



As estátuas dos apóstolos em Congonhas do Campo, a beleza colonial das igrejas barrocas de Minas, a arte do Aleijadinho... Possibilitadas pelo apogeu do ciclo do ouro no século XVIII, a arquitetura e a escultura coloniais mineiras são dos legados, culturais mais belos de nossa história.

Este livro analisa os vários aspectos dessa produção artística, como o mercado consumidor de arte, as condições de trabalho dos artistas e as suas associações. Uma abordagem inovadora de um dos mais ricos períodos históricos e artísticos nacionais.

brasiliense **B**

ISBN 85-11-02123-X



9 788511 021233

Caio C. Boschi

O barroco mineiro: artes e trabalho

Caio C. Boschi



tudo é história
123



editora brasiliense

O barroco mineiro: artes e trabalho

123

Copyright © Caio C. Boschi

Capa:

Sílvia Massaro

Ilustração de capa:

Igreja de São Francisco de Assis (fachada). Ouro Preto (MG). Projeto Aleijadinho.

Revisão:

Maria L. Appas
Rufino L. de Ávila

ISBN: 85-11-02123-X

1ª reimpressão, 2009

editora e livraria brasiliense
Rua Mourato Coelho, 111 - Pinheiros
CEP 05417-010 - São Paulo - SP
www.editorabrasiliense.com.br

O TEMA E A ABORDAGEM

ÍNDICE

<i>O tema e uma abordagem</i>	7
<i>Urbanização e trabalho livre em Minas Gerais</i>	9
<i>Condições de trabalho do artista em Minas Gerais</i>	15
<i>O mercado consumidor de arte</i>	35
<i>A regulamentação do trabalho</i>	50
<i>Espírito associativo e trabalho</i>	64
<i>Indicações para Leitura</i>	77

terminada realidade socio-histórica.
No entanto, há um diálogo entre os autores, que sempre incluem as propostas de valorizar a originalidade, que a riqueza e a diversidade encontradas nas diversificadas formas de expressão da cultura artística em causa, que ainda se encontram a evoluir como fenómeno cultural complexo.

Os trabalhos de que é constituído este volume são "a primeira grande cristalização artística de uma sociedade cultural brasileira", via da regra (ainda)



Copyright © Cass C. Rocha

Editor

Maria Messias

Distribuição de venda:

Igreja de São Francisco de Assis (barroco), Ouro Preto (MG), Projeto Alameda.

Revista

Maria L. Azeite

Editorial, de Arte

INDICE

ISSN 05-11-0123-X

O tema e uma abordagem	7
Trabalho e trabalho livre em Minas Gerais	9
Condição de trabalho do artista em Minas Gerais	11
O mercado contemp. de arte	33
A evolução artística do trabalho	35
O artista e o trabalho	39
Indicações para leitura	77

Impressão em papel sulfiteado
100% algodão, 150g/m² - 100% algodão
100% algodão, 150g/m² - 100% algodão
100% algodão, 150g/m² - 100% algodão

trabalho tem se desenvolvido nos últimos anos...
primeiro plano, nos quais se encontra a situação...
tal forma respondido ou apenas são manifestados...
de parâmetros qualitativos e elementos...
deste contexto histórico. A tendência, em geral, é a...
de identificar a produção artística de um...
por ser atribuído a estes são numerosos...
e a importância das produções artísticas de...
uma...

O TEMA E UMA ABORDAGEM

Muito se tem pesquisado e escrito sobre o barroco mineiro, seja entendendo-o nos limites estritos das manifestações culturais (especialmente da produção artística) que lhe são atinentes, seja compreendendo-o do ponto de vista estrutural, isto é, como fenômeno que abrange uma forma de vida, uma mentalidade e um comportamento peculiares a determinada realidade sócio-histórica.

No entanto, vários são os pontos descurados pelos autores, quase sempre imbuídos do propósito de salientar quer a originalidade, quer a riqueza e o vigor encontrados nas diversificadas formas de expressão da cultura artística em causa, quer ainda tomando o mulatismo como fenômeno cultural característico.

Ao tratarem do que é consensualmente considerado "a primeira grande cristalização artística de uma autêntica cultura brasileira", via de regra tais

análises têm-se concentrado nos artistas e artífices de primeiro plano, aos quais se confere saliência especial. Ficam esquecidos ou apenas são mencionados de passagem significativos elementos definidores desse contexto histórico. A tendência, em geral, é a de hipertrofiar a produção artística de uns poucos, por vezes atribuindo a estes tão numerosas obras que a elaboração das mesmas exigiria de seus autores uma condição de trabalho sobre-humana.

Por outro lado, soaria como excessiva simplificação justificar-se a capacidade produtiva daqueles indivíduos mencionando-se o fato de que eles trabalhavam secundados por auxiliares, quase sempre seus escravos e aprendizes.

Daí ser preciso ampliar o campo das pesquisas históricas nessa área, procurando contextualizar objetivamente a atuação do conjunto dos homens que se dedicavam às artes e aos ofícios mecânicos na região mineradora da Colônia.

Tentar delinear as condições e a divisão social do trabalho, nas suas formas individualizadas ou coletivas, sejam elas respaldadas ou não por manifestações de solidariedade profissional. Analisar a regulamentação das relações de trabalho na sociedade de então. Buscar identificar *quem e como* se demanda o trabalho daqueles oficiais, animando e mantendo a vitalidade do consumo das artes nas Minas Coloniais. Essas as intenções (ou a pretensão) do texto que segue, ressalvadas a superficialidade com que a temática é nele tratada e as limitações próprias à coleção em que ele se inclui.



URBANIZAÇÃO E TRABALHO LIVRE EM MINAS GERAIS

A análise histórica das atividades artísticas e artesanais desenvolvidas em Minas Gerais Colonial não pode ser empreendida sem que nos reportemos ao estudo da sociedade e das relações sociais que a elas estavam subjacentes. Para tanto, porém, há que se tomar certas precauções. Por exemplo, é compreensível que a primeira idéia a aflorar seja a de que tal análise se assentaria sobre o clássico binômio senhor-escravo. Seria um engano assim proceder, de vez que a adoção da forma de trabalho compulsório, definindo os extremos das relações sociais prevalentes na região, não anulava a possibilidade da existência de outros segmentos sociais no interior daquela sociedade, o que, de resto, efetivamente ocorreu.

Para melhor e mais claramente se perceber a veracidade dessas assertivas, bastaria acrescentar a elas a lembrança de que o processo colonizador para

Minas Gerais teve na urbanização um de seus traços característicos mais expressivos. Aliás, para o caso mineiro, esses dois elementos se tornam indissociáveis. É impossível entender o processo de urbanização da área mineradora colonial sem a sua estreita vinculação com uma variada gama de atividades produtivas, administrativas e culturais, na medida em que a exploração aurífera por si não englobava toda a realidade. Em termos objetivos, o que se percebe é que, no dizer de Antônio Barros de Castro, em sua obra *7 Ensaios sobre a Economia Brasileira*, "a evolução da região mineira revelaria justamente forte tendência à diversificação produtora".

Assim, desde os primórdios da Capitania, a necessidade vital de abastecer uma população de aventureiros que parecia supor que o ouro também os alimentaria determinou e abriu espaço para o surgimento de expressiva camada de comerciantes e agricultores.

Ao mesmo tempo, o rápido e irreversível declínio da produção, somado ao caráter aleatório e casuístico e à duração por vezes efêmera da exploração aurífera, em cujas proximidades foram despontando e se organizando os núcleos urbanos, fizeram afluir para essas localidades os primeiros desiludidos com a "excecrável fome de ouro", que para ali convergiam em busca de outras ocupações, formando um potencial contingente de trabalhadores livres.

Colabora ainda para a montagem desse quadro civilizatório urbano o advento e a implantação de um Estado fortemente centralizador e fiscalista, que in-

corpora àqueles primeiros elementos os integrantes de seu aparelho militar e burocrático. Era essencial para a sua ação tributária que ele se fixasse nas cercanias dos locais de produção aurífera, seja por seu próprio intermédio, seja através de particulares — os *contratadores* —, a quem se transferia certo direito de arrecadação. Desse modo, e ainda que de forma indireta, o Estado impulsionava a vida urbana.

Ao lado desses componentes, e por força da própria demanda da vida social e política que ali se desenrola, há que se registrar a presença de profissionais liberais de diversificadas áreas de atuação e, por fim, mas não menos importante, a de artistas, artífices e artesãos.

Verifica-se, pois, que a pujança dos centros urbanos coloniais mineiros não se deveu essencialmente ao ouro; foram outras as atividades e os setores que forneceram e mantiveram o vigor daquelas populações citadinas. Tanto assim é que o ocaso da mineração não acarretou automaticamente o desaparecimento da dinâmica urbana em Minas Gerais. É indubitável que esse fato arrefeceu o ímpeto inicial; todavia não o aniquilou. Bastaria fazer um simples exame da cronologia da história regional do período, para se constatar que a maior efervescência da vida urbana aqui assinalada se dá em época na qual a produção aurífera entrava em irreversível declínio.

Todas essas considerações exercem inegável fascínio no pesquisador da história mineira. Porém, para os limites do presente trabalho e atendo-nos ao seu objetivo principal, os traços característicos acima

superficialmente esboçados têm por finalidade iluminar o estudo de um dos componentes daquela sociedade heterogênea: o trabalhador livre, mais particularmente, os artistas e os artesãos.

Recentes estudos demográficos relativos aos centros urbanos coloniais mineiros têm revelado a expressiva existência, no interior daquelas povoações, de importantes atividades vinculadas aos setores secundário e terciário, com destacado peso relativo e amplo espectro de ocupações artesanais, em particular, além do trabalhador livre, no geral (cf. Iraci del Nero da Costa, *Minas Gerais: estruturas populacionais típicas*). Por ali também fica evidenciado que, embora contando entre seus componentes com certos tipos de potentados, como os comerciantes e os contratadores, a característica fundamental das referidas populações citadinas, repita-se, é a presença de trabalhadores livres, que é como se entendem os elementos que se pretende aqui destacar. Observe-se, por outro lado, em favor do argumento da relevância demográfica desses elementos, que a itinerância e a constante mobilidade espacial dos trabalhadores livres, especialmente dos oficiais mecânicos, são fatores impeditivos de um exato delimitamento da composição do corpo social dos centros urbanos mineiros.

De qualquer maneira, era natural que em Minas houvesse um expressivo contingente de homens livres, mesmo que se considerem como tal apenas os indivíduos de cor branca, pois a atividade econômica inicial da Capitania permitia que pessoas de parco ou

nenhum recurso se mobilizassem para a sua exploração. Mesmo o escravo, por força de um significativo regime de recompensas, teve em Minas maior oportunidade sócio-econômica, que lhe permitiu a acumulação necessária para a compra de sua liberdade, criando-se assim para os negros forros uma efetiva possibilidade de mobilidade social (cf. Caio César Boschi, *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*).

Acrescente-se a isso o fato de o colonizador branco não ter superado em Minas Gerais a ibérica aversão pelo trabalho manual, atitude que, se por um lado abriu espaço para a atuação de mestiços, mais precisamente de mulatos, por outro gerou a valorização social do trabalho produtivo de oficiais mecânicos, especialmente de artesãos e artífices. É pela via do exercício de atividades manuais e artísticas que o mulato se imporá no quadro social de então. É pela destreza, habilidade, fino senso estético que ele rivalizará com o branco, e, dependendo da ótica, o suplantará na sociedade mineradora.

Há que se considerar ainda que a análise da hierarquização e da estratificação social em Minas não se faz tendo como referenciais a riqueza e a capacidade dos indivíduos, mas, sim, à luz da estima e da distinção que aquela sociedade conferia às pessoas e às atividades por elas desenvolvidas. O prestígio social dos profissionais se aferia pela natureza do trabalho por eles desenvolvido e pelo valor social que a coletividade lhes imputava. Assim, o alto grau de criatividade dos artistas, artesãos e artífices que

atuaram na Minas Gerais Colonial lhes dava posição singular no interior do corpo social: se não chegavam a atingir a condição de "homens de qualidade", pelo menos não foram marginalizados socialmente. Ao contrário, a sociedade cosmopolita que ali se organizou careceu da presença de artistas e artesãos e os prestigiou. Portanto, o que nos interessa não é definir a dignidade ou a utilidade do trabalho artístico e artesanal, mas indagar se este conferia *status* ao seu produtor.

CONDIÇÕES DE TRABALHO DO ARTISTA EM MINAS GERAIS

O conceito de *artista* adotado neste livro se confunde com o de *artífice* e de *artesão*. Não cabe aqui derivar para uma análise conceitual que buscaria identificar as especificidades de cada termo, até porque os limites que separam essas ocupações não se delineavam com clareza. É sabido que, para o século XVIII e início do XIX, artista era a nomenclatura mais abrangente e completa, porquanto além de trabalhador manual este era também um criador. Nesse conceito se englobavam aqueles que tinham perfeito domínio técnico ou fossem exímios no desempenho de seus ofícios (mecânicos ou não), e também os que exerciam ou cultivavam as chamadas "artes liberais" (Gramática, Retórica, Filosofia, Dialética, etc.). Portanto, todos os "destros em alguma arte" poderiam receber e via de regra recebiam a denominação de *artista*.

Nosso objetivo é, pois, tomar, para uso corrente, indistintamente, aquelas três expressões, acrescentando a elas a de *oficiais mecânicos*, termo que designava o profissional possuidor de destreza ou mestria na prática de determinado ofício. Sua principal particularidade era a de ser livre para trabalhar e para vender o seu produto ou mesmo a sua própria força de trabalho. Não estava ele submetido a instituições, pessoas, regras ou regulamentos, senão às flutuações e às injunções do mercado consumidor de sua arte, ao qual tinha acesso direto, sem intermediários. Somente a ele cabia determinar a dinâmica do processo produtivo: produto e processo de trabalho se punham, assim, sob seu controle exclusivo. Quem é, então, o artista de que se está falando?

O profissional de que tratamos é todo aquele que exercitava — por conta própria, em sociedade ou por delegação — a pintura, a escultura, a talha e a arquitetura. Em outros termos, estamos falando concretamente de pintores, entalhadores, carpinteiros, marceneiros, carapinas e pedreiros.

Desde logo, surge uma dificuldade: a de pretender identificar e caracterizar o artista colonial mineiro, buscando qualificá-lo e classificá-lo de acordo com a sua categoria profissional. Tal dificuldade se deve, fundamentalmente, ao fato de que raramente esse artista atuava em uma única atividade. Exceto os pintores, os outros, normalmente, se dedicavam a mais de um setor, trabalhando ao sabor das oportunidades surgidas.

Essa dificuldade inicial se intensifica ao se pro-

curar definir as funções de cada uma dessas profissões, cujas especificidades os próprios contemporâneos não tinham muito claro. Por conseguinte, como distinguir o campo de atuação do "marceneiro" em relação ao do "carpinteiro"? E deste relativamente ao do "carapina"?

As condições locais e as matérias-primas encontradas na região transformaram os oficiais que trabalhavam com madeira no grupo profissional mais numeroso da Capitania. Uma análise quantitativa dos carpinteiros, marceneiros e carapinas existentes em Minas no século XVIII aponta que aproximadamente 40% do total dos artistas e artífices exerciam esses ofícios. O trabalho em madeira foi privilegiado nas construções mineiras, especialmente na primeira metade da centúria, durante a qual as igrejas foram construídas com base de madeira, sendo também de madeira os seus interiores (púlpitos, altares-mores e laterais, coros).

Ainda que não se possa traçar com absoluta nitidez e rigor as distinções entre esses três grupos de profissionais, não parece absurdo entender que os *carpinteiros* eram aqueles oficiais que detinham o domínio mais amplo do setor, ao passo que *marceneiros*, menos expressivos numericamente, eram os que lavravam a madeira destinada à confecção de móveis: portanto, oficiais que trabalhavam a madeira para tarefas que exigiam uma "delicadeza" ou um "artifício" maiores do que os encontrados nos carpinteiros. Dos três, o *carapina* devia ser o menos qualificado. Não chegava a ser um auxiliar de car-

pintaria, mas não tinha a aceitação que os demais mereciam. Prova disso é a inexistência, na documentação até agora conhecida, de juízes de ofícios ou de cartas de exames desses profissionais. A enorme incidência com que o termo aparece nos autos de registros de termos de devassas, admoestações e visitas eclesiásticas faz mesmo supor que "carapina" fosse expressão depreciativa utilizada pelas autoridades religiosas para designar os oficiais de carpintaria ou marcenaria arrolados nas investigações desses clérigos.

Muito próximo desses três se encontra o *entalhador*, oficial que executava trabalhos em talha, isto é, representava, gravava, lavrara ou esculpia "laçarias, flores, folhagens, brutescos... de meio-relevo" em madeira. Observadas as referências explícitas aos entalhadores, cumpre assinalar que esse foi um ofício presente ao longo de todo o século, não coincidindo seu trabalho com o maior ou menor ritmo das construções, o que não acontece com o *escultor*, quase inexistente, sem que chegasse a constituir um ofício. Na verdade, o que houve foram indivíduos tecnicamente qualificados a lavrar figuras em madeira ou pedra com uso de cinzel, sem, contudo, formar uma profissão à parte. Assim, os trabalhos de escultura foram atribuídos a carapinas, marceneiros e, principalmente, carpinteiros e entalhadores. Assinale-se, a propósito, a presença de *santeiros* e *imaginários*, os quais, sem que também viessem a compor um ramo profissional, pelas suas qualificações específicas, absorviam grande parte das encomendas provavel-

mente destinadas a escultores.

No setor da construção, de que viria o brilho, beleza e prestígio dos templos coloniais mineiros, é curioso destacar a ausência de *engenheiros* e *arquitetos* entre os profissionais atuantes na região mineiradora no Setecentos. Os raros engenheiros se dedicavam quase exclusivamente às construções civis, mais particularmente àquelas que atendiam às necessidades dos aparelhos burocrático, militar e repressivo. Talvez, por isso mesmo, eles próprios integrassem esses aparelhos. Se eram raros, no entanto, não deixaram de ter saliência, e alguns de seus nomes merecem ser apontados pelos inegáveis méritos de suas obras. Lembrem-se aqui o Sargento-mor Pedro Gomes Chaves, autor de um novo risco para a capela-mor da matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Vila Rica, e o também e mais famoso Sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim, que, dentre outras, nos legou a planta do Palácio dos Governadores e a planta e risco de uma cadeia pública, em Vila Rica. Situação análoga é a dos arquitetos: como profissionais voltados para a construção religiosa, praticamente se desconhece algum eventual trabalho seu. Segundo o *Dicionário de artistas e artifices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, organizado por Judith Martins, somente em meados de 1818 é que surge em Minas "uma Aula de Desenho e Arquitetura Civil e Militar e da Pintura", criada por D. João VI a pedido de Manuel da Costa Ataíde, que foi para ela nomeado.

Portanto, se a Minas Colonial conheceu enge-

nheiros e arquitetos, certamente que tal se deu de forma passageira: não se tem notícia da fixação ou da permanência prolongada deles na região, no século XVIII. Em decorrência, essas constatações vêm dar maior relevo aos pedreiros ali encontrados.

Pedreiro, segundo um dicionário da época, era o "oficial que trabalha em obra de pedra e cal, em obras de alvenaria ou cantaria". Quase 400 desses oficiais trabalharam em Minas, apenas no século XVIII. Provenientes do Reino, de outras regiões da Colônia ou forjando seu aprendizado no contato cotidiano com as obras, implementadas em ritmo ininterrupto, foram eles os responsáveis por tantas e tão expressivas construções religiosas. Quando passa a fase das construções com matéria-prima precária e pouco consistente, quando a demanda por volta dos anos 40 se dirige para construções mais sólidas, os pedreiros tiveram a secundá-los os *canteiros*, oficiais que lavraram as pedras de cantaria, ou seja, pedras rijas lavradas e destinadas a serem assentadas em cantos ou ângulos das obras de alvenaria.

Todos esses oficiais tinham nos *pintores* os finalizadores de suas obras. Embora sejam vulgarmente conhecidos poucos nomes, sabe-se que, especialmente após a terceira década do século, mais de uma centena de oficiais da pintura trabalharam em Minas Gerais, quer representando por meio das tintas figuras e cenas religiosas ou profanas no interior das igrejas, residências, oratórios, passos e pequenas capelas, quer exercendo seu labor em imagens, caixinhas de esmola e outros objetos móveis.



Detalhe da figura de Cristo. Criação de Aleijadinho, guardada no santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo (MG).

O deliramento do perfil desse conjunto de artistas, artesãos e oficiais mecânicos não prescinde da análise das condições materiais com que eles operavam. É ao mesmo tempo essencial e curioso assinalar que a dificuldade e, por vezes, a impossibilidade de obtenção de matéria-prima tradicionalmente utilizada na feitura da obra de arte, em vez de ser obstáculo para o mercado de arte em Minas Gerais, levou, ao contrário, os artistas e artesãos a procurarem na realidade local o material necessário ao exercício de seu trabalho. Dessa atitude, o mais natural era supor que, dados os óbices acima notados, partissem para soluções precárias, acomodatórias ou paliativas. Para o caso mineiro, porém, tais óbices se transformaram em elementos anuladores. Instigados pelas dificuldades, artistas mineiros superaram as condições materiais que se lhes ofereciam com extraordinária originalidade. Assim, o que poderia ter sido, na melhor das hipóteses, uma boa solução paliativa, resultou num monumento artístico de rara riqueza. A título de ilustração, um exemplo é suficiente: a monumental obra escultória em pedra-sabão criada pelo Aleijadinho em Congonhas do Campo, onde a genialidade do artista se aliou ao apurado trato com a matéria-prima utilizada, conferindo-lhe notória originalidade de criação artística.

A condição primeira, então, para o exercício profissional das artes plásticas, da arquitetura e do artesanato era ter um bom conhecimento da realidade local e de seus recursos naturais, de seus níveis pluviométricos e de seu clima. Por isso, independen-

temente de suas origens, a providência inicial dos artistas era pesquisá-los. Se a madeira seria a matéria-prima básica para a ornamentação e para a construção de peças essenciais ao interior dos templos, desde logo tornava-se imprescindível conhecer bem as reservas florestais das diversas sub-regiões da área mineradora, não só para acertar na escolha da espécie adequada ao trabalho e na definição da época apropriada para o corte, como também para saber dar a ela o tratamento adequado. Se, com o tempo, fosse preciso reconstituir os templos ou dar maior solidez às construções, era fundamental saber escolher as pedreiras que possuíam material apropriado e de melhor qualidade, em função da obra a ser feita. Na interpretação de João Camilo de Oliveira Torres, "é óbvio que estas prescrições só podiam ser estabelecidas depois de provadas por uma experiência segura, conseguida da prática de muitos trabalhos e que os seus autores estivessem integrados nas condições e necessidades da construção colonial".

Por outro lado, na Minas Colonial, a proposta e a execução do trabalho eram tarefas de responsabilidade individual, ou seja, não tiveram, necessariamente, como nas corporações de ofício, caráter coletivo. Eram os indivíduos e não as coletividades que atendiam às demandas do mercado comprador. Esses indivíduos não tinham razões plausíveis para se associarem em torno de um mesmo estabelecimento, com funções definidas, com atribuição de tarefas parceladas, em um trabalho desenvolvido de forma solidária e complementar. Raros foram aqueles que

se fixaram e trabalharam em um único ofício, ao longo de sua vida.

Acrescente-se também a inexistência de uma efetiva divisão de trabalho, já um sintoma do fracasso do espírito corporativista naquela realidade social. Não havia uma hierarquização do trabalho qualificado. Em Minas a noção de *mestre* praticamente inexistiu e o aprendizado se fazia de modo menos rígido e formal do que o das corporações de ofício. Ali não houve um processo de treinamento sistemático ou ritualístico e o mercado de trabalho se abriu a todos, sem reservas e sem que as habilidades pessoais se singularizassem.

Uma demanda permanente parece ter afastado o temor dos diversos profissionais quanto à saturação do mercado. "Mestre" é terminologia raramente empregada. Na documentação consultada, praticamente duas únicas exceções (pelo menos uma, por sinal honrosa): a primeira, a de Manuel Francisco Lisboa, que, além de ter o ofício regular de carpinteiro, foi designado "Mestre de Obras Reais". No entanto, mesmo aí se evidencia uma qualificação que diz respeito muito mais aos serviços por ele prestados em obras de caráter civil. Na realidade, percorrendo a biografia desse importante artista pode-se facilmente constatar a sua atuação, para usar uma linguagem atual, como uma espécie de assessor e consultor das autoridades civis para assuntos relativos às edificações governamentais. Obviamente que esse encargo de confiança estava alicerçado na competência demonstrada pelo pai do Aleijadinho em nu-

meras obras de que se incumbira, dentre as quais, só em Vila Rica, citam-se a da Casa dos Contos, a do Palácio do Governador, além de vários chafarizes. A outra exceção também deve ser vista com reservas, pois se refere ao Alferes (!) José Pereira Arouca, que, embora sendo também pedreiro, mais se consagrou como administrador e arrematante de obras do que como condutor delas.

No mais, raríssimas referências podem ser encontradas a oficiais especializados. Um único "Mestre Ensamblador" é citado em todo o século XVIII, assim mesmo na qualidade de "louvado" nomeado para examinar a obra de talha da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Mariana, arrematada por Vieira Servas. O que significa, em outras palavras, que as detalhadas tarefas de lavra e corte da madeira para assentamento nos ângulos e juntas das obras de carpintaria foram normalmente executados por carpinteiros, marceneiros e/ou carapinas. Um único "aparelhador", Francisco Antônio Lisboa, é apontado. Contudo, ao buscar explicações para tal alusão, verificar-se-á que esse artista se notabilizou pela sua obra em talha e não por um transitório trabalho de aprontar e desbastar a madeira utilizada nas obras da matriz de Nossa Senhora da Conceição, de Catas Altas. Afinal, a tarefa de preparar a matéria-prima era muito mais de auxiliares do que dos próprios artistas.

Fique claro, todavia, que o mais freqüente era haver indivíduos exercendo mais de uma atividade, o que dificulta, se não impossibilita, enquadrá-los nos

limites de uma única categoria profissional. Vejamos os já mencionados casos de marceneiros, carpinteiros, entalhadores e carapinas: como especificar as ocupações de cada um? Como identificar as fronteiras entre um ofício e outro? Na prática, o que havia era a ausência de distinções rígidas entre os ofícios e a conseqüente ingerência de uns no campo de trabalho de outros. Até porque os próprios artistas oscilavam ao se autodefinir profissionalmente, fazendo-o sempre ao sabor de suas conveniências pessoais.

Cumpra assinalar também que as manifestações artísticas na região em pauta diferem daquelas praticadas em outras partes da Colônia, no que respeita aos modelos e diretrizes ali estabelecidos. Como se sabe, as diversas formas de expressão da arte religiosa colonial para a orla litorânea estiveram subordinadas aos modelos europeus transplantados pelas ordens religiosas. Face à carência local, a formação e o adiestramento de mão-de-obra especializada em determinados ofícios, desde os primeiros tempos, integrou o projeto colonizador português para o Brasil. Nesse particular, salienta-se a ação dos jesuítas, disseminando pela Colônia as suas "escolas" de artes e ofícios.

Em Minas foi diferente: a política restritiva e proibitiva da Metrópole em relação à fixação de clérigos na Capitania contribuiu decisivamente para o florescimento de expressões artístico-culturais e artesanais próprias. Mesmo quando se pautam por padrões europeus, os redimensiona, emprestando-lhes

tratamento peculiar ao incorporar-lhes seus valores e suas perspectivas. Desse modo, quando se trata de arte religiosa, é fundamental ter sempre em mente que a ausência de religiosos seculares e regulares na região abriu espaço para o desenvolvimento do espírito criativo e inovador de leigos. Aliás, um dos seus traços mais característicos aí está: a arte religiosa colonial mineira é obra essencialmente de artistas leigos. Mais: é encomendada ou consumida por leigos, conseqüentemente livre da rigidez, do formalismo e do hieratismo da arte produzida pelas congregações religiosas.

Ausentes essas ordens, a preparação da mão-de-obra empregada nas atividades artísticas não se realizou por intermédio dos tradicionais liceus de artes e ofícios, transplantados para a Colônia por aquelas instituições. A formação escolar dos artistas em Minas foi realidade posterior: como já se disse, somente nas primeiras décadas do século XIX é que se propõe o estabelecimento em Minas de profissionais qualificados que, vivendo às expensas do Erário Régio, se encarregassem do ensino nas diferentes habilitações.

Na realidade, diz Sylvio de Vasconcellos, em Vila Rica, "os grupos profissionais que atuaram na capitania seriam, a princípio, compostos de emigrados mas, desde logo, se ampliaram com a formação de oficiais do lugar, habilitados através do aprendizado direto nas oficinas, mais voltadas para as artes, ou nas construções, com mais interesse técnico. A longa duração das obras, o cuidado com que, muitas delas, eram realizadas, e a simultaneidade

em que tantas se fizeram, explicam suficientemente o grande número de artesãos nelas formados, responsáveis pelos valiosos monumentos edificadas na Capitania no decorrer do século XVIII”.

Portanto, poder-se-ia matizar aquela mão-de-obra como tendo dupla origem: os profissionais oriundos da Metrópole ou das regiões litorâneas da Colônia e os que, ali nascidos, se formaram no exercício prático de suas habilidades. Os primeiros tiveram muito que aprender e a que se adaptar, face às contingências da realidade da Capitania e das condições de trabalho (inclusive e especialmente quanto às matérias-primas disponíveis); os segundos, procurando fundir às normas técnicas e aos modelos que lhes chegavam por terceiros o fruto de sua vivência adquirida na faina diária da observação e da experimentação. Tal vivência desenvolveu-se de maneira a permitir que, exceção ou não, analfabetos como Tiago Moreira viessem a se responsabilizar pela construção de templos grandiosos e complexos.

Por outro lado, é importante assinalar que a conduta e a forma de atuação desses artistas variavam de um ofício para outro. Por exemplo, um pintor, dada a natureza de seu trabalho, dificilmente agregava a si auxiliares; pintar e/ou dourar imagens de santos, retocar pintura, dourar e pintar altares ou capelas eram tarefas que exigiam trabalho quase inteiramente personalizado. O profissional da pintura, ao contrário dos outros oficiais, dificilmente se dedicava a outros misteres. Cite-se o caso de Manuel da Costa Ataíde, que durante quase meio século se de-



Detalhe da pintura de Manuel da Costa Ataíde no teto da igreja de Santo Antônio, em Santa Bárbara (MG).

dicou com exclusividade à pintura. Há que se acrescentar que as exigências dos compradores ou contratantes de obras de pintura eram maiores e mais rígidas, por vezes determinando mesmo que elas deveriam ser totalmente produzidas pelo próprio oficial. Tais exigências fizeram com que, no conjunto, e apenas quanto ao aspecto quantitativo, a produção dos pintores fosse relativamente reduzida.

Em profissões como as de carpinteiro ou de pedreiro tais limitações eram raras, ensejando a prática de agregação de toda sorte de auxiliares àqueles oficiais, o que lhes possibilitava a arrematação e o complemento de várias obras simultaneamente. No extremo, houve determinados oficiais que se consagraram como verdadeiros empresários nesses setores, responsabilizando-se pelos recursos humanos, pelo material e pelas ferramentas necessárias ao empreendimento. José Pereira Arouca foi um deles; ao morrer dispunha de numerosos escravos utilizados como carpinteiros, pedreiros, serradores e ferreiros nas mais diversificadas obras de construção civil e religiosa.

A incorporação de auxiliares pelos oficiais aguça a curiosidade de saber como ela se processava e como os ensinamentos eram transmitidos àqueles. Embora não existindo corporações de ofícios na Minas setecentista, por razões expostas em outra parte deste trabalho, o sistema de aprendizado ali praticado contém traços característicos daquelas organizações. Como já se referiu, muitas das tarefas e dos trabalhos preliminares ou preparatórios para a consecução da obra, como o desbaste da matéria-prima em sua

forma bruta, ficavam entregues a aprendizes ou a auxiliares. Todavia, fique claro que não se criavam entre aprendizes e oficiais rígidos laços hierárquicos, exceto evidentemente nos casos em que os aprendizes eram escravos dos oficiais. Não havia restrições para o número de auxiliares nem prazos determinados para o aprendizado, menos ainda rituais de passagem de uma situação profissional para outra. Não se estabelecia uma subordinação econômica ou social de um para com o outro. Não havia exigências para se dar por terminada essa fase inicial. Tão logo o indivíduo se julgava capacitado a se habilitar à contratação de obras, nenhum laço com o oficial o impedia de fazê-lo.

Muito proveitoso aprendizado se dava também por hereditariedade. Não deixam de ser bastante expressivos certos exemplos de ensinamentos artísticos ou profissionais feitos à sombra dos lares coloniais. Talvez o exemplo maior seja o do Aleijadinho, do qual, sem pôr em dúvida as eventuais lições recebidas de João Gomes Batista, abridor de cunhos da Casa de Fundação de Vila Rica, ou do entalhador Francisco Xavier de Brito, indubitavelmente sabemos que teve em seu pai, o conceituado Manuel Francisco Lisboa, um mestre desde os primeiros passos. Se, à falta de documentação comprobatória ou de análise estética mais cuidadosa, não se pode declarar que o pai lhe ensinou a arte da carpintaria e da arquitetura, pelo menos não se negue a Manuel Francisco Lisboa o ter propiciado ao genial mulato ambiente favorável ao florescimento de sua incontes-

tável aptidão artística. Se não se pode afirmar categoricamente que seu pai lhe tenha transmitido diretamente ensinamentos sobre a arte do entalhe e da arquitetura, pelo menos não se negue a Manuel Francisco Lisboa o estímulo e a orientação iniciais que despertariam a vocação do futuro Aleijadinho.

Ressalve-se, porém, que a sombra do pai não empana o brilhantismo do filho. Um dos méritos maiores de Antônio Francisco Lisboa está exatamente nisso, ou seja, no fato de se ter realçado em um meio artístico de incontestável reputação e prestígio. Se a consagração artística adviesse por herança, o filho de Aleijadinho, também escultor, Manuel Francisco Lisboa, homônimo do avô, teria sido um dos oficiais mais festejados do século XIX. E isso efetivamente não ocorreu.

Em resumo, o que se quer demonstrar é a naturalidade que certos artistas puderam ter junto aos pais e parentes próximos na formação escolar de que careciam, ao mesmo tempo que se apresentavam como auxiliares de baixo ou nenhum custo no exercício profissional de seus familiares.

Ao lado dessa, outras formas de aprendizado e de colaboração se desenvolveram. Algumas muito próximas daquela anteriormente apontada, como a de aproveitar em atividades artesanais ou artísticas os escravos que se mostrassem capacitados para isso. Pelo volume das encomendas e das obras executadas no Setecentos mineiro, pela simultaneidade e pelo relativamente curto espaço de tempo em que as mesmas foram concluídas é de se supor que um não re-

duzido número de escravos desenvolveu ou exercitou seus dotes artísticos ou ainda aprendeu com seus amos determinados ofícios, ajudando-os em suas atividades. Por ser uma prática costumeira na época, vale a pena fixar alguns exemplos ilustrativos.

Dentre os mais conhecidos, citam-se dois escravos de Aleijadinho: Agostinho, que, segundo Rodrigo José Ferreira Bretas, o primeiro biógrafo de Antônio Francisco Lisboa, era entalhador, e Maurício, o mais conhecido, que exercendo o mesmo ofício do primeiro, no dizer do referido biógrafo, "era sempre meeiro com Aleijadinho nos salários que este recebia por seu trabalho", tendo participado das obras de escultura dos Profetas de Congonhas do Campo, durante as quais veio a falecer. Como a irreversível doença que lhe atribuiu o cognome se manifestou desde os seus 39 anos e tendo ele falecido aos 76, pode-se perceber o quanto o Aleijadinho teve que se valer de seus escravos como auxiliares de ofícios.

Silvério Dias, escravo de D. Ana Pulquéria de Queiroz, em Mariana, durante sete anos, às custas de sua senhora, aprendeu o ofício de entalhador com Francisco Vieira Servas. Se bem que aos 33 anos tenha obtido carta de alforria, em troca de trabalhos de talha em altares de igrejas da freguesia de Queluz, durante algum tempo Silvério possibilitou à sua senhora receber os jornais do exercício de seu ofício.

A propósito, o citado Vieira Servas, em seu testamento, confessava ter em seu escravo José Angola um auxiliar no ofício de entalhador, determinando que se lhe desse "quarenta mil réis e um sortimento

de ferros do ofício escolhido à eleição do dito escravo e um barrilete de ferro e se ao tempo do meu falecimento lhe não tiver passado carta de liberdade, meu testamenteiro a passará" (*Anuário do Museu da Inconfidência*, 1954, p. 43).

Atitude semelhante foi a que tomou o pintor marianense João Nepomuceno Corrêa e Castro, que, em seu testamento, datado de 18 de dezembro de 1794, deixava para seus dois aprendizes, Francisco e Bernadino, todas as suas estampas, riscos e debuxos.

Explorados em vida, restava a esses escravos-artesãos e artistas a esperança de que, com a morte de seus senhores, suas sortes pudessem melhorar e o exercício de seus ofícios viesse a se fazer sem embaraços e em próprio proveito. Como resultado, constata-se situações, usualmente encontráveis em Minas Gerais, de negros forros vivendo de seus ofícios.

Por outro lado, é oportuno considerar que a exploração de escravos, artesãos e artistas não é privilégio da capitania do ouro. Essa espécie de "escravos de serviços" estava presente também em outras partes da Colônia, como nos relatam os viajantes estrangeiros que aqui estiveram, Spix e Martius, Luccock e Tollenare, dentre outros. Seus depoimentos nos levam a acreditar em certa frequência no costume de ensinar aos escravos um ou mais ofícios ou de comprá-los já com vistas a instruí-los e de depois passar a viver à custa do aluguel de seus serviços ou da exploração direta dos mesmos.



O MERCADO CONSUMIDOR DE ARTE

No mercado de arte religiosa de Minas Gerais Colonial, o público comprador era composto prioritária e predominantemente por coletividades leigas, ou seja, pelas irmandades e confrarias. Foram elas que, na medida em que se propunham construir, reconstruir, reparar ou ornamentar igrejas e capelas que invocavam e homenageavam seus oragos, ocupavam a qualificada mão-de-obra que se foi constituindo na região.

Cumprir observar ademais que a demanda não foi pequena ou circunstancial: existiu desde os primeiros tempos. Cada povoado que se constituía tinha templo próprio. Embora simples em sua arquitetura, as primitivas capelas foram o núcleo e o eixo vital dos arraiais e delas emanaram as normas de comportamento para as pequenas comunidades. Assim, por serem elemento catalisador, desde o início, necessi-

taram de bases mais sólidas. Guardadas as proporções, os primeiros templos da região fugiram à fragilidade e à instabilidade das construções coevas. Como estas, eles também eram de taipa, pau-a-pique ou adobe, mas recebiam reforços de madeira-de-lei, tornando-se, por isso, os únicos elementos estáveis naquela sociedade embrionária. Em outros termos, cabe dizer que, simbolizando estabilidade, as capelas representaram segurança para todos aqueles que arribaram à região das minas (Caio C. Boschi, *op. cit.*)

Para mostrar um aparente fervor religioso, o indivíduo não media recursos. A sua vaidade e o exibicionismo de sua generosidade faziam dele um contribuinte permanente das receitas financeiras das irmandades. Com isso, parece não ter havido limite para as encomendas de construção, pinturas e esculturas, que cresciam com o decorrer do século, quando nada porque, com o tempo, proliferava o número ou, fruto da própria evolução social, criavam-se novos tipos dessas associações, como as ordens terceiras, a partir da década de 40. Por conseguinte, o mercado de arte religiosa na Minas Colonial não sofreu solução de continuidade; o ritmo das construções cresceu com o passar dos anos, e é importante assinalar que se manteve regular e estável — em certa dimensão até aumentou — na segunda metade da centúria, época na qual a exploração aurífera apresentou irrecuperáveis índices de descenso, em inequívoca evidência de que não era aquele o único sustentáculo da economia local. O ritmo não diminuiu

com a queda da produção aurífera, antes se intensificou e já então com custos mais elevados, dados o grau de exigência e a maior durabilidade do material empregado nas obras. Isso é sinal de que havia recursos acumulados e disponíveis, ou seja, um excedente econômico disponível para investimento em construção, arte e artesanato.

Basta confrontar as datas das construções dos templos setecentistas mineiros para constatar a existência da significativa disponibilidade financeira com que se adquiriam ou se contratavam as obras de arte ou de artesanato, o que gera um considerável entesouramento.

Acrescente-se que tais obras não se concentravam nos principais núcleos urbanos; antes disseminaram-se pelos mais diversos e longínquos rincões da capitania: às já numerosas 51 paróquias instaladas, somam-se incontáveis capelas, "passos", oratórios e outros tipos de obra que demonstravam com nitidez a amplitude do mercado consumidor intraregional e, por extensão, a imensa capacidade deste na absorção dos trabalhos produzidos pelos artistas e artesãos ali em exercício, aliás em número significativo o suficiente para responder à expectativa desse elástico mercado, não comprometendo a qualidade de seus serviços nem a beleza de suas obras. Sem falar que o referido mercado de trabalho se ampliava consideravelmente quando, para além da demanda de novas edificações, solicitavam-se os serviços desses profissionais para periódicas obras de reparos, alterações e reforma, sobretudo se se levar em conta a

natural fragilidade das primeiras construções na região.

Todavia, não se atribua apenas à disponibilidade econômico-financeira de indivíduos, e especialmente de associações leigas, a determinância desse ativo mercado que, como foi dito, transformava a obra de arte em um meio de entesouramento. Também contribuía para tamanho dinamismo um traço comportamental típico da sociedade colonial mineira, ou seja, acentuado gosto pela ostentação e pela pompa, de um lado, advindo por herança dos colonizadores metropolitanos, e de outro, pela estrita e, nesse caso, agradável obediência aos cânones tridentinos prescritos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, documento que, desde 1707, regulamentou a vida religiosa da Colônia. Atente-se para o fausto das procissões, lembre-se o luxo e a riqueza dos rituais, perceba-se a magnificência dos templos, e se poderá, então, compreender que se está diante de realidade social onde as artes plásticas e os ofícios artesanais a ela relacionados tiveram especial relevo e destaque, onde o tempo e as mudanças sociais foram se encarregando de refinar o gosto das pessoas, existindo por parte dos artistas permanente apuração ou renovação das formas estéticas.

Todas as características aqui apontadas se juntam para identificar em Minas um acentuado espírito competitivo entre essas associações, que não só disputavam o concurso dos melhores artistas e artesãos para as suas encomendas, como, através deles, procuravam transformar a grandiosidade ou a beleza



de suas obras em um fator de prestígio, de auto-afirmação e de destaque, se as compararmos a outras agremiações. Tais rivalidades, aliás, tiveram inegável saldo positivo, posto que a emulação resultou no aprimoramento tanto do senso estético como do nível de exigência dos compradores e do público em geral. Não por acaso, em Minas Gerais o sentimento estético e a boa compreensão do fenômeno artístico se apresentaram de forma marcante. Como salienta Germain Bazin, ali "pela primeira vez, assistimos a puras especulações estéticas, geradoras de formas criadas 'para a arte'; o conflito que opõe, em 1747, a irmandade do Santo Sacramento, responsável pelas obras da paróquia de Catas Altas, à irmandade de São Miguel e das Almas, a propósito do altar erguido por esta última, consagra o que poderíamos chamar de o nascimento do sentimento estético no Brasil" (*O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*).

É fundamental salientar também que esse mercado não tem um pólo catalisador, promovendo grande e contínuo deslocamento dos artistas e artesãos. No geral, a permanência destes em determinada localidade se dava no estrito limite da necessidade de seus serviços. Não são raros os casos de artistas e artesãos que, circulando com frequência, dificultam a elaboração de suas trajetórias profissionais; sem contar aqueles que se comprometiam simultaneamente com várias frentes de trabalho. Daí o reduzido número de *lojas* ou oficinas nos núcleos urbanos coloniais mineiros, mesmo se se considerar que se estão analisando gêneros de atividades nas quais a itine-

rância não é comportamento ocupacional inusitado. Ao invés de se estabelecerem comercialmente, esses indivíduos optaram por desenvolver elevado senso de organização e racional coordenação administrativa de seus negócios, de forma a permitir o deslocamento ou o remanejamento seu (individualmente) ou de sua *troupe*, sem que isso acarretasse transtornos incontornáveis. Ao contrário, o propósito era tentar aperfeiçoar ao máximo essa prática, transformando-a em ação rotineira.

Quanto aos preços, no mercado de trabalho de arte e de artesanato em Minas não houve política definida. Também nesse particular, ausentes as Corporações, as Câmaras se sentiram impotentes para regulamentar os preços a serem cobrados pelos diferentes oficiais. É possível, no entanto, verificar que certas ocupações, aquelas que envolviam maior fixação dos oficiais em lojas e oficinas (como ferreiros, serralheiros, alfaiates, dentre outros), tiveram seus sistemas de preços subordinados às determinações das autoridades municipais, através de regimentos próprios.

Nos setores de que trata este livro, eram os artistas e artesãos os responsáveis pela determinação dos preços de seus serviços ou de suas obras, assim como também eram responsáveis pelo estabelecimento da duração e das condições de suas jornadas de trabalho e a forma de sua remuneração. Não estando sujeitos a desempenhar seu ofício em função de nível imposto e uniforme de qualidade, o valor de seu trabalho se aquilatava pela aceitação do mesmo,

pelo prestígio individual do artista e pelas condições materiais que lhe eram propostas pelos compradores. Há valores e valores: uns recebem apenas pela força de trabalho; outros, por essa e pela matéria-prima, pelo material e/ou pelas ferramentas empregadas. Em outras palavras, o valor do trabalho dos artistas e artesãos era um fenômeno de opinião, variando de acordo com o *status* social destes, de acordo com as circunstâncias e as condições específicas no ato da compra ou da encomenda, ou, até mesmo, dentro de parâmetros hierarquizados, com a situação de cada ofício na escala das posições sociais.

De toda forma, tudo indica que os artistas e artesãos coloniais mineiros não enriqueceram com o trabalho, até porque nem todos receberam dinheiro vivo pelos seus serviços: houve aqueles que trabalharam em troca de alimentação, hospedagem e, em certas conjunturas, de modesto *pro labore*. Poder-se-ia dizer que poucos conseguiam obter pelo trabalho algo mais do que o mínimo necessário à aquisição dos meios de subsistência. Não são numerosos os que deixaram por herança propriedades significativas ou que dispusessem, apenas pela prática do ofício, de recursos financeiros para fazer face a necessidades suplementares.

Por outro lado, não se consegue apurar o grau de consciência que aqueles indivíduos possuíam com relação ao efetivo valor de seu trabalho, se era proporcional à sua qualidade, se o seu esforço era equitativo à remuneração fixada, ou vice-versa em relação a outras categorias.

Inversamente às edificações residenciais particulares, onde, via de regra, o rigor do projeto (quando havia) e o seu detalhamento não eram levados na devida conta, as construções religiosas obedeciam a pormenorizados "riscos" e plantas, encomendados *a priori* e submetidos à aprovação da parte interessada como condição básica para a implementação da obra. Por isso mesmo, enquanto naquelas primeiras a fase preparatória ficava quase sempre comprometida, nas segundas essa fase se revestia de grande importância, ocasião em que tudo se definia formalmente, isto é, por via de contratos e ajustes formais.

Esse é um aspecto relevante nas relações e no mercado de trabalho das artes plásticas e do artesanato colonial mineiro. Com efeito, foi hábito rotineiramente praticado a prestação de serviços pactuada através de contratos ou termos de ajustes específicos, convencionados diretamente pelas duas partes, sem qualquer interferência de quem quer que fosse. O serviço ajustado tinha, portanto, como base única e essencial o consenso, isto é, a liberdade volitiva das partes; essas dispunham de plena autonomia para a efetivação das contratações. Por esses instrumentos, o contratante estipulava as condições pelas quais se interessava em adquirir ou ver executar determinada obra, e fixava os seus direitos e as suas obrigações, bem como as dos eventuais interessados. Em outros termos, os conteúdos dos contratos, eram determinados pela livre-estipulação das conveniências dos contratantes e na medida em que os serviços ou as obras desejados eram díspares quanto à sua natureza

e desempenhados por oficiais distintos, distintas eram também as obrigações contratuais.

Basicamente, eram dois os tipos de ajuste: o primeiro obrigava o artista ou artesão a executar uma obra, mediante remuneração previamente determinada pelo solicitante dela ou cujo preço e forma de pagamento resultavam da livre-concorrência entre os oficiais interessados que apresentassem propostas; o segundo tipo tinha a mesma sistemática, porém se diferenciava pelo fato de que o objeto do contrato era a prestação de um serviço e não a execução de uma obra. Nesse regime, não se criavam laços de dependência ou vínculo empregatício entre os contraentes: as relações entre ambos se iniciavam na assinatura do contrato e findavam com o ato de aceitação, pelo comprador, da obra ou do serviço encomendado.

Ainda que os mais expressivos adquirentes fossem as associações leigas e, portanto, entidades civis, era praxe que as obras ou serviços desejados fossem "postos em praça", durante determinado período (em torno de um mês), sob a forma de arrematação pública, devendo os artistas interessados, após o exame das condições, apresentar, além de sua proposta, nomes dos seus fiadores, aos quais se recorreria diante de quaisquer falhas do contratado. Vê-se, por conseguinte, que o contratante procurava se garantir do fiel cumprimento das condições pactuadas, mediante a garantia, quer de pagamento de indenizações por terceiros, quer de atribuição a esses últimos, no caso de inadimplência do artista ou artesão, da complementação do serviço ou da obra

objeto do contrato. É evidente que também os artistas se resguardavam juridicamente contra eventuais faltas, atrasos ou recursos de pagamento por parte dos encomendantes ou de seus sucessores, convencendo-se as responsabilidades dos contratadores "por si e por suas pessoas e bens", quando não se exigiam reciprocamente fiadores.

Comumente, os contratos possuíam cláusulas minuciosas, nas quais se especificavam não só as condições pecuniárias do pacto, como também — o que é relevante — detalhes relativos às dimensões das partes e/ou das peças, às distâncias entre essas, às matérias-primas a serem utilizadas, às etapas da execução, aos aspectos estéticos, além, evidentemente, da forma de pagamento e dos prazos de entrega das obras ou da conclusão dos serviços. Em suma, procurava-se convencionar, fixar condições e obrigações para os eventuais percalços durante o prazo de vigência dos contratos. Contudo, tais cautelas não evitaram que as ouvidorias da capitania fossem permanentemente acionadas para dirimir questões contratuais nesse setor de atividades, de que são bons exemplos os numerosos autos de libelos publicados no número 3 do *Anuário do Museu da Inconfidência* (Ouro Preto, 1954).

Duplas também eram as formas de contrato: por jornal e por empreitada. A opção por uma das modalidades, evidentemente, se dava em função do serviço solicitado, bem como da habilitação, da competência e do senso administrativo e gerencial do contratado em ter condições para executar a tarefa.

Por isso mesmo, era natural que, no início de sua carreira, o artista trabalhasse por jornal, sob a supervisão de um oficial experiente, e, na medida em que melhor se qualificasse, passasse a empreitar as obras, modalidade na qual poderia agregar à sua mão-de-obra escrava, de familiares e de outros oficiais ou auxiliares. Joaquim (José) da Silva, José Rodrigues Silva e José Soares da Silva são exemplos de oficiais que ajustaram com a mesa administrativa da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará, trabalhar nas obras das grades dos corpos, dos púlpitos, do coro e do campamento da igreja daquela associação, tendo como "mestre" ninguém menos do que Antônio Francisco Lisboa.

A subempreitada, total ou parcial, foi outra prática. Não era estranha àquela realidade a arrematação de obras por determinado artista, porém com a execução das mesmas sendo transferida a terceiros, mediante acordo particular. Houve mesmo indivíduos que, possuidores de inequívoco espírito empresarial, independentemente de serem qualificados para determinados serviços, os arrematavam, confiando-os a outrem, em troca de certa quantia, ou se associando a artistas capacitados a dar cumprimento ao que se convencionara. A relação acessória que nesses casos se estabelecia vigorava sob a responsabilidade e às expensas do arrematante. Pode-se hoje verificar casos como o de José Pereira Arouca, que viveu muito mais de suas atividades de "administrar obras" que de pedreiro: basta analisar o número e a diversidade de obras por ele contratadas simultanea-

mente para se compreender que se tratava de um bem-sucedido empresário no ramo da construção. Ademais, há que referir também a existência da contratação direta de serviços, sem as formalidades da arrematação, caso em que o comportamento acima descrito se dava com mais incidência.

Cumprido o seu ciclo existencial, os ajustes se davam por findos, diretamente nas pessoas dos contratantes primitivos, nas de seus herdeiros ou sucessores ou nas de seus fiadores. Antes, porém, logicamente, as obras ou os serviços contratados eram declarados cumpridos e satisfeitos, a partir do exame das mesmas; a esse ato final se dava o nome de *louvação*.

É importante analisar a origem desse instrumento. Encomendada a obra, em princípio, a sua execução deveria orientar-se pelos parâmetros fixados nas cláusulas ajustadas em contrato. No entanto, uma vez assegurado o negócio, não era incomum que o contratado propusesse ao contratante ou procedesse à revelia desse modificações nas especificações pactuadas. Seja por ter percebido desde o primeiro momento que as condições estipuladas não lhe eram favoráveis, ou que, não sendo de sua autoria, o projeto continha erros de base, seja por auferir vantagens ou compensações implementando projeto modificado da proposta original, autorizado ou não pelo contratante, seja ainda porque fora chamado a concluir obra iniciada por outra pessoa, o fato é que o artista ou o oficial nem sempre cumpria à risca as condições com as quais inicialmente concordara.

É bem verdade que, para ficar apenas no caso particular das obras de construção de alvenaria dada a falta na capitania de profissionais especializados com formação específica em engenharia ou arquitetura, os serviços de *riscos*, *traçados*, ou plantas eram confiados a indivíduos cuja condição para bem executá-los se devia não a um conhecimento teórico ou científico da matéria, mas ao fato de que estavam respaldados em suas práticas profissionais, em outras palavras, ao conhecimento adquirido ao longo de seu exercício profissional. Além disso, lembre-se que inexistia também nitidez nas linhas divisórias das diversas ocupações. Por conseguinte, é possível constatar que, embora os oficiais pedreiros fossem — como efetivamente foram — os naturais substitutos dos arquitetos, não deve causar estranheza que um pintor também fizesse as vezes de arquiteto, a exemplo do ocorrido com o célebre Manuel da Costa Ataíde, autor do risco do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Vila Rica; para não falar de Aleijadinho que, apesar de se notabilizar fundamentalmente como escultor e entalhador, foi autor de numerosos riscos para edificações religiosas.

Face a esse panorama, repita-se, tornou-se frequente a alteração, na fase de execução, das formas primitivas dos projetos. Naturalmente se pode inferir que essas mudanças deviam ser disciplinadas, sob pena de se transformarem os ajustes formais em letra morta. Assim, ao término da obra era praxe a convocação de uma pequena comissão de artistas ou oficiais da área em que ela fora executada, com vistas à

emissão de um parecer técnico, que não somente se pronunciava a respeito das modificações processadas, como também opinava sobre a conveniência do recebimento, pelo contratante, da obra nas condições em que o contratado então submetia à sua avaliação.

Tem-se, assim, que *louvado* era a denominação conferida a esses indivíduos chamados a examinar as obras. Normalmente, eram escolhidos entre profissionais de maior renome ou respeitabilidade, em especial quando tivessem sido ou fossem juizes do ofício. A título de ilustração, vale lembrar o nome de Manuel Francisco Lisboa que, pela sua reputação durante várias décadas, em Vila Rica, dentre outras atividades, também desempenhou essa, tanto em relação a obras civis quanto de caráter religioso.

Esses profissionais também prestavam seus serviços às autoridades civis e, mais assiduamente, à justiça, atuando como os atuais *peritos*, no sentido de subsidiar os magistrados, com seus pareceres, em processos que envolviam oficiais de determinado campo artesanal ou artístico e os contratantes de suas obras, ou em disputas e questões profissionais em que se confrontavam exclusivamente os próprios artesãos e artistas.



A REGULAMENTAÇÃO DO TRABALHO

Na Europa medieval, tanto no campo como nas cidades, as atividades artesanais e dos ofícios mecânicos eram regulamentadas seja pelos senhores, seja pelos próprios oficiais (com posterior chancela dos senhores e/ou do Estado). Na base dessa regulamentação situavam-se as corporações de ofícios, cujas origens se encontram nas confrarias, associações criadas e formadas por indivíduos praticantes do mesmo ofício, sob a égide de um santo protetor de sua comum invocação e escolha. Em torno desse orago, unidos e impulsionados pela fé religiosa, os confrades procuravam implementar condições e recursos para enfrentar as adversidades da vida material e profissional, e, na medida do possível, procuravam estender esses benefícios à comunidade em geral.

Aos poucos, sem que se possa definir o momento exato e as condições em que isso ocorreu, o espírito

religioso inicial evoluiu para uma forma eminentemente gremial, no sentido de fazer das confrarias o agente e o local de defesa dos interesses profissionais de seus membros. Assim, as confrarias mantiveram-se como instituições essencialmente religiosas, ao passo que as corporações iam se constituindo como organismos de caráter profissional.

A primeira noção regulamentadora das relações de trabalho em uma corporação se estabelecia na própria condição subordinativa dos aprendizes e companheiros diante dos mestres. Numa oficina, tudo convergia para o mestre e tudo emanava dele. Inúmeros artificios e instrumentos reservados aos mestres nos estatutos das corporações davam o *tonus* aristocrático àquelas entidades. Aos mestres — e só a eles — cabia tomar decisões, colocá-las em prática, aplicar os preceitos normativos da corporação.

Nas corporações de ofícios o processo de trabalho subordinava-se a normas estatutárias estabelecidas para toda a coletividade, visando igualar os mestres na produção. Essas normas iam desde as concernentes à compra ou ao provisionamento das matérias-primas até o controle de qualidade dos produtos. Regulamentados também eram a jornada de trabalho, os descansos e os feriados; o número de aprendizes e de oficiais; as condições sob as quais essas duas categorias ficavam sob a responsabilidade dos mestres nas oficinas; as formas das eleições para os cargos de juiz e escrivão dos ofícios; os procedimentos de fabricação; as condições para o exercício profissional (a abertura de lojas ou tendas, a comer-

cialização, a regularidade da produção, os preços e os salários); os requisitos para o acesso a esse exercício (os exames: seus critérios e seus conteúdos) e as várias formas e instâncias de penalidades previstas para os infratores. Regulamentada ainda era a venda, com ênfase na proteção e na defesa do interesse do consumidor. Nesse sentido, por exemplo, eram estipuladas sanções para os artesãos que tentassem se posicionar acima de seus pares, que empregassem material de qualidade inferior ao determinado na produção ou que tentassem atrair clientela mais numerosa por excessiva publicidade de seus produtos.

Por outro lado, às diferentes categorias era assegurado o mercado local, sendo a reserva do mesmo feita por especialidade ou ofício. Severa fiscalização se exercia sobre eventuais transgressores desses monopólios: as corporações, na sua essência, eram instituições monopolísticas.

Na vida corporativa, o princípio da organização era essencial para a sua sobrevivência. Nela, o trabalho artesanal se organizava no interior de oficinas ou lojas, locais esses, repita-se, não apenas de produção como de comercialização, e, ao congregar indivíduos de acordo com as suas especializações profissionais, neles procurava, de imediato, desenvolver uma consciência corporativa, indispensável para o bom êxito dessas organizações.

Porém, tal sentimento encontrava dificuldades para florescer face à própria natureza do sistema corporativo, essencialmente privilegiante, no qual a capacidade criativa ficava inibida ou, na prática, se

anulava, pois a rotina do trabalho a ela inerente buscava e resultava na padronização e homogeneização. Por conseguinte, excluída a liberdade de expressão, a qualidade de uma peça se aquilatava pela semelhança, não pela originalidade ou criatividade.

Por outro lado, em certa medida, as corporações de ofícios foram um organismo semipúblico, de vez que existiam por concessão ou delegação dos governantes. Assim, os indivíduos, quando nelas ingresavam, tornavam-se delas dependentes, implicitamente cediam parte (se não a totalidade) de sua liberdade de atuação profissional, pois que essa passava a se subordinar aos parâmetros e procedimentos corporativos. A competência profissional não lhes conferia independência, não isentava nenhum dos membros de uma corporação das normas regulamentares gerais que a estatuíam. Em Portugal, onde o fortalecimento do Estado se fez precocemente, se comparado ao processo político das demais nações européias, a definição dos mecanismos de controle da força de trabalho se coadunava plenamente com as diretrizes do Estado Absolutista, na medida em que subordinava aos interesses e às determinações deste uma importante faceta da sua vida econômica e social. Há que assinalar a inexistência de incompatibilidade entre o sistema corporativo e a economia mercantilista. Como afirma Guy Antonetti, se "aos olhos da maior parte de nossos contemporâneos as corporações passam por símbolos da economia medieval isto não pode ser senão por desconhecimento de sua história: as corporações, que proliferaram na

Baixa Idade Média, são de fato mais representativas da economia mercantilista (cerca de 1450 — cerca de 1750)" (*economia medieval*, Atlas, 1977).

Um tanto precário em seu funcionamento, quando testado aos seus congêneres de outros países europeus, o regime corporativo português, uma vez transplantado para o Brasil, não deu sinais de plena aceitação na nova terra. Na verdade, pouco operou na Colônia. Assim como na Metrópole, o espírito associativo se evidenciou mais concretamente através das irmandades, confrarias e ordens terceiras, para onde afluíram os artistas e artesãos do nosso período colonial. Com isso, haverá ênfase nos laços religiosos e não no interesse profissional. Instituições tipicamente profissionalizantes d'além-mar, como a Casa dos Vinte e Quatro, não se estabeleceram entre nós. A regulamentação e controle das atividades artesanais e dos ofícios mecânicos aqui ficou sob a tutela direta das Câmaras, como se verá mais adiante.

Para o caso particular de Minas Gerais, o controle dessas atividades pelo Estado encontrou no inicialmente democrático e indiscriminado afluxo de aventureiros para a região o primeiro óbice ao estabelecimento de uma política cerceadora ou rigidamente regulamentadora daquelas atividades. Até porque, na maior parte dos casos, o adventício quase sempre para ali se dirigia em busca do enriquecimento rápido na exploração aurífera e não para o cotidiano desempenho de seu ofício. O seu propósito inicial era outro, que não o exercício de sua profissão. Porém, a sociedade que vai ali se organizando, cedo

demandaria a dedicação a outras atividades além da exploração aurífera. E, para elas, pela própria carência, assegurava uma considerável independência de ação. Ainda assim o retorno dos artesãos e artistas às suas atividades primitivas se dava de maneira aleatória e contingencial. Não procuravam se unir ou se agrupar a colegas de profissão por dever de ofício. Também não necessitavam recorrer a eles para serem admitidos no mercado. Não se subordinavam ao controle de qualidade, seja da matéria-prima empregada, seja do produto comercializado. A técnica de confecção, os tipos de instrumentos utilizados, bem como as formas, preços e condições de vendas também não se sujeitavam a prescrições normativas. A determinação das condições de trabalho e de venda eram responsabilidade individual dos próprios artesãos e artistas e obedeciam à livre-negociação. Por outro lado, exames de ofício e posturas municipais, quando existiam, nem sempre eram levados em conta. Conseqüentemente, em Minas, os artífices e artistas conquistaram e desfrutaram de ampla liberdade de ação, pautando seu trabalho por um regime de livre-concorrência.

Com isso, descaracterizam-se em Minas os dois já descritos princípios norteadores da regulamentação monopolista existente nas corporações: o da igualdade e o da exclusividade.

É evidente, no entanto, que essa autonomia profissional e individual, no interior de um Estado Absolutista, mesmo sendo menos rígida, esteve submetida a certos controles. "Voltando-se quase exclu-

sivamente para a riqueza aurífera e diamantífera, pois tinha sido forjada e estava mobilizada para atender, em face dela, o exigido pela Coroa, a pesada máquina administrativa e fiscal que se implantara na capitania se achava mal preparada para agir fortemente sobre outros negócios" (Sérgio B. de Holanda, *História Geral da Civilização Brasileira*, t. 1, vol. 2).

Nenhum interesse teve o Estado em patrocinar ou estimular o desenvolvimento de um espírito corporativo na população colonial. Afinal, corporações fortes, sem rígido controle estatal, poderiam se constituir em focos de insubmissão ou rebeldia. Nunca é demais lembrar que a Conjuração Baiana de 1798 teve nos oficiais de alfaiataria um dos grupos de sustentação. Na lógica do sistema colonial, ao Estado só interessava incentivar ou admitir organismos que não fossem ou não viessem a se tornar contestadores do domínio político exercido. Nessa lógica, liberdade de ação para artistas e artesãos significava maior espaço para o individualismo e, daí, maior facilidade de controle social.

A submissão dos artistas e artesãos aos ditames burocráticos tradicionais na Minas Colonial se fez de maneira bastante precária, pois que os ofícios não possuíam uma organização grupal regular. Quando tal ocorria, ela se iniciava com a submissão do candidato ao ofício a um exame de qualificação, isto é, um exame de mestria que o habilitasse a trabalhar naquela determinada atividade ou profissão. Esse exame, segundo preceito corporativista, era prestado perante dois juízes do ofício e se constituía da con-

fecção de "obra-prima", ou seja, de uma peça que evidenciasse a competência e/ou a criatividade do candidato. Os juízes eram escolhidos por eleição anual, pelos seus pares, por convocação do Senado da Câmara local. Deles o novo oficial recebia uma carta de habilitação, a qual deveria, para o seu pleno reconhecimento público, ser confirmada e registrada pela Câmara. De posse desse documento, dentre outros, o oficial passava a ter direito de se estabelecer com loja, tenda ou oficina própria e a contratar obras para execução sob sua responsabilidade.

Contudo, insistia-se, na realidade colonial mineira essa praxe era muito pouco obedecida. Consultando minuciosamente os códices da Câmara Municipal de Vila Rica, Salomão de Vasconcelos concluiu que "apesar das Câmaras elegerem anualmente os juízes de ofícios, encarregados dos exames, e sem embargo ainda dos constantes editais, convidando os interessados a virem se submeter aos exames, poucos a isso correspondiam. De sorte que prevalecem de preferência o abuso das simples licenças com fiador e por prazo limitado. Os exames, como se vê a cada passo no correr dos livros, eram mais tolerados pelos sapateiros, alfaiates e ferreiros. Desses encontram-se nos livros muitos termos de exames e cartas expedidas", ao contrário dos pintores e entalhadores, de quem, apesar da idêntica exigência de exames, não se encontrou senão uma carta para pintor e nenhuma para entalhador.

É natural que assim fosse, afinal, pintores e entalhadores eram, pela sua natureza, ocupações que

conferiam maior grau de independência a seus membros. De qualquer modo, porém, o desprezo pela subordinação ao poder municipal era de tal ordem que, em Vila Rica, a guarda das *bandeiras* dos ofícios, símbolo da importância social desses grêmios, não era confiada a eles próprios, mas sim à Câmara, para onde as mesmas deveriam ser encaminhadas imediatamente após utilização nas cerimônias públicas ou religiosas, ficando ali depositadas, "bem acondicionadas em suas caixinhas", até que nova solenidade exigisse a sua redistribuição aos diversos ofícios. Há que notar, pois, que a participação desses nos eventos, que tanto entusiasmo e júbilo traziam aos oficiais da Metrópole, em Minas se devia à iniciativa das Câmaras e não àquelas. Acresce ainda a suspeita de que essas talvez fossem uma das poucas ocasiões em que profissionais do mesmo ofício se congregavam na referida capitania.

Por outro lado, conhecem-se casos de artífices que, mesmo tendo se submetido a exame e obtido a respectiva carta de habilitação, desdenhavam o seu registro formal na Câmara ou, premidos por conveniência, somente vinham a fazê-lo muito tempo depois do exame, sem prejuízo de suas atividades profissionais durante o período intermediário. Essa é mais uma evidência da inocuidade e do desrespeito à prestação dos exames da habilitação em Minas Gerais.

Assim sendo, e ainda segundo Salomão de Vasconcelos, diante do insucesso da *forma tradicional* de regulamentação das atividades artesanais, pelo menos em Vila Rica, o exercício profissional durante o

século XVIII esteve sujeito a três processos distintos: "o do trabalho livre, no começo da vida municipal, até mais ou menos 1725; o das licenças com fiador, por tempo que variava entre 6 meses e um ano; e o das licenças mediante exame prévio dos candidatos e expedição das respectivas cartas de habilitação, estas porém, em pequeno número".

Acrescentem-se a esses expedientes as cartas de exames emitidas anteriormente por Câmaras de outras partes da Colônia ou da Metrópole e que eram convalidadas pelas Câmaras municipais mineiras, mediante simples registros das mesmas, franqueando desde então aos seus portadores, em igualdade de direitos, o mercado local.

Vê-se assim o quanto são valiosas e indispensáveis as determinações emanadas dos Senados das Câmaras a respeito da regulamentação profissional dos artistas e artesãos na capitania. Aliás, há que se dizer que o conteúdo dos *livros de posturas* das Câmaras mineiras coloniais constituem robusta prova de que o exercício das artes e dos ofícios naquela região não se fazia nos mesmos moldes das corporações. Ainda que se possam mostrar exemplos de regulamentação do trabalho artístico e artesanal por parte do poder público, através do registro nos códices de regimentos de ofícios variados, a realidade é que cada atividade profissional definia consuetudinariamente e ao sabor das circunstâncias os seus padrões de comportamento, os seus preços, a sua ética, tudo aquilo, enfim, que do ponto de vista formal compreendiam as chamadas *posturas*.

É importante destacar essa peculiaridade, pois revela o desvencilhamento da tutela ou da intervenção do Estado na definição dos padrões éticos e disciplinares dos artistas e artesãos. Libertar-se das prescrições regulamentares foi um desafio que eles se impuseram desde os primeiros tempos no novo território: se isso lhes retirava a proteção assegurada pelo corporativismo, dialeticamente levava-os a uma concorrência mais aguerrida no mercado de trabalho, onde o talento e o renome é que funcionavam como referenciais para a clientela.

Assim, por exemplo, a ampla liberdade de ação com que atuavam os artistas e artesãos na Capitania das Minas isentava-os, dentre outras normas, de trabalhar em horários adrede definidos ou em espaços urbanos predeterminados. Relembre-se aqui a prática do *arruamento* — na sua origem estabelecida pelos artífices, com alto espírito associativo, como forma de se autoprotgerem, de se vigiarem e de facilitarem suas vendas por fazerem convergir a clientela ou freguesia para locais certos — e que com o tempo se transformou em instrumento de fiscalização e controle, tornado obrigatório pelas Câmaras.

No entanto, se essa prática foi um dos traços característicos do sistema corporativo vigente na Idade Média, em Minas não vingou, sobretudo quando se levam em conta os ofícios vinculados exclusivamente às construções, à decoração e à ornamentação de templos. Passíveis de serem colocadas em execução quando se tratasse de regulamentar as atividades de determinados ofícios, via de regra estabelecidos em

lojas ou oficinas, como torneiros, ferreiros e serralheiros, tais posturas se mostravam inócuas ou inaplicáveis em se tratando de marceneiros, carpinteiros, entalhadores, pedreiros e pintores. Nessas últimas profissões, a distribuição espacial de seus membros no interior dos núcleos urbanos mineiros primava pela dispersão, por vezes pela itinerância, nunca pela compactação.

Inexistente a concentração dos artistas e artesãos em determinadas áreas, quarteirões ou ruas — as chamadas "zonas ou centros funcionais" —, era praticamente impossível para o Estado e para os próprios pares inspecionar o trabalho dos colegas, as condições em que o mesmo era executado, bem como, exceto quando convocados para tanto, atestar a qualidade das obras.

Ademais, não se deduza daí que esses artistas e artesãos abandonaram os seus princípios ético-morais. Não eram incomuns atitudes como a que tomou Manuel Francisco Lisboa, em 1736, ao se declarar suspeito para exercer a função de *louvado*, para a qual fora nomeado, das obras do teto da matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Vila Rica, arrematadas e executadas por seu suposto irmão, Antônio Francisco Pombal.

De toda forma, do ponto de vista estritamente profissional, não eram as disposições regimentais as definidoras do modo de executar as obras, mas sim os parâmetros da clientela, seja pelo contato direto e imediato com elas, seja por intermédio de cláusulas contratuais de encomenda ou de serviços. O sucesso e

a repercussão da obra eram devidos à mestria de sua execução e não às imposições dos poderes públicos ou de associações profissionais.

A garantia ou reserva de mercado não se fazia monopolizando a oferta, através da fiscalização e da taxação dos preços. Nem possuía, insista-se, caráter coletivo. Ao individualismo é que se abria o mercado. Por isso mesmo, certas instituições regulamentadoras, ainda que existentes em Minas, não cumpriam todos os seus objetivos. Haja vista o papel desempenhado pelos juizes de officios que ali não exerceram fiscalização, inspeção ou vigilância sobre o exercício profissional de seus pares; restringiam-se a examinar candidatos ao officio (quando raramente se lhes solicitava) e a prestar serviços como louvados.

Por outro lado, a ausência de especialização no exercício dos officios, a extrema versatilidade e disposição com que os artistas transitavam de uma atividade para outra, impediu-os de desenvolver espírito e consciência de classe. Isso não os isentou de pleitear direitos, vantagens e prerrogativas ou de, circunstancialmente, lutar por determinada causa. Contudo, essas atitudes, quando tomadas, não passavam de manifestações isoladas, sem efeitos desestruturadores do sistema estabelecido.

No espaço que se criou, coube às Câmaras o encargo de zelar pelo bom desempenho dos officiais, artistas e artesãos. E essa missão parece não lhes ter trazido senão novas dificuldades. Veja-se, por exemplo, o episódio ocorrido em Vila Rica, em fins de 1759. Nessa ocasião, de acordo com documento re-

produzido por A. J. Russell-Wood, "o procurador do Senado fêz requerimento aos Camaristas que os chafarizes todos do Ouro Preto se achavão sem correr nelles pinga de agoa. Havia muitas queixas por parte do povo contra a falta de responsabilidade da parte da Câmara em não proceder legalmente contra os arrematantes que fossem negligentes em cumprir as condições de arrematações. Em 5 de setembro o procurador requeria ao juiz ordinário que mandasse prender Miguel de Oliveira por não fazer as obras dos chafarizes em Antônio Dias. De fato, Miguel de Oliveira ficou prêso para servir de exemplo e estímulo para que os outros arrematantes terminassem as suas obras. Esta providência por parte da Câmara fracassou porque todos os pedreiros foram sócios uns dos outros e ninguém queria trair os interesses comuns. Havia uma forte reação pelos pedreiros contra a prisão de Miguel de Oliveira e, nas próprias palavras do procurador, se tem seguido hum levante dos pedreiros unidos em hum corpo protestando extinguir este distinto corpo da Camara e officiaes de Justiça e não por pedra nas obra de tal sorte que em nenhũas das poucas a que havião dado pequeno principio a continuarão, antes levantando dellas, ostentão desobediência, falta de temor e de respeito a este Corpo" (*Manuel Francisco Lisboa*, pp. 27-28).

Tal episódio retrata bem o *esprit de corps* existente entre os artistas e artesãos atuantes em Minas. Em decorrência, pelas Câmaras, o Estado exercia o controle sobre a movimentação desse officiais.



ESPÍRITO ASSOCIATIVO E TRABALHO

Sob o aspecto econômico, as corporações de ofício representaram uma forma associacionista voltada para a defesa dos interesses de seus integrantes e, nessa medida, para regulamentar a produção e a venda de suas mercadorias.

Contudo, há que insistir no fato de que o lado econômico não compreende todo o universo de propósitos que levava os indivíduos a, de modo espontâneo, se organizar grupalmente. Para além das razões de ordem econômica e do embrionário cunho confessional, não se pode esquecer o acentuado caráter mutualista e caritativo que as corporações cultivavam. Tal característica se manifesta primordialmente no compromisso de auxílio mútuo celebrado e jurado pelos associados, desde o seu ato de admissão. Nas diferentes adversidades que a vida pudesse lhe oferecer, como na busca do aperfeiçoamento profes-

sional, o integrante das corporações podia se sentir por ela resguardado.

O espírito gregário, isto é, a solidariedade profissional e as necessidades coletivas dos membros orientavam a conduta dessas associações, determinando inclusive o traço peculiar e distintivo de cada uma delas. Da tradição medieval, surgiram distinções essenciais entre esses grêmios. Nesse sentido, enquanto *ofício* era termo usado para designar um "grupo natural profissional, reconhecido e regulado juridicamente"; *bandeira* era vocábulo que se aplicava à "associação de ofícios, constituída para efeitos políticos, administrativos e religiosos"; portanto, *bandeira de ofícios* era a "corporação pública constituída por uma ou por várias profissões e tendo por insígnia certo estandarte", onde estava estampada a imagem do padroeiro; *cabeça de bandeira* o ofício ou os ofícios que primitivamente detivesse a posse do referido estandarte. Às bandeiras se atribuía dupla obrigação: a primeira de caráter religioso, compreendendo a manutenção do culto e a veneração do padroeiro; a outra, de caráter cívico, era a de se responsabilizar pela participação nas procissões públicas.

Cumpre assinalar, à mesma época, com frequência precedendo cronologicamente os ofícios, a existência de *confrarias*, associações que se formavam sob a invocação de um santo patrono e tendo como finalidade não apenas o culto deste, mas também a prática caritativa e de auxílio mútuo entre os associados. Essas entidades tinham caráter mais abrangente, de vez que não restringiam seus quadros

bres de pedir, romeiros, viandantes e gentes que vinham da província à capital. Destes hospitais, muitos eram fundação de particulares, por doações ou deixas testamentárias, outros eram mantidos por confrarias, outros, enfim (e em bom número) pertenciam aos ofícios. Note-se que nunca, de nosso conhecimento, se diz de um destes últimos hospitais pertencerem às *confrarias de ofícios*: não. São sempre designados pela profissão que os mantém, e foi esta que, em certos casos, tomou o nome do hospital. Na verdade, desde muito cedo se nota a agregação de diversas profissões num corpo só, a fim de mais facilmente poderem defender-se e suportar os encargos da representação coletiva e da assistência mútua". Ademais, saliente-se que as primeiras associações portuguesas foram os *ofícios*, que congregavam os *mestrais* de uma mesma ocupação profissional e que, embora laicas, diferentemente do que ocorreu nas outras partes do continente europeu, não nasceram sob a inspiração da Igreja Católica "ou acolhidas no grêmio da Igreja, sob a jurisdição eclesiástica e regidas pelo Direito Canônico, ... se formaram principalmente sob influência da solidariedade profissional e das necessidades colectivas dos *mestrais*, por espontânea elaboração facilitada decerto pelo exemplo e experiência dos outros países e cristalizada dava-se em relação às autoridades civis e não às eclesiásticas.

Há que se considerar também que os hospitais se constituíram simultaneamente em pólos catalisa-

dores ou "sede da vida associativa", na medida em que fizeram convergir para o seu interior interesses comunitários de certas profissões, e se transformaram em centros geradores de outras associações, e na medida em que os anseios desses mesmos grupos profissionais não se restringiram aos propósitos assistencialistas que os originaram. Nessa segunda dimensão é que se compreende o aparecimento das irmandades leigas em Portugal. Nas suas origens estas *ofícios*, dos quais foram a face religiosa e nos quais a filiação não se dava de forma compulsória.

Claudicantes em Portugal, onde eram formalmente constituídas e regulamentadas, as corporações de ofício não vingaram no Brasil. Quando muito se pode falar na existência de bandeiras, assim mesmo com certa reserva, pois, entre nós, também essas se diferenciavam de suas congêneres metropolitanas. Aliás, aqui o termo *bandeira* poderia ser tomado em seu sentido literal, pois designava tão-somente o estandarte com o qual os profissionais de cada ofício participavam de cerimônias cívicas e principalmente das procissões organizadas pelas autoridades municipais ou pelas irmandades. Contudo, participar desses eventos não transmitia aos oficiais senão o cumprimento de um mero e inseqüente dever social; não havia muita convicção e empenho nesse envolvimento.

Várias razões concorreram para a inconsistência ou mesmo a inexistência dessas instituições do lado de cá do Atlântico. Em primeiro lugar, porque, no

mundo do trabalho, como se não bastasse a Colônia apresentar uma composição social bastante distinta daquela encontrada e prevalente na Europa, a sua base estava assentada no trabalho compulsório. A forma escravista, sendo o eixo definidor da sociedade colonial, definia as relações de trabalho, e, por extensão, o exercício das artes e ofícios. Tendo o negro como escravo e propriedade, o senhor não o isentou do aprendizado e da prática de certos ofícios. Segundo Jacob Gorender, "o ambiente social dominado pela escravidão não poderia ser propício ao caráter fechado e excludente das corporações típicas do medievalismo. A proibição de admissão de cativos à habilitação gremial tinha de ficar no papel, pois o artífice português se privaria de viver à custa de escravos aos quais ensinaria seu ofício"; portanto, "ao invés dos pequenos ofícios independentes devastadores do feudalismo, tivemos um artesanato urbano integrado no modo de produção escravista colonial" (*O Escravismo Colonial*, p. 452). Tal afirmativa é tão mais verdadeira quando empregada para analisar as atividades artesanais voltadas para as artes plásticas e a arquitetura.

Relembre-se também o reduzido número de oficiais mecânicos e de artesãos que se sujeitavam aos requisitos corporativistas regulamentados pelas Câmaras no que respeita à prestação de exames de habilitação ou à obtenção de licença que os autorizasse ao exercício profissional. Seja pela inoperância, seja pela impotência das autoridades municipais em fazer cumprir o estatuto tipicamente corporativo, o resul-

tado é que aqueles parâmetros não se viabilizaram plenamente na realidade colonial. O desrespeito às normas institucionais era flagrante. Por seu turno, as autoridades metropolitanas não se desligaram da obsessão fiscalista e tributária, desdenhando o trato de outras questões. Em decorrência, artistas e artesãos, especialmente quando se tem em conta o caso mineiro, se sentiram mais soltos e desembaraçados quanto às restrições legais ou institucionais. A desentida de como essa liberdade de ação ocorria, manifesta na intensa mobilidade espacial desses indivíduos. A itinerância desponta, pois, como fator impeditivo do associacionismo. Circulando pela região à procura de novas demandas para seu trabalho, os artistas e artesãos tinham dificuldade de discutir e eventualmente estabelecer entre si efetivo e permanente e espírito corporativo.

Adicione-se a isso a já mencionada inflexibilidade profissional desses indivíduos, mesmo quando se trata de artistas excepcionais como o Aleijadinho. *Grosso modo*, tendo mais de uma ocupação, transitando facilmente de uma para outra, atuando em variados tipos de obras, exercendo suas habilidades de acordo com as circunstâncias do mercado, esses artistas e artesãos não criavam laços fortes que os unissem em torno de uma mentalidade grupal ou de instituições privativas.

Por último, mas não menos importante, atente-se ainda para o fato de que a prática do trabalho livre, isto é, a livre-negociação entre o artista e a

clientela de seu trabalho era antitética à hierarquização, essencial no regime corporativo. Por conseguinte, não havia rígidos privilégios ou monopólio no exercício das profissões; a solidariedade grupal para a defesa desses privilégios e monopólios é substituída pelo espírito competitivo entre os indivíduos. A aceitação das obras no e pelo mercado consumidor se dava em função da habilidade, da competência ou do renome do artista e não pelo adequado e perfeito enquadramento às prescrições regulamentares corporativas; o controle de qualidade era tarefa do comprador e não dos pares. Alie-se a isso a liberdade na fixação do preço do trabalho pessoal, ou seja, do estabelecimento e da prática do lucro individual, noção absolutamente contrária ao protecionismo característico das corporações.

Seria enganoso supor que artistas e artesãos coloniais mineiros levaram ao extremo limite a liberdade de ação e o individualismo que se acabou de esboçar. É mesmo simplismo pensar que em Minas os laços de solidariedade que sempre uniram os homens estivessem ausentes ou fossem pouco exercitados. Muito ao contrário, tanto a instabilidade das atividades econômicas na região como a insegurança pessoal, inerente quando menos não fosse pela exploração aurífera, se encarregaram de estimular nos homens, desde o início da ocupação do novo território, marcante sentimento associacionista.

O que se constata desde logo é que em Minas Gerais a solidariedade grupal se direcionou para a constituição e para o desenvolvimento de associações

leigas, sob a forma de confrarias, irmandades e ordens terceiras. Na formação dessas entidades, não há restrições classistas ou profissionais; a adesão se fazia independentemente da ocupação dos candidatos. Esses, ao se filiarem àquelas agremiações, não tinham em mente a regulamentação ou a disciplina de seu trabalho, mas sim a identidade de sentimentos religiosos e caritativos em relação aos demais integrantes das associações. As confrarias e irmandades mineiras coloniais, portanto, caracterizavam-se por atender aos objetivos comuns das pessoas, não só quanto à religião, como também em relação à proteção social. Não havia, no primeiro momento, clara distinção entre os propósitos temporais e os de caráter espiritual. A cooperação espontânea entre os indivíduos possibilitava-lhes, ao mesmo tempo, manter vivos os interesses comuns e suprir as necessidades vitais; os problemas do cotidiano eram assunto de discussão e de análise nas reuniões dessas agremiações.

Ademais, ao contrário das corporações, as confrarias e irmandades orientavam-se por normas estatutárias menos rígidas, pois que definidas pelos próprios confrades ou irmãos, nascidas de suas vontades, suscetíveis de modificações, adaptáveis às circunstâncias. O mesmo ocorria em relação ao grau de autonomia entre umas e outras: inegavelmente, ainda que as irmandades e confrarias também tivessem suas ações limitadas e supervisionadas tanto pelo poder civil quanto pelo eclesiástico, elas eram mais livres, isto é, ficavam mais imunes às interferências

dessas autoridades.

À primeira vista, pode parecer que essa faceta da realidade sócio-econômica da região mineradora apresenta total semelhança com a sua similar medieval. Todavia, o que se quer aqui demonstrar é que em Minas as confrarias e sua congêneres não foram apenas o embrião ou o estágio inicial, mas sim a forma acabada da solidariedade social, aí incluída a mais variada gama de interesses e ocupações profissionais. Vale dizer que essas associações, sem extrapolar suas atribuições religiosas e mutualistas, sem se propor proteger ou regulamentar a produção e a venda, talvez por essa razão conseguiram ter sob seu teto os artistas e artesãos das mais diferentes áreas de atuação profissional.

Contrariamente ao ocorrido em outras regiões da Colônia, em Minas não houve a aglutinação de profissões em determinadas confrarias. Como bem destacou Curt Lange em suas pesquisas a respeito das atividades musicais do período colonial mineiro, a composição dos quadros sociais das referidas associações era bastante heterogênea, mesmo naquelas em que à primeira vista, o exclusivismo profissional teria sido o traço característico, como as irmandades de São José (patrono dos artífices) e de Santa Cecília (padroeira dos músicos). Assim, tanto se encontram irmãos da primeira que não sejam oriundos de profissões da carpintaria, da marcenaria, da talha e de outras atividades manuais, como a segunda não privilegia ou distingue aqueles fiéis que nela buscavam se filiar.

Aliás, do ponto de vista profissional, enquistar-se em associações determinadas ou privativas poderia revelar-se um mau negócio para artistas e artesãos: abertos à múltipla filiação, eles ampliavam seus contatos, suas possibilidades de atuação profissional e se resguardavam diante das adversidades da vida. Veja-se o caso de Francisco de Lima Cerqueira, pedreiro e canteiro de renome que, tendo trabalhado inicialmente em Vila Rica e em Congonhas do Campo, acabou se fixando em São João Del-Rei, onde se filiou a várias irmandades, prestando serviços, dentre outras, às Ordens Terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo. A primeira não se contrangeu em litigar com o artista, culminando por obter o seqüestro judicial de todos os seus bens, em 1805. Em seu socorro vieram os terceiros carmelitas, os quais, em reunião da mesa diretora de 16 de dezembro daquele ano, reconheceram que ao oficial-irmão acontecera "descair os bens"; diante disso e dos benefícios dele recebidos, deliberaram ampará-lo, recolhendo-o à casa da Ordem até que melhorasse de fortuna; o que não aconteceu: pouco tempo depois, demente, Lima Cerqueira morria (Judith Martins, *op. cit.*)

Em resumo, pelo menos no interior das confrarias mineiras, estabelecia-se uma convivência social alicerçada na igualdade entre seus integrantes, onde, via de regra, as idéias de segregacionismo e de hierarquia corporativista não eram indispensáveis para a sobrevivência dessas agremiações. Pode-se falar em exclusivismo confrarial em outros planos, como no

social e no étnico-racial. Efetivamente, com o advento da estratificação social, o cuidadoso exame da origem étnica-racial ou da categoria social dos candidatos ao ingresso nos quadros das irmandades passou a constituir pré-requisito para a admissão. Todavia, dentre essas exigências, em momento algum se incluiu a qualificação ou a especialidade ocupacional. A regulamentação da vida interna das irmandades se fazia em função do convívio social e não do profissional. Os *compromissos*, isto é, os estatutos dessas associações estabeleciam normas e condições para a conduta e o comportamento entre os seus filiados, desprezando qualquer exigência relativa às ocupações profissionais dos mesmos. Não havia, portanto, caráter exclusivista no que concerne às profissões dos confrades. O máximo que se poderia avançar no sentido de pensar a existência das corporações de ofício na Minas setecentista seria conjecturar que, na virada do século e ao longo do XIX, com a eventual retração do mercado de trabalho, os artistas e artífices atuantes na região tenderiam a se agrupar, com as vistas marcadamente voltadas para a defesa de seus interesses profissionais. Mas essa é uma proposta de abordagem que extrapola os limites deste trabalho.



INDICAÇÕES PARA LEITURA

O tema continua praticamente inexplorado, seja na bibliografia histórica sobre o período colonial mineiro, seja na literatura especializada relativa às manifestações barrocas na região.

É nesse sentido que o artigo de Salomão de Vasconcelos, "Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII", publicado no nº 4 da *Revista da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro, 1940, pp. 331-360), permanece como uma das poucas contribuições a respeito. Saliente-se, no entanto, que o propósito do autor não foi o de analisar o exercício profissional, mas arrolar nomes, transcrever trechos de atas de exames, provisões, licenças de ofícios, arrematações de obras e outras informações constantes dos livros-códices do acervo da Câmara Municipal de Ouro Preto depositados no Arquivo Público Mineiro.

Em 1974, Judith Martins, também por intermédio do antigo IPHAN, publicou o seu *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVII e XVIII em Minas Gerais* (Rio de Janeiro, 2 vols. — Publicações do IPHAN, 27), exaustivo trabalho de compilação de dados originados de fontes primárias, a partir dos quais elaborou verbetes biográficos para todos os nomes mencionados na documentação compulsada.

Por outro lado, o barroco como estilo de vida social, as funções sociais da arte colonial e o *status* social do artista em Minas foram objeto do excelente ensaio de Fernando Correia Dias, "Para uma sociologia do barroco mineiro" (*Barroco*, nº 1, Belo Horizonte, 1969, pp. 63-74), que necessariamente deve ser consultado.

Consideradas obras clássicas — especialmente a primeira —, nem

por isso isentas hoje de naturais correções e reparos que todavia não comprometem substantivamente os seus méritos, citam-se de Germain Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, e *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, ambas publicadas no Brasil pela Record.

Um bom conhecimento das estruturas históricas e das diretrizes estético-artísticas do barroco mineiro torna-se condição básica no estudo vertical da temática em pauta. Análise introdutória, tendo como referencial o acervo artístico de Sabará, é a obra de Alfonso Ávila, *Iniciação ao Barroco Mineiro* (São Paulo, Nobel, 1984), texto complementado por notas biográficas de artistas e artífices redigidas por Cristina Ávila Santos. Para uma outra perspectiva e dimensão, sugere-se a consulta à coletânea de Lourival G. Machado sobre o *Barroco Mineiro* (São Paulo, Perspectiva). A partir da 2ª edição, o autor incluiu sugestivo ensaio sobre "O Barroco e o Absolutismo", onde se evidenciam a lucidez e a erudita interpretação do autor.

Em uma linha de cunho ensaístico, não pode ser esquecido *Mineiridade, ensaio de caracterização* (Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1968), de Sylvio de Vasconcellos, onde o autor aponta e analisa alguns traços culturais que, a seu juízo, caracterizam a especificidade da região mineradora.

A coesão grupal, o espírito associativo e as relações inter e intragrupais na sociedade mineira colonial foram por nós estudados em *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais* (São Paulo, Ática, 1986), trabalho em grande parte inspirado no valioso *Associações religiosas no ciclo do ouro*, de Fritz Teixeira de Salles (Belo Horizonte, UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963).

De consulta indispensável é a obra de Laura de Mello e Souza, *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII* (Rio de Janeiro, Graal, 1982). A autora já publicara uma visão resumida no ano anterior (Laura Vergueiro, *Opulência e miséria das Minas Gerais* (São Paulo, Brasiliense).

Quanto à temática dos estudos referentes às estruturas e às dinâmicas populacionais mineiras do período, cumpre assinalar as pesquisas de Iraci del Nero da Cosat e Francisco Vidal Luna, cujos resultados podem ser conhecidos em *Minas Colonial: economia e sociedade* (São Paulo, FINE/Pioneira, 1982).



Sobre o autor

Nasceu em Belo Horizonte, onde licenciou-se em História pela UFMG, em 1969. Desde então está vinculado àquela universidade e à PUC-MG; atualmente, na primeira, é professor adjunto do Departamento de História; na segunda, é professor titular, desempenhando função na Pró-reitoria de Pesquisa e de Pós-graduação.

Realizou estágios, cursos de especialização e pesquisas em Portugal e na França. Doutorou-se em História Social pela USP (1982), defendendo a tese *Estado e Irmandades em Minas Gerais no século XVIII*. Além de artigos e resenhas em revistas especializadas, tem publicados os seguintes livros: *Fontes primárias para a história de Minas Gerais em Portugal*, Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1979; *Roteiro-sumário dos arquivos portugueses de interesse para o pesquisador da história do Brasil*, São Paulo, Ed. Arquivo do Estado, 1986; *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*, São Paulo, 1968, (Col. *Ensaio*, vol. 116).

Presidente da Associação Nacional dos Professores Universitários de História — ANPUH (1985-1987).