

PINTORES COLONIAIS NAS MINAS SETECENTISTAS: A VEZ DE MANOEL RIBEIRO ROSA

Leandro Gonçalves de Rezende^{1*}

Armando Magno de Abreu Leopoldino^{2**}

Nas últimas décadas, a produção historiográfica sobre as artes nas Minas Setecentistas cresceu substancialmente, criando e destruindo mitos, enaltecendo e desvalorizando gênios. O olhar sobre o patrimônio artístico mineiro, principalmente sobre a arte sacra, ainda conserva o encanto daqueles primeiros modernistas, que, em meados do século XX, aprofundaram seus estudos no almejo de valorizar aquela que seria “uma manifestação genuína da Arte Brasileira”. Criaram o conceito de Barroco Mineiro cujo ápice estaria na produção de Aleijadinho e Ataíde. No entanto, uma leva de bons escultores, entalhadores, pintores, pedreiros, enfim, uma leva de artistas e artífices não foi contemplada por essas pioneiras pesquisas.

Um dos negligenciados foi o pintor Manoel Ribeiro Rosa (doravante MRR), que no último quartel do século XVIII até 1808, ano de sua morte, “exercendo a arte da pintura”, deixou um grande legado nas diversas frentes em que atuou. Sua obra, com características próprias, é de uma refinada delicadeza, sendo muitas vezes atribuída a outros mestres da pintura mineira. O presente texto trata-se de um trabalho preliminar, fruto das pesquisas do Grupo “Pintores Coloniais em Minas Gerais: evolução histórica, técnica e conservação”,³ que é financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG. Metodologicamente, o mesmo é dividido em duas partes: a primeira, na qual apresentamos aspectos biográficos e sociais do artista e a segunda, na qual abordaremos a obra em si. Em ambas as partes e com aquela mesma fascinação dos primeiros pesquisadores sobre a arte mineira, nortear-nos-emos pela sábia correlação entre prática e teoria, ou seja, buscaremos cotejar a pesquisa arquivística e o trabalho de campo com a produ-

1 * Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Mestrando em História Social da Cultura, bolsista CAPES/REUNI. leandro9rezende@yahoo.com.br

2 ** Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Graduando em História, bolsista de Iniciação Científica FAPEMIG. armando_mdal@hotmail.com

3 Atualmente o grupo é composto por: Dra. Claudina Maria Dutra Moresi – Cientista da Conservação; Dra. Adalgisa Arantes Campos – Historiadora (bolsa produtividade do CNPq); Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira – Conservador-Restaurador (FAOP) e fotógrafo; Cristina Neres da Silva (FUMP), Leandro Gonçalves de Rezende (CAPES-REUNI), Armando M. Abreu Leopoldino (BIC-FAPEMIG). Agradecimentos: à Organização do VIII Encontro de História da Arte da Unicamp, às agências de fomento e às paróquias e arquivos nos quais pesquisamos.

ção historiográfica sobre a pintura colonial mineira, de modo a contribuir nesse eminente assunto, valorizando a obra de um pintor esquecido e que só recentemente foi retomado, por exemplo, nos estudos de Marília Andrés Ribeiro, Célio Alves Macedo e principalmente os de Adalgisa Arantes Campos.⁴

O ARTISTA E SEU TEMPO

A historiografia, sobretudo a partir de 1970, possui um campo de estudos muito ampliado da história, voltando sua atenção para as técnicas do trabalho e do domínio material, as experiências, os ofícios, ou seja, relações entre o mental e o manual. Essa nova concepção da história iniciou-se ainda na década de 1960, quando novos debates apareceram. A sociedade foi mudando e os valores que surgiram não encontravam espaço nessa nova configuração. Movimentos de 1968 nos mostram bem isso: rejeitou-se o conservadorismo e a interdição da sociedade, discriminatória e preconceituosa a certas práticas. Sobretudo na França, questionou-se a hierarquia universitária, de como os estudantes não tinham voz para falar dentro da antiga configuração. Michel de Certeau, importante historiador francês desse novo processo, viu nas manifestações o retorno do que estava oprimido, dos recalques. Seu lugar é o da rebelião, do trabalho com práticas que até então eram interdidas na historiografia: temas como o corpo, a morte, a higiene, a vida sexual apareceram nas análises dos historiadores.⁵

Essas mudanças são importantes para se pensar o campo da História da Arte. Traçar pontos da vida do pintor e da sociedade mineira setecentista nos auxilia a compreender sua produção artística. Não se trata de considerar a obra como uma ideia desencarnada, sem raízes no seu tempo, e nem como mero reflexo do contexto em que se situa. Mas é importante atentarmos-nos para o pintor e o meio social no qual ele está inserido, pois como destacou Célio Alves, a obra de arte exprime um “embate entre o pintor e seus próprios temores, suas aspirações e convicções; [ou seja], entre o pintor e seu meio social”.⁶

4 RIBEIRO, Marília A. “A Igreja de São José de Vila Rica”. In: *Barroco* 15. Belo Horizonte, p.447-459. 1990/2. ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, Ano II, n.10, p.29-33, jan./fev. 1999. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808). In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010, p.567-577. Disponível em: <<<http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/completo2010copia.pdf>>>. Acesso em: 02/07/2012, dentre outros.

5 Para maior discussão sobre o tema, cf. REIS, José Carlos. *A história entre a Filosofia e a Ciência*. 4ª ed., revisada e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

6 ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em colônia. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003, p.82.

Diante disso, examinaremos um pouco da trajetória do pintor MRR. Nascido em Mariana, em meados do século XVIII e filho de preta forra, Rosa viveu boa parte da vida em Vila Rica. Não consta em registro quem foi seu pai, portanto era “filho natural”. Foi casado com Sebastiana Arcângela, tinha um filho e não possuía escravos nem agregados, de acordo com recenseamento feito em 1804.⁷ Foi membro de duas irmandades e realizou obras em ambas: Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Cima) e a de São José dos Homens Pardos. Como nas Minas a religiosidade se estruturou no clero secular e nas confrarias, era comum que as pessoas buscassem o ingresso nessas irmandades. Por sua vez, era recorrente que artistas e artífices negociassem a anuidade que deveria ser paga por meio de serviços prestados, o que, portanto, configurava uma prática para que esse grupo profissional fizesse parte dos membros destas associações leigas. Com MRR isso não foi diferente.

Rosa ingressou na irmandade de São José em 1778, ajustando, pouco tempo depois, um termo com cláusulas para a pintura e douramento da capela-mor, sua primeira obra documentada.⁸ Já na década de 1790, MRR assumiu o cargo de procurador desta irmandade. O procurador era responsável por zelar pelos bens móveis e imóveis, pela cobrança de dívidas e por arrecadações de esmolas. Deveria ser uma pessoa prudente, zelosa, que fizesse com que a confraria prosperasse. Geralmente, eram escolhidos homens brancos para esse cargo, numa sociedade em que a cor restringia acesso a postos, até mesmo em irmandades de homens pretos e pardos. Curiosamente, Manoel Ribeiro Rosa era mestiço e mesmo assim assumiu o cargo.⁹

O pintor marianense possuía uma condição bem humilde, o que fica claro pelo recenseamento de 1804 e pela cobrança de uma dívida, a saber: a *ação de alma* que José Alves Pereira Carneiro moveu contra Rosa, chamando-o para que comparecesse e jurasse, por sua alma, se devia ou não pouco mais de vinte e três oitavas em tintas e pigmentos. As ações de alma consistiam em juramentos sobre os livros dos Santos Evangelhos, geralmente para pendências financeiras e em situações cotidianas. Os devedores eram citados para comparecer ao julgamento e jurarem – ou não – se

7 MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica-1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, p. XXVII. p.80.

8 ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.

9 Sobre Procuradores e Irmandades, conferir BOSCHI, Caio. Em Minas, os negros e seus compromissos. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna (org). *Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007; assim como OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *A elite do Santíssimo de Vila Rica na segunda metade do século XVIII*. Disponível em << http://www.seminariojals.ufop.br/monalisa_pavonne_oliveira.pdf>>. Acesso em: 27/06/2012.

deviam mesmo. Caso não comparecesse, o réu era considerado culpado. Se jurasse que não devia, era então considerado inocente, sendo que o autor da ação arcaria com os custos do processo. A palavra oral era aceita judicialmente, seja nas *Ordenações Filipinas* (1603) ou nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (1707).

Sobre esse aspecto, é importante pensarmos que a palavra tinha um estatuto especial nas Minas Setecentistas: era também uma nova moeda, numa sociedade em que havia pouca circulação monetária. Através dela se dava as operações de crédito, largamente utilizadas para compras e circulação de produtos. O crédito nas Minas deve ser entendido num contexto em que não se separava valores religiosos, honra pessoal e aspectos econômicos. Ele se fundamentava nas relações de confiança, associadas ao respeito e numa conotação moral da palavra.

Em boa parte da documentação, ou réus ou não compareciam – logo, considerados culpados – ou então assumiam a dívida, caso do Manoel Ribeiro Rosa, de condição social bastante modesta. Jurar em falso, além de comprometer futuras relações de crédito, também era uma decisão de consciência: não se pode excluir a devoção e seu impacto sobre transações econômicas. A preocupação com a salvação da alma era grande, e o perjúrio poderia resultar na danação eterna da alma. Não podemos perder de vista que a sociedade mineira dos Setecentos era profundamente sacralizada e imersa num contexto de devoção.¹⁰

MRR também aparece como furriel, ou seja, possuía um cargo militar. Os cargos, em especial nos postos avançados (o que não era o caso de MRR, pois furriel não recebia carta patente), eram elementos nobiliárquicos, pois conferiam prestígio, posição de poder e honra. O sistema militar português se dividia em tropas Regulares, Auxiliares e Ordenanças. Apenas as primeiras recebiam soldo, enquanto as outras atuavam em conjunto ou eventualmente substituindo as Regulares. Durante o século XVIII, o sistema militar português passou por profundas mudanças, baseadas na reforma prussiana, em que o exército passava a ser uma atividade profissional e técnica. Na carreira militar, formavam-se relações clientelares entre seus membros, uma vez que atuavam juntos.

Exemplo disso é que MRR trabalhou com outro pintor e militar, José Gervásio de Souza Lobo.¹¹

10 Para estudo mais aprofundado do assunto, veja ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia, religião e costume no cotidiano das Minas: práticas creditícias na Vila Rica Setecentista*, disponível em <<http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A016.pdf>>. Acesso em: 27/06/2012. Conferir também ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia da palavra: Ações de alma nas Minas setecentista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 2003, e SANTOS, Raphael Freita. *Devo que pagarei: sociedade, mercado e práticas creditícias na comarca do Rio das Velhas (1713-1773)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em História - UFMG, 2005.

11 Sobre universo militar e patentes, cf. COTTA, Francis Albert. *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. Sobre a parceria Rosa e Gervásio veja: CAMPOS, Adalgisa A. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.15-22; CAMPOS, A. A. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix*, 2012 (no prelo).

MRR trabalhou para diversas e importantes irmandades de Ouro Preto e região, de modo que sua produção artística basicamente apresenta cunho religioso. Todavia, em 1787, foi contratado pelo Senado da Câmara de Vila Rica para executar as pinturas do Mausoléu que se fizeram para as exéquias de Dom Pedro III, esposo da rainha D. Maria I. Isso evidencia que o pintor era relacionado com o seu meio social, principalmente os mecenas do período: Igreja e Senado da Câmara.

O ARTISTA E SUA OBRA

Podemos considerar MRR como um artista polivalente, que de fato conhecia seu ofício, haja vista as diversas frentes em que atuou. Na documentação encontramos Rosa recebendo por pintura de forros,¹² pintura e douramento de altares,¹³ por obras efêmeras que realizou para a Câmara de Ouro Preto,¹⁴ por prateamento¹⁵ e pela encarnação de imagens.¹⁶ Sua obra, coerente ao gosto artístico rococó, tendo em vista a época em que foi produzida, apresenta-se de forma harmoniosa nos espaços onde se encontra, sendo possível antever características próprias do artista. Nessa oportunidade, resaltaremos essas características, a partir do histórico de algumas pinturas de forros executadas por Rosa, bem como os altares laterais da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto.

A primeira obra documentada é a que foi executada na Capela de São José da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, onde o pintor fez muitos trabalhos para a decoração da capela-mor. Pelo termo de ajuste executado com a Mesa da Irmandade de São José, em 10 de setembro de 1779, é possível pensar como seria a composição do referido forro, uma vez que o

12 Veja o verbete ROSA, Manoel Ribeiro In: MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro; IPHAN, 1974, v.2 p.187.

13 Conferir os pagamentos pela pintura e douramento dos altares do Rosário de Ouro Preto em: TRINDADE, Raimundo. Irmandade do Rosário de Ouro Preto (freguesia do Pilar). In: *Anuário do Museu da Inconfidência* IV. p.236-45, 1995/57.

14 Em 1787, MRR requereu o pagamento pelas pinturas feitas no Mausoléu, nas exéquias do rei Dom Pedro III. Para tanto o pintor receberia 8 oitavas e meia pelos 17 dias de serviço, conforme consta no requerimento: “Diz Manoel Ribeiro Rosa que ele por ordem do Procurador desta Câmara fez várias pinturas no Mausoléu para as exéquias que se fizeram celebrar no presente ano pelo falecimento do nosso Augustíssimo Senhor Rei D. Pedro, o 3º em cujo exercício venceu dezessete dias de serviço que, a razão de meia oitava que se ajustava por dia, importa oito oitavas e meio e como para ser pago precisa de mandado. Pede a Vossa Mercê [corroído] mandar pagar”. Cf: Belo Horizonte. Arquivo Público Mineiro (APM). CC – Cx. 3 - Rolo 501. Planilha 10073. Grafia Atualizada.

15 “Recebi do tenente da Silva Coura como tesoureiro da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês meia oitava e quatro vintens de ouro de pratear uma custódia de São Raimundo e por ter recebido lhe passei este. Vila Rica, 29 de novembro de 1784. Manoel Ribeiro Rosa” *Apud*. TRINDADE, Raimundo. A Igreja das Mercês de Ouro Preto. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.14, 1959, p.258.

16 Por exemplo, o pagamento de seis oitavas de ouro a “Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o Glorioso Santo e o seu menino”, em 25 de janeiro de 1800. Cf: Ouro Preto. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar. *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio* 1799-1827, fl.5.

mesmo encontra-se atualmente desmontado.¹⁷ Tratava-se de um forro abobadado, no qual teríamos um medalhão central, representando “o despozorio do Senhor São José, com sua tarja com seus ornatos e no todo dela sua prospectiva até a cimalha real, está fingida em pedra burnida”.¹⁸ Em cinco recibos consta que o autor recebeu mais de 75 oitavas de ouro pela pintura, que foi entregue e aprovada pela mesa em 7 de dezembro de 1783.¹⁹

Pelo fragmento existente é possível ver uma cena harmoniosa de colorido vivaz principalmente nas rocalhas vermelhas e azuis que emolduram a cena. Aliás, o colorido forte, sobretudo nas cores primárias, tanto no panejamento quanto nas partes decorativas, é característica marcante neste artista. Sabemos, pela ação de alma no qual esteve envolvido, que o pintor de fato usava pigmentos fortes como o azul da Prússia, o vermelhão, o vermelho de óxido de ferro, o branco de chumbo, o preto de carvão vegetal, o ocre amarelo e este misturado ao azul verditerra para formar o verde.²⁰

Já na Capela do Rosário de Ouro Preto, consta que Manoel Ribeiro Rosa recebeu mais de 25 oitavas, entre 1790 e 1791, pela pintura da sacristia da capela. Essa pintura de “maior vulto (...) bem elaborada e de cunho bastante erudito”²¹ corresponde ao forro, composto por quatro grandes painéis octogonais, em tabuado corrido, emoldurado por rocalhas azuis e vermelhas, separadas, por um friso dourado, da parte marmorizada. Numa iconografia incomum para o espaço da sacristia, estão representados os quatro evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, com seus respectivos símbolos: anjo, leão, boi e águia, conforme passagem do Livro do Apocalipse²² (Figura I). Também consta ter feito a pintura de altares laterais, pelo qual receberia pagamentos parcelados até 1805.

As pinturas em São José e no Rosário guardam certas semelhanças, tendo em vista as características próprias do artista, tais como rostos ovais, com sobrelhas grossas e arqueadas, que se prolongam nas linhas que formam um delgado nariz; olhos demarcados com pupilas negras; boca

17 Rodrigo Mello Franco de Andrade, no artigo intitulado “A pintura colonial em Minas Gerais”, publicado pela *Revista do IPHAN* em 1978, comenta que a pintura foi “retirada quando se reformou o forro da capela-mor, tendo-se recortado então sua parte central, para aproveitá-la, devidamente emoldurada, no arco do coro; mais tarde, presentearam-na ao Arcebispo de Mariana, que a fez colocar numa das salas do Seminário Maior de sua Arquidiocese”. Atualmente a parte que corresponde ao medalhão central encontra-se no *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Cf: ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.

18 TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 13. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956.

19 Sobre a construção e ornamentação da Igreja de São José conferir o primoroso estudo de TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto.

20 Ouro Preto. Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência. Ação de alma, cód. 273, auto 5462, 1º ofício, fls.1-24.

21 ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido*, p.30.

22 Cf: Ap 4, 6-8.

bem vermelha e em formato de coração; o panejamento farto; o ondulado dos cabelos e barbas e os anjos. No entanto, a composição da sacristia do Rosário de Ouro Preto merece destaque pelas cores e pela referência que faz a paisagem natural. A figura de cada evangelista encontra-se em perfeita harmonia com o meio natural que o cerca, estendendo-se para o plano de fundo. São árvores, arbustos, flores, pássaros, correntes d'água, construções e as montanhas completando o horizonte com o céu repleto de nuvens. A composição paisagística confere leveza às cenas, tendo em vista a habilidade de Rosa no desenho e nas cores, principalmente os nuances de verde, complementando a escala tonal, já que se predomina o vermelho e o azul das vestes dos evangelistas e dos anjos. O mesmo acontecerá com o forro da Sacristia da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.

A pintura do forro da sacristia da Capela do Carmo, por muito tempo, foi atribuída ao mestre Ataíde. Francisco Antônio Lopes, em *História da Construção da Igreja do Carmo*, afirma isso, apesar de não ter documentos que o respalde.²³ Essa requintada obra é resultado do mecenato leigo e do clero diocesano, como se observa na tarja que compõe a pintura: “O vigário/os sacristães do ano de 1805/ foram os devotos que mandaram pintar essa obra” (transcrição atualizada).²⁴

O forro é retangular, artesoadado, ou seja, um forro reto com divisões trabalhadas.²⁵ É composto por quatro painéis de formato caprichoso que circulam o medalhão oval com representação de Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário ao frade inglês São Simão Stock (1165-1265) (Figura II). Em volta do medalhão temos anjos, guirlandas de flores e rocalhas, ligando-o aos demais quadros, que representam os santos da Ordem, a saber: Santo Elias, Santa Teresa D'Ávila, São João da Cruz, Santo Alberto e Santa Maria Madalena de Pazzi.²⁶ Novamente uma das características marcantes do pintor se sobressai: os anjos, com o rosto oval típico e com guirlandas de flores, no caso rosas bojudas, que coroam a cabeça de alguns. Esse recurso já havia sido utilizado para ornar a cabeça da Virgem e de São José na cena dos esposais e a cabeça do anjo que acompa-

23 LOPES, Francisco Antônio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1942.

24 De acordo com as pesquisas de NEVES e COTTA, em 1805, o vigário do culto divino era Inácio Gonçalves Dias e os sacristães eram: Jacome Thimatio de Araujo, Joaquim José Sant'Anna, Inácio Cassemiro, Antônio Simplício, Domingos Ferreira Netto, Bernardo Francisco Xavier e João Pedro de Magalhães. Cf. NEVES, Maria Agripina e COTTA, Augusta de Castro. *Do Monte Carmelo a Vila Rica: Aspectos Históricos da Ordem Terceira e Da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição do Autor, 2011

25 Segundo o *Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, artesoadado é o tipo de forro com divisões entre molduras. Por sua vez, a nomenclatura artesoadado deriva-se de artesão, que é o painel quadrangular ou poligonal, com ornato ou moldura, para a aplicação em tetos. Os forros com divisões em desenho mais simples e formas retangulares são comumente chamadas de caixotões. Cf. ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado e MACHADO, Reinado Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro – Coleção Mineiriana – Obras de Referência. Disponível em CD-ROM.

26 Sobre a iconografia dos santos carmelitas cf. HIKSPOORS, Frei Pedro Thomaz, et alii. *Vida dos Santos da Ordem Carmelitana*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 1930.

nha São João no forro da sacristia ou ainda o anjo que arremata a tarja do arco-cruzeiro da Capela do Rosário de Santa Bárbara.

Com efeito, consideramos a Capela de Nossa Senhora do Rosário, em Santa Bárbara, como a obra prima de MRR, em virtude da grandiosidade do trabalho executado no forro e no altar da capela-mor, no arco cruzeiro, no forro da nave e no nártex. Infelizmente ainda não tivemos acesso a nenhum documento que comprove a autoria, todavia, por análises comparativas é possível atribuir essa pintura ao dito Rosa, tendo em vista os pormenores próprios deste artista, que transparecem na obra, tais como o desenho das figuras e a composição.

De acordo com informações do IEPHA/MG, em 1756 a irmandade do Rosário deliberou sobre a urgência de se construir capela própria.²⁷ Em 1798 o carpinteiro Theodósio de Sousa arremata obras no corpo da capela, o que leva a crer que a pintura de Rosa é posterior a essa data. Embora apresente partido arquitetônico de interesse, especialmente pela fachada com sua torre única, é a ornamentação interna, com uma pintura decorativa de qualidade, que confere importância ao monumento.

O forro da capela-mor, de forma harmoniosa, apresenta-se como uma continuidade da cimalha e do retábulo. O forro é constituído de medalhão central cercado por rocalhas vermelhas, que o ligam a um conjunto de três arcadas ritmadas por colunas lisas dispostas em par. Trata-se de uma falsa arquitetura, o que confere leveza a composição. Tanto no arco-cruzeiro como no altar-mor há balcões com arranjos florais e, nos cantos, de forma atarracada, temos os doutores da igreja: Gregório e Agostinho (arco-cruzeiro), Ambrósio e Jerônimo (altar-mor). Na cena central a coroação da Virgem Maria, que assentada em nuvens recebe a coroa das mãos do Cristo e de Deus Pai, juntamente com o Espírito Santo.

O forro da nave é de tabuado corrido formando uma abobada, na qual há uma pintura em têmpera, atualmente bastante alterada em virtude de restauros, composta de medalhão central com a representação de Nossa Senhora entregando o rosário a São Domingos (Figura III). Essa cena é envolta por rocalhas e vasos de flores. Lateralmente há um muro-parapeito com balcões no qual estão os santos de devoção, vasos e guirlandas de flores. Vale a pena destacar que neste forro a composição das figuras na cena central é praticamente a mesma do medalhão da sacristia do Car-

²⁷ Belo Horizonte. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. Gerência de Documentação e Informação. Processo da Avaliação para o tombamento do Centro Histórico de Santa Bárbara.

mo, alterando-se apenas as cores e os atributos iconográficos. A coroa de Nossa Senhora nas duas imagens é idêntica, bem como o rosto e o olhar dos santos e a distribuição dos anjos.

Da mesma forma, salienta-se a tarja do coroamento do arco-cruzeiro, hoje reduzida a destroços. Composta de tabuado recortado nas formas de uma rocalha, ela apresenta no centro um terço, símbolo de Nossa Senhora do Rosário. Laureando o mesmo, temos um anjo, com olhar dócil, corado por guirlanda de flores, num estilo muito próximo aos executados nos retábulos do Rosário de Ouro Preto. Nesse sentido e para finalizar duas características de MRR precisam ser destacadas: as flores e o desenho dos anjos. Célio Alves, de forma categórica, adjetiva MRR como pintor florido e, de fato, ele o é. Em todas as composições o uso de flores é constante, principalmente rosas bojudas e botões, que além de compor cenas vegetais ornaram as figuras e os elementos decorativos. Os anjos são bem trabalhos, apresentando esvoaçante panejamento e asas curtas, geralmente rosadas ou verdes. Posições demarcadas são comuns, como por exemplo, anjos com a mão direita levantada, segurando atributos. Todavia, o autor tem preferência por querubins, que com olhar devoto e dócil compõem as cenas hierofânicas.

Destarte, acreditamos que o pintor cumpriu sua função social, enaltecendo o rococó das Minas com coloridas pinturas nos tetos abobadados ou em tabuado corrido, de modo a completar o trabalho da talha. Sem dúvidas, essas obras são um deslumbre para a visão, que em contexto religioso elevava corações e almas a mais plena experiência divina. O homem religioso sempre buscou meios para ascender-se espiritualmente, e, nesse sentido, as obras de MRR expostas nesse artigo cumpriram com mérito sua função. Trata-se de obras delicadas no trabalho e frutos da perícia de um artista próprio do seu tempo. Rosa participou das estruturas do período colonial mineiro, no qual a igreja era um dos palcos onde o artista podia executar sua obra, e ele o fez com maestria, relacionando-se com importantes associações religiosas de Ouro Preto e região. Na medida em que a pesquisa progride, nossa base documental tende a crescer, confirmando atribuições e encontrando novas obras. Nisso reside a função do historiador, que pelo seu trabalho traz à tona informações preciosas sobre pintores pouco estudados e esquecidos pela historiografia, como foi o caso do injustiçado Manoel Ribeiro Rosa, não obstante a qualidade e importância de sua obra pictórica.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALVES, Célio Macedo. *Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido*. *Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, Ano II, n.10, p.29-33, jan./fev. 1999.
- _____. Pintores, policromia e o viver em colônia. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: n. 2, p.81-85, 2003, p.82.
- ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n.18, 1978, p.36-37.
- ÁVILA, Affonso, GONTIJO, João Marcos Machado e MACHADO, Reinado Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro – Coleção Mineiriana – Obras de Referência. Disponível em CD-ROM.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BOSCHI, Caio C. Em Minas, os negros e seus compromissos. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna (org). *Compromissos de irmandades mineiras do século XVIII*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2007.
- _____. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 59-76.
- _____. *Os leigos no poder*. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais São Paulo: Ática, 1996.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808). In: *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2010, p.567-577. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/_completo2010copia.pdf.
- _____. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial. In: *XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008, Salvador. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.15-22;
- _____. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix*, 2012 (no prelo).
- COTTA, Francis Albert. *Negros e mestiços nas milícias da América Portuguesa*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1958.
- ESPÍRITO SANTO, Cláudia Coimbra do. *Economia, religião e costume no cotidiano das Minas: práticas creditícias na Vila Rica Setecentista*, disponível em <<http://www.cedeplar.ufmg.br/seminarios/seminario_diamantina/2008/D08A016.pdf>>.
- _____. *Economia da palavra: Ações de alma nas Minas setecentista*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 2003.

- GROSSI, Ramon Fernandes. A Religiosidade nas Minas Setecentistas. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 24, p. 90-106, Janeiro 2001.
- HIKSPOORS, Frei Pedro Thomaz, *et alli*. *Vida dos Santos da Ordem Carmelitana*. Rio de Janeiro: Impri-matur, 1930.
- MALE, Émile. El arte religioso después del Concilio de Trento. In: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fundo del Cultura, s/d.
- LOPES, Francisco Antônio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1942.
- MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro; IPHAN, 1974, v. 2, p.187.
- MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica-1804*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969, p. XXVII. p. 80.
- MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto: a religião em Ouro Preto*. Belo Horizonte, MG: IEPHA, 1975.
- OLIVEIRA, Monalisa Pavonne. *A elite do Santíssimo de Vila Rica na segunda metade do século XVIII*. Disponível em << http://www.seminariojals.ufop.br/monalisa_pavonne_oliveira.pdf>>.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial – ciclo Rococó. *Barroco 12*. Belo Horizonte, p.171-180, 1982/3.
- _____. Barroco e rococó na arquitetura religiosa da Capitania Das Minas Gerais. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de e VILLALTA, Luiz Carlos (orgs). *As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 365-382.
- _____. *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Casac&Naify, 2003.
- RIBEIRO, Marília A. “A Igreja de São José de Vila Rica”. In: *Barroco 15*. Belo Horizonte, p.447-459. 1990/2.
- ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los Santo*. Barcelona: Omega, 1950.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações Religiosas no Ciclo do Ouro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SANTOS, Raphael Freita. *Devo que pagarei: sociedade, mercado e práticas creditícias na comarca do Rio das Velhas (1713-1773)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado em História - UFMG, 2005.
- SEBASTÍAN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1989.
- TRINDADE, Raimundo. A Igreja de São José de Ouro Preto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 13. Rio de Janeiro: SPHAN, 1956.

_____. Irmandade do Rosário de Ouro Preto (freguesia do Pilar). In: *Anuário do Museu da Inconfidência* IV. p.236-45, 1995/57.

WEISBACH, Werner. *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

IMAGENS



Figura I. (1790/91), Manoel Ribeiro Rosa. São João. “Detalhe” do Forro da Sacristia da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil. Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.



Figura II. (1805), Atribuído a Manoel Ribeiro Rosa, Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock, “Detalhe” do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, Ouro Preto, Brasil. Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.



Figura III (Sem data), Atribuído a Manoel Ribeiro Rosa, Nossa Senhora Rosário e São Domingos de Gusmão, Forro da Nave da Capela de Nossa Senhora do Rosário de Santa Bárbara, Santa Bárbara, Brasil. Foto: Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira.