática. Podemos ver resquício de outros tons, na toalha de mesa e na capa de um dos livros. Provavelmente, o pintor utilizou cores não permanentes, e essas velaturas acabaram por se perder.

Figura 96 - CAMPOS, Vieira de. Não identificado. Ost, 90 X 70 cm. Século XX.



Fonte: Sta. Casa de Misericórdia de Sto. Amaro da Purificação.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Os retratos de Vieira de Campos sempre são superiores aos dos demais pintores estudados. Sua capacidade de captar as expressões e aspectos psicológicos é

incrível. É perceptível quando o personagem é bondoso, sisudo ou arrogante. Infelizmente nas fotografias das obras não conseguimos passar a sensação ao confrontá-las pessoalmente. Um bom exemplo é o retrato do Dr. Pedro Lago, que faz parte do acervo do MAB. A obra é muito nítida, e o tratamento do tecido, os detalhes como a gravata, botão da camisa e a corrente do relógio de ouro foram trabalhados à perfeição. O limite entre o corpo e o fundo é esfumado, de forma tão suave, que a imagem se perde sem deixar de criar contraste entre os planos. Vieira de Campos era um verdadeiro mestre da pintura e a maioria de suas obras foi feita com o mesmo requinte.

Figura 97 - CAMPOS, Vieira de. *Dr. Pedro Lago*. 1913. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Infelizmente, a conservação das obras, em Santo Amaro, não foi uma preocupação, e muitas permaneceram expostas ao sol e às intempéries durante o último centenário. Escurecidas pela oxidação do verniz ou destituídas de suas camadas de cores pela lixiviação, hoje perderam seu encanto.

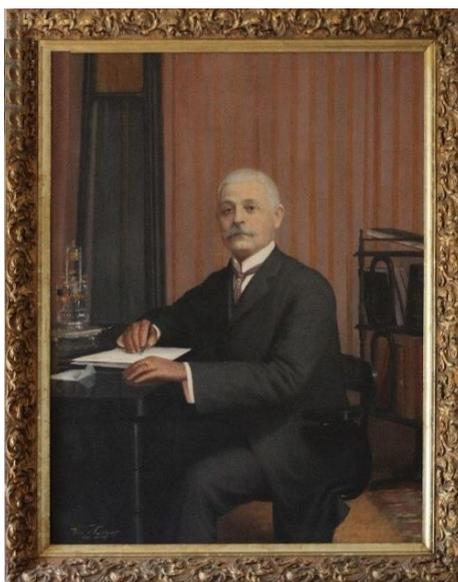
Para Afrânio Simões Filho (2003, p. 84), o pintor baiano Vieira de Campos era “o mais procurado retratista”. Podemos dizer, com certeza, que durante nossa pesquisa Vieira de Campos revelou o maior número de trabalhos.

Outra instituição que guarda muitos retratos do pintor é a Associação Comercial da Bahia. Criada em 1811, a instituição sempre homenageou seus ex-diretores. O retrato de José de Sá (1854-1918) foi pintado em 1910 e representa o antigo Diretor, em frente à mesa e assinando um documento.

José de Sá foi responsável pelo combate aos falsificadores no comércio baiano do Século XIX. A obra é muito equilibrada quanto aos tons utilizados, criando uma harmonia cromática que relaxa o olhar. Vieira de Campos gostava muito de trabalhar os tecidos e pequenos detalhes como objetos, joias ou elementos de metal ou vidro.

Tecnicamente, os retratos de Vieira de Campos são muito nítidos, quase fotográficos, com ênfase na fisionomia dos retratados. Nesse aspecto, sua pintura se equiparava aos retratos de Manoel Lopes Rodrigues.

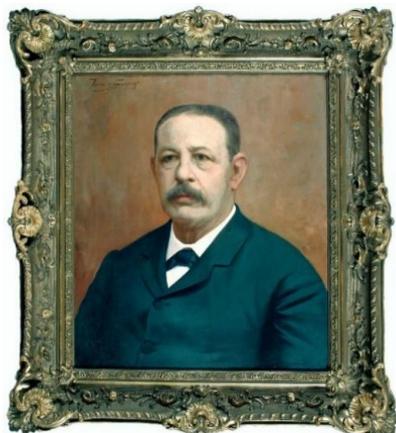
Figura 98 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de José de Sá*, 1910. Óleo sobre tela, 144 x 104 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial da Bahia.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

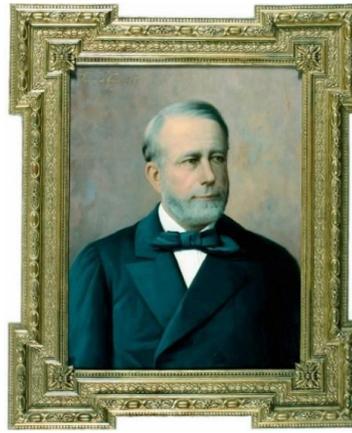
Esse acervo guarda inúmeros retratos do início da República, entre eles, os retratos de Visconde de Cairú, de 1908; os retratos de Antônio Pereira de Carvalho e José Joaquim Moraes, ambos pintados em 1910; o retrato de Manoel Lopes da Silva Lima, que, apesar de não apresentar data, por suas características, pode ter sido pintado no mesmo período. Já os retratos de Antônio da Costa Lino e o de Octávio Mangabeira foram pintados em 1920 e 1921, respectivamente.

Figura 99 - CAMPOS, Vieira de. *Antônio Pereira de Carvalho*, 1910. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial.

Figura 100 - CAMPOS, Vieira de. *José Joaquim Morais*, 1910. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial.

Todos apresentam fundos luminosos, tons claros e mantêm as mesmas características, diferenciando-os dos demais retratos encontrados em galerias de Salvador, que são bem mais escuros. Antonio Pereira de Carvalho foi membro da Associação e tesoureiro entre 1869 e 1880, (GARCEZ, 2011, p. 210), já José Joaquim de Morais, o Barão de Guarulhos (1806-1890), parece não ter participado da administração da casa, pois não foi comentado em nenhum dos livros sobre a história da Associação.

Em alguns retratos, Vieira de Campos escolheu utilizar tons mais escuros e chapados no fundo, como nos retratos de António da Costa Lino (1920) e Octávio Mangabeira (1921). Antonio da Costa Lino foi uma figura proeminente dentro da sociedade baiana, chegando a ser eleito Presidente da Assembleia Geral da Sociedade Beneficente Caixeiral (SOCIEDADE... 1915, p. 3).

Já o engenheiro Octávio Mangabeira foi diplomado pela Politécnica da Bahia, passando a ensinar na mesma escola. Entre suas diversas conquistas, foi o 27º Governador da Bahia. Octávio Mangabeira ajudou muito a Ebab na década de 1940. Foi graças a ele que a Escola assumiu definitivamente a posse da Solar Jonathas Abbott em 1949.

Figura 101 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Antônio da Costa Lino*, 1920. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial.

Figura 102 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Octávio Mangabeira*, 1921. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial.

O retrato do Visconde de Cairú foi pintado, em 1908, por Vieira de Campos e encontra-se no Salão Nobre da Associação. Waldemar Mattos (2011, p. 132) indica que a obra foi inaugurada em 28 de janeiro de 1908, junto com o retrato de D. João VI, dentro das comemorações do primeiro centenário da abertura dos portos às nações amigas. Boccanera Junior (1919, p. 38) afirma que havia uma segunda tela na Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

O artista relacionou, em sua composição, a figura do Visconde de Cairú, que se apresenta em pé, entre uma poltrona e uma mesa, a outras composições da época. Em cima da mesa, em meio a alguns livros e um tinteiro, acrescentou um globo terrestre, com destaque para o continente americano. O globo foi apresentado logo à frente de uma janela ou varanda, que permite ver um trecho do mar, provavelmente simbolizando a Baía de Todos os Santos.

Figura 103 - CAMPOS, Vieira de. *José da Silva Lisboa* (Visconde de Cayrú), 1908. Óleo sobre tela, 243 x 128 cm.



Fonte: Acervo da Associação Comercial da Bahia.

O pintor incluiu uma paisagem muito luminosa, quase impressionista, com navios construídos em tons de cinza, que não passam de leves pinceladas transparentes, o que contrasta com o céu multicolorido, em tons azuis, rosas e amarelos. Como foi pintada em 1908, o mesmo ano da apresentação das pinturas de Presciliano em Salvador, podemos pensar que o velho mestre pode ter sido influenciado pelo mais novo, pelo menos nos tons utilizados. O restante da pintura conserva as características dos retratos baianos, com tons escuros e poses tradicionais.

Segundo Waldemar Mattos (2011, p. 232) foi Aloísio de Carvalho o responsável pelas comemorações do centenário, que indicou que se poderia utilizar como modelo um outro retrato do Visconde que existia na biblioteca pública.

Como podemos observar, Vieira de Campos era muito requisitado. No acervo do MAB existem outros retratos pintados pelo artista e pouco apresentados ao público baiano. Na pintura abaixo, podemos perceber os locais de intervenção, mas a atmosfera da obra, o desenho e a paleta utilizada pelo artista foram preservados. O retrato do personagem, ainda não identificado, possui um tratamento muito requintado e, como nos outros retratos, apresenta um domínio tonal surpreendente.

Figura 104 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato não identificado*. Séc. XX. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



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

Também nas faculdades de Medicina, Direito e Politécnica, hoje ligadas à UFBA, conservam-se galerias com dezenas de obras, desenvolvidas ao longo de décadas, com retratos de seus diretores. Não pretendemos fazer uma pesquisa sobre cada personagem homenageado, e sim perceber como os artistas pesquisados dominaram esse mercado, sendo aclamados por seus serviços.

Na Politécnica, Vieira de Campos se destaca pela quantidade de obras, seguido pelo pintor Alberto Valença. Em menor número, aparecem retratos de Oséas, Robespierre de Farias e Presciliano Silva. Abaixo alguns personagens encontrados no repositório da UFBA.

Figura 105 - CAMPOS, Vieira de. *Alfredo de Andrade*. 1929. Óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm.



Escola Politécnica.
Fonte: Repositório UFBA.

Figura 106 - CAMPOS, Vieira de. *Francisco Lopes da Silva Lima*. Óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm.



Escola Politécnica.
Fonte: Repositório UFBA.

Figura 107 - CAMPOS, Vieira de. *Leopoldo Amaral*. Óleo sobre tela, 65,5 x 55 cm.



Escola Politécnica.
Fonte: Repositório UFBA.

Todos os retratos estão no Memorial Arlindo Coelho Fragoso, no quarto andar da Escola Politécnica, e recentemente passaram por intervenções. Além do acervo da Ebab, é um dos melhores acervos de retratos dentro da universidade, só perdendo em quantidade para as Faculdades de Medicina e de Direito.

Os retratos de Vieira de Campos obedecem aos tamanhos e padrões dos outros retratos da Politécnica, todos muito parecidos em relação à paleta, posições dos retratados e também em relação aos fundos acinzentados. Foram professores homenageados por suas gestões como diretores ou por suas contribuições junto à instituição.

Na Faculdade de Medicina, os retratos registram pelo menos 150 anos de homenagens aos seus diretores e beneméritos. As obras possuem um formato oval, quase todos com as mesmas poses, vestindo suas tradicionais togas. É mais um indício de que os artistas trabalhavam sobre parâmetros pré-determinados pelas instituições.

Valladares (1991, p. 123) comentou sobre o retrato do Professor José Eduardo Freire de Carvalho Filho (1852-1934), um pioneiro nos estudos de cultura popular na Bahia.

Figura 108 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato não identificado*. Óleo sobre tela, 0,65 x 0,51.



Fonte: Acervo da FMBA

Figura 109 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de José Eduardo Filho*. Óleo sobre tela, 0,65 x 0,51.



Acervo do FMBA.
Fonte: Valladares (1991, p.123).

Uma outra coleção, que simboliza bem o papel do retrato na sociedade baiana, é a galeria de retratos da Faculdade de Direito da UFBA, de inestimável valor artístico e histórico. Formada, em grande parte, por retratos de antigos professores, pintados

pelos artistas mais renomados da Bahia. Em sua maioria, são retratos de busto, que fornecem um registro iconográfico das diversas gerações de advogados, juizes e demais cargos ligados à profissão. Grandes personalidades baianas estão retratadas, como o jurista Ruy Barbosa e o primeiro interventor baiano pós-revolução de 1930, Leopoldo Afrânio Bastos do Amaral.

Destaca-se a grande quantidade de retratos de Vieira de Campos, embora existam em menor quantidade retratos de Lopes Rodrigues, Oséas Santos, Alberto Valença, Emídio Magalhães, T. Dias, entre outros, sem identificação. Também há reproduções fotográficas da década de 1950, coladas em placas de Eucatex.

No retrato de Antonio Carneiro da Rocha (1842-1925), o pintor utilizou o mesmo desenho de outra tela do acervo do IGHBA, com uma paleta de cores muito mais clara e de melhor qualidade. Antonio Rocha foi formado pela Faculdade de Direito da Bahia, onde também foi Professor e Diretor, entre 1902 e 1924. Ministro da Marinha, Transporte e Agricultura no Império (MARTINS, 2019, p. 81).

Figura 110 - CAMPOS, Vieira de. *Antonio Carneiro da Rocha*. Óleo sobre tela. 66 X 54 cm.



Fonte: Memorial da Faculdade de Direito.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 111 – CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Augusto Ferreira França*. Óleo sobre tela, 66 x 54 cm.



Fonte: Memorial da Faculdade de Direito.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

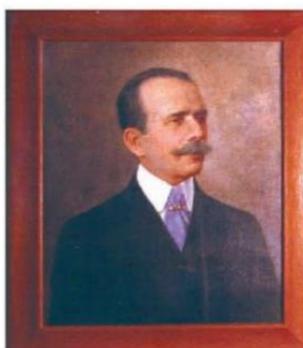
Apresentamos aqui as telas que estão mais preservadas, pois, muitas não possibilitaram nem mesmo a reprodução, pela fragilidade de seus suportes. Outro retratado por Vieira de Campos foi Augusto Ferreira França, Ex-Diretor da Faculdade de Direito da Bahia entre 1899 e 1901. O retrato ainda preserva suas cores e o tratamento das roupas é impecável.

Fazem parte do acervo as telas de Cunha Couto: *J. Machado de Oliveira*, prof. M. Joaquim Saraiva, *Bernardino José de Souza*, *João Marques dos Reis*, *Salvador da Mata*, *Ponciano F. de Oliveira*, *Pedro Vergne de Abreu*, *Pedro Joaquim dos Santos*, *José Augusto de Freitas*, *J. P. Montenegro*, *Almáquio Diniz Gonçalves*, *Francisco P. S. Paraíso*, *Leopoldo A. Figueiredo*, *José de Aguiar Costa Pinto*, entre outras não identificadas de A. Valença; as de Vieira de Campos: *Filinto Justiniano Ferreira Bastos*, *Emídio dos Santos*, *Vital Soares*, *Leopoldo Afrânio Bastos do Amaral*, *Alfredo Cabussu*, *Ciridião Durval*, *José Macedo de Aguiar*, *Firmino Lopes de Castro*, entre outros; as de Emídio Magalhães: *Gilberto Valente*, *Rogério Gordilho de Farias*; a de Ismael Couto: *Sebastião Pinto de Carvalho*; e as de autor não identificado: *Raimundo Mendes*, *Anfilóbio B. F. de Carvalho*, *Demétrio Cyriaco F. Tourinho*.

Lembramos que os dados referentes às telas do acervo do Memorial da Faculdade de Direito foram pesquisados no projeto de restauração da empresa ZMM – Conservação, Restauração e Consultoria em Obras de Arte, disponível no memorial.

Outro acervo importante é o do IGHBA. Sua ampla galeria preserva retratos pintados por quase todos os artistas pesquisados. Destacam-se alguns retratos de Vieira de Campos e de Robespierre de Farias. Suzana Pereira (2005, p. 71) indica que o IGHBA possui 168 quadros de autores baianos e estrangeiros, dos Séculos XVIII, XIX e XX. Vieira de Campos desenvolveu muitos deles no ano de 1927, como no retrato de Manuel Victorino Pereira (1853-1902).

Figura 112 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Manuel Victorino Pereira*. 1927. Óleo sobre tela.



Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p.79).

Médico formado na Bahia, ele foi nosso segundo Governador republicano, entre os anos de 1894 e 1898. Também foi Vice-Presidente, tornando-se Presidente Interino

por quatro vezes. Escolhemos essa obra para falar das características dos retratos pintados por Vieira de Campos para o IGHBA. Todos os retratos possuem fundo com múltiplas pinceladas, utilizando tons terrosos, o que pode ser comprovado com os retratos de João Ferreira de Araújo Pinho, Antonio Carneiro da Rocha e Severino Vieira.

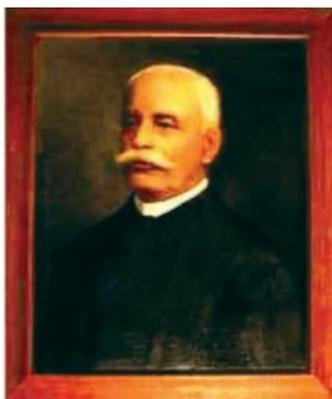
O retrato de Antonio Carneiro da Rocha foi pintado por Vieira de Campos em 1927. A tela não estava disponível para pesquisa durante a pandemia e a fotografia encontrada não tem muita qualidade. Antonio Carneiro da Rocha (1842-1925) foi formado pela Faculdade de Direito da Bahia, onde também foi professor. Ministro da Marinha, Transporte e Agricultura no Império, segundo Martins (2019, p. 81). Foi também Diretor da Faculdade de Direito, entre 1902 e 1924. O pintor realizou outro retrato com o mesmo desenho da Figura 110, porém com a paleta muito mais clara e de melhor qualidade.

Figura 113 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de João Ferreira de Araújo Pinho*. 1927. Óleo sobre tela.



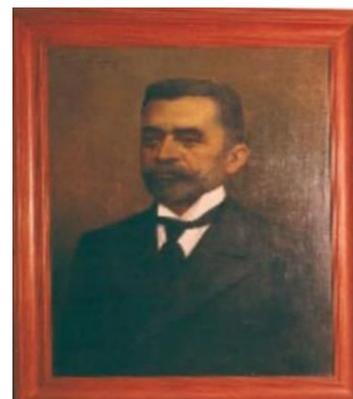
Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p. 79).

Figura 114 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Antonio Carneiro da Rocha*. 1927. Óleo sobre tela.



Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p. 81).

Figura 115 - CAMPOS, Vieira de. *Retrato de Severino dos Santos Vieira*. 1927. Óleo sobre tela.



Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p. 77).

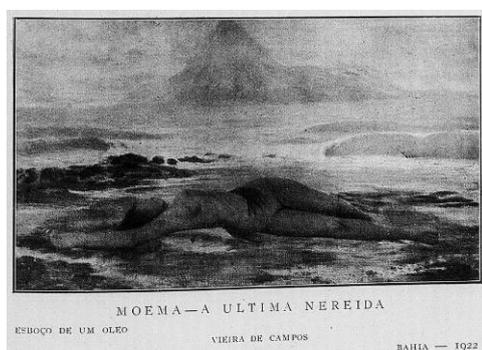
O nome de Vieira de Campos hoje está associado à retratística, embora jornais, da primeira metade do século comentem sobre outros temas pintados pelo artista, até mesmo paisagens. O historiador baiano Manuel Querino (1913, p. 45), por exemplo, registrou que o pintor participou da Exposição Nacional, comemorativa da abertura dos portos do Brasil, no Rio de Janeiro, apresentando a tela “*A inspiração*”. O mesmo

Querino indica que a tela representava um anjo beijando o sudário (QUERINO, 2018, p. 191).

Na Exposição do Centenário da Independência, o pintor apresentou um estudo intitulado “*Moema – A última Nereida*”. No acervo do MAB há um pequeno estudo, também de Vieira de Campos, com o mesmo tema, mas com pequenas modificações. Nos dois trabalhos, o corpo da índia permanece quase o mesmo, com pequenas variações, sobretudo na posição da cabeça (EXPOSIÇÃO... 1923, nº 34).

No restante da composição, alterou-se alguns elementos. As ondas, rochas e montanhas, ao fundo, são completamente diferentes. Os trabalhos têm nítida influência da pintura de Victor Meirelles, que, segundo a tradição historiográfica baiana, foi seu Professor no Século XIX.

Figura 116 – Ilustração do quadro Moema.



Fonte: (EXPOSIÇÃO... 1923, p.152).

Figura 117 - CAMPOS, Vieira de. *Moema*, 1922. Óleo sobre tela, 20,5 x 42 cm.



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

Todas as inovações apontadas e trazidas pelos pintores mais novos repercutiram, de certa forma, nos pintores mais velhos. No final da década de 1920, Vieira de Campos passou a pintar os fundos dos retratos com tons mais luminosos, nítida influência da pintura com características impressionistas.

Figura 118 - CAMPOS, Vieira de. *Úrsula Catharino*, 1926. Óleo sobre tela, 210 x 112 cm.



Fonte: Acervo do Instituto Feminino da Bahia.
Foto: Anderson Marinho, 2021.

Figura 119 - CAMPOS, Vieira de. *No Banho/O caju*, 1929. Óleo sobre tela, 210 x 112 cm.



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

No retrato de Úrsula Catharino, pintado em 1926, o artista apresenta um fundo com características luminosas, criando um ambiente que contrasta com o retrato de corpo inteiro da personagem. Esse trabalho já prenunciava algumas características utilizadas em seu quadro mais famoso, um estudo de nu feminino denominado “*No banho*”, que hoje figura no acervo do MAB com o título “*O Caju*”. A obra foi considerada, na época, um excelente estudo do corpo humano (NOTÍCIAS...1929, p. 2).

Vieira de Campos criou um fundo maravilhoso que demonstra suas tentativas no uso de técnicas impressionistas. Não deixa de ser um estudo do nu feminino, ou seja, um tema acadêmico, entretanto a luz e atmosfera do trabalho é riquíssima e demonstra o quanto o pintor podia inovar. Lembramos que em apenas oito anos, depois deste trabalho, Vieira de Campos se aposentou com um alto grau de cegueira.

O fundo possui uma atmosfera enevoada, translúcida e misteriosa, construída com tons violetas e verdes suaves. Um pequeno trecho d’água, coberto por plantas aquáticas, espelha toda a cena. Uma rocha fria, mais saturada do que o plano do fundo, traz em sua construção os mesmos tons violetas e verdes do restante da composição, misturados com tons de ocre e terras, modeladas com muita precisão.

A figura da mulher despida, com características clássicas, foi pintada com tons quentes e contrasta com toda a atmosfera fria da tela. Achamos, em um primeiro olhar, que o braço que se ergue para alcançar a fruta é muito grande, quando comparado ao resto da figura. É uma pintura que cria um impacto ao ser contemplada pela primeira vez, e coloca Vieira de Campos entre os grandes pintores baianos do Século XX.

Existem outras galerias em Salvador que conservam uma infinidade de retratos de Vieira de Campos, como o Palácio Rio Branco, antiga residência dos governadores. Não conseguimos permissão para fotografá-lo durante a pandemia.

5.4 ARCHIMEDES JOSÉ DA SILVA

Desde que retornou ao Brasil, Archimedes esteve ligado às reformas urbanas do Rio de Janeiro, não deixando muitos exemplares em acervos públicos. Entre as poucas obras preservadas que chegaram à Bahia, a maioria são estudos de academias, realizados em sua temporada de aperfeiçoamento em Paris. Há, entretanto, dois pequenos trabalhos de uma fase anterior, provavelmente da última década do Século XIX. Robson Santana (2003, p. 3) identificou, em seu artigo, uma paisagem marinha pintada por Archimedes, que representa uma enseada com um barco a vapor em destaque.

Figura 120 - SILVA, Archimedes José da. *“Marinha”*, Século XIX. Dimensões desconhecidas.⁵



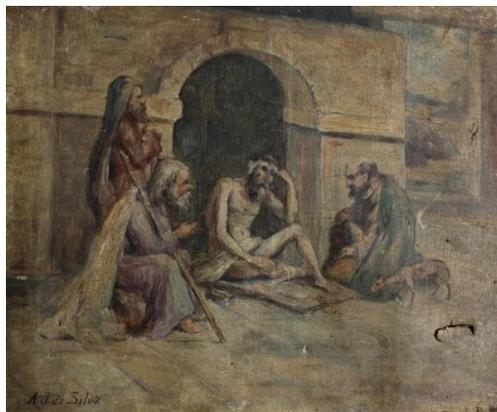
Fonte: Acervo da Ebab.

Em 1981, durante o curso de especialização em restauro, realizado na Ebab, a tela foi registrada e faceada para evitar descolamento da camada pictórica (DOSSIÊ... 1981). Não sabemos muito sobre a obra, pois ela não se encontra mais no acervo da

⁵ Fotografia da obra realizada pelos alunos no curso de Especialização em Restauro, em 1981.

Escola. O outro trabalho é um pequeno estudo que retrata o tema bíblico “*Diálogo de Job*”, e que pertence ao MAB. Sílio Boccanera Junior (1920, p. 30) comentava sobre dois esboços a óleo de Archimedes Silva pertencentes à pinacoteca do museu.

Figura 121 - SILVA, Archimedes José da. *Diálogo de Job*, Século XIX.
Óleo sobre tela, 33 X 41 cm.



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

O estudo permanece na reserva técnica e, apesar de não conservar a data de sua produção, indica que foi realizada em sua viagem de aperfeiçoamento, pois em seu verso consta um carimbo em francês. Dessa forma, acreditamos que a pintura foi realizada entre 1897 e 1902. Nas Atas das reuniões da Congregação da Ebab, não existe referências sobre o trabalho, entretanto, como jornais da época indicam, o pintor enviou para a Escola várias telas produzidas durante seu aperfeiçoamento em Paris e hoje muitas delas não fazem mais parte do acervo da instituição, podem ter sido “transferidas” em algum período posterior para o museu.

Em “*Diálogo de Job*”, Archimedes retrata uma passagem bíblica, o encontro entre Jó e seus amigos Elifaz, Baldade e Sofar, após ser tentado por Satanás e perder tudo na vida, inclusive sua saúde e seus filhos. A mensagem bíblica mostra que Deus não pode ser julgado por seus atos e nós, pobres mortais, temos que adorá-lo acima de qualquer infortúnio. O diálogo que Jó mantém com seus amigos, sobre a sua vida e seus infortúnios, destaca que os seres humanos, acima de qualquer dúvida, devem se manter fiéis a Deus. Jó, mesmo com todo sofrimento, acreditou nos desígnios de Deus e, no final, foi recompensado com o dobro de tudo que perdeu. O diálogo entre Jó e seus amigos se prolonga pelos capítulos: 4:1-5:27 até 12:1-14:22 da Bíblia cristã.

O tema era muito comum no Século XIX, e várias soluções foram encontradas por diversos artistas. Representar Jó a frente de ruínas era comum, pois simbolizava sua própria desgraça. A composição utilizada por Archimedes repete a mesma ideia desenvolvida ao longo dos séculos. Existe uma gravura de Gustave Doré, de cerca de 1870, que retrata Jó sobre sua ruína.

Figura 122 - DORE, Gustave. *Jó sobre sua ruína*, gravura sobre papel, 1870.



Fonte: Bibleing.com

O estudo de Archimedes também centraliza os quatro personagens à frente de uma ruína, como nas representações do Século XIX. No lado superior direito, um portão permite contemplar um caminho sinuoso que se perde na paisagem. O pequeno trabalho possui um verniz fino e escurecido que reforça a coloração amarelada e precisa de intervenções. Podemos ver que o tom original é bem suave e claro, principalmente na paisagem. No verso da tela há um carimbo em francês e a ficha catalográfica do museu. É válido destacar que Arquimedes assinava A. J. da Silva e, depois que seguiu para Paris, passou a assinar Archimedes J. da Silva. São as únicas obras encontradas fora da Ebab.

A Biblioteca Nacional permitiu encontrar alguns trabalhos de ilustração em revistas do início do Século XX. Na revista *O Século* podemos ver uma dessas ilustrações acompanhando um poema de Domingos de Castro Lopes (CASTRO, 1905, p. 35).

Figura 123 – SILVA, Archimedes José da.
Ilustração de 1905.



Fonte: CASTRO (1905, p.35)

Figura 124 - SILVA, Archimedes José da.
Paisagem. Sem data. Óleo sobre tela.



Fonte: Laudelino Freire (2017, p. 614).
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Laudelino Freire (1916, p. 614) incluiu uma paisagem de Archimedes no seu livro; infelizmente a reprodução em preto e branco não permite entender sua paleta cromática, embora possamos observar pinceladas fragmentadas, o que pode indicar características impressionistas.

De acordo com o que encontramos nos jornais pesquisados, ficou a impressão de que Archimedes se dedicou mais aos projetos ligados à urbanização da cidade do Rio de Janeiro, como o da Praça de Paris (PRAÇA... 1928). Suas pinturas e desenhos integravam esses projetos vinculados à revitalização de praças e espaços públicos. Ainda existem alguns projetos executados por Archimedes na Prefeitura do Rio de Janeiro, mas não foi possível fotografá-los.

5.5 ANTONIO OLAVO BAPTISTA

Conforme comentamos, Olavo Baptista fez várias encomendas em Alagoas, e apesar de seguirmos para esse estado, à procura de obras, a busca não deu muitos resultados. Nos acervos baianos, conseguimos identificar dois tipos de assinatura do pintor. Antes de viajar para a Europa, assinava “Antº Baptista”, e ao retornar passou a assinar “Olavo Baptista”. A Ebab possui três trabalhos que acreditamos serem de sua autoria. Uma *Academia* (nu masculino), prova do concurso de 1901, e dois

estudos: Caramuru, de 1901, e Catequese, que atribuímos ao pintor pela paleta e característica da fatura, além de ser, provavelmente, da mesma época.

Em 1900, houve uma grande movimentação política em prol das comemorações ao descobrimento do Brasil. Diversas instituições e entidades, bem como a sociedade baiana, compareceram ao evento. A Escola de Belas Artes se fez presente nos festejos, apresentando um estandarte (4º CENTENÁRIO...1900, p. 1). Provavelmente, a data festiva motivou os professores da Escola a utilizarem o tema “Caramuru” nas provas do concurso de viagem à Europa. As obras seguintes representam Diogo Álvares ao lado dos gentis disparando sua arma.

Figura 125 - BAPTISTA, Antonio Olavo. *Caramurú*, 1901. Óleo sobre tela. 65 X 89 cm.



Fonte: Pinacoteca da Ebab.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 126 - BAPTISTA, Antonio Olavo. Reprodução da obra *Caramurú*, década de 1920. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas.



Fonte: (A BRAVATA... 1926, p. 1)

Duas décadas depois, Olavo Baptista volta à velha composição e desenvolve um quadro de maior dimensão que foi apresentado, em 1926, na Casa Mercúrio (NOTÍCIAS... 1926, p. 1). Ambas as composições representam a cena do tiro que marcou o ideário de Diogo Álvares Corréa (o Caramurú), na praia do Rio Vermelho, por volta de 1510. No estudo inicial, devemos levar em consideração que era um trabalho de um pintor amador, em início de carreira, que desenvolveu um trabalho para um concurso, com tempo restrito e com toda a pressão psicológica que um concurso pode trazer. O segundo já foi produzido com calma e dentro de outra realidade.

No texto “A bravata de Caramurú”, publicado em 1926, a história de Diogo Álvares é apresentada como uma fábula, uma fantasia na memória coletiva dos baianos. O autor não identificado, destaca que Olavo Baptista criou situações que não poderiam ocorrer, como roupas e mosquetes secos após um naufrágio, além de outras contradições históricas (A TELA... 1926, p. 2).

Independentemente das críticas, percebemos que Olavo Baptista modificou a ideia original, desenvolvida em 1901 para o concurso na Ebab. A nova composição manteve alguns personagens, retirou a índia do canto esquerdo inferior que permanecia emocionalmente distante de toda a agitação dramatizada, também excluiu as árvores, em segundo plano, livrando a paisagem ao fundo, criando espaço para as embarcações e a linha do horizonte. Infelizmente, a localização desse segundo trabalho continua desconhecida.

Outro trabalho, pouco conhecido, de Olavo Baptista que nos deixou muito intrigados foi uma natureza-morta que faz parte do acervo do MAB. A composição da obra destaca um busto de criança em gesso, ao lado de uma escultura de velho e um buquê de flores, tendo sido, provavelmente, pintada entre 1906 e 1909.

Figura 127 - BAPTISTA, Antonio Olavo. *Natureza morta*, data ilegível.
Óleo sobre tela, 30 x 20 cm,



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

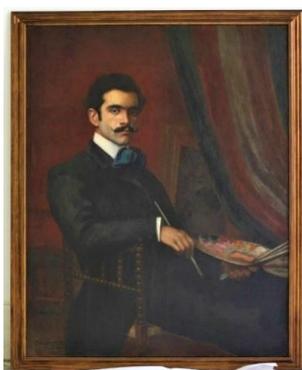
É uma composição estranha, na qual a figura central, as conchas e o buquê de flores criam um ar mórbido. Talvez seja uma reflexão sobre a brevidade da vida (*vanitas*), ligando a infância, a velhice e o caráter efêmero das flores, como bem sinalizou a professora Ana Cavalcanti durante a qualificação.

Sabemos que, durante sua crise, o pintor permaneceu isolado de sua esposa e filho, fazendo com que retornassem ao Brasil. Apesar de não encontrarmos nenhuma notícia sobre o falecimento da criança, não podemos descartar essa possibilidade. Outra questão importante é que, até o momento, não encontramos qualquer menção a filhos nos diversos jornais que acompanharam a carreira do artista, depois que ele retornou ao Brasil.

Ao contemplar as obras de Olavo Baptista, comentadas acima, fica claro que, mesmo antes de fazer seu aperfeiçoamento na Europa, já se interessava por temas ligados à história da Bahia. O que é interessante e nos causa admiração é que nunca foi comentado em trabalhos acadêmicos dentro da Escola, mesmo com uma diversidade de temas explorados pelo artista, principalmente em seu período no estado de Alagoas.

Seu trabalho mais conhecido é o retrato do pintor Presciliano Silva, em seu *atelier* em Paris, desenvolvido em 1907, no mesmo período que estudavam na Academia Julian. Não conseguimos documentos que comprovem se a obra foi enviada para a Ebab ou se foi adquirida pelo governo baiano, mas é considerada sua melhor obra e revela um artista que dominava seu ofício.

Figura 128 - BAPTISTA, Olavo. *Retrato de Presciliano Silva*. Paris, 1907. Óleo sobre tela.



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

Presciliano Silva é apresentado com um bigode com alças elevadas, ainda muito moço, posando como artista consagrado, beirando a arrogância, elegante, em seus trajes finos, e segurando suas ferramentas de trabalho. A pesquisadora Natália Cristina de Aquino Gomes descreveu o quadro assim:

[...] vemos o pintor baiano Presciliano Isidoro Atanagildo Rodrigues da Silva (1883-1965) sentado em uma cadeira segurando pincéis e paleta, com dois quadros ao fundo, um à esquerda e outro à direita. A vestimenta do pintor é elegante, tendo como destaque o lenço de tonalidade azulada no pescoço, entre seu terno, e sua postura corporal é estática e posada, enquanto seu olhar mantém-se preso no observador. Percebemos que o contraste da vestimenta do pintor com o plano de fundo da tela, majoritariamente na coloração vermelha, e os tons fortes da cortina, que encobre parcialmente a lateral direita da tela, se diferenciam de demais retratos de artistas no ateliê identificados em nossas pesquisas de imagens [...] (GOMES, 2017, p.460)

Para a pesquisadora Natália Cristina (2017, p. 461), “o retrato de Presciliano traz características da figura do dândi, relacionando-o com outros aspectos como a literatura (erudição) e o desinteresse pelas questões mundanas”. Para nós, chama muito a atenção o tecido que a pesquisadora chamou de cortina e que pode fazer referência à bandeira da França ou da Bahia, o que muda o entendimento do quadro. Pensamos que o pintor glorificava o país ou seu estado pela formação artística e, ao ser retratado na presença de tal símbolo, o pintor teria outros interesses em perspectiva, até mesmo um apelo aos Salões.

Os diversos jornais da década de 1910 revelam que Olavo Baptista possui mais obras em acervos privados do que nos públicos, o que dificulta o acesso à pesquisa, identificação e registro das obras. Em uma das coleções públicas, do acervo do Palácio Paranaguá, em Ilhéus, há uma coleção de retratos de Intendentes da região cacauceira, da qual fazem parte vários retratos pintados por Olavo Baptista.

Datado de 1919, o retrato de Misael Tavares (1867-1938), reproduzido na *Figura 129*, causa impacto pela personalidade retratada. Seu olhar fixo e direcionado à esquerda do observador, nos dá a impressão de um homem muito duro, difícil de lidar.

Figura 129 – BAPTISTA, Antonio Olavo. *Cel Mizael da Silva Tavares*. 1919. Óleo sobre tela, 70 X 50 cm.



Foto: Anderson Marinho, 2018.

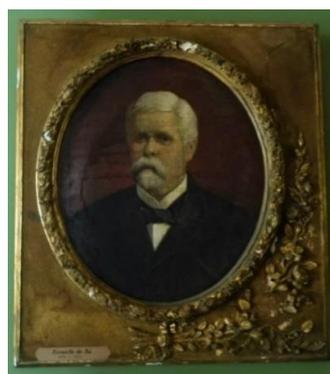
Era natural de Olivença e conhecido como o mais poderoso Coronel de Ilhéus, entre os grapiúnas, ou seja, aqueles que nasciam no sul da Bahia (NAHUD, 2015). Existem mais duas obras de Olavo Baptista que foram homenagens póstumas. São os retratos do Coronel Domingos Fernandes da Silva, e o retrato de Ernesto de Sá, datados de 1920. Ambos possuem molduras ricamente decoradas.

Figura 130 – BAPTISTA, Antonio Olavo.
Cel. Domingos Fernandes da Silva, 1920.
Óleo sobre tela, 70 X 50 cm.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 131 – BAPTISTA, Antonio Olavo.
Ernesto de Sá, 1920, Óleo sobre tela, 70 X
50 cm.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

As salas que abrigam o acervo atualmente, possuem pouca iluminação e as condições impostas pela gestão do palácio dificultaram muito a reprodução fotográfica. As fotos não conseguiram reproduzir o colorido original, principalmente da carnação.

O acervo também possui retratos desenvolvidos por Olavo Baptista, nas décadas de 1940 e 1950. A prefeitura de Ilhéus o contratou para pintar várias personalidades políticas da cidade. Entre eles, Eunápio Peltier de Queiroz, Intendente entre 1943 e 1945 e Arthur Leite, Intendente entre 1948 e 1951, além dos retratos de João Batista de Sá Oliveira e João Batista de Sá (sem registros de datas), assim como os retratos do segundo marquês de Paranaguá e do Tenente Coronel Joaquim Ferreira de Paiva (1892 -1896).

São retratos simples, em poses duras e que podem ter utilizado fotografias como referências, pois não possuem a mesma naturalidade dos retratos pintados com modelos presentes. A fatura é meio descuidada, sem a finalização observada nos

seus primeiros trabalhos, Vale ressaltar que foram obras realizadas nos últimos anos de sua vida, pois ele faleceu em 1953.

Figura 132 - BAPTISTA, Olavo. *Dr. Eunápio Peltier de Queiroz*, 1952. Óleo sobre tela.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus. Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 133 - BAPTISTA, Olavo. *Arthur Leite da Silveira*. 1952. Óleo sobre tela, 70 x 50cm.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus. Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 134 - BAPTISTA, Olavo. *João Batista de Sá Oliveira*. Década de 1950. Óleo sobre tela, 70 x 50cm.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus. Foto: Anderson Marinho, 2018.

O mesmo tratamento pode ser encontrado nos retratos de João Lustosa da Cunha e do Tenente Coronel Joaquim Ferreira, ambos ligados ao Império brasileiro e que provavelmente foram pintados no mesmo período.

São retratos em fundos simples, às vezes apresentando o suporte sem base de preparação, chegando a utilizar um tecido de cor vinho como tela, como no retrato do Coronel Joaquim Ferreira. Esta tela era de menor proporção e foi emoldurada em um chassi de tamanho maior, deixando aparentes as marcas e perfurações das tachas originais. Olavo pode ter utilizado uma fotografia muito conhecida do marquês para desenvolver o trabalho. Os funcionários do palácio revelaram que não preservaram nenhum documento sobre o acervo de retratos.

Figura 135 - BAPTISTA, Olavo. *João Lustosa da Cunha Paranaguá* (Marquês de Paranaguá), 1949. Óleo sobre tela.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

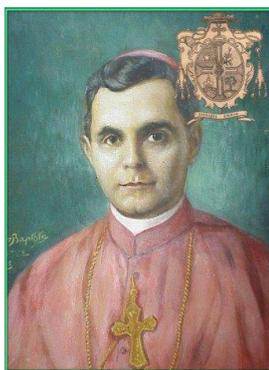
Figura 136 - BAPTISTA, Olavo. *Ten. Coronel Joaquim Ferreira de Paiva*. Óleo sobre tela, sem data.



Fonte: Palácio Paranaguá, Ilhéus.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Outro retrato do pintor, identificado em Ilhéus, foi o de Dom Felipe Conduru Pacheco (1892-1972), provavelmente da década de 1940, quando foi Bispo de Ilhéus. A fotografia da pintura está disponível no site da Dioceses de Ilhéus. Apesar de tentarmos fotografar a obra original, não foi autorizado pela instituição.

Figura 137 – BAPTISTA, Olavo. Retrato de Dom Felipe Conduru Pacheco. Óleo sobre tela. Década de 1940.



Acervo da Diocese de Ilhéus. Autor da fotografia desconhecido.

Segundo a Diocese daquela cidade, foi ordenado Padre, em 1915, e se tornou terceiro Bispo de Ilhéus, em 1941. Segundo Padre José Gonçalves de Oliveira, Dom Felipe "era pregador emérito, estilista, que fez proveitosas visitas pastorais, reorganizou a Obra das Vocações Sacerdotais e fundou o Semanário Diocesano Voz de Ilhéus." Em 1946 seguiu para a Parnaíba, no estado do Piauí, permanecendo até sua morte, aos 80 anos de idade, em 1972.

Próximo a Ilhéus, na cidade de Itajuípe, há uma composição com os retratos dos irmãos religiosos Dom Frei Eduardo José Herberhold, Frei Sigsbert Herberhold, um deles segurando uma menininha sentada ao colo, simbolizando a caridade. O trabalho se encontra em péssimo estado de conservação e perdeu muito de seu colorido original. A tela permite ver a camada cinza de base, técnica também comentada nos trabalhos de Vieira de Campos. Assim como Oséas Santos, suas alegorias não se distanciam do que entendemos como retratos.

Figura 138 - BAPTISTA, Antonio Olavo. “Caridade” (Irmãos Herberhold), 1953. Óleo sobre tela.



Foto: Anderson Marinho, 2018.

A cidade de Itajuípe revelou outro retrato de corpo inteiro do Grão-Mestre da Loja Maçônica. O retrato de José Aziz Raimundo, o primeiro Venerável da ordem entre 1928 e 1930, foi construído com os mesmos tons da tela anterior, permitindo verificar os cinzas utilizados na camada de base. A obra sofreu intervenções de um “restaurador” local, perdendo seu efeito original.

Figura 139 - BAPTISTA, Antonio Olavo. Retrato de José Aziz Raimundo. 1950. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo da Maçonaria de Itajuípe.
Foto: Anderson Marinho, 2019.

Como não foram preservadas fotografias da obra antes do restauro, fica impossível traçar algum comentário sobre o que é original e o que é intervenção. Depois da suposta restauração, a obra permaneceu por muito tempo exposta à umidade, apresentando uma grande mancha no centro da tela. O estado atual da pintura apresenta um desenho impreciso e muitas manchas, nos dando a impressão que a tela era maior e foi adaptada a um novo chassi.

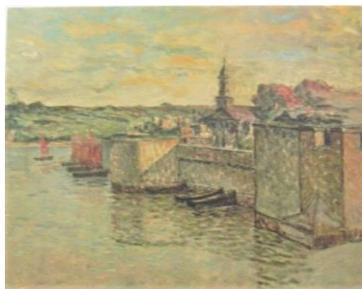
5.6 PRESCILIANO SILVA

Desconhecemos trabalhos de Presciliano durante sua formação na Ebab. O que ficou registrado foram suas telas produzidas durante sua temporada de aperfeiçoamento na Europa. Mesmo as apresentadas na sua primeira exposição, de 1908, são poucos os registros dentro de pesquisas.

As telas apresentam características impressionistas, que não eram comuns entre os pintores baianos da virada do Século XIX para o XX. Mesmo os trabalhos de Manoel Lopes Rodrigues, seu mestre, não apresentam tais características. Podemos pegar como exemplo a tela *“Ancoradouro de Concarneau”*, desenvolvida antes de 1913. Foi essa mudança no estilo e na paleta que conferiu a Presciliano Silva tanto destaque na Bahia.

Na *“Paisagem do dique do Tororó”*, de 1917, Presciliano criou uma poesia em cores. Um trabalho totalmente ligado às técnicas impressionistas, com atmosfera criada, principalmente, com o uso de violáceos, azuis, verdes e amarelos. Comparando as duas obras, há uma nítida evolução técnica. Para as características da pintura baiana, as inovações despertaram muitos interesses.

Figura 140 - SILVA, Presciliano.
Ancoradouro de Concarneau. Sem data.
Óleo sobre tela, 45 X 60 cm.



Fonte: Catálogo Roberto Alban. Salvador.
(2001. Fig.101).

Figura 141 - SILVA, Presciliano. “*Paisagem do dique do Tororó*”. 1917. Óleo sobre tela, 48 x 69 cm.



Acervo do Museu de Arte da Bahia.
Fonte: Luiz Freire (2017, p.133).

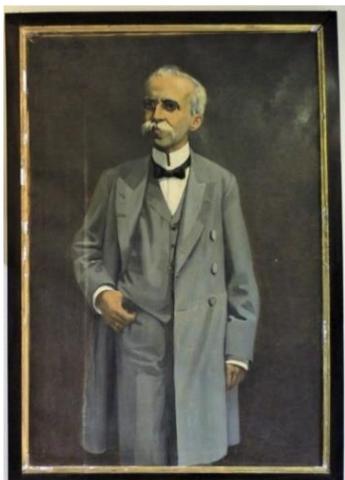
O interessante é que os outros pintores, que estudaram em Paris na mesma época, não foram tão influenciados quanto Presciliano. Para Ana Cavalcanti (2019, p. 121) o movimento impressionista francês foi incompreendido por parte do público, mas, no decorrer dos anos, passou a se destacar em mostras oficiais de arte na França. Como Paris era o destino de centenas de artistas, de quase todos os cantos do mundo, as práticas impressionistas foram difundidas fora da Europa, sem que esses artistas assumissem todas as questões relacionadas ao movimento.

O Brasil também enviou vários artistas, na transição dos Séculos XIX e início do XX, para Paris, principalmente para a Academia Julian. Ao retornarem, segundo Cavalcanti (2019, p. 121), traziam algumas características do movimento impressionista, como pinceladas aparentes, clareamento da paleta, a pintura ao ar livre e a percepção dos efeitos da luz natural.

Na Bahia não foi diferente, e alguns pintores seguiram os mesmos ensinamentos. As técnicas da pintura impressionista já tinham sido assimiladas pelas academias europeias. Termos como “luminismo” ou “luminista” foram introduzidos nos jornais baianos, como adjetivos para comentar as obras com tais características.

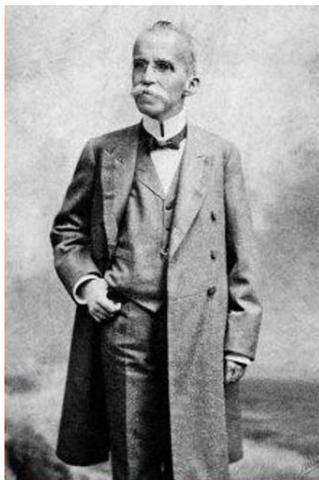
Apesar disso, encontramos, nas primeiras décadas, vários retratos produzidos por Presciliano Silva, com características da pintura retratística do Século XIX. Na Faculdade de Direito da UFBA, por exemplo, encontramos um retrato de Ruy Barbosa, pintado por Presciliano na década de 1920. O retrato utiliza a mesma referência de outro trabalho do acervo da Câmara Municipal de Salvador.

Figura 142 - SILVA, Presciliano. *Ruy Barbosa*. Década de 1920. Óleo sobre tela.



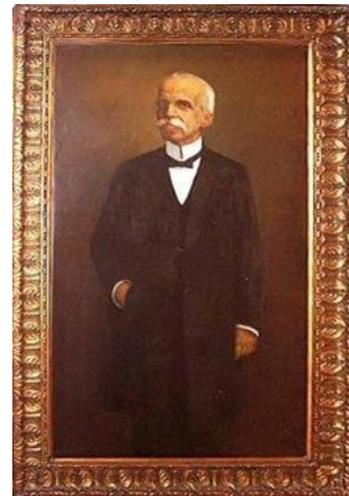
Fonte: Memorial da Faculdade de Direito da UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Figura 143 - L. Musso. *Fotografia de Ruy Barbosa*. 1907.



Fonte: FILHO (2003, p.136).

Figura 144 - SILVA, Presciliano. *Retrato do Conselheiro Ruy Barbosa*. 1927. Óleo sobre tela.



Acervo da Câmara Municipal de Salvador.
(SIMÕES FILHO, 2003, p.133).

A diferença entre as duas obras está no tratamento das roupas e na atmosfera da tela. O retrato da Faculdade de Direito é mais luminoso, apresentando o jurista em posição confortável e despojada, com um tratamento nitidamente influenciado por uma fotografia antiga do jurista. A pele e fisionomia foram muito bem construídas, e os tecidos revelam pinceladas sutis que conferem uma sensação aveludada.

No outro retrato da Câmara Municipal de Salvador, a pose e as vestes são quase idênticas, com algumas modificadas. A roupa é toda preta e a mão direita está escondida dentro do bolso da calça.

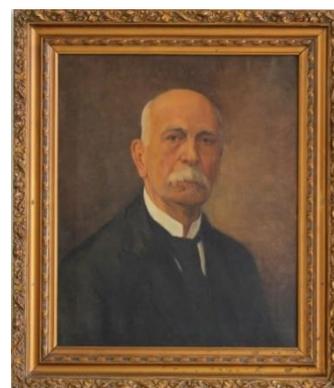
Em alguns momentos, o pintor deve ter desenvolvido retratos a partir de referências antigas, nem sempre de qualidade. Acreditamos que foi o caso do retrato de Tranquilino Leovigildo Torres (1859-1896), pintado em 1934 para o IGHBA. Também não sabemos se esse trabalho passou por intervenções ao longo do último século. O antigo senador era natural de Condeúba, estado da Bahia, e um dos fundadores do IGHBA, segundo Martins (2019, p. 81).

Figura 145 - SILVA, Presciliano. *Retrato de Tranquilino Leovigildo Torres*. 1934. Óleo sobre tela. 60 X 50 cm.



Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p.81).

Figura 146 - SILVA, Presciliano. *Retrato do Barão Moniz Barreto*. Sem data. Óleo sobre tela, 65 X 54 cm.



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

Há, no acervo do MAB, um retrato do Barão Moniz Barreto, sem data, que foi pintado por Presciliano Silva e que se assemelha muito às técnicas utilizadas por Vieira de Campos. Isso pode indicar que quando os pintores eram contratados por essas instituições acabavam tendo que ajustar suas técnicas para não produzir retratos que destoassem das características das outras obras que pertenciam ao acervo.

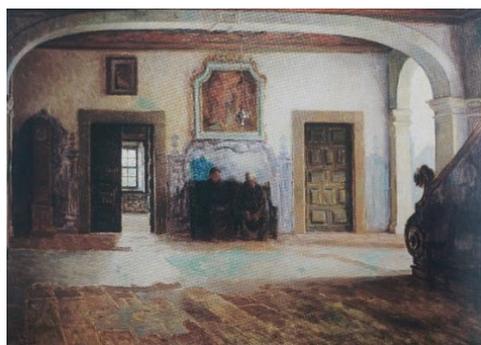
No mesmo acervo destacam-se as telas “*Manhã no Carmo*”, de 1926, e “*Confidência – interior do convento do São Francisco*”, de 1927. Ambas possuem um desenho muito formal, com muitos detalhes, embora a paleta e o tratamento das cores tenham influência impressionista.

Figura 147 - SILVA, Presciliano. “*Confidência – interior do convento do São Francisco*”, 1927. Óleo sobre tela, 70 x 102 cm.



Acervo do MAB.
Fonte: Catálogo do MAB, p.103.

Figura 148 - SILVA, Presciliano. “*Manhã no Carmo*”, 1926. Óleo sobre tela, 80 x 98 cm.



Acervo do MAB.
Fonte: Catálogo do MAB, p.102.

Na tela *Confidência*, o artista construiu a talha dourada de forma magistral, permitindo ao observador perceber todas as reentrâncias e saliências do relevo barroco, coberto de folhas de ouro. O controle entre áreas iluminadas e suas sombras é fascinante.

É também da década de 1920 sua única tela histórica: A entrada do exército Libertador, considerada uma de suas obras mais importantes. O tema já estava em discussão desde as comemorações do centenário da Independência da Bahia. Em junho de 1920, o estado da Bahia já realizava preparativos para comemorar sua maior data de existência política (A COMEMORAÇÃO... 1920, p. 1). Presciliano Silva foi contratado pela prefeitura de Salvador, em 1928, trabalhando na obra por cerca de dois anos (NOTÍCIAS...1928, p.1).

Figura 149 - SILVA, Presciliano. *A entrada do Exército libertador*, Entre 1928 e 1930. Óleo sobre tela, 75 x 150 cm.



Acervo do Memorial da Câmara Municipal de Salvador.
Fonte: Galeria Roberto Alban, Leilão Nov. 2003, p.35 e 36.

Segundo o jornal *O Imparcial*, a prefeitura tinha dois interesses ao mandar fazer a tela: “glorificar o passado do Exército da Independência e sancionar a Presciliano o conceito ilustre” (NO ATELIER... 1930, p. 2). A intenção do Prefeito Francisco de Souza era representar a entrada do Exército Libertador em 2 de julho de 1823. A tela foi inaugurada no dia 2 de julho de 1930, com a presença das autoridades baianas, e a exposição ficou aberta ao público durante uma semana, sendo amplamente divulgada em jornais de todo o país.

[...] tem sido uma verdadeira romaria de todas as classes ao paço municipal para admirar o belo trabalho que evoca uma das fortes páginas da história de nossa independência. (A TELA... 1930, p. 1).

Segundo Luiz Henrique Dias Tavares (2000, p. 173):

No dia 02 de julho de 1823 o exército brasileiro entrou na cidade de Salvador. Uma parte veio pela estrada dos boiadeiros (estrada da liberdade) passando pela lapinha e soledade, alcançando Santo Antonio, Carmo, Pelourinho, Terreiro de Jesus e Praça da câmara. Outra parte saiu da Boa Vista de Brotas, e ainda outra da Graça, Barra e Vitoria.

Octávio Torres fez uma descrição detalhada do quadro. Afirmou que Presciliano teve que estudar a história e as biografias relativas aos acontecimentos para desenvolver o quadro (TORRES, 1930, p. 1). A cena é construída em frente ao portal de entrada do antigo Convento da Soledade, o mais extremo daquela época.

Em primeiro plano está a figura de Lima e Silva vestido com farda militar, agradecendo as aclamações de vitória e a chuva de flores atiradas pelo povo e pelos religiosos. Acompanha Lima e Silva o corneteiro Lopes “encarregado de transmitir as ordens aos companheiros de luta. Um pouco atrás quatro cavaleiros, oficiais montados. Maria Quitéria ergue a sua mão segurando um ramalhete de flores, “com vigor e elegância. (TORRES, 1930, p.1)

Figura 150 - Detalhe do arco e o grupo de vaqueiros de couraça.



Fonte: Roberto Alban (2003, p. 35).

Figura 151 - CAPINAM, Bento Rufino. *Entrada do Exército Pacificador na Cidade da Bahia*. Litogravura de 1830.



Fonte: Hugo Garrilha, 2021.

Um pouco atrás do grupo, “auriverde pavilhão nacional ladeada por vaqueiros de couraça”. A bandeira do Brasil independente está ao centro, seguida de perto pelos soldados carabinas, segundo Torres. O autor ainda chama a atenção para alguns detalhes: “Vê-se a frente à igreja da soledade, as portas do claustro no verdadeiro estilo colonial. No adro da igreja e no passeio em frente a clausura, muitas pessoas atirando flores”. Também destaca o grupo de religiosos (padres e freiras) incontidos (TORRES, 1930, p. 1).

A composição escolhida por Presciliano Silva pode ter se inspirado em outro trabalho desenvolvido no início do século XIX. Trata-se de uma gravura que reproduz um

trabalho do pintor baiano Bento Rufino Capinam, pintada por volta de 1830, como aponta Luiz Carlos Facó:

Anos mais tarde Presciliano Silva recupera o esquema de Bento Capinam. O arco do triunfo agora está no fundo, e parece ser a fronteira entre um mundo enevoado de sonhos, e o plano real, de luzes e cores brilhantes. A cidade liberta acolhe os heróis, dentre eles o caboclo sertanejo (FACÓ, 2015).

Um pregão do Palácio dos Leilões, na década de 1970, leiloava um estudo a óleo de Presciliano Silva da entrada do Exército Libertador (PREGÃO... 1976. p. 1). Poderia ser o estudo para a famosa tela da prefeitura de Salvador.

A grande tela, infelizmente, foi fixada em um local que em nada valoriza sua importância. Mal acomodada, não permite que o observador contemple sua totalidade, reduzindo seu impacto visual. O ideal é que essa fosse transferida para uma sala mais digna de abrigar um símbolo da independência baiana, com os méritos necessários à glória de seu povo, sendo um dos poucos trabalhos históricos concebido por um baiano.

O convite para realizar o tema tão importante glorificava uma carreira já há muito reconhecida. Entretanto, temos que dizer que esse não é um dos seus melhores trabalhos. Há trabalhos menores, em que o artista foi mais feliz, com resultados impressionantes. Simbolicamente, seus interiores de igrejas apresentam um lado mais psicológico e introspectivo do artista. Outro fator importante, contra a tela do pintor baiano, foi a encomenda do governo do estado ao pintor Antonio Parreiras - a tela "*O primeiro passo para a independência*".

Homero Silveira visitou o *atelier* de Parreiras, no início de 1930, na cidade de Niterói, Rio de Janeiro. O pintor trabalhava no quadro "*A proclamação da independência da Bahia no Salvador*". Segundo Homero, o quadro estava apenas "escarvoado" e, ao redor, havia diversos *croquis* e uma armadura de couro. Segundo Simioni e Stumpf (2014, p.13), a produção de Parreiras, entre os anos de 1914 e 1928, criou telas que representavam heróis regionais e revoltas populares. Acreditamos que a chegada desse trabalho em Salvador, de certa forma, ofuscou a obra de Presciliano, afinal de contas Parreira era o maior pintor da República brasileira e um adversário de peso (UMA GLÓRIA...1930, p. 11).

5.7 ROBESPIERRE DE FARIAS

A produção de Robespierre de Farias se concentra inicialmente nas paisagens. Ao retornar da Europa doou toda sua produção paisagística ao estado da Bahia, e muitas de suas obras permanecem dentro da reserva técnica do MAB. O que nos chama a atenção é que esses trabalhos não motivaram pesquisas, mesmo estando no museu baiano, desde a segunda década do Século passado. Talvez por isso, sua obra ainda não seja conhecida, sem análises por parte de historiadores.

Doadas, em 1914, ao governo do estado da Bahia, as pinturas de pequenas dimensões, pintadas diretamente da natureza, participaram de sua primeira exposição e possuem uma paleta mais escura.

Figura 152 – FARIAS, Robespierre de. “*Um Chemin Vitry*” (arredores de Paris). 1910. Óleo sobre tela, 24 x 33 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 153 - FARIAS, Robespierre de. “*Plateau Gravelle (bois de Vincennes)*”. 1910. Óleo sobre tela, 18.3 x 26.5 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

A pintura de Robespierre de Farias não pode ser associada a um único movimento artístico. Estando em Paris, em um momento de transição, bebeu de várias fontes, não chegando a definir um estilo, embora, em alguns trabalhos, possamos ver a influência impressionista.

Sônia Gomes Pereira (2019, p. 95) lembra que os artistas brasileiros, na passagem do Século XIX para o XX, circularam entre diversos movimentos artísticos, sem maiores envolvimento com as suas premissas teóricas e empregaram soluções plásticas diversificadas. Achamos que foi o caso de Robespierre de Farias.

A reserva técnica do MAB guarda marinhas e paisagens desenvolvidas pelo pintor, entre 1910 e 1913, que foram doadas ao estado pelo artista. Nos estudos de marinhas,

os resultados são mais luminosos, com fatura rápida, da mesma forma que percebemos nos estudos de Presciliano Silva.

Figura 154 - FARIAS, Robespierre de. "*Marinha Bretanha*". 1910. Óleo sobre tela, 33 X 22 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 155 - FARIAS, Robespierre de. "*Marinha Bretanha*". 1910. Óleo sobre tela, 33 X 22 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

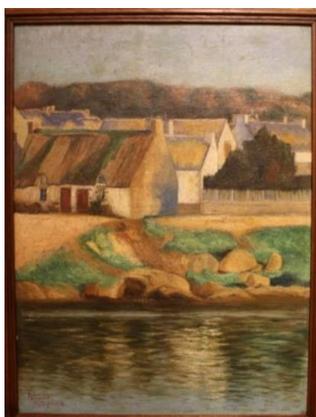
A tela *Côtê Bretagne* apresenta um Robespierre quase influenciado por Cezanne, optando por linhas geométricas e tratamento impressionista. Ao contemplar suas telas, produzidas em Paris, sentimos uma tendência moderna, entretanto sua produção, ao retornar à Bahia, perde muito dos efeitos plásticos, talvez pelas características do meio artístico baiano, ainda influenciado pela arte do oitocentos.

Figura 156 - FARIAS, Robespierre de. "*Marinha Bretanha*". 1908. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 157 - FARIAS, Robespierre de. "*Côtê Bretagne*". 1908. Óleo sobre tela, 59,5 x 44 cm,



Acervo do MAB.
Fonte: Catálogo do MAB, p.93.

Figura 158 - FARIAS, Robespierre de. "*Marinha*". (Assinada), 1910. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Um estudo feito em Paris, destaca-se pelas pinceladas nervosas e cores saturadas, quase modernas. A obra “*Embarcações Bretanha*” foi pintada em 1913, quase de forma experimental, destacando-se em sua produção pelo seu caráter inovador.

Figura 159 - FARIAS, Robespierre de. *Embarcações, Bretanha*, 1913. Óleo sobre tela, 33 X 41 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Paulo Darzé. Junho de 2001. p.20 de 29p.

Encontramos, em outro trabalho, também do acervo do MAB, uma abordagem bem interessante, por seu caráter documental. A “*Église Saint-Germain de Vitry-sur-seine*”, pintada em 1910, registrou as características arquitetônicas da cidade. O aplicativo Google Earth possibilita acessar o logradouro, permitindo verificar as mudanças no cenário urbano, um século depois de pintada. Embora a rua se mantenha na mesma disposição da época, ocorreram modificações nas construções ao redor da igreja.

Figura 160 - FARIAS, Robespierre de. “*Igreja de Vitry*”. 1910. Óleo sobre tela, 55,3 x 39 cm.



Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Figura 161 - Igreja de Vitry.



Fonte: Google Earth.

Robespierre de Farias congelou o instante no tempo, e, embora a obra precise de restauro, ela permite verificar a qualidade de seu trabalho, no controle da luz e no domínio de perspectiva.

Já na tela “*Vieux Paris*”, que o MAB data como sendo pintada em 1923, o pintor desenvolveu uma obra mais sintética, com forte tendência geométrica e moderna. Não encontramos, em sua produção posterior, outro trabalho com as mesmas características. Acreditamos que Robespierre não deu segmento a essas tentativas, devido ao pensamento provinciano da época.

Figura 162 - FARIAS, Robespierre de. *Vieux Paris*, 1923. Óleo sobre tela, 66,5 x 51 cm.

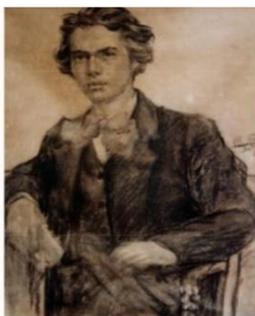


Fonte: Acervo do MAB.
Foto: Anderson Marinho, 2018.

Apesar de Robespierre gostar muito das paisagens, o mercado baiano, conforme demonstramos, estava mais ligado às encomendas de retratos. Seu nome é muito presente em várias galerias da cidade de Salvador. Nas faculdades de Direito, Medicina e Politécnica da UFBA existem vários retratos produzidos em homenagens aos antigos professores, o que fortaleceu sua ligação com a retratística.

O acervo do IGHBA guarda vários desenhos à carvão de sua autoria, entre eles, dois retratos de Castro Alves ainda moço, com 15 e 16 anos. Seus desenhos a carvão dão a impressão de que foram construídos de forma rápida, muito gestual, embora demonstrem competência técnica. Todos os pintores daquela geração eram exímios desenhistas, formados dentro das metodologias que obrigavam os alunos a desenvolverem cópias a partir dos modelos, sejam de gesso, litografias ou modelo-vivo.

Figura 163 - Robespierre de Farias. Retratos a carvão de Castro Alves.



Castro Alves, aos 15 anos.



Castro Alves, aos 16 anos.

Acervo do IGHBA.
Fonte: (Martins, 2019, p. 107).

A Faculdade de Medicina da Bahia é a instituição baiana que mais encomendou retratos de seus professores. As composições são muito parecidas, o que deve ter sido estabelecido pela instituição. Entre as pinturas, podemos encontrar dezenas de retratos realizados por Robespierre de Farias. Algumas comentadas por Clarival do Prado Valladares.

Figura 164 – FARIAS, Robespierre de. *Retrato de Clementino Fraga*. 1971. Óleo sobre tela, 65 x 51 cm.



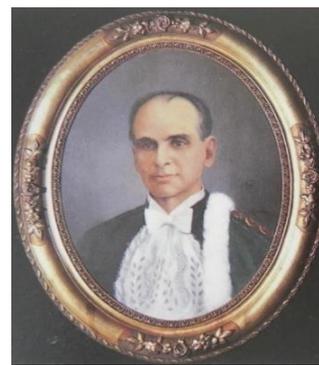
Fonte: Acervo da FMBA.

Figura 165 - FARIAS, Robespierre de. *Retrato de Fernando Luz*. Sem data, Óleo sobre tela, 65 x 51 cm.



Fonte: Acervo da FMBA.

Figura 166 – FARIAS, Robespierre de. *Retrato de Antonio do P. Valladares*. Sem data. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo do FMBA.

Segundo Valladares (1991, p. 123), o Professor José Eduardo Freire de Carvalho Filho (1852-1934) foi um pioneiro nos estudos de cultura popular na Bahia. Antonio do Prado Valladares (1882-1938) um dos primeiros a estudar a radiologia na Bahia e Manuel Augusto Pirajá da Silva (1873-1964) descobriu o agente transmissor da esquistossomose. Mais uma vez, a maior parte dos retratos são muito parecidos por sua figura e formato.

Figura 167 – FARIAS, Robespierre de. *Retrato Manoel Augusto Pirajá da Silva*. 1941. Óleo sobre tela.



Acervo do FMBA.
Fonte: Valladares (1991, p.123).

Embora os trabalhos sejam de momentos diferentes, mantém a mesma atmosfera. Interessante é que a Faculdade de Medicina sempre manteve suas memórias atualizadas, no que se refere aos seus antigos mestres, entretanto pouco se escreveu sobre quem produziu os retratos. Nítida desvalorização da arte naqueles tempos.

Outras unidades da UFBA também guardam retratos de Robespierre de Farias. No acervo da Escola de Enfermagem, existem, pelo menos, dois retratos realizados pelo artista. O primeiro é uma homenagem ao Reitor Edgard Santos, que foi pintada em 1962. Esse retrato estava deitado em uma das salas da faculdade, apoiado por madeiras. A obra está em boas condições, embora tenha um pequeno rasgo e necessite de restauro.

Já o retrato da Profa. Nilza Garcia, pintado em 1964, uma das Ex-Diretoras da Faculdade de Enfermagem, passou por intervenções e perdeu muito do seu desenho original, não permitindo avaliar os traços desenvolvidos pelo artista.

Figura 168 – FARIAS, Robespierre de. *Retrato de Edgard Santos*, 1932. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo da Faculdade de Enfermagem da UFBA.

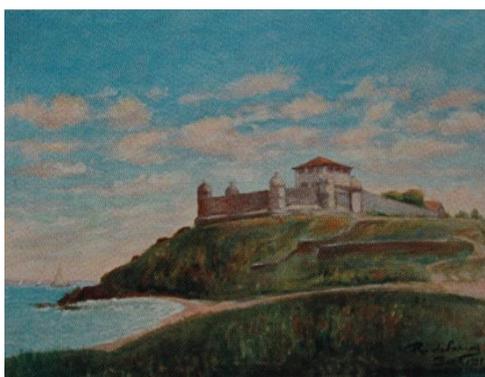
Conforme demonstramos, as instituições encomendavam, na maioria das vezes, retratos; entretanto, em suas exposições individuais, predominavam as paisagens. Algumas galerias de Salvador comercializaram diversas obras do pintor nos últimos 20 anos, facilmente identificadas através dos catálogos de seus leilões.

Figura 169 - FARIAS, Robespierre de. *Marinha*, 1919. Óleo sobre tela, 22 x 34 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2006, p.5.

Figura 170 - FARIAS, Robespierre de. *Monte Serrat*, 1928. Óleo sobre tela, 61 x 79 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2002, p.7.

Figura 171 - FARIAS, Robespierre de. *Marinha - Itaparica*, 1928. Óleo sobre tela, 36 X 56 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2006, p.50.

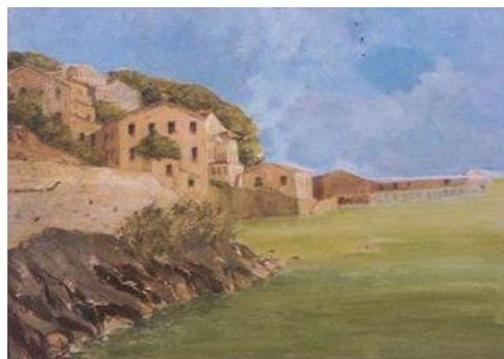
São paisagens realizadas nas praias de Salvador, com uma atmosfera muito parecida. Alguns desses trabalhos, ao serem expostos, foram muito criticados e citados como ingênuos, principalmente em outros estados. Normalmente essas críticas estavam ligadas ao movimento moderno brasileiro. Suas obras podem ser encontradas nos diversos catálogos de leilões brasileiros realizados nas últimas décadas.

Figura 172 - FARIAS, Robespierre de. *Forte de S. Marcelo*. 1935. Óleo sobre tela, 46 x 55 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov.2001, fig. 48, p.18.

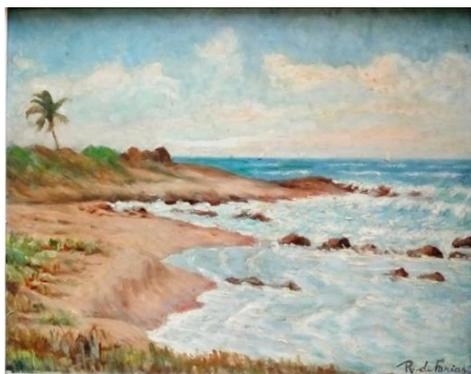
Figura 173 - FARIAS, Robespierre de. *"Avenida Contorno"*, 1935. Óleo sobre madeira, 30 x 43 cm.



Fonte: Catálogo de leilão Galeria Roberto Alban. Nov. 2004, nº47, p.15.

O pintor se permitia transitar entre esboços simples como o *"Forte de São Marcelo"*, de 1935, ou obras finalizadas e de extrema beleza plástica, como *"Avenida Contorno"*, do mesmo ano. Asterio de Campos (1941, p. 364) desenvolveu uma pequena biografia de Robespierre de Farias, com uma síntese de sua vida artística. Na época, dividia seu tempo entre o ensino, o restauro e a pintura.

Figura 174 - FARIAS, Robespierre de. *"Praia de Piatã"*, 1940. Óleo sobre placa. 40 x 30cm.



Fonte: Galeria Artes Leilões, 2020.

Figura 175 - Fotografia da exposição de Robespierre de Farias.



Fonte: (VIDA...1942, p. 5).

Em 1942, chegou a expor, no Palace Hotel, destacando-se as obras *"Baianinha"*, *"Monte Serrat"*, *"Fórum antigo"*, *"Pai João"*, *"Paripe"*, *"Águas de Aratú"*, *"Caminho da Federação"*, *"Coisas do mar"*, *"Musa selvagem"*, *"Estiagem"* e *"Tranquilidade"*. O jornal *O Imparcial* destacou que o governo deveria adquirir a obra *"Fórum"* (VIDA...1942, p. 5).

Figura 176 - FARIAS, Robespierre de. *Forte de Santa Maria*, 1942. Óleo sobre madeira, 43 x 78 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2005, figura 042, p.17.

Na década de 1950, Robespierre de Farias ainda produzia suas paisagens. Era um artista septuagenário, que ainda gostava de pintar em locais bucólicos. Suas pinturas apresentam um olhar inocente, quase infantil, sobre a paisagem contemplada. É o que podemos constatar nas telas “*Dias D’Ávila*’ e “*Paisagem*” produzidas em um ambiente interiorano.

Figura 177 - FARIAS, Robespierre de. *Dias Dávila*, 1956. Óleo sobre madeira, 33 x 41 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Paulo Darzé. Ago. 2003, nº 71, p.24.

Figura 178 - FARIAS, Robespierre de Farias. *Paisagem*, 1957. Óleo sobre madeira, 38 x 54 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2005, p.58.

Robespierre, no ano de 1957, retornou à França em viagem de férias, chegando a pintar uma marinha (abaixo) que lembra alguns estudos desenvolvidos nas primeiras décadas, com pinceladas rápidas e de forma bem espontânea. Quando retornou à Bahia, deu continuidade às suas excursões pela orla de Salvador.

Figura 179 - FARIAS, Robespierre de. *Marinha França*, 1957. Óleo sobre madeira, 27 x 42 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov.2003, figura 48, p. 9.

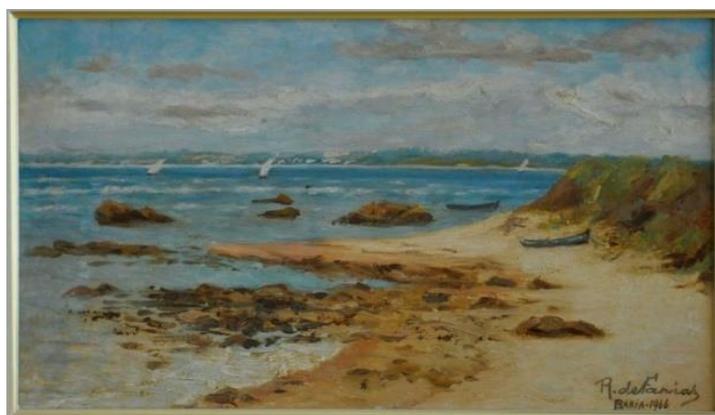
Figura 180 - FARIAS, Robespierre de. *Marinha*, 1958. Óleo sobre madeira, 33 x 41 cm.



Fonte: Catálogo de Exposição da Galeria Roberto Alban. Nov. 2006, figura nº74, p.30.

Mesmo com todas as mudanças estéticas modernas, e as críticas ao seu trabalho, Robespierre de Farias continuou produzindo. Uma das últimas paisagens pintadas por ele foi a tela “*Paisagem marinha*”, datada de 1966. A composição possui um desenho e uma paleta de cores mais contida, e pertence a um acervo particular da cidade de Aracaju. Não conseguimos identificar a região registrada, mas a obra possui as mesmas características de cores e pinceladas da tela “*Forte de Santa Maria*” datada de 1942.

Figura 181 - FARIAS, Robespierre de. *Paisagem marinha*, 1966. Óleo sobre tela, 46 x 28 cm.



Fonte: Coleção particular, Sergipe.
Foto: Sayonara Viana, 2019.

Robespierre foi um grande pintor e nunca recebeu o mérito necessário. Para Simioni e Stumpf (2014, p. 119), apesar de ele e Olavo Baptista serem contemporâneos de Presciliano Silva, esse último foi acolhido pelos críticos modernos baianos. Mesmo sendo ofuscado pela produção do pintor mais famoso, não se desmotivou e continuou

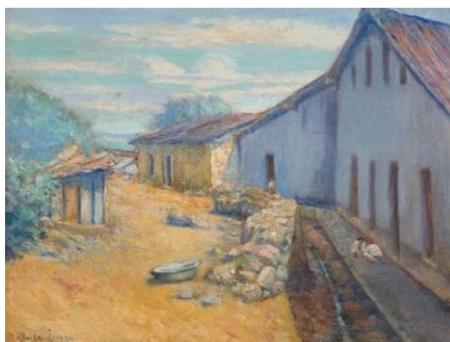
produzindo intensamente por toda a sua vida. Robespierre de Farias fez sua última exposição em 1968, na Galeria Panorama, segundo informações da família. Raul Sá, em 20 de outubro de 1968, escreveu um pequeno texto para o catálogo da exposição. Destacava o retrato do “*Velho Cotias*” e a obra “*Servan*”. O pintor merece que seu nome seja lembrado por todas as contribuições que legou à Bahia, seja como restaurador, docente e também como artista, contribuindo muito para o desenvolvimento das artes em nosso estado.

5.8 ALBERTO VALENÇA

Clarival do Prado Valladares (1980, p. 27) comenta que Alberto Valença começou a fazer “manchas” e pintar paisagens, na orla de Salvador, depois que conheceu Presciliano Silva. Da produção de Valença interessa-nos as telas pintadas antes da década de 1930, principalmente aquelas produzidas durante sua formação, momento em que os pintores formados ainda no Império dominavam o “mercado” dos retratos na Bahia.

É interessante ver a influência de Presciliano Silva nos trabalhos de Alberto Valença, desenvolvidos nesse período. Arrabalde da Barra, por exemplo, é uma tela pintada durante o período de aprendizagem de Alberto Valença.

Figura 182 - Valença, Alberto. *Arrabalde da Barra*. Salvador Ba. 1911. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.



Coleção Norma Martins.
Fonte: Spínola (2021, p.2016)

É um trabalho que utiliza sombras coloridas, em oposição cromática, o que já demonstra conhecimento do uso de cores complementares, antes mesmo de ter

concluído seus estudos na Ebab. As leis de contrastes simultâneos de Michel Eugène Chevreul, estudadas pelos impressionistas, já estavam em uso na Bahia; o desenho ainda era muito formal, mas o colorido já tinha influência de Presciliano Silva.

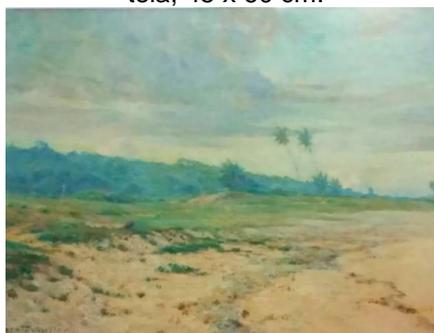
A tela Ubarana foi pintada em 1919, nas imediações entre os bairros da Pituba e Amaralina. Pode ter sido da mesma época que a tela *“Paisagem”*, de Presciliano Silva (Figura 183). O quadro de Presciliano tem uma atmosfera impressionista e, pelas características geográficas, insinua a mesma paisagem pintada por Alberto Valença, a partir de outro ponto de vista.

Figura 183 - Silva, Presciliano. *Paisagem*
Sem data. Óleo sobre tela. 33 x 46 cm.



Fonte: Catálogo Paulo Darzé. Junho, 2000.
Fig. 119.

Figura 184 - VALENÇA, Alberto. *“Ubarana”*.
Luz da manhã, Salvador. 1919. Óleo sobre tela, 45 x 60 cm.



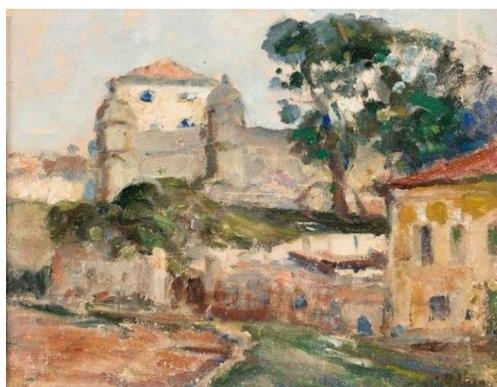
Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Sobre a técnica empregada, ao observar melhor o trabalho Presciliano, concluímos que preparava um fundo com um tom claro, que facilitaria a harmonização das cores no momento da sua execução. Essa mesma abordagem pode ser vista em alguns trabalhos desenvolvidos para o IGHBA, basta observar nos planos de fundo. Essa base neutra permanece fragmentada e aparente no final da pintura, funcionando, opticamente, no resultado final. Alberto Valença também utilizou essa técnica. O trabalho já apresentava um domínio cromático e da luz local, mas já apresentava algumas individualidades.

Pela assinatura na tela, com letras maiúsculas e inseguras, percebemos que o trabalho de Alberto Valença é uma obra inicial. Posteriormente, sua assinatura fica mais caligráfica. Podemos perceber, no livro de Vera Spínola (2021), que o pintor assinou de várias formas: Atº Valença, A. Valença e Antonio Valença.

Em alguns momentos, desenvolveu estudos, ou manchas, como eram denominados. A tela “*Forte de Monte Serrat II*”, desenvolvida em 1920, registrou a paisagem e o monumento de forma sintética. O quadro de pequenas dimensões, cabia na caixa de tinta do pintor e pode ter sido utilizado para desenvolver uma outra tela posteriormente.

Figura 185 - VALENÇA, Alberto. *Forte de Monte Serrat II*. Salvador, BA, 1920. Óleo sobre tela, 21 x 26 cm.



Coleção Marta Valença.
Fonte: Spínola (2021, p.22).

O conjunto de telas apresentadas por Spínola (2021, p. 27), que registram a paisagem da Pituba na década de 1920, principalmente a tela “*Ubarana III*”, lembra muito um pequeno estudo realizado, em 1920, pelo iniciante pintor Mendonça Filho, ainda em fase de aprendizado. Talvez o pintor tenha participado das excursões para estudar a paisagem.

A pintura de Alberto Valença, mesmo na fase inicial, já demonstrava seu conhecimento técnico, tanto nas cores quanto na percepção da atmosfera representadas. Spínola lembra que, para o pintor, era comum iniciar uma pintura em um dia e retornar para aproveitar a mesma luz num outro momento.

Em 1926, desenvolveu um retrato que foge do que habitualmente encontramos em sua produção retratística. A pintura foi trabalhada livremente, deixou as pinceladas aparentes e utilizou cores sobrepostas. As sombras foram construídas com tintas mais transparentes, enquanto as luzes sempre eram opacas e carregadas de tintas, moldando os volumes, com pinceladas precisas, que seguem a anatomia dos músculos da personagem.

Figura 186 - VALENÇA, Alberto. *Cigana Zingara*. Paris, 1926. Óleo sobre tela, 41 x 33 cm.

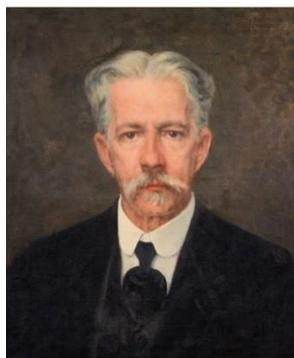


Coleção David Bastos São Paulo.
Fonte: Vera Spínola (2021, p.59)

A modelo que posou para Alberto Valença, a “*Cigana Zingara*” chamava-se Dollores, segundo Vera Spínola (2021, p. 58). O pintor aqui, em pleno exercício pictórico, adotou uma abordagem inovadora e diferente dos retratos conservados nas galerias e instituições de Salvador.

Sem a presença dos famosos retratistas da primeira metade do Século, absorveu boa parte das encomendas das instituições baianas. É interessante comparar dois retratos desenvolvidos pelo artista com uma diferença de quase dez anos. Os retratos de Manoel Lopes Rodrigues (1943) e o de Ana Cerqueira de Araújo Pinho (1952), mesmo sendo de momentos diferentes, trazem características que os aproximam. Fundos e roupas escuras e tons de pele muito claros. Ambos olham penetrando a alma do observador, como se quisessem indagar algo.

Figura 187 - VALENÇA, Alberto. *Retrato de Manoel Lopes Rodrigues*. 1943. Óleo sobre tela, 58 x 47 cm.



Acervo do MAB.
Fonte: Spínola (2021, p.195)

Figura 188 - VALENÇA, Alberto. *Retrato de D. Ana Cerqueira de Araújo Pinho*. 1952. Óleo sobre tela, 62 x 51 cm.



Coleção Maurício de Araújo Pinho.
Fonte: Spínola (2021, p.94).

Vera Spínola (2021, p. 19) levanta mais uma vez uma questão combatida por nós. Liga os pintores do início do Século XX à Escola Baiana da Pintura, sem levar em consideração todo o aprendizado realizado em Paris, sob a influência do Realismo, impressionismo ou outros movimentos artísticos. Negar o amadurecimento artístico deles, em suas temporadas em Paris e, principalmente, as influências de Maurice Grün e Gabriel Sentis, dentro da Escola Baiana na última década do Século XIX e início do XX, é dar continuidade a uma história excludente. Sonia Gomes Pereira (2005, p. 130) destaca a necessidade de fugir do rótulo acadêmico e considerar uma ampla variedade de estilos e pensamentos dentro do Século XIX.

Maria Helena Ochi Flexor (1991, p. 11), fez uma síntese sobre a pintura de Alberto Valença para o catálogo da exposição comemorativa dos 100 anos do pintor, em 1991. A grande historiadora baiana destaca que as convicções pictóricas de Alberto Valença não mudaram após sua passagem pela Europa e que o “impressionismo não teve um efeito maior em sua técnica, salvo o clareamento de sua paleta” e no “alargamento de sua pincelada”. Particularmente, gostamos da observação de Juarez Paraíso para o mesmo catálogo, quando aponta características entre a pintura de Alberto Valença e os pintores Daubigny, Harpignies e Camile Corot, ou seja, pintores realistas.

Alberto Valença inicia a década de 1930, realizando exposições do Rio de Janeiro, e, ao retornar à Bahia, anos depois, assume uma disciplina na Ebab. Encontramos, em um site de leilão, duas pinturas atribuídas ao pintor, que não apresentam as mesmas características luminosas de outras obras do mesmo período, entretanto, não sabemos se elas foram restauradas ou se passaram por intervenções anteriores. Não parecem ter saído da paleta de Alberto Valença.

Figura 189 - VALENÇA, Alberto. *Casarios*. Sem data. Óleo sobre tela, 47 x 63 cm.



Figura 190 - VALENÇA, Alberto. *Paisagem marinha*. Sem data. Óleo sobre tela, 56 x 79 cm.

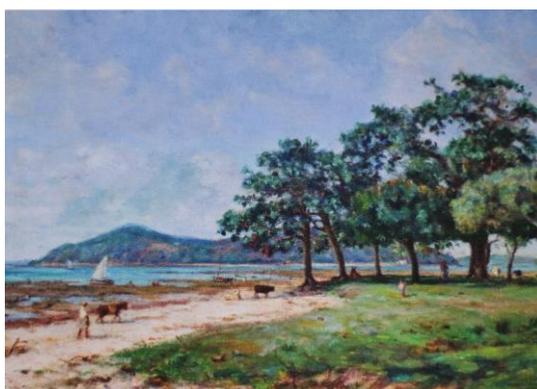


Fonte: Conrado leiloeiro, 2021.

Fonte: Conrado leiloeiro, 2021.

Depois da década de 1930, sua pintura fica mais madura e ganha individualidade. A tela “*Cotidiano à beira-mar*” materializa várias características, encontradas em outras pinturas de Alberto Valença depois dessa década. É uma paisagem muito rica em cromatismo, com planos perspectivados distintos, sendo os mais próximos construídos com tons mais saturados.

Figura 191 - VALENÇA, Alberto. “*Cotidiano à Beira-Mar, Madre de Deus*”. Sem data. Óleo sobre tela, 50 x 68 cm.



Fonte: Spínola (2021, p.236).

A distância entre o pintor e o motivo cria uma composição dinâmica. Há uma grande diagonal que divide a paisagem do canto superior direito ao canto inferior esquerdo, marcada pelas linhas das copas das árvores e a areia da praia. Três planos perspectivados, bem definidos, dividem os interesses da obra. O céu, com a ilha ao fundo; a linha dos corais e as amendoeiras; e, por fim, a vegetação rasteira em primeiro plano.

A diferença entre áreas iluminadas e as sombras das amendoeiras criaram um ponto de interesse na cena, uma ilha de paz e tranquilidade para animais e algumas pessoas que aproveitam a brisa marinha enquanto descansam durante o sol forte. As sombras das árvores indicam que o sol estava alto, talvez próximo ao meio-dia. As pessoas, construídas com pequenas manchas e leves traços do pincel, são meros detalhes dentro da paisagem, mesmo aquela do lado esquerdo a conduzir um animal.

Mesmo assim, quando se trata de retratos, Alberto Valença mantinha uma paleta mais acinzentada. Em 29 de dezembro de 1951, Alberto Valença ofereceu à Congregação

da Escola um estudo de cabeça, cujo modelo foi o Professor Vieira de Campos. A compra foi autorizada pelo Diretor Mendonça Filho (RECIBOS... 1951).

Figura 192 - VALENÇA, Alberto, “retrato de Vieira de Campos”, sem data.
Óleo sobre tela, 47 X 39 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.

5.9 LOURENÇO CONCEIÇÃO

Lourenço Conceição possui poucos registros biográficos e poucas obras preservadas. Até mesmo nos jornais baianos, foi difícil encontrar maiores informações sobre suas obras. Vale destacar os comentários de Rafael Spínola (1923, p. 8) sobre as obras expostas por Lourenço Conceição na exposição da Casa da Bahia, em 1923:

Nuvens fugitivas, Margem do Subaúma são ótimas paisagens. Figura na sua exposição além de um belo estudo de cabeça, uma criança de púcaro aos ombros feita com muita inspiração e muita técnica. Será talvez o seu melhor quadro.

Rafael Spínola criticou um quadro histórico, intitulado “*Desespero de Moema*”, cuja índia tapuia trazia uma tanga vermelha berrante e tinha um corpo mal desenhado, entretanto comenta que, se Lourenço Conceição retirasse o vermelho e a musculatura masculina da índia, a pintura ficaria à altura dos méritos do artista.

Apesar de outros comentários em jornais sobre suas obras, só conseguimos identificar, apenas, três obras de Lourenço Conceição, para esta tese. Na Ebab, precisando de restauração, está a prova do concurso do Legado Caminhoá, de 1925,

e no MAB se preservam duas paisagens, pintadas em 1940, em boas condições de preservação.

A composição desenvolvida por Lourenço para o concurso está muito deteriorada e perdeu muito do seu colorido original. Se levarmos em consideração o tempo restrito da realização das provas do concurso, foi muito ousada, incluindo a arquitetura e a representação do corpo humano. Se compararmos com a composição da prova de Mendonça Filho, quatro anos antes, constatamos que Lourenço optou por um desenho mais complexo e de difícil realização.

A composição apresenta uma tropa no Largo do Cruzeiro, em frente à Igreja e Convento do São Francisco. Assistido por populares, um oficial lê as determinações da lei, enquanto todos escutam com atenção. A tropa foi representada com cores mais vivas, com trajes típicos da guarnição, enquanto todo o restante da composição possui cores pastéis, acinzentadas ou em tons de terra.

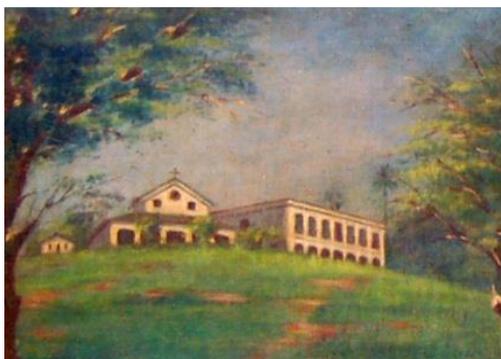
Figura 193 - Conceição, Lourenço. Proclamação da lei marcial – Estado de sítio, 1925. Óleo sobre tela, 70 x 102 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2022.

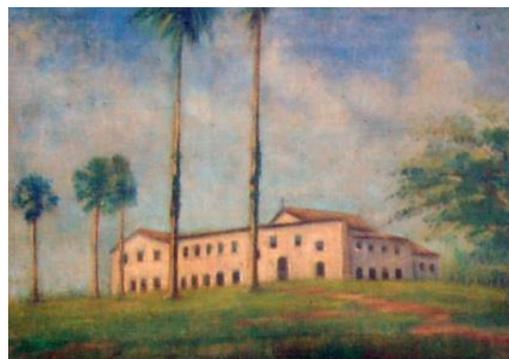
Não é um trabalho muito sofisticado, mas indica um bom conhecimento da anatomia, escorço e distorções perspectivas. É interessante como o pintor diminuiu as figuras da composição para criar uma ilusão de espaço, entre a cena e a igreja de São Francisco. As outras duas telas são pequenas paisagens do acervo do MAB.

Figura 194 - CONCEIÇÃO, Lourenço.
 “Engenho Lagoa, Ba”. 1940. Óleo sobre tela,
 38 x 49,5 cm.



Fonte: Acervo do MAB.

Figura 195 - CONCEIÇÃO, Lourenço.
 “Engenho Pouco Ponto, Ba”, 1940. Óleo sobre
 tela, 39 x 50,3 cm.



Fonte: Acervo do MAB.

Diferentes dos pintores que estudaram em Paris, e que assumiram características do Impressionismo, Lourenço Conceição pintava paisagens com uma técnica muito próxima daquela utilizada por Oséas Santos (ver Figura 85), com quem deve ter aprendido, quando ainda era aluno da EBAB, isso nos primeiros anos do Século XX. Não podemos afirmar que sua produção paisagística seguiu essas características, pois não encontramos obras de outras décadas. Também não acreditamos que sua produção tenha sido muito grande. As duas telas encontradas podem fazer parte de uma única encomenda, pois era comum entre os proprietários de terras possuírem mais de uma fazenda.

A escolha em pintar os engenhos pode estar ligada à grande valorização do patrimônio colonial, após a criação do Sphan, em 1938. Datado do final do Século XVIII, o Engenho Lagoa é considerado, pelo Iphan, um dos mais requintados do recôncavo baiano. Seu sobrado e capela, essa última dedicada ao Espírito Santo, estão localizados a 84 km do centro de Salvador. O Iphan descreve o monumento assim:

O conjunto de sobrado e capela implanta-se sobre uma elevação de onde se dominam extensas pastagens, anteriormente ocupadas por canaviais. A capela se situa à esquerda da casa, muito próxima da mesma. A construção deste conjunto, um dos mais requintados do Recôncavo Baiano, deve datar do final do Século XVIII, ainda que não se saiba com precisão, o que é indicado pela simetria de sua composição [...] (IPHAN, 1985).

Do Engenho Pouco Ponto, nada foi encontrado nos registros do Iphan, podendo ter sido catalogado pelo MAB, com outro nome. Continuamos a busca por maiores informações.

Lourenço Conceição realizou exposições nos estados de Pernambuco e Pará (TELEGRAMMAS, 1928, p. 2). Chegando em Belém do Pará, foi destrutado, por um jornalista da Folha do Norte, provavelmente por ser negro, o qual colocou em dúvida a autoria de suas obras e exigiu que provasse seus méritos pintando um trecho da cidade. O pintor aceitou o desafio e pintou diretamente uma paisagem no Horto Municipal. A tela intitulada “*O rosto da cidade*” foi exposta na vitrine do jornal *Correio do Pará*, impressionando a opinião pública (NOTÍCIAS... 1928, p. 2). Não encontramos nos jornais do período nenhum pedido de desculpas do cronista infeliz, e a obra se encontra desaparecida.

Lourenço começa a ganhar projeção em um momento em que Presciliano, Valença e Mendonça Filho já eram conhecidos pelos públicos baiano e brasileiro. As características de sua pintura o colocaram ao lado dos pintores mais antigos e, por isso, foi ocultado dentro do pensamento modernista baiano.

5.10 MENDONÇA FILHO

Entre os pintores consagrados, Mendonça Filho era o novato, na década de 1930. Tinha saído da Escola em 1922 e só retornou à Bahia em 1931, passando a integrar o quadro de professores da EBAB. Quando retornou, conseguiu uma boa repercussão com sua exposição (CALDERON, 1974, p. 1).

A obra “*Peixeira Napolitana*” foi pintada em Nápoles no ano de 1927 e, na Bahia, foi apresentada em pelo menos duas exposições do pintor (1932-1947), só entrando no acervo da Ebab após sua morte, em 1966.

Figura 196 - FILHO, Mendonça. “*Peixeira Napolitana*”, 1927. Óleo sobre tela, 104,5 x 1,25 cm.



Fonte: Acervo da Ebab/UFBA.
Foto: Anderson Marinho, 2020.

Sua composição, seu colorido e tratamento da luz chamaram muito a atenção do público, e foi comentada em vários jornais baianos. Era uma mulher do povo, uma cena do cotidiano, ligada aos pescadores napolitanos. Muito de sua fatura deve-se a Francesco de Nicola, seu primeiro mentor em solo europeu.

Na década de 1930, passou a explorar temas utilizados por Presciliano Silva e Alberto Valença, às vezes utilizando os mesmos locais em momentos distintos. Foi o caso da tela *“Convento de São Francisco”* (1931).

A tela foi pintada na sala do capítulo do Convento de São Francisco, e, diferentemente da tela de Presciliano, a tela de Mendonça Filho tem um desenho mais marcado e uma iluminação azulada. Os trabalhos desenvolvidos sobre um mesmo motivo reforçam, mais uma vez, a formação de um grupo de artistas, que se reunia e explorava suas concepções individuais, a partir de um mesmo motivo.

Figura 197 - FILHO, Mendonça. *“Interior do Convento do São Francisco”*, 1931. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo da Família do artista.

5.11 AS PAISAGENS X RETRATOS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Não podemos falar da paisagem produzida pelos pintores baianos, na transição entre Séculos, sem considerar a influência da galeria Abbott. Incorporada ao Liceu de Artes e Ofícios pelo governo da província, suas pinturas eram conhecidas pelos pintores do Liceu e da Ebab. Vieira de Campos e Oséas Santos cresceram artisticamente observando muitas daquelas pinturas. De diferentes países e movimentos artísticos,

as pinturas da coleção Abbott eram, predominantemente, paisagens e algumas cópias de obras famosas.

Ana Cavalcanti (2002, p. 6) nos conta que a valorização da pintura de paisagem ao ar livre e a compreensão de seu papel como caminho para a arte moderna não surgiram como ideias autônomas dos críticos brasileiros. Essas ideias nasceram na Europa e, em seguida, influenciaram nosso meio artístico. Em outro trecho, a historiadora comenta que o confronto entre os críticos brasileiros com a Aiba “estimulou a crítica carioca a associar a pintura de paisagem à modernidade”.

Na Bahia é difícil propor a mesma ideia, pois a falta de textos críticos nos primeiros 30 anos do Século XX não permite uma análise de como as transformações da arte europeia eram entendidas por nossos artistas. Sabemos, através de Manuel Querino (2018, p. 193), que Manoel Lopes Rodrigues comentava sobre arte em alguns jornais; entretanto, não conseguimos identificar nenhum desses textos.

Flexa Ribeiro (1923, p. 1) criticava a demora brasileira em assimilar as pesquisas modernas e que os reflexos dos movimentos artísticos só apareciam, no Brasil, depois que já tinham sido substituídos por várias outras tendências, “num decurso nunca inferior a 50 anos”.

Entre os pintores mais novos, conseguimos identificar algumas entrevistas de Presciliano Silva e Mendonça Filho, nas quais criticaram o que acontecia na Europa. Mendonça Filho, por exemplo, em entrevista intitulada “Diálogo com o artista”, no dia 4 de novembro de 1932, comentou sobre sua formação:

[...] a minha preocupação foi fugir dos medalhões que desejavam impor tudo, desde os méritos reais até a estreiteza dos métodos, cor, assunto, técnica, com que não podia concordar o meu feitio predominantemente pessoal [...] A Pintura é humana, não para. Por isso não se pode acomodar dentro de cânones eternos. Evoluirá, mas essa forma evolutiva, penso, não será de certo o modernismo, como ele é feito agora. Mas o modernismo, bem entendido, e será vitorioso, não há dúvidas (MAB. Pasta Mendonça Filho).

Percebemos que Mendonça Filho tentava se desvincular de qualquer ligação com o antigo; entretanto, não aceitava o modernismo como se apresentava. Presciliano Silva, uma década depois, em entrevista ao jornal *O Imparcial*, do Rio de Janeiro, intitulada “Retalho expressivo da pintura baiana”, se referiu às artes modernas da seguinte forma:

Quando o artista é talentoso sabe criar coisas belas, dentro do limite do

desenho, eu o distingo e lhe bato palmas. Considero o desenho a gramática da arte pictórica. Conhecendo-o, sabendo aplicá-lo, o artista pode fazer aquilo que entender [...] Só não posso distinguir um artista naqueles que, valendo-se das costas largas do modernismo, perpetram absurdos e querem ser tidos como expressões da pintura, da escultura, ou de outra qualquer modalidade de belas artes (RETALHO...1941, p. 2).

Mesmo com os movimentos literários de vanguarda, como os grupos Távola, Arco e Flecha e a Academia dos Rebeldes, os professores da Ebab continuavam a desenvolver os mesmos temas, retratos e paisagens, e apesar de trazerem, em suas bagagens artísticas, as técnicas e soluções impressionistas, talvez por sobrevivência, continuaram atendendo às encomendas de retratos.

Apenas Mendonça Filho, na Bahia evitou os retratos, permanecendo fiel às paisagens (marinhas ou não). Apesar disso, os biógrafos modernos afastaram Presciliano e Alberto Valença dos retratos, talvez por considerar o gênero de menor importância, na hierarquia dos gêneros pictóricos.

Durante as três primeiras décadas do Século XX, podemos dizer que o retrato era o gênero escolhido entre os poderosos. As paisagens, embora se destacassem, pelo colorido e inovação, serviam à decoração de mansões e ao deleite das famílias tradicionais. Talvez por isso muitas das paisagens produzidas por Vieira de Campos e Oséas não apareçam em acervos públicos.

Depois da década de 1930, a paisagem, com influência impressionista, ganhou força, na Bahia, principalmente dentro dos Salões de ALA (1937-1948), cujas edições exploraram muito aquele gênero, passando a ser muito apreciada e comentada pela crítica local. As marinhas luminosas de Mendonça Filho o colocaram ao lado de Presciliano Silva e Alberto Valença.

As diversas exposições comentadas, em jornais baianos, por Chiacchio destacavam as belezas naturais das praias baianas ou dos recantos bucólicos do interior. Devemos levar em consideração toda a política brasileira, voltada ao patrimônio e à valorização das nossas raízes, pois passava-se a vender uma imagem da Bahia e as paisagens serviam às intenções políticas.

Os antigos pintores, mais ligados ao retrato, devem ter sofrido bastante com a mudança de gosto. É interessante observar os comentários de Gabriel Bechara sobre o período:

Com o aparecimento da fotografia e, depois, do cinema, a arte perdeu, cada vez mais, o valor de culto [...]. Essa crise da pintura provocada pelo impacto das novas mídias se deu de forma aguda em regiões nas quais o mercado local estava ainda no início de sua constituição. Noutros centros urbanos, em que um incipiente mercado de arte havia se formado, a tendência foi estagnação, sem maior expansão nos segmentos médios da população que passaram a consumir reproduções de obras de arte ou objetos decorativos no lugar de quadros [...] (BECHARA, 2007, p. 48).

Talvez o autor não tenha considerado as tradições e vícios herdados do Império, que ainda persistiam na Bahia. Lembramos que os artistas baianos decoravam residências das classes mais abastadas. Godofredo Filho (1984, p. 18) revela que Presciliano Silva pintou um mural no salão de música, da residência do barão de Almeida Galeão, no bairro da Graça, que era propriedade do negociante português José Joaquim Fernandes Dias (GODOFREDO FILHO, 1984, p. 15). Também decorou o Palácio da Aclamação antes de 1917.

[...] 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. [...] Os quadros e as esculturas, antes com uma função na casa burguesa tradicional de objetos de contemplação e devaneio, destinados para um espaço fechado e voltados a conversas íntimas nos círculos intrafamiliares e profissionais da burguesia, foram, aos poucos, perdendo importância com a banalização da imagem, que cada vez mais, fugia dos espaços confinados para a rua. (BECHARA, 2007, p. 62).

Na segunda metade do Século XX, a Bahia passou a valorizar outros artistas, dentro da estética moderna. O próprio Godofredo Filho (1970, p. 10) já evidenciava um certo esquecimento de Alberto Valença, em um meio no qual grupos (confrarias) se promoviam. A história se repetia e, por pouco, os pintores mais conhecidos não ficaram esquecidos, graças aos interesses de galeristas e do próprio estado.