

## **Antônio Teles e o contexto da reprodução imaginária no Rio de Janeiro ao longo do século XVIII**

Antônio Teles and the context of imaginary reproduction in  
Rio de Janeiro throughout the 18th century

D. MAURO MAIA FRAGOSO, OSB\*  
JULIANA LOPES\*\*

**Resumo:** A trama do artigo ora apresentado se desenrola entre os séculos XVII e XIX, no cenário da capital fluminense, emoldurado pela atuação das Ordens religiosas e o processo expansionista da malha urbana. A pesquisa está fundamentada em fontes primárias, pertencentes ao acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e em diversas obras que versam sobre os processos de expansão e transformações da paisagem urbana, ditadas pelo sistema operacional que se valia da mão de obra escrava e, geralmente, voltado para obras religiosas. O texto tem por finalidade apontar semelhanças e divergências entre oficinas que, não obstante pertencerem ao mesmo ramo de produção imagética, ofereciam tratamento diferenciado a seus trabalhadores. Como por exemplo, as oficinas de proprietários civis que vetavam a ascensão dos cativos ao status de mestre, ao passo que a oficina dos religiosos beneditinos fluminenses, ao contrário, investia na capacitação de acordo com a especialidade de seus serviços, inclusive, concedendo-lhes a titulação almejada por cidadãos livres.

**Palavras-chave:** Rio de Janeiro. Antônio Teles. Titulação de mestre. Oficina.

---

\* Dom Mauro Maia Fragoso, OSB é monge e diretor de Patrimônio do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, doutor em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro. E-mail: maurofragoso@gmail.com

\*\* Juliana Lopes é especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro (FSB-RJ). E-mail: ju.slopes.19@gmail.com

**Abstract:** The plot of the article presented here takes place between the 17th and 19th centuries, in the scenario of the capital of Rio de Janeiro, framed by the religious orders and the expansionist process of the urban fabric. The research is based on primary sources, belonging to the collection of the São Bento Monastery of Rio de Janeiro and several works that deal with the processes of expansion and transformation of the urban landscape, dictated by the operating system that used slave labor and, generally, aimed at religious works. The purpose of the text is to point out similarities and differences between workshops that, although belonging to the same branch of imagery production, offered different treatment to their workers. As for example, the workshops of civilian proprietors who vetoed the rise of the captives to the rank of master, while the workshop of the Benedictine monks of Rio de Janeiro, on the contrary, invested in the training according to the skill of its servants, including granting them the titling sought by free citizens.

**Keywords:** Rio de Janeiro. Antônio Teles. Master's degree. Workshop.

## 1. O Mosteiro de São Bento e o Rio de Janeiro colonial

Documentos existentes nos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) contêm significativas descrições referentes à presença dos beneditinos no Brasil e no Rio de Janeiro em particular. Descrições essas que narram desde os motivos pelos quais os religiosos cruzaram o Atlântico, considerando a difusão da *Regra beneditina* para além do velho continente, a assistência espiritual aos lusitanos que se achavam na América portuguesa, a lida missionária para com os silvícolas, além de diversas outras atividades desempenhadas pelos mesmos religiosos no decurso do século XVI aos dias atuais.

De fato, os primeiros beneditinos aportaram no Brasil, por volta do ano de 1581 e instalaram-se na cidade de Salvador, na Bahia (*Dietário*, 2009, p. 62-64), donde passaram à cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1589 (*Dietário*, f. 1), instalando-se inicialmente na ermida dedicada a Nossa Senhora do O, atual Nossa Senhora do Carmo, à Rua Primeiro de Março. Por ser uma localidade buliçosa devido às constantes atividades urbanas, o logradouro não agradou aos religiosos que transferiram-se para o Morro da Conceição, onde edificaram o mosteiro (ERMAKOFF e FRAGOSO, 2016).

A transferência para o Morro da Conceição foi possível através de doação efetuada aos religiosos, no ano de 1590, a partir do que o logradouro passou a ser denominado Morro de São Bento. Mais recuado do centro urbano do

que o primitivo logradouro, a nova localização assegurava aos monges a tranquilidade necessária ao retiro espiritual e às atividades intelectuais (RAMIZ-GALVÃO, 1927, p. 312). A partir de então, o Morro de São Bento tornou-se um referencial para a cidade que passou a expandir-se em sua direção, com a qual mantém intercâmbio cultural, recebendo de sua gente, em especial, os neófitos que dão continuidade à vida claustral e oferecendo-lhe produtos importados de Portugal e, mais particularmente, conhecimentos através de livros, provenientes de diversos países europeus.

### 1.1. A cidade através de formas e cores

Dentre os diversos autores que procuram mostrar a influência das Ordens religiosas na formação da cidade do Rio de Janeiro encontram-se Fania Fridman (1999) e Luiz Gustavo Gavião (2010). Fridman, através do traçado urbanístico da cidade, e Gavião, através da paleta de alguns pintores fluminenses e o apoio dos comitentes locais. Por meios diferentes, ambos descrevem o cenário da cidade do Rio de Janeiro e o papel desempenhado pelas Ordens religiosas ao longo do processo expansionista da capital fluminense.

Gavião diz que o complexo urbano foi se formando entre os Morros de São Bento, do Castelo, Santo Antônio e Conceição e que esses morros serviram de referência geográfica, religiosa, política, econômica e social da cidade, particularmente na segunda metade do século XVII. O entorno formado por estes morros testemunhou as alterações regionais ocasionadas em decorrência das novas demandas que as Ordens religiosas traziam à cidade do Rio de Janeiro. A busca pelo atendimento dessas necessidades impulsionou a melhoria na produção e o crescente número das oficinas locais, com seus mestres e aprendizes, gerando desenvolvimento regional e inaugurando um novo modelo de comércio mais autônomo e atraente. A demanda por diferentes necessidades crescia ao passo que a sociedade buscava enquadrar seu estilo de vida aos novos modelos urbanos.

Particularmente durante o período colonial, as Ordens religiosas e as irmandades leigas foram as principais responsáveis pelo processo expansionista da malha urbana, como foi o caso da igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Essa igreja foi erguida no ano de 1737, na Rua da Vala, hodiernamente Rua Uruguaiana. Ao redor dessa mesma igreja assentada ao lado da controvertida “linha imaginária” da “muralha de pedra”

(CAVALCANTI, 2004, p. 48-54), instalou-se um pequeno núcleo comercial e residencial, “colaborando para a expansão da cidade para além muros” (GAVIÃO, 2010, p. 113).

Incrustada entre o mar e montanha, compondo um cenário de cores vibrantes e formas contrastantes pela volumetria, a cidade do Rio de Janeiro impressionou alguns aventureiros que transitaram pela Baía da Guanabara. A paisagem aguçou a curiosidade de uns e o desprezo de outros. Em alguns casos, as boas impressões foram logo frustradas pela precariedade da cidade em comparação com as estruturas das antigas cidades europeias. Na capital fluminense as ruas não eram ainda calçadas e tampouco havia água encanada nas casas.

Em linhas gerais, diversos escritores que redigiram sobre as características da cidade, procuraram traçar o panorama da mesma, a partir de relatos de viajantes estrangeiros que narraram o que viram e suas impressões sobre a mescla do chamado *urbano* com a exuberante paisagem idílica. O espaço urbano era administrado pelos *donos do Rio em nome do Rei* (FRIDMAN, 1999) e o *artifício e a arte* (BONNET, 2009) executados por cativos, forros e profissionais liberais, em meio a uma arquitetura de pouca criatividade. As mulheres, *honradas e devotas* (ALGRANTI, 1993) eram restritas ao convívio doméstico e específicas funções sociais e religiosas, sempre acompanhadas de suas escravas e demais familiares do sexo feminino. Quando saíam, em geral, eram cercadas de cuidados e serviços.

A movimentação social, econômica e política da cidade, favorecida pela costa portuária, girava em torno da produção açucareira que, desde o século XVII, vinha colocando a América portuguesa em posição de destaque. Acompanhando o crescimento da cidade, figuravam os beneditinos que, naquele mesmo período, tinham grande visibilidade entre as Ordens religiosas. Naquela mesma centúria, o cenário constituído pelos monges, no Morro de São Bento, tornou-se ponto de referência cultural e possibilitou o desempenho da produção artística regional, frequentemente citado nos relatos de viajantes e nos estudos sobre a arte e a cultura fluminense, como fez Ernesto de Araújo Viana, em curso ministrado no Instituto Histórico e Geographico Brasileiro (IHGB), no ano de 1916.

A igreja e mosteiro de S. Bento são, nesta cidade, ricos museus de Arte dos séculos XVII e XVIII. Ali foi o berço da pintura a óleo no Rio de Janeiro; a Escultura e a Estatuaria em madeira predominam na dourada e sumptuosa

decoreção mural [na verdade, óleo sobre madeira] do templo: a Ourivesaria se esmerou nos lampadarios e a Architetura na estereotomia dos arcos e abobadas; a Carpintaria legou magnificos batentes, [portas] fartamente almofadados, e os caixotões dos tectos do convento; e a Epigrafia se caracterizou nas lapides tumulares do claustro; e, nos trabalhos com a nossa pedra feitos na fachada e mesmo no exterior apparecem obras esculpidas, algumas, com formas animais (RIHGB, 1915, Tomo LXXVIII, Parte II, p. 527. Acesso em 11/2013).

Contudo, Gustavo Gavião (2010, p. 186) salienta que a ascensão das irmandades laicas no século XVIII, particularmente nos grandes centros, manteve o predomínio de temas religiosos nas reproduções imagéticas. A produção conventual do século XVII, no Rio de Janeiro, teve na pessoa de Frei Ricardo do Pilar um expoente que, gradualmente fora cedendo lugar à outras oficinas que passaram a procurar, com maior frequência, profissionais mais abalizados. Em geral, os artistas conventuais não aceitavam encomendas de particulares ou de outras instituições, atendo-se cada um aos interesses específicos de sua respectiva Ordem religiosa. É consideravelmente pequeno o número de obras produzidas por artistas leigos ao longo do mesmo século XVII. Além do mais, por falta de registros, ainda menos se sabe sobre os nomes de seus autores.

Em contrapartida, sabe-se que na abadia fluminense, instituição que prima pelos registros e preservação dos arquivos, houve pintores cujas obras são desconhecidas. Diz o *Dietario* (f. 442), documento compilado no ano de 1773, que na portaria havia um painel de Frei Ricardo do Pilar. Na realidade, lá não mais está. Segundo o mesmo livro de apontamentos, Frei Agostinho de Jesus, anterior a Frei Ricardo do Pilar, também “se ocupava na pintura” (*Dietario*, f. 226). Se de fato Frei Agostinho de Jesus deixou alguma obra além das peças em terracota, essa não foi identificada.

## 2. Os beneditinos e a arte fluminense

Os primeiros monges que desempenharam diversos encargos da nova comunidade religiosa, receberam sua formação em Portugal ou no mosteiro baiano, fundado na década de 1580. Dentre os primeiros noviços recebidos já na abadia fluminense, ao longo do século XVII, encontravam-se os futuros construtores Frei Leandro de São Bento e Frei Bernardo de São Bento; o escultor, Frei Domingos da Conceição; e o pintor, Frei Ricardo do Pilar. Estes

foram os principais responsáveis pelo início da arte sacra no Morro de São Bento. Desde então, o mosteiro manteve suas diversas oficinas até a segunda metade do século XIX, numa das quais, atuou o escravo e mestre pintor, Antônio Teles (FRAGOSO, 2011; 2015).

Ao longo do mesmo século XVII, o mosteiro recebeu ainda outros neófitos que, em maior ou menor escala, estiveram envolvidos com a pintura, tais como o já mencionado Frei Agostinho de Jesus; Frei Marçal de São João que notabilizou-se pela boa letra, o que pode ser visto “na Missa dos Defuntos que copiou em um dos livros grandes de pergaminho” (*Dietario*, f. 267), ainda hoje conservado no acervo da Casa da livraria; Frei Estevão do Loreto Joassar, pintor de origem francesa que, pela ornamentação de sua *Carta de profissão*, fez da mesma exemplar ímpar, em meio a um acervo composto por centenas de outros documentos do mesmo teor (FRAGOSO, 2011, p. 41-44; 2015, p. 195-197); e Frei Paulo da Conceição Andrade que, particularmente pela sua boa caligrafia, compilou o *Dietario*, atuando a quatro mãos, com Antônio Teles (FRAGOSO, 2011, p. 42).

Tendo em vista o contexto escravocrata, estabelecido como fio condutor da trama em questão, é precisamente nesta simbiose de atuação a quatro mãos que recai o foco da pesquisa. Como bem notou Stuart Schwartz (2005), na América portuguesa, os beneditinos se preocuparam com a formação profissional de seus cativos. O que nesse caso, foi um ponto facilitador para que *senhor e escravo* pudessem atuar em conjunto na mesma obra. Tal aperfeiçoamento profissional do plantel beneditino brasileiro está vinculado a pelo menos três fatores no que diz respeito aos âmbitos social, político e religioso. No âmbito social, a escassez de vocações para a classe desses irmãos *conversos* ou *donatos* foi um fator determinante. Ora, *conversos* ou *donatos* era uma categoria de religiosos responsáveis pela realização das tarefas domésticas, para que os religiosos chamados monges de coro, pudessem dedicar-se mais demoradamente à santificação das horas, mediante a celebração do louvor divino (MARTINEZ, 1981, p. 51s).

De 147 *Profissões religiosas* realizadas entre os anos de 1602 e 1802, na abadia fluminense, 150 professaram como monges e apenas 15, como *conversos* (FRAGOSO, 2015). O que já envolve um caráter político, uma vez que a esses era vetada a possibilidade de ascensão hierárquica. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as ordens religiosas vigentes em território luso-brasileiro tiveram seus

noviciados fechados, o que fez diminuir progressivamente o número de religiosos nos mosteiros. Dentre esses poucos que professaram como *donatos*, alguns já eram idosos e, por conseguinte, com perspectiva de poucos anos de vida. Na falta desses *conversos* que se dedicassem à lida doméstica, a solução foi transferir à mão dos cativos, os trabalhos outrora realizados por religiosos. Envolvendo então o âmbito econômico. Por fim, no século XVIII, as *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* proibiram os clérigos de exercer *officios mechanicos* (VIDE, Livro III, Título 10, n. 477).

Desse modo, os trabalhos que eram realizados por monges ou profissionais contratados, como a produção de medicamentos e a conservação de livros, foram transferidos para cativos que iniciavam o trabalho na condição de aprendizes, segundo a demanda interna. A substituição de profissionais por escravos beneficiou tanto o mosteiro como os cativos. Pois, enquanto a instituição religiosa diminuía seus gastos com a contratação de profissionais liberais, os cativos eram promovidos social e profissionalmente, ainda que mantidos na condição de escravos (FRAGOSO, 2011, p. 48-49). Além do mais, há de considerar-se o vasto patrimônio dos beneditinos espalhado ao longo de toda a costa fluminense, o que necessitava de pessoas hábeis na administração, bem como na execução dos trabalhos campesinos que envolviam a produção agropecuária, o cultivo das lavouras e a fabricação ceramista (FRAGOSO, 2015b; 2015c).

## 2.1. A oficina beneditina fluminense

Foi antecipando a perspectiva cultural de Paul Claval (1999) e a perspectiva da experiência de transformar o espaço em lugar de Yi-Fu Tuan (2011) que os beneditinos fluminenses se preocuparam em reservar um espaço dedicado às oficinas dos seus cativos. Neste sentido, o espaço reservado à oficina dos pintores foi a casa denominada genericamente por *Guindaste*, instalada entre as águas da Baía da Guanabara e a norte da rocha firme sobre a qual está edificado o mosteiro. Segundo os *Estados*, tal lugar era tão importante quanto a biblioteca, a cozinha, o dormitório e demais compartimentos ocupados pelos religiosos, bem como as fazendas, de onde provinham suas rendas (FRAGOSO, 2011, p. 51).

No *Guindaste*, o espaço reservado aos pintores era provido de condições específicas, segundo as necessidades do ofício ali realizado. A descrição desse

espaço dá ideia da sua importância ao lado da oficina do livreiro. Diz o *Estado* que aquela casa

contém duas oficinas, um corredor e dois quartos. Serve uma oficina para o livreiro e outra para loja do pintor: esta última é forrada de tabuado de caixotes, para que o pó dos telhados não prejudique as pinturas enquanto estiverem frescas as tintas. Pelo corredor se entra na oficina e também nos quartos que estão destinados para moradia dos pintores e outros escravos. No fim de tal corredor há uma chaminé, onde se preparam as colas e tintas que [precisam] de fogo. Tem toda a casa seis janelas e seis portas: é a melhor e mais forte que há no Guindaste (*Estados 2*, f. 53).

Tais apontamentos demonstram a importância daquele local para os beneditinos fluminenses e reforçam ainda mais o fato de monges e cativos cultivarem a mesma seara, como foi o caso de Frei Paulo da Conceição Andrade e Antônio Teles na composição do *Dietario* a quatro mãos.

## 2.2. Antônio Teles e os pintores fluminenses ao longo do século XVIII no Rio de Janeiro

Enquanto na sua pesquisa de mestrado, Fragoso (2011; 2015a) se ateu aos limites demarcados pelos muros da abadia, estudando a pintura de Antônio Teles, Bonnet (2009), igualmente em sua pesquisa de mestrado, optou por um recorte espacial mais abrangente, englobando pintores e entalhadores atuantes em toda capital fluminense. Ambas pesquisas tiveram o século XVIII por recorte temporal.

Bonnet definiu como pintor na cidade do Rio de Janeiro qualquer artífice que se dedicasse a pintura com a intenção de retratar determinado tema, independente da técnica utilizada (BONNET, 2009, p. 34). Contexto no qual, embora intramuros, Antônio Teles estava perfeitamente inserido, pelo que se pode observar ao longo de sua carreira (FRAGOSO, 2015a).

Após definir as atividades realizadas pelo pintor, Bonnet (2009, p. 27) traça o perfil desses profissionais que aturaram na capital fluminense ao longo do século XVIII, revelando a origem social de alguns artífices que exerceram respectivamente os ofícios de pintor e entalhador. Segundo a mesma pesquisadora, esses profissionais eram pardos, mulatos, ex-escravos, filhos de escravos ou de ex-escravos e, aqueles que, continuando

cativos, executavam obras encomendadas, cujos pagamentos eram recebidos pelos seus senhores. O que decididamente não era o que se dava com Antônio Teles. Segundo o *Estado* da abadia pernambucana, Antônio Teles fora enviado a Olinda, a fim de poupar gastos ao mosteiro pernambucano (RAGGI, 2005, p. 28).

Segundo Bonnet, “os negros mestiços livres só começaram a ter uma participação mais ativa como pintores e entalhadores na segunda metade do século XVIII” (2009, p. 41). Valendo-se do *Estado* (f. 77) da abadia fluminense, Fragoso (2011, p. 53; 2015a) afirma que, já entre os anos de 1733 e 1735, Antônio Teles executou a policromia de todas as esculturas que se encontram na igreja abacial fluminense (FRAGOSO, 2011, p. 53; 2015a).

Segundo Bonnet (2009, p. 41-42), na primeira metade do século XVIII, não havia artífices negros atuando como pintor ou entalhador. Ainda que em pequena quantidade, naquele mesmo período, encontra-se registros de alguns poucos mestiços atuando como pintor ou entalhador. No parecer de Gavião (2010, p. 118), foi no início do século XVIII que a *Escola Fluminense* recebeu feição mais sólida na figura de dois mulatos: Manoel da Cunha e Silva e Leandro Joaquim, discípulos de João de Souza.

### 2.3. O Mestre Antônio Teles e sua produção na abadia fluminense

A atuação de Antônio Teles no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro é documentalmente reconhecida pelo *Dietario* e inserida entre os anos de 1733 e 1773. Diz o *Dietario* (f. 77) que no triênio de 1733 e 1736, todas as imagens do corpo da igreja foram estofadas pelos escravos Antônio Teles e Miguel do Loreto. Tais imagens são as esculturas de madeira que retratam Santa Francisca Romana, Beata Ida de Lovaina, quatro Papas, quatro Bispos [FIGURAS 1 e 2], quatro Reis e dois Anjos Tocheiros [FIGURAS 3, 4, 5 e 6]. Além da policromia dessas 16 esculturas, no ano de 1773, Antônio Telles produziu ainda dois desenhos a bico de pena que ilustram o *Dietario* (f. 1\*, 216).

Se tornar-se Mestre no plantel de Antônio da Conceição foi uma impossibilidade para os cativos, o mesmo não se deu com os integrantes do plantel pertencente aos beneditinos, onde vários cativos alcançaram a referida titulação.

O *Brasão de armas* da Congregação beneditina luso-brasileira abre a primeira parte do *Dietário*, que é dedicada ao registro dos governos abaciais, enquanto a *Vanitas* abre a segunda parte, que é dedicada ao necrológio, onde estão assentadas as biografias dos monges que faleceram na abadia fluminense. Esses dois desenhos merecem especial atenção por serem dois raros exemplares assinados num acervo composto por milhares de peças anônimas.

De certa forma, os dois desenhos assinados por Antônio Teles e que ilustram o *Dietario* compilado por Frei Paulo da Conceição, são testemunhos materiais que atestam a interação social vivida entre senhores e cativos na abadia fluminense durante o regime escravocrata.

No período colonial, a falta de uma escola que regesse o estudo do desenho e da pintura na cidade do Rio de Janeiro é frequentemente apontada como um dos fatores responsáveis pelo incipiente estado em que se encontravam pintores e desenhistas na resolução e acabamento de suas obras.



Figura 1 – *Bispo*. Escultura em madeira de Simão da Cunha e José da Conceição, policromia de Antônio Teles e Miguel do Loreto, acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1733-1735



Figura 2 – *Bispo* (detalhe)



Figura 3 – *Anjo Tocheiro*. Escultura de Simão da Cunha e José da Conceição, policromia de Antônio Teles e Miguel do Loreto, acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1733-1735.



Figura 4 – *Anjo Tocheiro* (detalhe)



Figura 5 – *Anjo Tocheiro* (detalhe)



Figura 6 – *Anjo Tocheiro* (detalhe)



Figura 7 - *Brasão*. Desenho a bico de pena de Antônio Teles, acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1773.

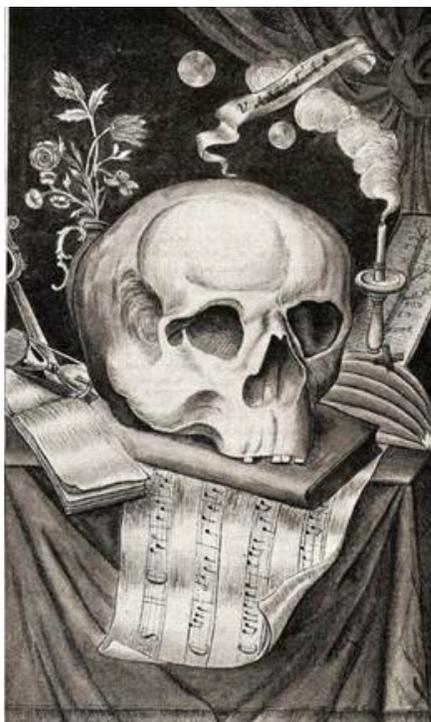


Figura 8 - *Vanitas*. Desenho a bico de pena de Antônio Teles, acervo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, 1773.

Reproduzindo a cronologia das obras executadas por Antônio Teles, levando em consideração o contexto escravocrata, o ano de 1773 reveste-se de particular importância por apresentar o cativo atuando a quatro mãos com um de seus senhores. Isto é, desenhando o *Brasão* e a *Vanitas* [FIGURAS 7 e 8] que ilustram o *Dietario* compilado por Frei Paulo da Conceição. Trata-se de duas ilustrações que retratam a historiografia e a espiritualidade da Ordem de São Bento. Neste sentido, o *Brasão* retrata a origem da Ordem, passando pela Espanha e Portugal, através da Congregação de Valladolid, até sua chegada à América.

Considerando o *Dietario* por inteiro, os desenhos de Antônio Teles, além da importância sociocultural, adquirida pelo fato de indivíduos de duas classes distintas atuarem juntos, destacam-se ainda por serem as duas únicas peças assinadas pelo autor, num período em que tal prática não era ainda muito frequente. Dentre o considerável acervo produzido ao longo do mesmo século XVIII,

apenas duas outras obras foram assinadas pelo seu autor. São os dois óleos sobre tela, executados por José de Oliveira Rosa para a Capela das relíquias.

### 3. A titulação de mestre

A questão do título do mestre na América tem sido objeto de interesse de pesquisadores como Nireu Cavalcanti, Maria Helena Ochi Flexor, além de muitos outros. É nessa onda de interesse que Bonnet procura compreender o conceito de *artista-artífice* inserido no contexto social da América portuguesa. Para isso, a pesquisadora toma como ponto de partida o período transitório entre a Baixa Idade Média e o Renascimento, alongando-o até a chegada do século XVIII, quando então começa a haver distinção entre os conceitos de *artista* e *artífice*. Momento em que artistas e pensadores aprofundam suas análises e começam a desenvolver teorias acerca deste tema, estabelecendo conceitos que se difundiram a partir de então.

No decorrer da Baixa Idade Média, pintores e entalhadores eram classificados como trabalhadores artesãos. O que marca o período, neste sentido, é a presença destacada das guildas, corporações de ofício nas quais se organizavam profissionais que exerciam um mesmo ofício. Todos os artesãos que pretendessem exercer seu *mester*, deveriam, por força, integrar tais agremiações, que regulavam e distribuíaam quase toda a oferta de trabalho (BONNET, 2009, p. 45-46).

Depois de abordar o processo de mudanças ocorridas principalmente a partir do *Renascimento*, Bonnet analisa como tais questões se enquadraram na sociedade portuguesa e as novas regras incorporadas na segunda reforma ocorrida no Regimento da *Casa dos Vinte e Quatro*. Regras essas que visavam melhor direcionar os trabalhos dos artífices. O caminho percorrido pelos que desejavam alcançar a titulação de mestre, nos diversos ofícios, pressupõe empenho por parte do aprendiz.

A instituição responsável pela titulação dos novos mestres recebeu o nome de *Casa dos Vinte e quatro*, porque formada por 12 agremiações, também chamadas *Bandeiras*. Cada uma dessas *Bandeiras* tinha dois representantes na instituição. O que somado às 12 agremiações perfazia um número de 24, pelo qual a instituição ficou conhecida. Não obstante ser uma nomenclatura recorrente nas pesquisas atuais, sua aceitação é bastante controversa entre os estudiosos de diversas áreas do conhecimento que, de alguma forma, abordam o tema da *Casa dos Vinte e quatro*.

A fim de entender melhor o conceito de *artífice* e analisar as etapas necessárias para alcançar o título de *mestre* empregado no período colonial, é preciso entender o que se passava em Portugal, naquele mesmo período. Onde, a partir de 1755, verifica-se maior organização administrativa entre os artífices, quando foram estabelecidas novas regras para abertura de oficinas e continuidade das atividades fabris.

Embora tratando-se de espaço e tempo distintos, ao tratar da carreira artística de um europeu medieval, Bonnet aborda uma questão que, de certa forma, coaduna-se com a realidade beneditina fluminense no que tange a *liberdade artística* e a titulação de mestre:

Para os artífices medievais a única maneira de escapar deste sistema organizacional era colocar-se sob a proteção de um príncipe. Integrando alguma Corte eles se desvinculavam das obrigações para com a corporação e para com a população da cidade, bem como de seu estado de artesão (BONNET, 2009, p. 46).

Em paralelo ao que acontecia na Europa medieval, Antônio Teles e outros mestres pertencentes ao plantel beneditino estavam sob a proteção de uma instituição soberana, na qual ressalta aspectos peculiares do relacionamento entre monges e cativos. Na maioria dos casos, esses aspectos estavam associados a ações que resultavam em melhorias nas condições de vida dos serviçais, incluindo a formação profissional dos mesmos, mediante a contratação de profissionais liberais, como visto na conservação do acervo bibliográfico.

A rigidez imposta para a formação de mestres artífices portugueses na segunda metade do século XVIII era tão severa que Bonnet (2009, p. 98) chega a compará-la a um regime de *semiescravidão*. O que, de certa forma, segundo os estudos realizados por Frago (2015a; 2015b), nem se compara à formação ministrada no plantel beneditino, mesmo em se tratando do regime escravocrata, onde eram observadas as aptidões das crianças que deveriam ser instruídas e onde se facultava a forma de aprendizado como em casas de particulares e contratando profissionais que as instruissem no próprio mosteiro. Ou seja, cativos tendo aulas particulares e, portanto, não sujeitos aos costumes das oficinas seculares. Ainda quanto às etapas de formação, Gavião (2010, p. 117, 112) afirma que a prosperidade vivenciada no período colonial ocasionou o desenvolvimento econô-

mico regional, gerando maior impulso para o aumento do número de oficinas com seus mestres e aprendizes. Na oficina, o discípulo aprendia a preparar o suporte, a fabricar as tintas e a copiar figuras a partir de gravuras diversas. A produção visava atender as encomendas feitas pelas igrejas em construção.

O aumento do número de oficinas, conseqüentemente, elevou o número de profissionais que exerceram os ofícios mecânicos. O status alcançado por esses profissionais foi o de artífice e assim permaneceu ao longo de todo período colonial. Segundo Bonnet:

Os pintores e escultores continuaram sendo considerados como oficiais mecânicos até o século XIX, quando a situação foi se modificando pouco a pouco com a vinda da Missão Artística Francesa e a criação da Academia de Belas Artes. Não se tem notícia da criação de qualquer corporação ou bandeira que se destinasse a agrupar especificamente os artífices que se dedicavam à pintura e à talha (2009, p. 60).

Maria Helena Ochi Flexor é outra pesquisadora que também se interessa pelo tema das oficinas e não concorda plenamente que, na América portuguesa, os pintores e escultores fossem considerados oficiais mecânicos. Segundo Flexor,

Do século XVI até a terceira década do século XIX, os artesãos ou artífices e alguns pequenos comerciantes eram designados na Bahia e no Brasil como oficiais mecânicos. Os pintores e escultores, que também usavam as mãos na elaboração de suas obras, não eram classificados como artesãos, pois tinham, teoricamente, a possibilidade de “inventar” e, por isso, ser profissionais liberais, enquanto aos artífices cabia “copiar” e permanecer administrativamente atrelados às Câmaras (2009, p. 9).

Baseando-se nos testamentos e inventários *post-mortem* de quatro artífices do período colonial e que desempenharam ofícios diversos, Bonnet (2009, p. 98-113) inicia, de maneira ascendente, uma comparação dos diferentes níveis financeiros e sociais alcançados por Bonifácio da Trindade; Valentim da Fonseca e Silva; Inácio Ferreira Pinto, que executou a segunda talha da capela-mor da igreja abacial; e finalmente, Antônio da Conceição Portugal.

Além dos bens encontrados na oficina de Antônio Portugal, essa “contava com mais de 50 escravos trabalhando em ofícios diversos, com uma produção voltada eminentemente para a esfera religiosa” (BONNET, 2009, p. 105). Alicerçada nas informações contidas no inventário de Antônio Portugal, a pesquisadora aponta algumas diferenças entre o sistema de trabalho das oficinas brasileiras e europeias.

O inventário deste artífice me oferece a oportunidade de esclarecer uma série de questões pendentes em relação à influência do trabalho escravo que, pelo que pude perceber, acarretou uma mutação na hierarquia mesterial. Uma relação profissional, que na Europa se dava apenas entre homens livres, no Brasil Colônia aconteceu também entre senhor e escravo ou entre escravo e escravo (BONNET, 2009, p. 105-106).

No plantel de Antônio Portugal “o título de mestre parece ter sido uma impossibilidade para o artífice escravo, ao menos neste plantel” (BONNET, 2009, p. 106). Se no plantel de Antônio da Conceição Portugal alcançar o título de mestre era uma impossibilidade, o mesmo não ocorreu no plantel beneditino, no qual Fragoso (2015a; 2015b) aponta a questão como mais uma das particularidades existentes no relacionamento entre monges e cativos, destacando dois integrantes da família Teles que alcançaram o citado título de mestre.

Ainda que não tenha sido encontrado nenhum registro específico de como e quando Antônio Teles, de fato, tenha recebido o título de mestre, o *Livro da rouparia* – manuscrito pertencente ao acervo beneditino fluminense –, dá indícios do período em que a titulação fora-lhe concedida. Esse manuscrito, cujas folhas estão assinaladas por diversas numerações, contabiliza a distribuição das vestes para aos cativos residentes na casa do Guindaste, diz que no ano de 1799, o responsável pela rouparia entregou um total de 24 peças a “Antônio Pintor” (*Livro da rouparia*, f. 163v). Mais adiante, o mesmo códice diz que a 6 de julho de 1800, foi entregue ao “Me. Teles Pintor” (*Livro da rouparia*, f. 174f), uma guarnição de 15 peças. Finalmente, o manuscrito diz ainda que em 22 de maio de 1802, foi entregue ao “Me. Pintor”, 12 peças de roupas (*Livro da rouparia*, f. 186v).

O *Livro da rouparia* traz ainda outras informações passíveis de serem analisadas por diversos aspectos do conhecimento. No ano de 1783, as roupas foram distribuídas por categoria profissional. Dentre os Pintores

constam os nomes de “Antônio Teles, Francisco Telles” e “José Bento” (*Livro da rouparia*, f. 114v), sem no entanto constar o número de peças distribuídas. Nesse período, Antônio Teles e José Bento encontravam-se no Mosteiro de Olinda (RAGGI, 2001).

Além dos mestres, na Casa do Guindaste também residiam outros cativos de maior ascensão cultural, tais como os organistas: “Matias, Jerônimo, Bonifácio de Narcisa, José Campista” e “Custódio” (*Livro da rouparia*, f. 114v).

Não obstante o *Livro da rouparia* apresentar, no ano de 1799, o nome de Antônio Teles sem o título de mestre, é importante salientar que na segunda metade do século XVIII, Antônio Teles fora enviado ao Mosteiro de Olinda, já com a titulação de Mestre (RAGGI, 2005, p. 28). No contexto social, com frequência o nome de Antônio Teles aparece como referência no relacionamento entre os demais cativos do plantel beneditino, conferindo-lhe significativo status religioso e social. o que pode ser observado na vinculação de seu nome ao sacramento do batismo e aos sepultamentos.

A escravaria beneditina fluminense, iniciada com a compra de alguns cativos na segunda década do século XVII, foi ampliada e mantida ao longo dos aproximados 300 anos em que a instituição monástica se valeu do Regime escravocrata, até sua extinção no ano de 1871, quando contava com um plantel estimado em cerca de dois mil cativos espalhados por diversas glebas ao longo da costa fluminense.

#### 4. Arte sacra como veículo catequético e historiográfico

Dos múltiplos caminhos existentes para aproximar-se de Deus, a arte sacra assume valor catequético quando ela é capaz de levar o espectador a “refletir, de algum modo, a beleza infinita de Deus e de orientar para Ele o pensamento dos homens” (BOROBIO, 2010, p. 15). A obra executada por Antônio Teles é um contributo para a educação religiosa e, conseqüentemente, como objeto de culto, é um veículo destinado ao fortalecimento da fé através do sentido da visão. Seguindo o raciocínio de Borobio, as imagens reproduzidas por Antônio Teles cumprem seus objetivos que são os de educar e alimentar a fé, “unindo o imanente e o transcendente, a história e a eternidade, o culto e a vida” (BOROBIO, 2010, p. 27).

O legado para a educação religiosa deixado por Antônio Teles, está relacionado ao contexto em que esteve inserido, recebendo o ensino religioso através dos monges no cenóbio fluminense. Antônio Teles foi capaz

de transferir seu aprendizado espiritual por meio de suas obras. Como diz Santoro: “Só educa quem se deixa educar” (SANTORO, 2008, p. 115). A beleza das obras tem por objetivo mostrar um dos caminhos pelos quais se vai a Deus. No parecer de Borobio, a arte sacra deve oferecer ao fiel uma síntese da fé, expressando o mistério de Cristo que habitou na matéria e por meio da matéria salvou a humanidade (2010, p. 27).

A necessidade de materializar a espiritualidade por meio de imagens é uma prática que acompanha a história da humanidade. Estudando a pintura italiana do século XV, Baxandall (1991, p. 53) conclui que o artista é por ofício, alguém que ouve ou visualiza uma determinada hagiografia, contemplando-a intimamente e depois a exterioriza plasticamente, segundo a sua vivência, para que outros a interiorizem, alimentando cada qual a sua própria vida devocional. Não obstante tratar-se de contextos distintos, essa é uma teoria que se aplica a Antônio Teles e sua obra, tendo em vista sua inserção na sociedade beneditina fluminense, produzindo para um segmento específico, no qual artista e fieis se orientavam à luz da *Regra* e da vida de São Bento.

### Considerações finais

Comparando os estudos realizados por Bonnet, que apresenta os artífices fluminenses de maneira abrangente, e Fragoso, que atem-se à oficina beneditina fluminense, é possível perceber diferenças entre os costumes vigentes entre o mesmo sistema operacional que se valia da mão de obra escrava. Segundo Marcia Bonnet, a concessão do título de mestre a cativos pertencentes a oficinas de profissionais liberais, parece ter sido uma impossibilidade. Já na opinião de Mauro Fragoso, os cativos pertencentes ao plantel beneditino, parecem ter exercido seus ofícios à semelhança de homens livres, habitando em quartos individuais e viajando em companhia de outros cativos. A distinção se faz notória entre os costumes vigentes nas oficinas pertencentes a civis e ao Mosteiro de São Bento, a partir da análise que Bonnet faz sobre o inventário “*post-mortem*” de Antônio da Conceição Portugal, onde aparentemente, nenhum cativo alcançou o título de mestre, e a ponderação feita por Fragoso, a partir do considerável número de cativos pertencentes à oficina daqueles religiosos e que são designados por mestres e, principalmente, pela liberdade que um desses cativos tem para assinar sua obra.

A partir do inventário analisado, Bonnet conclui que, pelo menos naquela oficina pertencente a um homem livre, os papéis são bem definidos e intransponíveis, nela o escravo é detido em seu status de cativo, sem alcançar a titulação de mestre, que lhe permitiria uma ascensão social, ainda que continuando cativo. Já na pesquisa apresentada por Fragoso, percebe-se um significativo número de cativos que alcançaram o título de Mestre na oficina dos beneditinos e a peculiaridade de um desses cativos assinar sua obra executada a quatro mãos, em pé de igualdade com seu senhor. Através da exposição realizada por Fragoso é possível chegar a uma melhor compreensão das condições a que os cativos beneditinos estiveram submetidos e a relevância que os religiosos davam à arte e aos artistas, desde o século XVII, período em que o mosteiro deu início a seus trabalhos de construção e ornamentação, em conformidade com a tradição monástica europeia e que, paulatinamente, ia se tornando um ponto de referência cultural para toda a América portuguesa.

Enquanto Bonnet apresenta as questões pelas quais os pintores – e entalhadores – são considerados artífices ao longo de todo o período colonial, Fragoso expõe as razões pelas quais o cativo Antônio Teles alcançou a condição de Mestre Pintor, vinculando tal possibilidade à mentalidade de países europeus, como Flandres e França, de onde vieram Frei Ricardo do Pilar e Frei Estevão do Loreto.

Ao voltar o olhar para o contexto histórico daquele período, percebe-se que o mosteiro esteve na vanguarda artística e social, no momento em que confiou a um cativo, a pintura de outra abadia, sendo essa forma de representação iconográfica um dos mais importantes veículos de comunicação, tanto para o progresso espiritual dos fieis como para a *propaganda fidæ* – propagação da fé – através da historiografia e espiritualidade da Ordem religiosa.

No limiar da interdisciplinaridade, a pesquisa historiográfica, baseada na pintura é de fundamental importância para os profissionais de diferentes áreas do conhecimento. Pois é através desses estudos que os demais profissionais encontram subsídios para a conservação das obras, inserindo-as no contexto em que foram executadas e o conhecimento das possíveis intervenções posteriores e, particularmente para a interpretação de cenas ou atributos iconográficos que são elementos indispensáveis no reconhecimento da hagiografia retratada.

## Referências

- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da colônia – estudo sobre a condição feminina através dos conventos e recolhimentos do Sudeste (1750–1822)*. São Paulo: José Olympio, 1993.
- ALMEIDA, Luciano Mendes de. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991.
- AMANTINO, Marcia e FREIRE, Jones. Amor em cativo. NET, Rio de Janeiro. Seção capa. Disponível em: <[www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/amor-em-cativeiro](http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/amor-em-cativeiro)>. Acesso em: 03 nov. 2013.
- BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BONNET, Marcia C. Leão. *Entre o ofício e a arte: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura e Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.
- BOROBIO, Dionísio. A dimensão estética da liturgia: artes sagradas e espaços para celebração. São Paulo: Paulus, 2010.
- CALZA, Cristiane Ferreira. Desenvolvimento de Sistema Portátil de Fluorescência de Raio-X com Aplicações em arqueometria. Rio de Janeiro, 2007. COPPE/UFRJ, D. Sc, Engenharia Nuclear 2007.
- CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade – da Invasão Francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CLAVAL, Paul. *A Geografia cultural*. Florianópolis: UFSC, [1995] 1999.
- DIAS, Lincoln Guimarães. Notas sobre desenho, esboço para uma história. Museu de Arte do Espírito Santo. Ciclo de palestras – A história do desenho. De 01 de dezembro de 2010 a 13 de fevereiro de 2011.
- DIETARIO do Mosteiro de N. Senhora do Monserrate do Rio de Janeiro da Ordem do P. S. Bento*. Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, Século XVII, manuscrito transcrito no ano de 1773.
- DIETÁRIO (1582-1815) do Mosteiro de São Bento da Bahia: edição diplomática*. Salvador: ABEU, CBaL e EDUFBA, 2009.
- ERMAKOFF, George e FRAGOSO, Mauro. *Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 425 anos / 1590-2015*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2016.
- ESTADOS do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (1623-1793). Fac-símile do manuscrito original conservado no Arquivo Distrital de Braga*. Rio de Janeiro: Arquivo Mosteiro de São Bento, 2 volumes.

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília: IPHAN, 2009.
- FRAGOSO, Mauro Maia. *Antônio Teles: escravo e mestre pintor setecentista*. Norderstedt: OmniScriptum GmbH & Co. KG, 2015a.
- FRAGOSO, Mauro Maia. Almas ou peças: o Senhor chama a cada uma por seu nome. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 28, p. 359-379, 2015b.
- FRAGOSO, (Mauro) Victor Murilo Maia. *A arte de Antônio Teles, escravo e mestre pintor setecentista, no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro UFRJ/EBA, Dissertação de Mestrado, 2011.
- FRAGOSO, (Mauro) Victor Murilo Maia. *Grafia e iconografia: Traços identitários na Escola de Serviço do Senhor Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (1602-1802)*. Rio de Janeiro: UERJ/PPGEO, tese de doutoramento, 2015c.
- FRIDMAN, Fania. *Donos do Rio em nome do Rei: uma história fundiária da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- GAVIÃO, Luiz Gustavo. *Relações complexas: pintores fluminenses e seus encomendantes 1763-1821*. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, Tese de Doutorado, 2010.
- LIVRO da rouparia*. Rio de Janeiro: Arquivo do Mosteiro de São Bento, Manuscrito, Século XVIII.
- OLIVEIRA, Júlio e CARLA, Leda. *Como desenhar a bico-de-pena*. São Paulo: Tecnoprint, 1979.
- PASSOS, Luiz e BARATA, Martins. *Elementos do desenho para os 1º, 2º e 3º anos dos Liceus*. 8.ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1944.
- QUEIROZ, Malthus; FILHO, Plínio; REIS, Carla; VIGIANO, Denilson; SILVEIRA, Andréa; CAVALCANTI, Pedro; FILHO, Antônio; LEÔNIDAS, Euma. *A história do Papel*. NET, Pernambuco, 2011. Seção Revista ARC. Disponível em: <[www.restaurabr.org/siterestaurabr/home.html](http://www.restaurabr.org/siterestaurabr/home.html)>. Acesso em: 02 mai. 2012.
- RAGGI, Giuseppina. *Arte e ilusão realizada por Antônio Telles, no século XVIII, Pintura da Igreja de São Bento recria em Olinda as maravilhas do Barroco*. In *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 1, n. 3, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2005.
- RAGGI, Giuseppina. *O Pintor Antônio Telles e o tecto da Capela-mor de São Bento em Olinda no contexto da Perspectiva no Nordeste brasileiro*. In *Actas do V Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte*, p. 383-403, 2001.
- RAMIZ-GALVÃO. *Mosteiro de S. Bento do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Papelaria Ribeiro, 1927.
- SANTORO, Filippo. *Estética teológica: a força do fascínio cristão*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TUAN, Yi-fu. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, [1977] 2011.

VIANA, Ernesto da Cunha Araújo. Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular. In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, 1915, Tomo LXXVIII, Parte II, p. 505-608. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

VIDE, Sebastião Monteiro da. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*. Coimbra: Real Collegio das Artes da Comp. de Jesus, 1720.

Artigo recebido em 10 de agosto de 2017  
e aprovado para publicação em 11 de setembro de 2017

#### **Como citar:**

FRAGOSO, Mauro Maia; LOPES, Juliana. Antônio Teles e o contexto da reprodução imaginária no Rio de Janeiro ao longo do século XVIII. *Coletânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 32, p. 297-318, jul./dez. 2017. ISSN 1677-7883. Disponível em: <[www.revistacoletanea.com.br](http://www.revistacoletanea.com.br)>.