

Entre o saber e o fazer: Vredeman de Vries e os artesãos de ofícios no contexto luso-brasileiro do século XVIII.

Angela Brandão

Resumo:

O trabalho artesanal em Portugal, assim como no Brasil Colonial, foi emoldurado por uma série de leis, provenientes das corporações de ofício medievais, compiladas em 1572 no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos*. Embora este conjunto de regras para a atuação dos artífices no contexto luso-brasileiro tenha sofrido alterações ao longo do tempo, de modo geral, manteve-se vigente até a segunda metade do século XVIII, quando modificações mais profundas no sistema artesanal começaram a demonstrar o esgotamento do sistema, diante do início da industrialização. O *Livro dos Regimentos* permite reconhecer que, além do conhecimento prático, os artesãos deveriam controlar um conhecimento teórico e erudito, baseado em Tratados de Arquitetura do Renascimento, onde o domínio das ordens arquitetônicas clássicas era exigido. No entanto, entre os tratados que teriam circulado no ambiente dos artesãos portugueses estariam obras como as de Hans Vredeman de Vries, autor conhecido como o “Vitruvius Flamengo”. Este artigo procura reconhecer elementos do Tratado de Vredeman de Vries como parte dos “saberes” que teriam demarcado as práticas artesanais no ambiente das oficinas portuguesas do século XVIII, bem como seus limites.

Palavras-chave: *Livro dos Regimentos*; ofícios mecânicos; Tratados artísticos; Vredeman de Vries.

Between knowing and doing: Vredeman de Vries and the craftsmen in the Luso-Brazilian context of the eighteenth century.

Abstract:

Craftwork in Portugal and Colonial Brazil was organized by series of laws originated in medieval guilds and compiled in 1572 as *Book of Regulations of Mechanic Officers*. Although this set of rules for craftsmen underwent many changes over time, it survived until the second half of the eighteenth century, when deeper transformations of the crafts system evidenced a crisis before the onset of industrialization. The *Book of Regulations* shows that in addition to practical knowledge, craftsmen had to have thorough theoretical and scholarly knowledge based on Renaissance architecture treatises, whenever mastery of the classical architectural orders was required. Among the treatises that circulated among Portuguese craftsmen there were works such as the ones by Hans Vredeman de Vries, known as the ‘Flemish Vitruvius’. The present study seeks to identify in Vredeman de Vries’ work elements of the ‘knowledge’ that demarcated craft practices in eighteenth-century Portuguese workshops, as well as their limits.

Keywords: *Book of Regiments*; Craftsmen; Art treatises; Vredeman de Vries.

Tornou-se comumente aceita a ideia de que os artesãos, no contexto luso-brasileiro dos séculos XV ao XVIII, exerceram suas atividades especialmente, se não de modo exclusivo, com base em conhecimentos empíricos. Significava dizer que pedreiros, carpinteiros, entalhadores ou ourives, entre tantos outros oficiais, aprendiam os trabalhos diretamente com seus mestres, nos canteiros de obras e oficinas, de modo essencialmente prático e alheios aos preceitos estéticos provenientes de saberes eruditos.

Tal equívoco vem sendo acusado por autores como Sylvie Deswartes, Justino Maciel, José Pereira Fernandes, Luísa Arruda, Simões Ferreira, Vitor Serrão, Ana Duarte Rodrigues e Rafael Moreira, estudiosos que dedicaram, sob diferentes ângulos, especial atenção ao problema da circulação dos tratados artísticos em Portugal, entre os séculos XV e XVIII.¹ Rafael Moreira chegou a afirmar, por exemplo, que alguns esforços da historiografia vêm contribuindo para desfazer “o enorme equívoco de imaginar a arte portuguesa imune à redação/leitura de tratados, hostil a princípios doutrinários e normas, incapaz de pensamento e teoria.” E, ainda, “O fenômeno admirável da Tradadística moderna que percorre a Europa do século XV ao século XVIII, após a Itália do Renascimento e sua descoberta de Vitruvius (25 a.C.) não deixou Portugal à margem, como repetia a doutrina aceite por pura inércia.”²

No que se refere ao contexto dos trabalhos artesanais no Brasil Colonial, tal verificação se torna ainda mais complexa, uma vez que não há um esforço sistemático, por parte da historiografia, em localizar os volumes dos tratados artísticos em acervos locais. Um estudo, mesmo que em moldes de amostragem, a partir da transcrição de inventários de artífices no contexto da cidade de Mariana, Minas Gerais, de finais do século XVIII e começos do XIX, revelou-nos, por exemplo, a inexistência praticamente total de referências a tratados artísticos entre os bens arrolados.³

O propósito de transcrição dos inventários de artífices atuantes e falecidos na cidade de Mariana, portanto ativos na segunda metade do XVIII, era localizar a descrição de suas bibliotecas, as chamadas ‘livrarias’. Nossa expectativa era encontrar, entre os bens deixados pelos artesãos ao morrer, qualquer referência a seus conhecimentos teóricos sobre as artes, mas foi sendo frustrada a cada linha transcrita. Localizamos somente a conhecida referência aos livros que pertenceram ao pintor Manoel da Costa Ataíde, em seu inventário de morte, de 1832: *uma Bíblia com Estampas, um Segredo das Artes e um Dicionário de Francês*. Esta teria sido a reduzida biblioteca de um dos mais importantes artistas – e também alferes, do

¹ Os trabalhos da pesquisadora Ana Duarte Rodrigues, por exemplo, e os resultados acadêmicos do *Projeto Tratados de Arte em Portugal*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, desenvolvido pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, deram especial atenção ao problema. Ver Ana D. Rodrigues, & Rafael Moreira, “The Circulation of Art Treatises in Portugal between the XV and the XVIII Centuries: Some Methodological Questions,” in *Tratados de Arte em Portugal*, org. Ana D. Rodrigues, & Rafael Moreira (Lisboa: Scribe, 2012), 21-42; Rafael Moreira, “O Mundo dos Tratados,” in Rodrigues, & Moreira, orgs., 7-10; a Nuno Correia et al., “O Sistema de Informação,” in Rodrigues, & Moreira, orgs., 223 et seq.

² Moreira, 8.

³ Angela Brandão, “Artesanos y esclavos: una historia social para el arte brasileño,” in *La historia del arte en diálogo con otras disciplinas* ed. Raquel Abella, Angela Brandão, & Fernando Guzmán (Santiago de Chile: Andros, 2016), 78-85.

contexto marianense de fins do setecentos e começos do oitocentos – se considerarmos apenas seu inventário de morte.

Poderíamos, por outro lado, supor que a relação de livros que tivessem pertencido ao defunto nem sempre era elencada junto a seus demais pertences. Há exemplares de inventários em que a ‘livraria’ era descrita em folhas separadas. De qualquer forma, embora estudos mais aprofundados sejam necessários para que se possa afirmar de modo preciso, é de se supor que fosse bastante rara a presença de exemplares dos tratados de pintura, escultura e arquitetura entre os bens dos artesãos no Brasil Colonial. Isso poderia nos levar a concluir que, de fato, uma vez que os artífices não possuíam exemplares de tratados em suas ‘livrarias, seus conhecimentos eram predominantemente práticos, em detrimento de saberes teóricos e eruditos.

É preciso averiguar, no entanto, para o contexto luso-brasileiro, ao menos a possibilidade de três respostas para esse problema, não excludentes entre si. O primeiro caminho nos leva a observar o tipo de conhecimento exigido pelos exames de ofício, ou seja, pelo procedimento de avaliação de um aprendiz ou oficial para que pudesse ser considerado apto a exercer livremente sua profissão, conforme previsto no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Cidade de Lisboa*.⁴ A segunda hipótese indica que os tratados artísticos do Renascimento italiano tardio tiveram grande circulação pela Europa e Portugal, em inúmeras edições, não apenas em suas versões mais eruditas, mas também em publicações simplificadas e especialmente voltadas para os ambientes dos ateliês de artesãos. A terceira via explicativa refere-se a que os tratados não apenas circularam como códices completos e encadernados, mas também sob outras formas, como manuscritos de partes copiadas em folhas avulsas, em forma de anotações esparsas, como veremos adiante.

A matéria exigida pelos exames de ofício, bem como todo o procedimento necessário para que um oficial não examinado ou aprendiz se tornasse um artesão no sentido pleno e, enfim, todas as demais regras para o exercício das profissões artesanais, foram compilados no *Livro dos Regimentos da Mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa* em 1576. O *Livro dos Regimentos*, como um conjunto de leis escritas, resultava de regras consuetudinárias que demarcavam os trabalhos das corporações de ofício desde a Idade Média portuguesa. Tais preceitos foram aplicados no Brasil Colonial, certamente com limites e modificações. Assim também, para se ter uma ideia, na Espanha havia as chamadas *Ordenanzas* e, na França, os *Statuts de métiers de Paris*,⁵ estes últimos compilados ainda no século XIII. Comparativamente,

⁴ Conjunto de leis consuetudinárias e regras que se reuniram no livro manuscrito em 1572: *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa*, cujo original se encontra no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Foi transcrito por Carlos José de Araújo Vilela e impresso pela primeira vez em Coimbra pela Imprensa da Universidade em 1926; vide Vergílio Correia, “Prefácio,” in *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sêpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926). Neste artigo, para facilitação da leitura e consulta da fonte, utilizaremos as referências à transcrição impressa do original.

⁵ D’Etienne Boileau, “Métiers et corporations de la ville de Paris. XIIIe siècle,” in *Le Livre des metiers D’Etienne de Boileau publié par René de Lespinasse et François Bonnardot* (Paris: Imprimerie Nationale, 1879).

os regulamentos das corporações na França eram, da mesma forma, muito severos e controlavam, desde a Idade Média até o correr do século XVIII, os trabalhos dos artesãos.⁶

No que tange especificamente ao aspecto do regramento do sistema de exames no contexto luso-brasileiro, se deixarmos aqui de lado toda a complexidade das questões que podem ser compreendidas por meio do *Livro dos Regimentos*, observamos que ao artesão que quisesse examinar-se não bastava um domínio técnico de seu ofício, mas também era preciso saber a matéria presente nos tratados artísticos. Os *Regimentos* permitem ver, a partir das exigências às quais deveriam se submeter os examinados, o grau esperado de conhecimento teórico, por parte dos artesãos, dos cânones clássicos transmitidos através dos tratados arquitetônicos provenientes da Itália e que circulavam no mundo ibérico desde o século XVI, influenciando a arte, suas práticas e seus preceitos.⁷

Vemos, no *Livro dos Regimentos*, o recorrente emprego de termos que indicavam a exigência de excelência na execução das peças – objetos do exame tinham que ser: “bem laboradas e bem acabadas”, “bem feitas”.⁸ Além disso, pode-se verificar nas tarefas exigidas para o exame a ideia da cópia de modelos. A peça que era objeto do exame, em geral, teria que ser executada segundo um desenho preestabelecido, muitas vezes um cânone clássico – uma coluna de ordem dórica com seu capitel e sua base, por exemplo, ou uma peça tridimensional realizada por outro artesão.

O exame dos pedreiros exigia que o artesão realizasse, entre outras peças, uma coluna dórica com sua base e capitel. Os ensambladores fariam um painel de sete palmos de altura e cinco palmos de largura, com sua moldura, utilizando cola feita de peixe e, depois, este painel deveria ser decorado com colunas dóricas, torneadas, bem proporcionadas e, sobre as colunas, tinha que fazer um friso, com seus tríglifos, sua arquitrave e frontispício com proporções adequadas. Porém, se o ensamblador quisesse examinar-se também no ofício de imaginária ou escultura de madeira, era obrigado a realizar, diante do juiz e de mais quatro escultores, um Cristo de três palmos em sua Cruz e uma Nossa Senhora com o Menino Jesus nos braços, do mesmo tamanho e de vulto pleno: “Nas duas peças deverá demonstrar beleza de rostos, formosura nas mãos, boa ordem nas posturas e boa invenção nos panos e nos cabelos (...)”⁹.

Aqui vários elementos indicam a necessidade de conhecimento dos valores da arquitetura e da escultura eruditas – as ordens clássicas, as colunas e frontispícios, o vulto pleno, os valores de beleza, formosura, proporções, o domínio da iconografia cristã, invenção e modelos – desenhos, uma gravura ou uma pintura, supomos.

⁶ Alessandra Ponte, *Mobiliário do Século XVIII* (Lisboa: Presença, 1990), 46.

⁷ Angela Brandão, “Tratados de Arquitetura no Livro dos Regimentos: Uma Sutil Referência,” in *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Territórios da História da Arte* (Uberlândia, 2014), 429-36.

⁸ Vergílio Correia, “Prefácio,” *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926).

⁹ *Ibid.*, 110.

Para o exame de entalhador, o artesão teria que realizar um friso com ornamentos romanos, muito bem ordenados e no centro teria que esculpir:

“(...)um serafim muito bem feito e de formoso rosto e em tudo segundo a ordem e o desenho que aqui vai (...) Fará um capitel coríntio de um palmo de diâmetro e a altura será proporcionada a esta divisão, o capitel será ornado de folhas e caulículos muito bem feitos (...) na ordem das folhas e disposição de todo o ornamento deste capitel guardará as obrigações coríntias que em tudo seja conforme este desenho.”¹⁰

Alguns exames, como vemos, exigidos aos aspirantes a oficiais, indicavam as possíveis aproximações de alguns trabalhos artesanais e a produção de peças detentoras de princípios artísticos eruditos. Este é o caso dos entalhadores, que eram obrigados a produzir um capitel coríntio em seu exame para a emissão de sua carta.

Outro estatuto que iria reorganizar posteriormente o sistema de atuação dos artífices, publicado em Lisboa em 1767, foi o *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*. Aqui são mencionados os exames para exercer o ofício, entre os quais o examinado deveria ser solicitado a executar “um retábulo de sete palmos ou como lhe determinar os juízes o qual levará suas colunas e será feito **dentro do preceito da Arquitetura**, ordenando os juízes de qualquer das cinco ordens, e desta ha de fazer a obra de exame”¹¹.

Parece haver, portanto, desde os *Regimentos* de 1572, uma referência aos tratados de arquitetura como os de Giacomo Barozzi da Vignola (1508-1573) e o de Sebastiano Serlio (1475-1554). A obra de Serlio, *I sette libri dell'architettura*,¹² de 1537-51 – o primeiro tratado a codificar as cinco ordens clássicas – e o de Vignola, *Regole delle cinque ordine dell'architettura*,¹³ de 1562, exerceram enorme influência sobre o mundo ibérico ensinando ‘a maneira’ de projetar.

A partir desse ponto podemos introduzir nossa segunda reflexão. Embora seja reconhecida a enorme importância que tratados como os de Serlio e Vignola tenham exercido sobre o contexto dos artesãos luso-brasileiros, é importante observar a possível presença de tratados que ‘simplificaram’ e ‘vulgarizaram o conhecimento dos tratados, tornando-os mais adequados a ambientes como os ateliês de carpinteiros e marceneiros.

Na França, essas práticas e teorias arquitetônicas serviram, segundo Julius von Schlosser, para apagar um passado gótico e revestir a Gália de uma certa ‘romanidade’. Grandes arquitetos como Jacques Androuet du Cerceau (*Livre d'architecture* de 1559 e *Le*

¹⁰ Ibid., 111.

¹¹ *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Semblage*. Arquivo da Câmara de Lisboa (Ref. BL 2^A 32.03.38). Citado em Benedito L. de Toledo, “Do Século XVI ao Início do Século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofícios,” in *Historia Geral da Arte no Brasil*, org. Walter Zanini (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983), 187-175; grifo nosso.

¹² Sebastiano Serlio, *Sebastiano Serlio on Architecture, Books I-V 'Tutte L'Opere d'Architettura et Pros* (New Haven: Yale University Press, 2005). A edição italiana do Livro IV data de 1537.

¹³ Barozzio da Vignola, *Regla de las Cinco Órdenes de Arquitectura* (Madrid: Colegio de Aparejadores, 1997). Edição italiana de 1562 disponível em <http://arquitectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES64Index.asp>.

Second Livre d'Architecture de 1561) e Philibert de l'Orme (*Le premier tome de l'Architecture*, 1568 dedicado a Caterina de Medici, *Nouvelles inventions pour bien batir*, 1578 dedicado a Carlos IX) teriam passado pelos teóricos italianos e suas obras seriam apresentadas como magnificência e bom gosto, para o contexto francês, não concebíveis sem os modelos italianos, mesmo que consideradas em sua originalidade.¹⁴

No entanto, em oposição a essa literatura aristocrática, marcada pelo ambiente da corte, Schlosser evoca uma correspondente nórdica da literatura dos tratados, limitada ao ambiente artesão e pequeno burguês, como libretos populares sobre as cinco ordens, os chamados, mais tarde, *Säulenbuchlein*. Alguns ainda guardavam, de acordo com o autor, semelhanças aos *scapellini* góticos, mas já dependiam de Vitrúvio e especialmente de Serlio, como, por exemplo, o livro de Hans Blum, *Buch von den fünf sülen* (Livro dos cinco pilares), editado em latim, em Zurique em 1550 e em alemão em 1554. A edição em latim de um livro como esse contribuiu, de acordo com Schlosser, para sua difusão, inclusive nos Países Baixos e latinos. Julius von Schlosser considerou ter havido, de fato, uma absorção ingênua de Vignola também no norte da Itália a partir do século XVII, como um catecismo, especialmente nas artes decorativas. A absorção da literatura dos tratados por *ebanistas* diletantes de Augusta e Nuremberg, ou de livros como *L'Architectura*,¹⁵ do chamado 'Vitrúvio Flamengo', Hans Vredeman de Vries (1527-1609), nos Países Baixos, levou à construção, em pequenas dimensões, de templos domésticos: lareiras, móveis e outros elementos de decoração interna com aspecto monumental, como arquiteturas em miniatura, baseados nos princípios de Vitruvius, Serlio e Vignola. Um dos últimos de tais escritos em Viena se deveu justamente, segundo Schlosser, a um ebanista, Johann Indau, editado em 1686.¹⁶

Para Jaime Souza, com efeito, desde o século XVII os trabalhos de marcenaria em Portugal passaram a ser "objeto de um olhar mais consciente e atento, momento decisivo do seu processo de autonomização que culminará no século XVIII", propondo a hipótese de circulação, entre os marceneiros, de tratados como os de Vredeman de Vries.¹⁷ A presença de tratados e de suas evocações no ambiente artesanal teria sido responsável, podemos supor, por esta consciência e autonomia indicada por Jaime Souza, com relação a objetos como móveis, transformados em 'obras de arte'.

O tratado de Vredeman Vries, *Architectura Oder Bauung der Antiquen auss den Vitruvius, woellches sein funff Columnen Orden*, seu livro mais importante, como nos esclarece Lombaerde,¹⁸ foi publicado originalmente em alemão, em 1577. No mesmo ano saiu sua tradução ao francês,¹⁹ reeditada em 1597 e 1615. Em 1581, uma edição holandesa veio a

¹⁴ Julius von Schlosser, *La Letteratura Artistica* (Milano: Paperback Classici, 2000), 410-3.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., 411-13, 418.

¹⁷ Jaime M. Souza, "Mobiliário," in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Lisboa: Presença, 1989), 298.

¹⁸ Piet Lombaerde, "Jan Vredeman de Vries," in *Architectura: architecture, textes et images XVIe-XVIIe siècle. Les Livres d'Architecture: Manuscrits et imprimés publiés en France, écrits ou traduits en Français (XVIe siècle-XVIIe siècle)*. <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/index.asp> (acesso em 17/11/17). Disponível em <http://architectura.cesr.univ-tours.f>, acesso em 14 de agosto de 2017.

¹⁹ Hans Vredeman de Vries, *Architectura oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius* (Anvers: Gerard de Jode, 1577).

público, embora alguns autores considerem que já teria havido uma edição anterior em holandês, ainda em 1577. Pode-se afirmar, segundo Lombaerde, que os comentários explicativos, em pouco mais de vinte folhas do tratado de Vries, o único que publicou sobre arquitetura, são muito importantes para o conhecimento das ordens arquitetônicas e suas aplicações nos Países Baixos no final do século XVI e começo do XVII. Cada ordem arquitetônica é inicialmente apresentada por cinco variantes de colunas (Fig. 1). O exemplo colocado no centro das gravuras faz referência à ordem correspondente, de acordo com o *Quarto Livro* de Sebastiano Serlio.

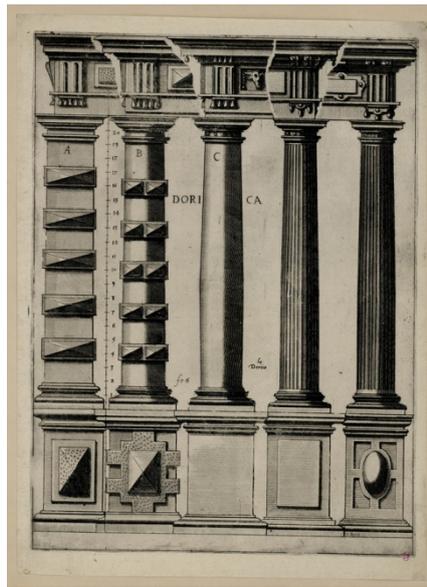


Figura 1 – Ordem dórica, gravura em metal²⁰

As duas variantes colocadas à esquerda são desenvolvimentos ‘rústicos’ da mesma ordem, que incluem a forma de pilastra equivalente. As duas variantes localizadas à direita se caracterizam pela elegância. As características estilísticas se manifestam pela decoração das colunas e dos capitéis e também por seus pedestais, bases, arquivoltas, frisos e cornijas. Os elementos decorativos são completados por medidas e indicações de proporção, as quais poderiam ser utilizadas por arquitetos ou construtores em função de necessidades práticas.

Para as colunas dóricas e jônicas, Vredeman acrescentou a utilização das ordens ilustradas por elementos decorativos de interiores arquitetônicos, às lareiras, que são apresentadas como pequenas arquiteturas (Fig.2). No livro de Vredeman de Vries ocorre o que se observou anteriormente, como uma adaptação do conhecimento dos tratados de arquitetura ao universo dos artesãos, uma vez que o próprio texto e suas ilustrações indicavam as características das ordens adequadas aos diversos tipos de construção.

²⁰ Ibid., 6.

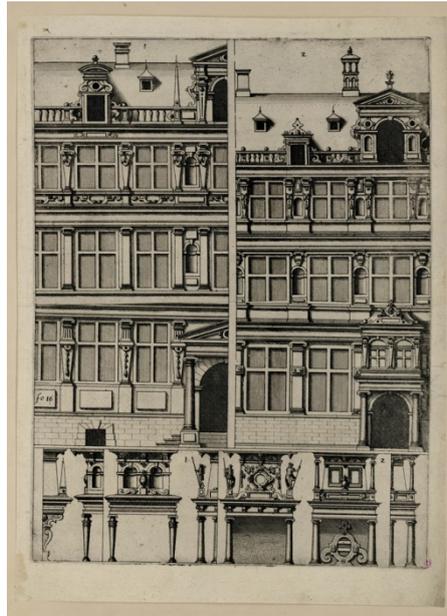


Figura 2 – Ordem dórica, gravura em metal²¹

Para Svetlana Alpers, em seu livro *A Arte de Descrever*:

“[...] diferentemente da arte italiana, a arte nórdica não oferece um fácil acesso verbal. (...) **Diferencia-se tanto da arte do Renascimento italiano, com seus manuais e tratados** [grifo nosso], como dos realismos do século XIX (...). É certo que no decorrer do século XVII, a terminologia e os textos italianos tinham permeado o norte da Europa, e inclusive tinham sido adotados por alguns artistas e escritores. Mas isso produziu um desdobramento entre o caráter da arte que se produzia no norte (em sua maior parte por artesãos que continuavam pertencendo a grêmios) e os enunciados verbais dos tratados a respeito do que era arte e de como deveria ser feita. Um desdobramento, em suma, entre a prática nórdica e os ideais italianos.”²²

Como a autora justamente aponta, mais adiante: “na medida em que reconhecemos a parte de ofício prático que a arte tem, teremos que revisar nosso conceito da profissão do artista assim como de seu produto”²³. Não poderíamos afirmar, portanto, que o tratado de Vredeman de Vries tenha sido tão somente uma simplificação ou uma vulgarização de Vitrúvio ou de Serlio, tampouco apenas a passagem de um conhecimento intelectual para uma dinâmica prática. Tratava-se da passagem do modo como se pensava a arte na Itália, a partir do Renascimento, para um contexto artístico diferente, tanto em Holanda, segundo ela – como em Portugal, poderíamos acrescentar. No entanto, a difusão do livro de Vries no ambiente dos artesãos, assim como a indicação da aplicabilidade do princípio da perspectiva

²¹ Ibid., 7.

²² Svetlana Alpers, *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Hermann Blume, 1987), 24.

²³ Ibid., 61.

e das Ordens Clássicas à talha, ao mobiliário, às lareiras, à tapeçaria e a objetos de madeira de pequenas dimensões responderia, em certa medida, ao nosso problema.

O estudo da arte holandesa, especialmente do século XVII, poderia portanto contribuir para elucidar alguns aspectos do que ocorreu no contexto luso-brasileiro, pelo caráter fortemente visual, experimental e artesanal das práticas artísticas, em detrimento de aspectos exclusivamente intelectuais, textuais e narrativos, por assim dizer, como proposto por Svetlana Alpers.

As ideias e imagens dos tratados de arquitetura do tardo Renascimento, especialmente por meio de livros como os de Serlio e Vignola, como também as edições (manuscritas²⁴ e impressas) de Vitrúvio, difundiram-se não somente pela circulação de suas publicações elas mesmas, mas igualmente pela influência que exerceram sobre autores como Vredeman de Vries, cujos escritos, universalizados muitas vezes por suas edições em latim e francês e por sua mensagem fortemente visual, igualmente passaram a fazer parte de uma circulação maior, quer dizer, para além dos Países Baixos e para além de círculos eruditos.

A obra de Vries, de modo geral, passou a ser considerada em sua relação não somente com o campo do desenho, da pintura e da arquitetura, mas como um saber que transitava entre as artes e as ciências, aplicado às artes decorativas. Não haveria, na obra de Vries, uma separação hierárquica entre as artes ‘maiores’ e as artes aplicadas, como tampouco entre o saber prático e o saber teórico, aglutinando os conhecimentos da engenharia à hidráulica, da marcenaria à tapeçaria.²⁵

Além de seu livro *Arquitetura*, Vredeman de Vries publicou, entre outros, um tratado de perspectiva, o *Livro da Perspectiva*,²⁶ que teve grande difusão e se tornou um dos mais importantes guias para desenhistas, pintores e arquitetos, e também para os artesãos. Neste livro, dividido em duas partes, a aplicação da perspectiva aos projetos arquitetônicos, por meio de gravuras explicativas, detalhava medidas e proporções para utilização das cinco ordens em diferentes dimensões. Por exemplo, há lâminas no livro 1 (Fig. 3 e 4) que mostram as “cinco Colunas antigas, delineadas segundo os preceitos de Vitrúvio, e dispostas de acordo com suas formas e medidas”. A lâmina 24 do livro 2 (Fig. 5), apresenta, por sua vez, um detalhado diagrama de proporções da coluna dórica.

²⁴ Miguel de Urrea, *Marco Vitrubio de Architectura dividido en X libros traduzido de latin en lengua castellana por Miguel de Urrea Architecto, natural de la villa de Fuentes del Arçobispado de Toledo*. Foi consultada a cópia digitalizada disponível na biblioteca digital da Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/24885>, acesso em 21 de agosto de 2017.

²⁵ Piet Lombaerde, *Hans Vredemand de Vries and the Artes Machanicæ revisited (Architectura Moderna)* (Breglñnhof: Brepols, 2005).

²⁶ Hans Vredeman de Vries, *Perspective* (Leyden: Beuckel Nieulandt for Hendrik Hondius, 1605).

O uso da câmara escura pelos artistas holandeses, em detrimento da perspectiva obtida por meio da geometria, foi considerado muitas vezes, segundo Alpers, como:

“(...) um atalho, próprio de artesãos incultos (holandeses), para chegar à perspectiva. Em outras palavras, aquele que copia a imagem de uma câmara escura é porque não é capaz de construir uma imagem prospettiva como o fazem os italianos, quer dizer, geometricamente. Supõe-se que a arte está naquilo que não se deve a um instrumento, mas ao livre arbítrio de um artífice humano. Há uma intenção de salvar, do abuso da máquina, o que há de arte na arte.”³⁰

A circulação dos tratados consistiu, com efeito, numa rede de conhecimentos que ultrapassou fronteiras geográficas e linguísticas, uma vez que tais textos foram traduzidos para diferentes idiomas e, muitas vezes, como é o caso de Vredeman de Vries, as publicações em várias línguas eram concomitantes. Esta rede perpassou o universo do conhecimento aplicado aos trabalhos artesanais desde a segunda metade do século XVI e no percurso dos séculos XVII e XVIII. No setecentos, ocorreu o interesse renovado por parte do olhar neoclássico em direção à Antiguidade: suas medidas exatas; o conhecimento preciso pelo olhar arqueológico-científico e seus elementos emblemáticos, entre os quais especialmente as colunas e as ‘Ordens Clássicas’ haviam adquirido uma validade universal e atemporal.³¹

Em meio às publicações deste novo contexto, o século XVIII, que atualizavam, a seu modo, e reforçavam o propósito de facilitar a leitura dos tratados de arquitetura e difundir a didática das ‘Ordens’, caberia citar, para exemplificar nossa reflexão, a publicação em Portugal das *Regras das Cinco Ordens da Architectura*.³² Sem revelar o autor do livro original em francês, a publicação saiu, em língua portuguesa, como de autoria identificada apenas pelas iniciais de J.C.M.A. e tradução ao português por Antonio Barnicaud, dedicado ao Bispo de Coimbra e datada de 1787.

As *Regras das Cinco Ordens* faziam parte, certamente, de toda a história das edições ‘facilitadas’ dos tratados, como vimos em Vredeman de Vries. No entanto, parecem seguir mais diretamente a estrutura expositiva e didática semelhante à do livro publicado no ano anterior, em 1786, em Paris: *Regles des cinq ordres de l’architecture de Vignole* de Claude-Mathieu Delagardette, arquiteto e aluno da *Academie Royale d’Architecture* de França. Haveria, portanto, no século XVIII uma renovação do interesse editorial pelos livros mais objetivamente dedicados às cinco ordens. No entanto, a edição portuguesa não deixava de dever a todo o conjunto secular de publicações sobre as cinco ordens, desde Serlio e Vries, que haviam insistido desde a segunda metade do XVI sobre o tema.

³⁰ Alpers, 69.

³¹ Joseph Rykwert, *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura* (São Paulo: Perspectiva, 2015), 14.

³² José C. de M. Andrade, *Regras das Cinco Ordens da Architectura segundo os princípios de Vignola com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais célebres Architectos escriptas en Francez por ***e expostas em Portuguez por J.C.M.A. (...) enriquecida com 88 estampas abertas em cobre*, trad. Antonio Barneoud (Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1787).

No que se refere ao conjunto de preceitos transmitidos pelos tratados de arquitetura do Renascimento italiano para o mundo ibérico, que pode ser notado pelas exigências dos exames de ofícios, entre os elementos canônicos, estarão justamente destacadas as chamadas ordens clássicas. A partir de Serlio, as cinco ordens tiveram suas características aritméticas e geométricas e sua decoração escultórica fixadas. Com relação a Vredeman de Vries, além de seus livros *Arquitetura* e *Perspectiva*, já mencionados, dois volumes contendo um grande número de gravuras com colunas e seus detalhes, porém sem textos explicativos, precederam o livro de arquitetura de 1577. Em 1565, *Den Earsten Boek* (O primeiro livro), que tratava das ordens dórica e jônica, foi publicado em Antuérpia. No mesmo ano, foi editado *Das ander Buech* (O outro livro) sobre as ordens coríntia e compósita. Em 1578, portanto um ano depois da edição de *L'architetura*, aparece o terceiro livro sobre as ordens, *Architectura: De orden Tuscana*. Em 1606, Vries publica com seu filho Paul um novo livro sobre as ordens agora todas reunidas, intitulado justamente *As Cinco Ordens da Arquitetura, a saber Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita*. Esta edição não continha texto explicativo algum, porém estabelecia uma relação das ordens clássicas com os cinco sentidos.³³

Para Joseph Rykwert, em seu livro *A Coluna Dançante: Sobre a Ordem na Arquitetura*, as colunas e suas cinco ordens seriam o elemento maior e a prova visível da adoção de princípios universais, “**copiadas por pedreiros e carpinteiros como modelo** sem qualquer referência ao texto³⁴”. As colocações de Rykwert são particularmente importantes para nós porque definem a centralidade das colunas no contexto de transposição de modelos clássicos – como indicado pelos tratados e pelos exames de ofício – e apontam a difusão de um conhecimento erudito entre artesãos.

A indicação do conhecimento das Ordens Clássicas, entre os artesãos, aparecia, como vimos, nas exigências cobradas para os exames de ofício, conforme o *Livro dos Regimentos* de Lisboa, de 1576. Mas também tal indicação do uso do conhecimento das colunas no ambiente das oficinas aparece no modo como os próprios tratados se difundiam e indicavam sua aplicabilidade. Ao introduzir seu livro *Architectura*, o próprio Vries prescrevia no título o uso desta ‘ciência’ para todas as artes, incluindo as ‘menores’:

“Arquitetura ou construção, tomada de Vitruvius e dos antigos escritores, **tratando sobre as cinco ordens das colunas, das quais se pode ordenar e apropriar todo os tipos e práticas das construções, aproveitável para todos mestres de obras, mestres pedreiros, marceneiros, carpinteiros, entalhadores de imagens** [e todos os outros amadores (amantes) da arte da arquitetura, com a declaração das figuras, de novo trazidas à luz e inventadas por Jean Vredeman.”³⁵

O conhecimento e a capacidade de aplicar as Cinco Ordens Clássicas estariam certamente combinados ao domínio do desenho e da perspectiva, compreendido de maneira ampla pelo tratadista holandês. Parafraseando a introdução de seu *Livro da Perspectiva*,

³³ Piet Lombaerde, *Hans Vredemand de Vries*.

³⁴ Rykwert, 26-7; grifo nosso.

³⁵ Hans Vredeman de Vries, *Architectura, ou Bâtiment, pris de Vitruve et des anciens écrivains* (Paris: Frison, 1577); grifo nosso.

vemos que a perspectiva era, para ele, uma ‘celebérrima arte de observação e perspicácia visual’, que poderia ser utilizada nas paredes, em painéis ou telas pintadas, nas quais seriam demonstrados tanto edifícios antigos como novos, assim como templos, casas, salas, câmaras, pórticos, ruas, terraços, jardins e mercados, estradas, e outras coisas desse tipo. E ainda, a perspectiva era muito útil e necessária, tanto aos pintores, escultores, entalhadores, ferreiros e arquitetos e inventores, pedreiros e construtores, cenógrafos, marceneiros, e em todas as artes de todos os amadores, para dar uma maior sensação de prazer, com o menor esforço.³⁶

Havia algo, com respeito a este último aspecto, que se assemelhava à reflexão de Vries num dos primeiros tratados artísticos redigidos em língua portuguesa, de Félix da Costa, *Antiguidade da Arte da Pintura*, 1685-1688, onde reconhecia a importância do desenho também para a formação e a atividade dos artesãos. Em suas palavras:

“Couza m^{to}. Necessaria aos Pintores, Escultores e Architectos; porque todas estas tres Artes requerem m^{to} Debuxo... M^{to} conveniente aos Engenheiros... Aos ourives do Ouro e da Prata muy necessario, pois he lastima estejam segos em sua ignorancia... Necessitando de entender a Architectura, e essa deixão à descrição do Marceneiro q faz a madeira p^a se vazar de prata sem conhecim^{to} do que se lhes obra. Parte essecial aos Entalhadores, para fazerem o relevo de talha com propriedade, e inventarem com graça e sciencia as fabricas dos retabulos.... (...) Aos Marceneiros, p^a fazerem os Contadores, Leitos, bufetes, e mais com boa invenção; entenderem bem as plantas e riscos de outrem, e fazerem elles mesmos boas invenções e riscos... E não há Arte nem ofício, q em todo ou em parte não dependa da Arte do Debuxo.”³⁷

Reconhece-se a indiscutível importância atribuída no primeiro autor à perspectiva e às cinco ordens clássicas; no segundo, ao desenho, ambos ideais de matriz renascentista, acadêmica e da tratadística italiana, já difundidos pelo pensamento do século XVII em Portugal como algo fundamental para a atividade dos artistas, pintores e escultores, mas também para os artesãos. Os exames de ofício referiam-se, como vimos, tanto aos desenhos quanto às ordens clássicas como modelos.

Ocorre que, muitas vezes, a difusão dos Tratados de Arquitetura como os de Serlio, Vignola e mesmo de Vredeman de Vries não se dava de modo a que os livros circulassem como objetos integrais, códices ou volumes perfeitamente encadernados. Muitas gravuras e ilustrações da obra de Vredeman de Vries, por exemplo, circularam como folhas avulsas, dispersas e comercializadas separadamente.

³⁶ No original em latim: *Perspective, id est, Celeberrima ars inspicientis aut transpicientis oculorum aciei in pariete, tabula aut tela depicta, in qua demonstrantur quaedam tam antiqua, quam nova aedificia, templorum, sive aedium, aularum, cubicularum, ambulaciorum, platearum, xystorum, hortorum, fororum, viarum et hujusmodi alia, quae nituntur suis fundamentalibus lineis, quorum fundamentum descriptionibus clare explicatur, perutilis ac necessaria, omnibus pictoribus, sculptoribus, statuariis, fabriferrariis, architectis, inventoribus, cæmentariis, scrinariis, fabrilignariis, & omnibus artium amatoribus, qui huic arti operam dare volunt, majori cum voluptate, & minori cum labore.* Hans Vredeman de Vries, *Perspective*, 20.

³⁷ Félix da Costa, “Antiguidade da Arte da Pintura, sua nobreza, Divino e Humano que a exercitou e honras que os Monarcas fizeram a seus Artífices, 1685-1688” citado em A. Ayres de Carvalho, *Catálogo da Coleção de Desenhos* (Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977), 43.

Joseph Rykwert afirmou que “arquitetos, construtores, pedreiros, carpinteiros – qualquer indivíduo ligado à construção – iriam adquirir pelo menos um deles [tratados de arquitetura], mesmo que por vezes **não fossem mais que folhas avulsas** para uso nas oficinas”³⁸. Com isso sugere que o conhecimento dos tratados teria sido fornecido não somente pelo contato com a obra completa, mas por sua difusão por meio de ‘folhas avulsas..

Ana Duarte Rodrigues, em seu texto “A Circulação dos Tratados de Arte em Portugal”, indicou, justamente, a prática do exercício de cópias manuscritas dos tratados de arquitetura impressos, cujas edições se encontravam em algumas valiosas bibliotecas de nobre e do clero, visitadas por artistas e artesãos interessados no estudo e na reprodução manuscrita dos textos e imagens dos tratados.³⁹

Algumas dezenas de desenhos localizados hoje no acervo iconográfico da Biblioteca Nacional de Portugal, datados dos séculos XVI e XVII, mas especialmente do século XVIII, classificados como “estudos arquitetônicos” e “estudos de perspectiva”,⁴⁰ consistem, em parte, de reproduções das cinco ordens clássicas, como cópias das ilustrações dos tratados de arquitetura e exercícios de perspectivas ao modo do *Livro da Perspectiva* de Vries. Quase sempre feitos em tinta china e aguada sobre papel, anônimos em sua maioria, demonstram estreita relação com os tratados de arquitetura e de perspectiva do Renascimento e suas derivações. Não podemos descartar a possibilidade de que tenham servido de modelos para os exames dos oficiais mecânicos e para suas práticas artesanais.

Há, por exemplo, nesta coleção, um caderno com 26 estudos de desenho arquitetônico que mencionam explicitamente terem sido copiados do tratado de Vignola.⁴¹ Nota-se também um pequeno desenho com medidas das colunas e diversas e insistentes anotações a lápis.⁴² Um dos desenhos, cuja autoria pode ser identificada pela assinatura de Nunes Lopes Manuel, demonstra o estudo da Ordem Coríntia com muitas legendas explicativas, indicando a maneira de executar o desenho, fazendo referências ao Tratado de Vignola.⁴³

Talvez os desenhos da *Biblioteca Nacional de Portugal* não possam fornecer respostas fáceis ao problema da circulação dos tratados artísticos por meio de cópias como folhas avulsas e muito menos comprovar a presença dos livros de autores como Vries no ambiente das oficinas em Portugal. De qualquer modo, por seu volume e uniformidade, os desenhos

³⁸ Rykwert, 26-7; grifo nosso.

³⁹ Rodrigues, 29.

⁴⁰ A. Ayres de Carvalho, *Catálogo da Coleção de Desenhos*. (Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa, 1977), 48-54. Ver Ângela Brandão, “O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os Estudos Arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: Uma Interpretação,” *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB* 15 (julho-dezembro 2016).

⁴¹ Caderno de desenho arquitectónico : [estudos] [entre 1750 e 1800]. - [I], 26 f.: 26 desenhos a tinta da china e aguadas; 43 x 30 cm. Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://purl.pt/25341>, acesso em 17/11/17.

⁴² [Estudo arquitectónico]: [entablamento da Ordem Dórica] [17--]. - 1 desenho: tinta da china e aguadas; 82 x 12,7 cm. Disponível em Biblioteca Nacional de Portugal, <http://purl.pt/25333>, acesso em 17/11/17.

⁴³ Manuel Nunes Lopes fl. 17-- [Estudo arquitectónico]: [entablamento da Ordem Coríntia]. [17--]. - 1 desenho : tinta sépia ; 31,7 x 21,1 cm. Disponível em <http://purl.pt/25345>, acesso em 17/11/17.

classificados como “estudos arquitetônicos” e “estudos de perspectiva”, da Biblioteca Nacional de Portugal, podem corresponder, ao menos em parte, ao sistema de difusão do conhecimento dos tratados ao universo dos artesãos portugueses.

A menção explícita ao domínio das Ordens Clássicas nas exigências para os exames de ofício, conforme constava no *Livro dos Regimentos*, e a existência de um grande número de desenhos que reproduzem ideias e imagens dos tratados de arquitetura e perspectiva do Renascimento italiano e de sua influência sobre autores como Vredeman de Vries – confirmando a centralidade das Ordens Clássicas – todas essas coisas somadas nos levam a afirmar que teria havido um consistente e refinado sistema de conhecimento aplicado à construção, não apenas de arquiteturas, mas também de retábulos, móveis e decorações de interiores. Os artífices, no contexto português - e por extensão no Brasil Colonial - detinham elaboradas informações técnicas e científicas, assim como históricas e culturais, para além de um saber-fazer, porém intrínsecas e inseparáveis deste mesmo saber-fazer.

A partir da segunda metade do século XVIII, porém, este conhecimento começa a ser colocado em xeque diante do avanço da Revolução Industrial. No caso francês, a título de exemplo, houve também uma reformulação dos estatutos das guildas e das corporações em 1751, antes do esfacelamento completo do sistema. Em 1791, com efeito, as corporações são definitivamente suprimidas na França.⁴⁴ Segundo Langhans, a permanência dos regimentos de ofícios em Portugal, reunidos em 1572, justificava-se pelo caráter consuetudinário e permanente de tais relações de trabalho, cuja ruptura e desestabilização se observaria, inicialmente, com o terremoto de Lisboa de 1755. Para o autor, o terremoto causou perturbações à ordem estabelecida: “ruíram as tendas de arruamentos inteiros do mesmo ofício”, muitos documentos se perderam. A *Casa dos 24* tentava, ainda e inutilmente, manter os antigos privilégios e regras. Os ofícios e suas regras começaram, então, a ceder lugar a outras formas de comércio e manufaturas. Neste contexto surgiram as reformas da legislação que regulamentava os trabalhos artesanais, com os *Decretos de 1761*, “mas não era o fim do sistema”, segundo Langhans.⁴⁵

Ao observar a documentação contida no volume intitulado “Livro 3 de Registro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Casa dos 24, 1768-1796”⁴⁶, no Arquivo Municipal de Lisboa, localizamos o processo que descrevia a contenda envolvendo um carpinteiro de móveis e *semblagem* e o escrivão de seu ofício, em Lisboa, no ano de 1772. O conflito consistia em que o artesão denunciava as dificuldades enfrentadas para se examinar, por obstruções impostas pelo escrivão.⁴⁷

⁴⁴ Ponte, 48.

⁴⁵ Franz P. Langhans, *As Corporações dos Ofícios Mecânicos, Subsídios para sua História* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1943), xxv.

⁴⁶ “Livro Terceiro de Matrículas dos Oficiais Mecânicos da Casa dos 24 1768-1796,” Arquivo da Câmara de Lisboa, BL 2A 32.03.40.

⁴⁷ Ângela Brandão, “A Contenda entre um Carpinteiro de Móveis e o Escrivão de seu Ofício na Lisboa do Século XVIII,” in *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Novos Mundos Fronteiras, Inclusão, Utopias*, org. Ana Maria Tavares (Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História, 2016): 209-18.

Tratava-se de um requerimento em que o Senado mandava lançar no *Regimento do Offício de Carpinteiro de Móveis e Sembrage* (sic) no qual José Rodrigues, oficial de carpinteiro de móveis e *sembragem* dizia querer examinar-se para poder exercer o seu ofício. Alegava o artesão ter executado corretamente a obra que os juízes e seus adjuntos lhe haviam determinado “na forma do Regimento”, mas:

“(…) porque o Escrivão do dito Offício por espírito de parcialidade com que está desunido com os ditos juízes e adjuntos e ainda contado a Mesa do Offício não quis ir assistir ao dito exame, nem depois para fazer certidão desse (...) em Requerimento do Suplicando o que responderam o dito Escrivão e Juízes mandou Va. Exa. Que o Suplicante fosse examinado novamente e que o Escrivão assistisse obedecendo os mesmos Juizes o que se faria sem novas despesas e querendo proceder o dito segundo exame um novo embaraço da parte do mesmo Escrivão, que **pretende impugnar o arbítrio dos Juizes e adjuntos sobre a eleição da obra em que esse exame se deve fazer**, quando pelo Regimento Cap. 3º. Em princípio e parágrafo 1º. Os mesmos Juizes e Adjuntos toca a eleição da dita obra que nisso costumam atender ao uso do tempo presente e a o que o Examinado tem aprendido e **pretende o Escrivão sem razão alguma de utilidade pública ou bem comum do Offício que precisamente se faça o exame nas antigas e desusadas obras, em que no tempo passado falou o Regimento, como são um retábulo de sete palmos e caixa de malhete, trastes que nem se usam, nem os mesmos Mestres de quantos têm em Lisboa este ofício os ensinam aos seus Aprendizes** [grifo nosso] e do Suplicante somente lhe ensinou as obras que constam na Certidão junto e porque parece justo que não obste ao Suplicante a intriga com que o Escrivão se desune com os seus Juízes recorre a Va. Exa. Para que seja servido ordenar que o Escrivão execute o que lhe for mandado a respeito do dito Exame, pois o Regimento só requer a sua assistência para dar fé do que se fazia e não lhe confere voto, o qual é somente dos Juízes e Adjuntos para assim cessarem de uma ve os escândalos e prejuízos das partes e se executar o que Vossa Ex.a. decretou no Requerimento Junto: Pede a V.Exa. seja servido deferir ao Suplicante na forma que requer attendido o que expõem. O receberá mercê.”⁴⁸

E assim, o oficial que queria examinar-se obteve o seguinte resultado, por meio de Despacho do Senado:

“O Escrivão do Officio passe logo e já ao Suplicante a sua Certidão mandando o assim os Juízes do Officio, cujas ordens a respeito do mesmo Officio deve executar logo, ao que satisfará com pena de prisão, e o mesmo se abstenha destas afectadas demoras, com tanto prejuizo das partes, alias, este se Registe no seu Regimento: Meza vinte e sete de outubro de mil setecendos setenta e dous//

⁴⁸ “Requerimento que o Senado manda lançar neste Regmto. Do Off.o. de Carpinteiro de Moveis e Sembrage in Livro 3 de Registros dos Regimentos dos Officiais Mecanicos da Casa dos 24 1768-1796,” Arquivo da Câmara de Lisboa, Cód BL2 a 32.03.40, 141.

com duas rubricas dos Menistros Vereadores// Faria// Antonio Andre// Domingos Nunes Correa.”⁴⁹

Encerra-se, assim, a contenda entre o artesão e o escrivão, tendo obtido o primeiro, afinal, a certidão de examinado. Esta contenda parece sintomática ao revelar vários aspectos das transformações ocorridas em todas as atividades artesanais no decorrer do século XVIII. Transformações que somatizavam, em certo sentido, a morte do artesanato e o nascimento da indústria.

O conflito indicava uma desconhecida e nova perda da estabilidade do sistema, como diria Langhans. Os pequenos ateliês de artistas-artesãos, com número controlado e reduzido de aprendizes, cedia espaço para ‘negócios’, manufaturas com numerosos grupos de trabalhadores ainda grafados como ‘aprendizes’, mas que podem ser vislumbrados como ‘operários’ em gestação. O sistema, pautado nas corporações de ofício e em leis consuetudinárias, manuscritas em 1572, perdia sua longevidade pela necessidade de alteração das leis, em 1767 e 1775.

Porém, percebe-se uma simplificação dos saberes transmitidos aos aprendizes – sem responder mais aos ensinamentos exigidos pelo ‘antigo’ Regimento, como vimos, relacionadas ao conhecimento erudito dos tratados de arquitetura do Renascimento Italiano e ao domínio das Ordens Clássicas. Ao considerar as obras exigidas pela ‘antiga’ compilação de leis como “trastes que nem se usam, nem os mesmos Mestres de quantos têm em Lisboa este ofício os ensinam aos seus Aprendizes e do Suplicante somente lhe ensinou as obras que constam na Certidão”, os exames estavam renunciando ao Regimento de 1572 e suas exigências de execução de elaboradas peças de madeira, alegadas na contenda como “antigas e desusadas obras, em que no tempo passado falou o Regimento, como são um retábulo de sete palmos e caixa de malhete, trastes que nem se usam” e advogava-se em favor de novas peças, definidas pelos juízes e adjuntos: “dita obra que nisso costumam **atender ao uso do tempo presente** e a o **que o Examinado tem aprendido**” [sem negritas no original], quer dizer, obras em uso do tempo presente e pautadas nos limites do aprendizado do examinado e não mais em valores do padrão regido pelos cânones de 1572.⁵⁰

O dilema em torno da escolha da peça a ser realizada pelo artesão examinado, na contenda registrada pela documentação, permite ver uma modificação no parâmetro das exigências do exame de ofício, uma mudança paradigmática ‘das antigas e desusadas obras’ para ‘obras que costumam atender ao uso do tempo presente’.

Havia vários problemas envolvidos, desde o sentido das publicações durante o século XVIII em novas e amplas edições dos tratados de arquitetura do Renascimento, revigorados pelo neoclassicismo, como o advento da Revolução Industrial. Era talvez um sinal das modificações na organização e controle dos ofícios mecânicos dentro do contexto luso-brasileiro, indício da exaustão do sistema que permanecera desde o período medieval. É

⁴⁹ Ibid., 141 verso.

⁵⁰ Requerimento que o Senado manda lançar neste Regmto. Do Off.o. de Carpinteiro de Moveis e Sembrage in Livro de Registro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Casa dos 24 1768-1796 Arquivo da Câmara de Lisboa. Cód BL2 A 32.03.40, 141.

preciso reconhecer, na contenda entre um artífice que queria examinar-se e o escrivão de seu ofício, a permanência e as mudanças das formas de trabalho artesanal na segunda metade do século XVIII no contexto luso-brasileiro. O conhecimento teórico e prático dos tratados de arquitetura do Renascimento Italiano, exigido desde o Regimento de 1572 estaria, agora, revelando suas tensões e seus limites.

Os *Livros de Matrículas dos Oficiais e Aprendizizes de Carpinteiros de Móveis e Ensamblagem*,⁵¹ datados de 1768 – 1805, constituem mais um conjunto de curiosa documentação. Aparentemente tratavam-se apenas de extensas listas com o nome dos aprendizes registrados em cada ateliê, em ordem alfabética, seguidos de um registro oficial. Já no *Livro Terceiro de Matrículas*,⁵² porém, aparece ao lado dos registros, anotada nas margens do documento, a comprovação de que o aprendiz cumpriu o tempo contratado de aprendizado junto ao mestre. Este controle do trabalho dos aprendizes, que antes eram pouco mais que dois ou três a atuar junto às oficinas, naquele momento já apareciam em grande número a compor os trabalhadores de um ateliê, demonstrando a gradativa transformação do trabalho artesanal em direção à manufatura, no contexto da Revolução Industrial já em curso na Inglaterra.

O que assistimos, ao examinar o *Livro de Matrículas* e o *Livro Terceiro de Matrículas*, com os registros dos numerosos aprendizes e a proximidade entre a data de início de fim de sua atuação em oficinas de Lisboa, tempo insuficiente para que aprendessem a profissão, assemelha-se a um processo de transformação do trabalho artesanal em direção à manufatura, onde pouco a pouco o aprendiz passava a ser visto como um operário em estado embrionário. Iniciava-se um processo de alienação, para usar o termo marxista.⁵³ Ou seja, um sistema até então controlado pelo *Livro dos Regimentos*, com regras oriundas da Idade Média, começava a ceder lugar ao modo de trabalho em que o domínio do fazer e do saber ia diluindo-se numa massificação dos aprendizes e, provavelmente, numa perda gradativa do sofisticado conhecimento artesanal, teórico e prático que havia durante tanto tempo nutrido a concepção e a execução dos objetos dotados de ciência e de arte.

⁵¹ *Livro Terceiro de Matrículas dos Oficiais e Aprendizizes de Carpinteiros de Móveis e Ensamblagem, 1768-1805*, Arquivo da Câmara de Lisboa, BL 2A 033.02.93

⁵² *Livro Terceiro de Matrículas dos Ofícios e Aprendizizes de carpinteiros de Móveis e Ensamblagem, 1768-1805*, Arquivo da Câmara de Lisboa.

⁵³ Sobre a alienação como “reificação do trabalhador” no exercício do trabalho fabril, Marx expõe, em *O Capital* este trecho do *Ensaio sobre a História da Sociedade Civil* (1756) de Adam Ferguson (1723- 1816): “A ignorância é a mãe da indústria como da superstição. A reflexão e a imaginação não estão livres do erro; mas o hábito de mexer o pé ou a mão não depende nem de uma nem de outra. Desse modo, poder-se-ia dizer que, no que diz respeito às manufaturas, a perfeição consiste em se poder dispensar a inteligência, de modo que a oficina possa ser considerada como uma máquina cujas partes seriam homens”. A esta transcrição, Marx acrescentou: “Na manufatura e na atividade artesanal, o operário serve-se do instrumento; na fábrica, serve à máquina. No primeiro caso, é ele quem faz movimentar o meio de trabalho; no segundo caso, apenas tem que seguir o movimento e torna-se ‘o complemento vivo de um mecanismo morto’”; *O Capital*, XIII, 4, citado em José D’Assunção Barros, “O Conceito de Alienação no Jovem Marx,” *Tempo Social* 23 (2011): 223-45, em 241.