

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Identidades locais
na arte colonial
brasileira**

Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808)

Adalgisa Arantes Campos
UFMG/ CNPq / FAPEMIG/ CBHA

Resumo

Não se sabe com quem Manoel Ribeiro Rosa, marianense, tenha aprendido o ofício de pintor. Em algumas obras trabalhou em parceria com José Gervásio de Souza Lobo, também mestiço. Deixou as pinturas de forro nas sacristias do Rosário e do Carmo de Ouro Preto. Estas mostram o gosto explícito pela paisagem cujo naturalismo certamente tem relações com a cartografia contemporânea. Por sua vez ele emprega como estampa inspiradora a azulejaria parietal da capela carmelita.

Palavras-chave

pintura colonial mineira, pintura rococó, artistas coloniais.

Abstract

It is uncertain from whom Manoel Ribeiro Rosa, born in Mariana, learned his painting skills. In some of his paintings the artist worked in partnership with José Gervásio de Souza Lobo, also a mestiço. Some of his works can be found in the churches of Rosário and Carmo in Ouro Preto, MG. In both cases, they show his explicit taste for landscape painting, which in their naturalistic approach certainly bear a connection with contemporary cartography. In his turn, the artist resorts to the tiled panels from the walls of the Carmelite chapel for inspiration.

Keywords

Minas colonial painting, rococo painting, colonial artists

Bibliografia e fontes

Para o presente colóquio do CBHA escolhemos a trajetória do pintor Manoel Ribeiro Rosa, doravante MRR, colaborando assim com as biografias de artistas coloniais, trabalho este traçado há décadas por Rodrigo de M. Franco de Andrade,¹ Luiz Jardim, Carlos Del Negro, Hannah Levy, dentre outros, cujos estudos continuam resvalando nos pesquisadores de gerações posteriores. Rodrigo M. Franco exaltou a linguagem deste pintor, tendo em vista sua sensibilidade visual, delicadeza do desenho, colorido vivaz, riqueza da paisagem e da fauna.

Manoel Ribeiro Rosa nasceu em 1758 na freguesia de Mariana, filho de uma preta forra chamada Rita Ribeiro. Não consta quem era seu pai, portanto, o dito Manoel foi “filho natural”, fato comum na maioria dos filhos mestiços daquele século mineiro. Segundo informação de Marília Andrés ele foi membro de duas irmandades vilarriquenhas para as quais inclusive trabalhou: a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo) e de São José dos Homens Pardos.² Nesta última, exerceu cargo de procurador da Mesa Administrativa no ano de 1790. Conforme o recenseamento de Vila Rica datado de 1804, MRR era morador no bairro do Caquende, nas imediações da Igreja Matriz do Pilar, vivia do ofício de pintor, em companhia da esposa e filho, com sete anos. Não era proprietário de escravo e nem tinha agregado em seu domicílio. Não se sabe com quem teria aprendido o ofício de pintor, talvez com João Nepomuceno Correia e Castro ou com Bernardo Pires da Silva, mas não com Manoel da Costa Ataíde e nem com Francisco Xavier Carneiro, com idades muito próximas. Correia e Castro fora mestre de Xavier Carneiro³ conforme informação de Judith Martins.

O pintor MRR foi abordado por Célio Macedo Alves, autor de estudos proveitosos, cujo propósito foi mostrar a especificidade de seu trabalho, obliterado – segundo o historiador – pela presença fulgurante do mestre Manoel da Costa Ataíde (1762 – 1830), razão pela qual o denominou de “pintor injustiçado”⁴ Célio Alves deu ênfase aos contornos bem delimitados, ao perfeito domínio do sombreado, às figuras sólidas considerando ainda que ele adiantasse no tempo aspectos românticos, pois nesse pintor a natureza foi realçada com minúcia nos detalhes:

*“Aqui, podemos até entrever certa aproximação, muito normal, aliás, entre a pintura de MRR e a poesia e a literatura pré-românticas do período, onde o tema focado giraria em torno das particularidades da terra. E nem se pode descartar o relacionamento desta pintura com os escritos de cunho descritivo, da fauna e flora locais, que surgem em fins do século XVIII, já orientados pela ótica da ilustração”*⁵

-
- 1 ANDRADE, Rodrigo M. Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-74, 1978.
 - 2 RIBEIRO, Marília A. A Igreja de São José de Vila Rica. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 15, p.447-459, 199/2.
 - 3 Conforme testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, de 1794, falecido em 2/01/1795 ele foi o mestre de Francisco Xavier Carneiro. Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN n. 27, 1974, p. 173.
 - 4 ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em Colônia. *Revista Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, n.2, p. 81-86, 2003.
 - 5 Cf. ainda excelente estudo de ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. *Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, ano II, n. 10, jan./fev. 1999.

Vale ressaltar que embora Ataíde e Rosa tenham atuado em um mesmo canteiro de obras (a sacristia dos terceiros carmelitas ouropretana), eles trabalharam em anos diferentes. Aliás, Rosa não estava vivo no momento da conclusão da obra mais famosa de Ataíde, na capela franciscana de Vila Rica (1801-1812), e nem teria visto a conclusão da policromia do conjunto de altares, dos espelhos e confecção do oratório da sacristia da capela carmelita, na mesma capital.⁶

Nas suas características de estilo percebem-se alguns padrões denunciadores de que não fora discípulo do grande mestre. A título de exemplo temos os rostos arredondados, delimitados pelas sombras dos cabelos e pescoço. Os olhos são amendoados, com duplo risco superior ou com as pálpebras extremamente grandes. Além disso, as sobrancelhas são bem grossas, arqueadas e caídas. A boca também constitui num traço peculiar: é bem vermelha, com formato semelhante a um coração. Os cabelos ondulados são ricos em alternância de tons, assim como na representação dos corpos nus das figuras angélicas. Sua paleta se caracteriza pelo colorido vivo, respeitando-se as convenções simbólicas na atribuição das cores e na determinação do tema iconográfico.⁷

Examinei anteriormente o pintor José Gervásio de Souza Lobo (1758 – 1806), autor de quatro telas⁸ que ficavam na sacristia, da policromia do retábulo-mor e de altares laterais, encomendados pelos irmãos da Capela do Rosário dos Pretos da Paróquia do Pilar de Vila Rica.⁹ Ele participou como artista na expedição do botânico Joaquim Veloso de Miranda, confeccionando desenhos da flora para serem enviados ao Horto Real de Lisboa. Embora contasse com vida material modesta, também fosse mestiço, chegou a pedir licença ao rei para tratar de assuntos de seu interesse no Reino, o que era realmente uma oportunidade privilegiada naquele contexto histórico. O pintor foi relativamente bem documentado, por contar com soldo régio e ter realizado diversas atividades como capitão nas companhias Auxiliar dos Homens Pardos e dos Dragões de Minas, de Vila Rica.

Essa recorrência ao pintor José Gervásio se faz necessária porque ele trabalhou no mesmo período em que MRR na referida Capela do Rosário, bem como em miudezas para a Irmandade de Santo Antônio situada na Igreja Matriz do Pilar, também de Vila Rica, demonstrando haver certa camaradagem entre eles.¹⁰ A paleta e o tratamento pictórico de ambos são semelhantes. Segundo o já

6 CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde*. Aspectos históricos e estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

7 Adotamos aqui a caracterização de Célio Macedo ALVES.

8 Telas referentes à Morte, ao Juízo, ao Inferno e ao Paraíso.

9 CAMPOS, Adalgisa Arantes. 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*. Organização Marília Andrés Ribeiro e Luiz Alberto Ribeiro Freire. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p.15-22. As quatro telas se encontram em corredor lateral da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.

10 Ouro Preto. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (APNSP). Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio – ano 1799 – 1827. No ano de 1800 houve pagamento a Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o “Glorioso Santo e o seu menino” – seis oitavas de ouro (p. 12v). Já em 22 de março de 1801 o capitão José Gervásio de Souza Lobo entra em cena “a conta da pintura e douramento do altar e imagens” recebendo nesse momento 20 oitavas de ouro e posteriormente mais 12 oitavas e um quarto. Veja que a imagem do padroeiro juntamente com as imagens dos nichos do respectivo altar lateral da Igreja Matriz do Pilar; foram repintadas posteriormente, o que era comum ao gosto da época,

mencionado recenseamento das populações de 1804, os dois pintores residiam no bairro do Caquende, nas imediações da igreja paroquial do Pilar.¹¹ Ressalta-se que além do mais, ambos eram de uma mesma geração, pois teriam nascido cerca de 1760 e, surpreendentemente, tiveram morte precoce – José Gervásio em 1806 e Rosa em 1808. Deles não conseguimos a ata de batismo, pois era comum não se colocar sobrenome no batizando; contudo tem-se o óbito. Eles mal atingiram meio século de idade, contudo se expressaram com coerência dentro do vocabulário rococó.

O Rococó nas Minas Gerais e a dupla Manoel Rosa e Gervásio Lobo

Segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, o Rococó, de fontes francesas e germânicas, já dominaria a década de 70 na região de Ouro Preto e Mariana, encontrando também aplicação nos lavabos de sacristias, púlpitos e portadas esculpidos na pedra sabão, rocha típica da região.¹² Por volta de 1760 em Vila Rica manifestava-se na talha dos painéis parietais da capela-mor da Igreja Matriz de Antônio Dias e na pintura do teto da Capela de Santa Efigênia, feita por Manoel Rebelo e Souza e ateliê respectivo.

Na verdade, atestaremos o quanto é difícil separar a obra desses dois pintores, e se por ventura vemos uma relativa autonomia na linguagem do Rosa, isso é possível porque ele atuou em dois monumentos ouropretanos onde Gervásio não esteve presente. O primeiro deles, entre 1774-1783, foi na Capela de São José dos Homens Pardos, cuja decoração original da capela-mor incorporava uma pintura em perspectiva rococó,¹³ juntamente com a policromia e douramento do altar-mor e as pinturas parietais com cenas bíblicas alusivas a David e Golias, atualmente com repinturas.

Rosa também atuou na Capela do Rosário dos Pretos de Santa Bárbara, única pintura com a presença de arquiteturas fingidas¹⁴ e em forro abobadado. Foi a sua maior obra, lamentavelmente bastante alterada em virtude de repinturas posteriores. O restauro feito em 1958 e o mais recente em 2000 não conseguiram abrandar o prejuízo causado, fato devidamente explorado por Célio Alves.

Há documentação comprovando que MRR pintou o forro da sacristia da Capela do Rosário ouropretana, composta por quatro caixotões retangulares com os quatro evangelistas, confeccionada entre 1790 e 1791,¹⁵ pintura e doura-

entre 1818 – 1819, pelo pintor Joaquim Matheus de Santa Anna. Com isso ficou escondido o trabalho da dupla Gervásio Lobo e Manoel Rosa.

11 Manoel Ribeiro Rosa, aos 46 anos, vivia do ofício de pintor, sendo casado com Sebastiana Arcânjela da Assunção, com 30 anos de idade. Na companhia do casal estava o filho João, com sete anos. Cf. MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica – 1804*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça – Arquivo Nacional, 1969, p. 80.

12 OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.28-33.

13 Foi conservada apenas a cena central dessa pintura, com os “esponsais de Maria e José” sob guarda do Museu de Arte Sacra de Mariana.

14 MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum – As arquiteturas ilusionistas nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002 (História, Tese de doutorado)

15 Os símbolos dos evangelistas são: o homem ou anjo (Mateus), o leão (Marcos), o boi (Lucas) e a águia (João).

mento do altar de São Elesbão (1802/3) e miudezas.¹⁶ Sua pintura é bem superior àquela de João Carvalhais com a mesma iconografia feita para as ilhargas da capela-mor da Matriz do Pilar.¹⁷ As figuras humanas de MRR apresentam algumas semelhanças com as de Bernardo Pires da Silva e muitas semelhanças com a composição, desenho e paleta de José Gervásio.

O forro da sacristia do Carmo de Vila Rica e sua iconografia

Concluimos o presente estudo com a pintura do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, erroneamente atribuída ao mestre Ataíde. Essa pintura é resultado do mecenato do clero diocesano, como se observa em tarja na mesma pintura: “O vigário/os sacristães do ano de 1805/ foram os devotos que mandaram pintar essa obra” (transcrição atualizada). Entre 1809 e 1829, mestre Ataíde elaborou várias obras para os terceiros carmelitas ouopretanos. Todavia, a pintura da sacristia estava pronta e seu autor MRR já havia falecido. De fato, os dois pintores não trabalharam simultaneamente nesse canteiro de obras, contudo, é notável a coincidência feliz de terem nobilitado um espaço realmente muito harmonioso.

O forro é retangular, composto por quatro painéis de formato caprichoso que circulam o medalhão oval com representação de Nossa Senhora do Carmo em glória, coroada por anjos, enquanto entrega o escapulário ao frade inglês São Simão Stock (1165-1265). Ladeando a Virgem, um anjo exhibe muitos bentinhas carmelitas, objeto indulgenciável ao seu portador, que se revezam com corações de um vermelho vivaz, mostrando a infinitude do seu amor maternal. Interessante observar que MRR emprega cabecinha única e até duplas de querubins, não representando as tríades.

Do lado esquerdo (lado do lavabo) tem-se Maria Madalena de Pazzi recebendo um véu de rendas finas diretamente da Virgem do Carmo, enquanto um anjo conserva sua coroa de flores, representativa da glória eterna. Tem-se ainda Santo Alberto, patriarca de Jerusalém, recebendo a regra da ordem de Nossa Senhora, tal qual na azulejaria da capela-mor.

São João da Cruz em êxtase (envolto em nuvens) é acompanhado por um anjo que lhe ajuda a sustentar a cruz, imerso em paisagem diversificada com uma terra vermelha, planície, vários montes e uma paisagem urbana ao fundo. Sempre que possível o pintor recorre às construções urbanas, tal qual fez com o painel de São Lucas na sacristia da Capela do Rosário. Nesse caso o cenário enriqueceu a proposta enxuta e restrita a recinto interno dominante na azulejaria da capela-mor.

16 Cf. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos – 1780 – 1818. “a conta da pintura dos altares” 22 oitavas e meia entre 1784/5 – (fl. 20); 35 oitavas e meia em 1785/7 sem especificação da obra (fl. 26v e 35); 28 oitavas de 1790/1 pela pintura da sacristia (fl. 55); 6 oitavas e 1/4 por várias pinturas ente 1791/2 (fl. 66); 31 oitavas pela pintura e douramento do altar de Santo Elesbão de 1802/3 (fl. 140); dez oitavas e meia pela pintura do trono e pratear varas em 1804/5 (fl. 158).

17 Consta que João Carvalhais ajustou a obra em 1768, tendo repassado os painéis alusivos às quatro estações do ano a Bernardo Pires, prontos em 1774, limitando-se, portanto, à pintura do forro da nave e aos ditos evangelistas da capela-mor Cf. MARTINS, Judith. Op. Cit, p. 158-159.

Na sacristia, o pintor não retomou a iconografia de Santa Ângela, de São Pedro Thomas e nem do profeta Eliseu existente nos azulejos. Contudo, deu um relevo particular a Santa Teresa D'Ávila, que na azulejaria destaca a devoção ao santíssimo sacramento. Na sacristia permanece o contexto de êxtase místico, também em ambiente exterior (tal qual Madalena de Pazzi). Aqui, a ênfase é dada ao amor, pois ela deixa o seu coração ser tocado pelo coração de Cristo, sendo a única representação iconográfica onde Jesus se faz presente, com um manto vermelho que reverbera nos dois corações.

A representação de Elias é das mais interessantes, envolvendo vários elementos naturais com colorido cheio de matizes: a terra, os montes,¹⁸ as águas como símbolo da renovação,¹⁹ as plantas, o sol (o elemento fogo e nele o emblema da Santíssima Trindade), bem como uma profusão de nuvens escuras sobre a cabeça de Elias e outras que formam um arco a anunciar a chuva iminente e aparições sagradas. O profeta vez por outra se refugiou no deserto para se esquivar da perseguição política ou para adquirir forças espirituais. A cidade (com suas elites políticas) se apresenta como adversária a confrontar o profeta; o deserto se contrapõe a urbe significando refúgio seguro ou eremitério para a penitência e reconciliação com Deus. Por essa razão a referência a arquitetura civil e religiosa longínquas. Observe que na azulejaria há duas recorrências iconográficas: Santo Elias no deserto²⁰ e Santo Elias sendo arrebatado.²¹

MRR prescindiu do carro de fogo que arrebatou Elias, de Eliseu, seu sucessor e até mesmo da representação tão costumeira de almas padecentes no fogo do Purgatório, tema retrógrado do ponto de vista contemporâneo, tal qual se via no forro da nave do Carmo de Mariana (incendiado), Carmo do Serro e capela-mor do Carmo de Sabará. Aliás, ressalta-se que também nos azulejos tal temática tradicional ao mundo ibérico fora eliminada em proveito de uma visão moderna.

Acreditamos que o pintor tenha se pautado nos painéis azulejares parietais da capela-mor, aprofundando o programa iconográfico pertinente à ordem, o que seria possível com a orientação dos sacerdotes e da Mesa Administrativa. Únicos em Minas Gerais, eles foram produzidos pelas oficinas de Lisboa entre 1770-1785 no estilo vigente, o rococó. Seu desenho foi atribuído pelo especialista José Meco ao pintor Francisco Jorge da Costa. Nestes, as devoções carmelitas são identificadas nas cartelas respectivas: os dois místicos mais populares da hagiografia carmelita (São João da Cruz e São Simão Stock), o Arcebispo São Pedro Thomas e Santo Alberto (Patriarca de Jerusalém), duas invocações femininas (Teresa de Ávila e Santa Ângela, esta padroeira da Ordem Terceira), Madalena de Pazzi (1566-1607), Santo Elias (fundador mítico dos carmelitas) e uma curiosa representação infantil de São João da Cruz “retirado do poço” pela Virgem do Carmo.

18 Certamente é o Monte Horeb no deserto do Sinai, muito freqüentado pelo profeta e por aqueles que buscavam a ascese.

19 As narrativas bíblicas descrevem a personalidade forte que leva o profeta a agir sobre o tempo, produzindo uma seca que castigou duramente os povos (I Rs, 17, 1).

20 Transcrição diplomática: [STO ILIAS/NO DEZERTO]

21 Transcrição diplomática: [S.TO ILIAS/ARREBATADO]

A azulejaria serviu como estampa ao pintor e para ampliar e inovar a temática da sacristia deu maior peso à Tereza D'Ávila (1515-1582), reformadora do Carmelo, e a Santo Elias, seu fundador mítico que, sob a ameaça da rainha Jêsabel, refugia-se no deserto (IRs,19). O profeta estava para desistir de sua missão, mas foi alimentado por um anjo e animado pelo Senhor para se dirigir ao Monte Horeb. Manoel Rosa certamente assessorado por sacerdote fixou-se em IRs 19, 11-12²² que referencia o tremor da terra, o vento, o fogo e a brisa.

22 I Rs19, 11-12: O Senhor disse-lhe: "Sai e permanece sobre o monte diante do Senhor". Então o Senhor passou. Antes do Senhor, porém veio um vento impetuoso e forte, que desfazia as montanhas e quebrava os rochedos, mas o Senhor não estava no vento. Depois do vento houve um terremoto, mas o Senhor não estava no terremoto. Passado o terremoto, veio um fogo, mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo ouviu-se o murmúrio de uma leve brisa."



**Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem
Terceira do Carmo de Ouro Preto.**
Foto: André Cubero



Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.
Foto: André Cubero



Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.
Foto: André Cubero