

**O LUGAR DO ARTÍFICE NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA:
AS CORPORAÇÕES DE OFÍCIO E O ESTATUTO DE ARTISTA**

**THE CRAFTSMAN'S PRACTICE AT RIO DE JANEIRO IN BEGININGS OF THE 19th
CENTURY: CRAFT GUILDS AND ARTIST'S STATUS**

Sofia In da / UFRJ

RESUMO

Este artigo visa discutir o espaço de inserção de um oficial mecânico na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Utilizando-se da trajetória do artífice português João do Couto e Silva (1824–1883) na Corte, procura-se questionar o confronto existente entre a prática do ofício artesanal, ligado às Bandeiras e às Corporações de Ofício, com aquele executado por artistas recém-egressos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Dessa forma, a pesquisa parte da análise de dados estatísticos, bem como do papel da AIBA e das Leis de Ensino promulgadas pela Constituição de 1824, que tensionaram essas duas categorias de trabalho. Deseja-se, por fim, refletir sobre a legitimação do artista, como profissional, em oposição ao trabalho exercido pelo oficial mecânico no início dos oitocentos, atuação que foi negligenciada pela historiografia.

PALAVRAS-CHAVE: oficial mecânico; estatuto de artista; AIBA; Rio de Janeiro; século XIX.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the craftsmans's practice at Rio de Janeiro in beginigs of the 19thcentury through the work of portuguese craftsman João do Couto e Silva (1824-1883). Focusing on the clash between the work of artisanal craftsmanship, linked to Corporations, and that of artists newly graduates from the Imperial Fine-Arts Academy (AIBA) we propose to analyse the field of manual labor in the Brazilian Court. The research starts from the analysis of statistical data, as well as the role of AIBA and of the schooling laws enacted by 1824's Constitution, which determined these categories of work and proscribe the other. Lastly, it is intended to reflect upon the legitimation of the artist as a professional, in opposition to the work performed by the mechanical craftsman in the beginning of the eighteen hundreds, the latter of which having been neglected by historiography.

KEYWORDS: *Craftsman; artist's status; Academia Imperial de Belas Artes; Rio de Janeiro; 19th century.*

No ano de 1840, Dom Pedro II, então príncipe regente, assumiu o trono do Império do Brasil, encerrando assim o período conhecido como Regência (1831–1840)¹. Dois anos mais tarde, chegava ao porto do Rio de Janeiro, proveniente do Bispado do Porto, o jovem João do Couto e Silva, entalhador e artífice. De sua chegada à Corte, sabe-se apenas que veio acompanhado de dois irmãos², um que se dirigiu a Minas Gerais e outro à Vila de Rio Grande de São Pedro, o principal porto de entrada da então Província de São Pedro, atual Rio Grande do Sul.

João do Couto e Silva (1824–1883) não se demorou muito no Rio de Janeiro, permanecendo na cidade por apenas dois anos e dirigindo-se à Província de São Pedro, como ele mesmo descreve em seu contrato de casamento, na Matriz Madre de Deus de Porto Alegre, em 1847³. É de se notar o limitado período que residiu na Corte, e a respeito disso podemos apenas escutar e abrir hipóteses. Estima-se que o artífice destinou-se ao sul do Brasil em 1844, momento em que a Província era palco de uma guerra civil, a Revolução Farroupilha (1835–1845).

Um dos motivos que podem ter influenciado sua escolha talvez fosse o fato de possuir um irmão na cidade de Rio Grande⁴; porém, deve-se notar que ali Couto e Silva não estabeleceu moradia. Outra hipótese pode dizer respeito à dificuldade de exercer o ofício de entalhador na cidade do Rio de Janeiro no final da primeira metade dos oitocentos, escopo do presente trabalho. Esse período foi de intensa mudança quando se trata das relações de trabalho, constituindo-se numa crise do ofício artesanal, especialmente aquele relacionado com a talha em madeira. Além disso, o período regencial foi marcado por uma severa crise política que levou a diversas revoltas internas e uma forte estagnação econômica; vários projetos urbanísticos inaugurados no final dos setecentos e início dos XIX, foram deixados inacabados, entre eles, várias igrejas de irmandades que permaneceram inconclusas até a segunda metade do XIX.

Com a chegada da Família Real⁵, em 1808, a cidade do Rio de Janeiro cresceu aceleradamente e recebeu um grande fluxo de estrangeiros. A população passou de 70.000 habitantes em 1808 para 270.000 em 1850. Com o alvará de 1808, de abertura dos portos brasileiros às nações amigas, reduzidas na época praticamente à Inglaterra, começaram a desembarcar mercadorias estrangeiras no Brasil e, como

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

principal consequência desse trânsito, o comércio tornou-se a atividade econômica mais característica da cidade⁶.

A respeito disso, Lobo (1973) observa que, durante a primeira metade do século XIX, o sistema escravagista já se achava modificado pela emergência de certas características da produção capitalista, tais como a produção para o mercado visando ao lucro, a existência de um sistema monetário e de crédito, de um regime assalariado paralelo ao regime da escravidão e a formação incipiente de uma burguesia comercial, financeira e manufatureira calcada no capital estrangeiro. O lugar que antes ocupava o artífice mecânico encontrava-se abalado, pois sua prática, seu produto e seu sistema de aprendizagem, que era uma maneira de regulamentar e proteger o ofício, estavam sendo suplantados. O alvará de 1808 revogou o de 1785 (que proibia as manufaturas no país), estabelecendo a liberdade de produção e dissolvendo os controles monopolistas das organizações corporativas (Corporações de Ofício no Brasil e a Casa dos 24 e o Juiz do Povo, em Portugal), que, gradualmente, perdiam o controle sobre a produção artesanal, permitindo a qualquer pessoa vender mercadoria, contando que tivessem sido pagos os impostos devidos. Nessa conjuntura, nota-se que, enquanto, de um lado, o produto artesanal era substituído pelas manufaturas industriais comercializadas pela Inglaterra, por outro, a continuidade do ofício era sepultada por uma lei que extinguiu as corporações e, ao mesmo tempo, instituiu o ensino profissionalizante nas Academias e nos educandários; refiro-me à Constituição de 1824.

A Constituição do Império de 1824 e o Ato Adicional de 1834 determinaram o final da formação profissional com o aprendizado direto, do mestre ou oficial para aprendiz, praticamente o único sistema que, para a formação artesanal, existia no Brasil. Em consequência, surgiram, em várias cidades, os liceus de artes e ofícios e os institutos ou educandários de artífices que se iniciavam nas profissões e nas artes. A inauguração do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, porém, foi apenas em 1856, ocorrendo aí mais de duas décadas nas quais o profissional artífice da madeira não possuiu um lugar próprio de atuação, de prática e regulamentação de seu ofício.

Agregada a esses fatores, a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816⁷, também teve relevante papel no desmembramento das corporações, especialmente

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

com a inauguração da Escola Imperial de Belas Artes, em 1826, que implantava o ensino artístico oficial nos moldes do academicismo francês, sob orientação dos mestres vindos em 1816. Como demonstrou Sônia Gomes Ribeiro (2008), uma das consequências da implantação da Academia foi a introdução do estatuto de artista e a própria organização de sua atividade, tornando “o artista” uma prerrogativa da Academia e daqueles a ela vinculados. Com a Escola, dessa forma, artistas estrangeiros, bem como aqueles brasileiros recém-egressos, começaram a constituir uma “classe de artistas” que intervinham na paisagem urbana da cidade, realizando edifícios civis com o partido neoclássico francês, tendo como principal exemplo a atuação do arquiteto Grandejean de Montigny e seus discípulos.

Não só a arquitetura civil, contudo, sofreu mudanças. Durante a segunda metade do século XVIII e ao longo de todo o século XIX, muitas igrejas foram construídas e reformadas, reflexo do crescimento do clero regular no período percebido pela expansão das ordens terceiras⁸ e das irmandades religiosas. Além disso, a remodelação dessas igrejas consistia em uma tentativa, por parte das irmandades, de estar mais a par do estilo e do programa implantado pela Academia. Os motivos neoclássicos, dessa forma, mostravam que as elites das irmandades estavam a par do “novo gosto”. Se, durante o período colonial, a produção artística da decoração religiosa, pautada no uso da talha em madeira com policromia, foi praticamente comandada pelas ordens regulares, que direcionavam as encomendas de todos os trabalhos, no final do século XVIII, o artífice se subordinava às ordens terceiras por meio de suas mesas administrativas. Essa mudança no sistema de encomenda, obra e artista, bem como a influência da Missão Francesa, foi uma das responsáveis pela introdução de motivos laicos na ornamentação religiosa, uma vez que, embora a composição formal de um templo estivesse comprometida com os preceitos das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*⁹, as irmandades influíam na escolha, de forma que as igrejas materializavam seu poder e influência, e seus interiores revelavam, pela exuberância e pela riqueza da decoração, a busca do status social (ALVIM, 2014). O gosto do artista e dos artífices encarregados também se tornava mais evidente, uma vez que o revivalismo historicista e o próprio ecletismo tornavam-se correntes na ornamentação civil e religiosa da época, somando-se, ainda, como demonstrou Carvalho (1999) um retorno ao classicismo,

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

que teve como um dos principais expoentes Valentim da Fonseca e Silva (1745–1813).

Um dos artífices mais prestigiados da época foi Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva), o responsável pela ornamentação em talha das igrejas Santa Cruz dos Militares, São Francisco de Paula e Ordem Terceira do Carmo no Rio de Janeiro. Falecido em 1813, Mestre Valentim deixou vários trabalhos inacabados que foram concluídos por Antônio de Pádua e Castro (1804–1881), aluno da AIBA que, mais tarde, seria professor efetivo. Por meio de professores e alunos da Academia, portanto, gradualmente foi-se substituindo o sistema de formação dos artífices coloniais, pautados nas guildas que tinham sido extintas. Percebe-se que essa nova fase de desenvolvimento das artes no Brasil afetou, conseqüentemente, os destinos da própria talha, que se apartaram de sua matriz lusa para seguir um estilo de um partido mais cosmopolita, o neoclássico (FERNANDES, 1991). Além disso, uma vez implantado o ensino artístico oficial, a Colônia, antes retardatária (num viés cronológico) em relação aos movimentos artísticos europeus, tomava conhecimento das novas tendências e gostos, como o classicismo e o neoclassicismo. Embora, aos poucos, os padrões rococós se encaminhassem para um recolhimento e uma singeleza e verticalização mais clássica na ornamentação religiosa, muitas igrejas ainda manifestavam a amplitude da sua retórica barroca seiscentista e setecentista. Pode-se citar como exemplo o Mosteiro de São Bento e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro. Destaca-se, ainda, que o estilo rococó¹⁰ se prolongou nas artes decorativas dos oitocentos mesmo após o estabelecimento do ensino pelos mestres franceses.

Cabe também ressaltar que a circulação de pintores, arquitetos, escultores vistos como artistas trouxe consigo a familiaridade do estatuto de artista e de seu lugar na sociedade, de forma que os artistas acadêmicos do XIX, num olhar identitário para o passado, ao comentar sobre o trabalho artístico precedente utilizam-se da alcunha artista para nomear os mestres de obras, entalhadores e imaginários dos setecentos; ou seja, não como artífices detentores de um saber artesanal, mecânico, mas como artistas individuais, criadores. Um dos primeiros críticos a conceder estatuto artístico a esses mestres setecentistas foi Manuel Araújo Porto-Alegre

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

(1806–1879). Em 1856, o professor da AIBA escreveu uma biografia sobre Mestre Valentim elogiando a talha setecentista em detrimento da talha contemporânea:

Os produtos da arte da torêutica na atualidade são inferiores aos daqueles tempos: os nossos entalhadores, à exceção de dois, não têm cabeça nem mão e se o Sr. Pádua e Castro não restaurar essa arte, muito terão que sofrer os nossos templos em conclusão [...] A arte da torêutica está em decadência e não poderá ser restaurada porque o Sr. Pádua, o único que merece o nome de artista, não poderá dominar o espírito mercantil da época (PORTO-ALEGRE, 1856, p. 365).

Percebe-se no trecho que, uma vez que Mestre Valentim é considerado por Porto-Alegre como um artista sem igual, só um (também) artista poderia estar a par de dar continuidade à tradição ornamental das suas igrejas do Rio de Janeiro. Acredito que Couto e Silva se viu ali num grande desafio: como inserir seu trabalho de artesão, como encaixar seu título de mestre numa sociedade desejosa de artistas egressos de Academia de Artes?

Para compreendermos melhor como se deu esse processo, é importante termos em conta o que eram corporações de ofício e como elas atuavam.

Segundo Natália Ferreira Alves (1989), a estrutura das oficinas de entalhadores seguia lógica semelhante à das guildas medievais: existiam os jornaleiros (que trabalhavam por jornal, ou diária), os aprendizes, os oficiais e os mestres. Regulamentando essas corporações estavam um ou mais juizes de ofício, que controlavam as oficinas e aplicavam os testes para mestres ou oficiais. De acordo com Myriam Ribeiro¹¹, na colônia, todas as câmaras municipais tinham em sua administração cargos de juizes de ofício. Regulamentados pelos regimentos, os juizes presidiam os exames de habilitação dos oficiais candidatos aos títulos de “mestre”, bem como avaliações e vistorias das construções em andamento e visitas periódicas às oficinas, para verificar se as obras estavam sendo produzidas de acordo com as normas do regimento.

Ainda, segundo Myriam Ribeiro (2003), paralelamente ao sistema de aprendizagem em oficinas, os oficiais mecânicos reuniam-se em associações de caráter cívico, conhecidas pelo nome de “Bandeiras”, e religioso, as “Irmandades”. As Bandeiras

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

eram formadas pela agregação de diversos ofícios sob a custódia de um santo padroeiro. A posse da Bandeira era uma espécie de símbolo de cidadania pelo qual os oficiais mecânicos se destacavam da plebe nos atos públicos; além disso, as Bandeiras eram reguladas por regimentos próprios, aprovados por autoridades, enquanto as irmandades, associações religiosas, eram regulamentadas pelo seu Compromisso. Em alguns casos, devido ao afrouxamento das tradições corporativas e ao fortalecimento das irmandades, ocorreram situações de subordinação e fusão nas quais compromissos e regimentos se tornaram um único documento (OLIVEIRA, 2003).

Segundo as tradições portuguesas, os ofícios eram divididos em 24 corporações, que elegiam os seus juízes, formando a Casa dos 24, que, por sua vez, elegia um presidente denominado juiz do povo e um escrivão, os quais participavam do Senado da Câmara. Cada Grêmio tinha seus estatutos aprovados pelo governo municipal. Os membros da Casa dos 24 precisavam ser maiores de 40 anos e obter duas partes dos votos dos eleitores. A Casa dos 24 só foi extinta em Portugal em 31 de maio de 1834 (FAZENDA, 1921).

No Rio de Janeiro, não parece ter havido Casa dos 24, mas os oficiais mecânicos eram representados no Senado da Câmara pelos mestres. Nesta cidade, foram muito importantes as irmandades de São José, compreendendo os ofícios de pedreiros, carpinteiros, ladrilheiros, marceneiros, e a de São Jorge, que congregava os ofícios ligados à fundição de metais, como funileiros. Existiam também as irmandades de Santo Elói, à qual pertencia o ofício de ourives, e de São Crispim e São Crispiano, associada aos ofícios de sapateiro. Chama-se atenção para o papel de concessão de crédito das irmandades, que, mesmo depois do seu fechamento oficial, continuaram existindo como bancos e defendendo os interesses das corporações.

As confrarias eram responsáveis por fiscalizar os juízes dos ofícios; elaboravam, junto com os vereadores da Câmara, o regimento de taxas de mão de obra, concediam licença para o exercício da arte e estabeleciam as condições do exame de habilitação. Os mestres de loja aberta tinham de pagar joia e prestações mensais às irmandades e participar das procissões do santo protetor do ofício. A irmandade podia requerer o fechamento das lojas dos que não pagassem a joia, por meio do

juiz competente. Além disso, os oficiais de cada ofício tinham o direito de eleger juiz e escrivão, e nenhum aprendiz podia ser admitido a oficial sem quatros anos de prática e depois de examinado pela mesa da bandeira corresponde à Irmandade.

Até o início do século XIX, a atividade artesanal predominava no suprimento do mercado interno e ainda estava regida pelo sistema de corporação. Segundo Lobo (1973), apesar da lei de 23 de março de 1824, artigo 179, item 25, que abolia as corporações de ofício, seus juízes, escrivães e mestres, as atividades artesanais ainda permaneciam vinculadas ao sistema corporativo. Acredito que os itens 32 e 33 da Lei também sejam interessantes para o debate, uma vez que, ao encerrar uma forma de ensino (o aprendizado artesanal na relação mestre, oficial, aprendiz), a Constituição garantia a instrução primária e gratuita e, ainda, o ensino artístico e profissionalizante pela Academia.

TITULO 8º Das Disposições Geraes, e Garantias dos Direitos Civis, e Politicos dos Cidadãos Brasileiros.

Artigo 179. Nº25

XXV. Ficam abolidas as Corporações de Officios, seus Juizes, Escrivães e Mestres.

XXXII. [a constituição garante] A Instrucção primaria, e gratuita a todos os Cidadãos.

XXXIII. [a constituição garante] Collegios, e Universidades, aonde serão ensinados os elementos das Sciencias, Bellas Letras, e Artes (BRASIL, 1824, online).

Segundo Fernandes (1991), a prática do ofício das corporações não foi extinta, e a pesquisadora alega que, na metade dos oitocentos, ainda se formavam entalhadores ligados à Bandeira de São José. Alicerçada no levantamento de dados nos arquivos da Irmandade, Fernandes também comenta que, embora existisse uma cadeira de Escultura de Ornatos na Academia Imperial de Belas Artes, esta era raramente cumprida, uma vez que carecia de número de alunos inscritos. Logo, parece óbvio que o ensino de artífice estava tendo continuidade em algum outro espaço.

O que parece estranho, contudo, são os dados numéricos. Entre 1822 e 1850, ocorreu um declínio no ramo de ofícios artesanais. Quando analisamos os registros de licença de comércio e ofícios do Senado da Câmara, podemos notar um decréscimo no número de carpinteiros e marceneiros: em 1822, de 29 ramos de atividades artesanais, existiam 235 registros e, destes, 1 carpinteiro e 11 marceneiros; em 1842 (ano da chegada de Couto e Silva à cidade), não foram registrados carpinteiros e contam 6 marceneiros, logo, constata-se um grande decréscimo¹². Provavelmente não amparados mais nas corporações e competindo com egressos dos cursos de Belas Artes da Academia Imperial, os entalhadores não conseguiam mais se situar no mercado de trabalho carioca oitocentista. Um exemplo disso é a própria ornamentação religiosa, antes realizada por mestres entalhadores como Mestre Valentim, Simeão José de Nazaréh, Francisco Xavier de Brito etc. Agora, a talha era concebida por um arquiteto e professor, Pádua e Castro, que seguia os moldes clássicos da época de acordo com o gosto requerido pelas Ordens Terceiras que lhe faziam encomendas.

Gradualmente, durante a primeira metade do XIX, as corporações foram enfraquecendo-se por vários motivos, como o emprego de escravos como aprendizes, a concorrência na atividade artesanal, a quebra dos padrões de qualidades e a falta de controle dos preços por parte da Confraria. Além disso, com a rápida expansão urbana e com o maior crescimento da atividade fabril, o declínio das corporações acelerou-se, sobretudo na década de 1840, quando Couto e Silva chegava. Podemos compreender melhor esse processo da indústria de manufatura *versus* o trabalho artesanal no *Relatório do Estado Atual da Indústria da Cidade do Rio de Janeiro*, do final da década de 1840, transformado em *Memória* pelo Conde de Gestas e publicado no *Auxiliador da Indústria Nacional*.

Enquanto as corporações e os grêmios compunham-se de um mestre, geralmente livre, proprietário dos instrumentos de trabalho e de um a quatro aprendizes, uma oficina de construção naval (que utilizava o trabalho de marceneiros) funcionava com 350 operários especializados. Várias das recém-abertas fábricas já funcionavam em maior escala, com funcionários com conhecimento especializado e mão de obra livre assalariada. As fábricas de tecidos de algodão, por exemplo, possuíam de 50 a 70 teares e empregavam 116 operários livres, dos quais 16

INDA, Sofia. O lugar do artífice no Rio de Janeiro oitocentista: as corporações de ofício e o estatuto de artista, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.748-759.

brasileiros (LOBO, 1973). Aqui já percebemos outro dado curioso: muito do conhecimento especializado chegava ao Brasil com estrangeiros para trabalharem como operários, muitos imigrantes também chegavam à cidade no intuito de abrir lojas. Só a título de exemplo, em 1842, 71 das lojas da cidade do Rio de Janeiro eram de proprietários nacionais e 90 de estrangeiros.

Pode-se inferir, portanto, que as maiores modificações se deram na década de 1840. Até 1820, a produção ainda estava regulamentada pelas corporações, que fixavam as taxas salariais e preços dos artigos, mantendo a hierarquia de aprendizagem. Na década de 1830, contudo, acentuou-se a expansão da manufatura com regime assalariado, prática que era estimulada pelo governo. Não só a procura pelo ofício artesanal diminuiu, bem como o salário de oficiais e mestres de carpintaria (LOBO, 1973). Além da dissolução do sistema das corporações que regulavam seus ganhos, a ruptura no sistema hierárquico de aprendizagem trouxe possibilidade de ascensão social a aprendizes e serventes, que não necessitavam mais ser avaliados para exercerem seu ofício. Dessa forma, todo o sistema das corporações ruía e, certamente, não era o melhor cenário para um entalhador recém-chegado à cidade.

O destino da talha no século XIX é uma questão que tem sido relegada para segundo plano. Em, em relação ao Rio de Janeiro, o interesse pelo tema tem priorizado a obra de mestre Valentim e seus antecessores, embora a arte da talha tenha sido largamente utilizada ao longo de todo o período do XIX no enriquecimento de muitas igrejas da cidade. As ordens e as irmandades desse momento, contudo, priorizavam a atuação de um artista já consolidado, como o arquiteto e professor da AIBA Antônio de Pádua e Castro. Procuravam, para estar a par do gosto europeu, contratar *artistas*, e não *artífices*, entalhadores.

Acredito que Couto e Silva teve pouca circulação em seu ofício no Rio de Janeiro, embora tenha tido contato com a produção em talha da cidade, com as igrejas de Mestre Valentim, bem como com as mudanças que passavam à época. Mais que isso, talvez tenha se dado conta de que, assim como ele, que provinha do interior do Porto, Matosinhos, seria mais interessante atuar em uma cidade menor, com pouca (quase inexistente) tradição em talha, onde um *artífice* poderia tornar-se artista sem frequentar uma Academia de Belas Artes.

Notas

¹ Este período foi marcado por revoltas internas como a Balaiada (1838–1841), no estado do Maranhão, a Sabinada (1837–1838) na Bahia (Salvador) e a Guerra dos Farrapos (1835–1845) no Rio Grande do Sul. Além disso, foi também promulgado o Ato Adicional de 1834, que adaptou princípios federalistas à Monarquia, delegando poderes às Câmaras Municipais e Provinciais, também criando as Assembleias Legislativas Provinciais.

² Embora não se tenha certeza de que eles vieram juntos de Portugal, sabe-se, por entrevista com os descendentes de João do Couto e Silva, que três irmãos Couto e Silva chegaram ao Brasil na primeira metade dos oitocentos e que cada um foi para uma parte do país. Em pesquisa na documentação disponível na base de dados do Arquivo Nacional, sobre chegada de portugueses ao Brasil (1808-1842), foi localizado o português Joaquim do Couto e Silva, com entrada no Rio de Janeiro em 1837 vindo do Porto. Este talvez possa ser um dos irmãos de João do Couto e Silva que veio antes ao Brasil, uma vez que o pai dos três também tinha por nome Joaquim.

³ “Diz João do Couto e Silva, natural de Matosinhos, Bispado do Porto, filho legítimo de Joaquim do Couto e de Maria do Carmo, que, para tomar estado de casado nesta capital, precisa justificar o seu estado de solteiro e desimpedido a justificar em primeiro de outubro de 1847 [...] que tem de idade vinte e um anos [...] que há cinco anos viera de sua pátria em diretura a Corte do Rio de Janeiro, aonde se demorou dois anos, e dali para esta Província aonde reside há três anos e sempre no estado de solteiro, livre e desimpedido” (Processo de casamento de João do Couto e Silva e Maria Baptista da Conceição, 1847, Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre).

⁴ Não foi possível averiguar, mas acredito que um dos descendentes desse “segundo irmão” foi Golbery do Couto e Silva (Rio Grande, 1911 – São Paulo, 1987), general que atuou durante o período da ditadura militar no Brasil (1964–1985), geopolítico e um dos fundadores do Serviço Nacional de Informações em 1964.

⁵ Segundo Cunha (1979), uma frota de 36 navios portugueses, escoltados pela esquadra inglesa levou a família real, mais 15 mil nobres e funcionários civis e militares, além de metade do dinheiro em circulação no reino. Com isso, marca o historiador, não seria exagero dizer que não foi só a realeza mas o próprio aparelho do Estado português que se transferiu para o Brasil.

⁶ Essa medida interessava aos mercadores ingleses, os quais viam no comércio direto a possibilidade de vender mais, um imperativo diante do bloqueio continental. Interessava, também, aos colonos brasileiros, principalmente aos proprietários de terras e escravos, os quais visualizavam a possibilidade de receberem pagamento mais alto pelos produtos exportados se vendidos diretamente aos importadores ingleses (CUNHA, 1979).

⁷ Sob orientação do Conde da Barca (Antônio de Araújo e Azevedo), o príncipe regente D. João VI contratou artistas e técnicos franceses com o principal objetivo de formar uma Escola de Artes e Ofícios. Organizada por Joachim Le Breton (1760–1819), membro do Instituto da França, a comitiva francesa chegou ao Brasil em 1816. Os principais artistas do grupo foram os pintores Jean-Baptiste Debret (1768–1848) e Nicolas-Antoine Taunay (1755–1830), o escultor August-Marie Taunay (1768–1824) e o arquiteto Grandjean de Montigny (1776–1850). Alguns desses artistas retornaram à França, outros permaneceram mais tempo, como Debret, ou, ainda, radicaram-se no Brasil, caso de Montigny.

⁸ Em síntese, as confrarias eram grupos de leigos que se reuniam em torno de uma devoção comum. As irmandades funcionavam como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios frente à religião e perplexidades frente à realidade social. Segundo o Código do Direito Canônico: as associações de fiéis que tenham sido eretas para exercer alguma obra de piedade ou caridade se denominam pais uniões, as quais se estão construídas em organismos, se chamam irmandades. E as irmandades que também tenham sido eretas para o incremento do culto público recebem o nome particular de confrarias. As ordens terceiras, ao contrário das confrarias, são associações piás que se preocupam com a perfeição da vida cristã de seus membros. Os terceiros se vinculam a uma ordem religiosa, da qual extraem e adota regras para uma vida crista no mundo. (BOSCHI, 1986, p. 14-15, 19).

⁹ Legislação Eclesiástica criada em 1707 e ordenada pelo quinto arcebispo, Dom Sebastião Monteiro Vide (1719). Abrangendo um total de 1318 títulos distribuídos em 5 livros, as *Constituições* orientavam toda a vida religiosa, dos fiéis aos párocos, bem como a ereção de templos na colônia brasileira.

¹⁰ Mesmo em meados do século XIX, quando ocorreram manifestações de caráter neoclássico na arquitetura civil e despontou o eclétismo como estilo, o tratamento das igrejas permaneceu inspirado no passado. A decoração interna absorveu elementos neoclássicos e formas ecléticas da Academia, mas continuou a evocar o barroco-rococó (ALVIM, 2014).

¹¹ A partir deste momento, opto por chamar a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira de, tão somente, Myriam Ribeiro; todavia, a indicação de suas obras aparece com seu último nome, “Oliveira”.

¹² Esses dados foram retirados de Eulália Maria Lobo (1973).

Referências

ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época Barroca: artistas, clientela, materiais e técnicas*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989.

- ALVIM, Sandra. *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, FAPERJ, 2014.
- BOSCHI, C. C. *Os leigos e o poder: Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Ática, 1986.
- BRASIL. Constituição (1824) Constituição Política do Império do Brasil. Rio de Janeiro, 1824. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao24.htm>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CUNHA, Luiz Antonio. As raízes da escola de ofícios manufatureiros no Brasil – 1808/1820. *Forum Educacional*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 5-27, abr. 1979.
- FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/179495>>. Acesso em: 28 fev. 2018.
- FERNANDES, CYBELE VIDAL NETO. *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através do seu artista maior, Antônio de Pádua e Castro*. 1991. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Escola de Belas Artes UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.
- LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Estudo das categorias sócio-profissionais, dos salários e do custo de alimentação no Rio de Janeiro de 1820 a 1930. *Revista Brasileira de Economia*, 27, p. 132-149, out. 1973.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. *Valentim da Fonseca e Silva*. Rio de Janeiro: RIHGB, 1898. p. 367-373. (Tomo XIX).
- VIDE, Sebastião Monteiro da, Arcebispo. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*, 1719.

Sofia Inda

Graduada em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2016). Atualmente, é mestranda da linha de História e Crítica de Arte (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGAV, Escola de Belas Artes – EBA, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) e seu tema de investigação se concentra na mobilidade de artífices portugueses no Brasil oitocentista. Além disso, investiga o trabalho de artífices vinculados às corporações de ofício e o confronto entre artes mecânicas e artes liberais no século XIX.