

## Dois Aprendizes, um Mestre português e conversações sobre a Arte da Pintura em Minas Colonial<sup>1</sup>

Two Apprentices, a Portuguese Master and Conversations about the  
Art of Painting in Colonial Minas Gerais

*Célio Macedo Alves*<sup>2</sup>

### RESUMO

O objetivo deste artigo é investigar os “ruídos” sobre a arte da pintura que vem de um passado distante, de pessoas que sabem por ver ou que sabem por ouvir alguém dizer. “Ruídos” que nos permite acompanhar um determinado roteiro de obras, fórmulas de pintura, formas de contratação, enfim, o fazer artístico pictural da segunda metade do século XVIII em diante. Esse roteiro, na verdade, se restringe a dois jovens pintores, que se apresentam como aprendizes de outro pintor, português, certamente mais velho. Tudo isso se desenrola em um processo volumoso, em que um dos jovens pintores aparece como “autor”, e o suposto mestre, como “réu”. Dos relatos indicados no processo, das partes envolvidas, tanto quanto das testemunhas arroladas, pintores em sua maior parte, vislumbra-se um roteiro interessante para se compreender um pouco sobre o início da grande época das pinturas de perspectivas que se desenvolve nas igrejas mineiras a partir de meados do século XVIII. Ao se confrontar as falas dos personagens envolvidos na ação processual com as obras ali mencionadas, percebe-se claramente a possibilidade de montar esse roteiro.

**Palavras-chaves:** Pintura colonial; pintura em perspectiva; aprendizado; pintores mineiros; João Batista de Figueiredo; Manoel Rabelo de Souza; Manoel Antônio da Fonseca

---

<sup>1</sup> Parte deste artigo foi publicado anteriormente, com o título *Minas Colonial: Pintura e aprendizado – o caso exemplar de João Batista de Figueiredo*, na Revista *Tela&Artes*, Belo Horizonte, Ano III, nº 15, 1999, p. 34-40. Para essa publicação, o artigo foi modificado e ampliado para apresentação no Colóquio Internacional de História da Arte, ocorrido em Belo Horizonte entre os dias 28 e 30 de novembro de 2023.

<sup>2</sup> Professor adjunto do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto, Curso de Graduação. Doutor em História Social pela USP.

## ABSTRACT

The aim of this article is to investigate the "noises" about the art of painting that come from the distant past, from people who know by seeing or who know by hearing. "Noises" that allow us to follow a certain script of works, painting formulas, ways of hiring, in short, the pictorial artistic process since the second half of the 18th century. In fact, this itinerary is limited to two young painters who present themselves as apprentices to another, certainly older, Portuguese painter. All of this unfolds in a lengthy lawsuit in which one of the young painters appears as the "plaintiff" and the alleged master appears as the "defendant". From the testimonies given in the trial, by the parties involved, as well as by the witnesses, most of whom were painters, we can see an interesting roadmap to understand a little about the beginning of the great era of perspective painting that developed in the churches of Minas Gerais from the middle of the 18th century. Comparing the speeches of the characters involved in the trial with the works mentioned in them, we can clearly see the possibility of putting together this roadmap.

**Keywords:** Colonial painting; perspective painting; apprenticeship; Minas Gerais painters; João Batista de Figueiredo; Manoel Rabelo de Souza; Manoel Antônio da Fonseca

Encontra-se no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI), em Ouro Preto/MG, um espetacular documento que nos permite fazer uma análise bastante penetrante sobre o fazer artístico em Minas Gerais, notadamente no campo da pintura.<sup>3</sup> Além de fornecer dados elucidativos sobre o aprendizado nessa concorrida atividade, ele revela aspectos importantíssimos do mercado da arte pictural em Minas Gerais, a partir da segunda metade do Setecentos, época em que o rococó começa a se impor no gosto artístico dos habitantes da Capitania mineira. Possibilita ainda rediscutir a questão das filiações estilísticas de alguns de nossos melhores pintores coloniais, principais divulgadores do novo estilo, que teria em

---

<sup>3</sup> Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (AHMI)/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Códice 185. Auto 2335. Cartório 1º Ofício. 1772. Ação de Libelo Civil, Autor João Batista de Figueiredo; Réu Manoel Rabelo de Souza. (Transcrição feita pelo autor)

Manoel da Costa Ataíde o seu mais reconhecido representante, isto já no início do século XIX.

Trata-se de uma “Ação de Libelo Cível”, um documento bastante robusto, que expõe uma espetacular contenda entre o pintor mineiro João Batista de Figueiredo, como autor da ação, e o pintor bracarense Manoel Rabelo de Souza, como réu. Dois pintores que representam duas épocas áureas da pintura em Minas Gerais: uma, de índole barroca, vigente na primeira metade do setecentos, na qual o mestre Manoel Rabelo de Souza era um exemplo, e outra, de índole rococó, dominante na segunda metade, em que o pintor João Batista foi, sem dúvida, um dos pioneiros e um dos principais divulgadores.

A ação, datada de 1772, tem por motivação a cobrança de uma dívida de 36 oitavas de ouro procedidas de um serviço de pintura que João Batista realizou para Manoel Rabelo de Souza. A partir de uma leitura atenta dessa peça processual, através de suas petições, suas contrariedades, suas réplicas e trélicas, das inquirições de testemunhas e das declarações, vão emergindo situações bastante ricas sobre o universo artístico do período. Trata-se, portanto, de um verdadeiro quebra-cabeça que, quando montado, deixa vislumbrar um quadro fantástico de um período fértil do início da pintura de perspectiva rococó nos tetos de nossas igrejas setecentistas.

A primeira inferência que podemos fazer da documentação, e que é de suma importância para o desenvolvimento de nosso raciocínio aqui, é que João Batista de Figueiredo teria sido aprendiz do mestre Manoel Rabelo de Souza. É uma constatação que perpassa toda a ação; inclusive, é a partir dela, que o mestre português procura também construir a sua defesa ou desconstruir a acusação contra si. A ideia de aprendizagem contida na ação permite inserir o nome de outro pintor que também será tratado nesse estudo: o de Manoel Antônio da Fonseca.

Direcionando-se então para campo do aprendizado, o documento expõe de maneira bem clara duas linhas de ação envolvendo os dois pintores: de um lado, o autor, João Batista de Figueiredo, que alega que quando da prestação dos serviços, ele não estaria mais sob o regime de aprendizagem e, portanto, tinha direito ao

valor cobrado; de outro, o réu, Manoel Rabelo de Souza, afirmando que João Batista ainda era seu aprendiz, quando executava os serviços declarados, e, sendo assim, não tinha percepção ao valor cobrado. Em função disso se desenrola todo o processo que, a partir das testemunhas elencadas por ambas as partes, visa demonstrar ao final quem tinha a razão.

Algumas situações apresentadas ao longo do processo são bem interessantes no sentido de se explorar essa questão. Na versão apresentada pelo réu, João Batista, na época em fez o trabalho pelo qual reivindica a dívida, era o seu aprendiz. Para isso apresenta provas interessantes, entre as quais, uma espécie de obrigação ajustada entre ele e o pai do autor, na qual o jovem é colocado sob a responsabilidade do mestre português, para que este lhe ensinasse a arte da pintura. O documento está datado de dezembro de 1760.<sup>4</sup>

Outra situação apresentada pelo mestre foi de que João Batista de Figueiredo, após a morte do pai, não quis mais cumprir o ajuste efetuado, rebelando-se contra o seu instrutor. Rabelo de Souza teve então que recorrer aos capitães-do-mato para o trazê-lo novamente à sua custódia “para ensinar como seu Mestre que é e livrar de alguma desgraça que o dito possa fazer por falta de ensino”.

Após esse retorno, ocorre ainda um episódio bastante curioso. Algum tempo depois, e segundo ainda a versão do réu, estavam eles, mestre e aprendiz, em uma obra no Mosteiro de Macaúbas,<sup>5</sup> quando a madre regente apresenta uma queixa contra João Batista, alegando que ele havia furtado os sanguínhos do cálice;

---

<sup>4</sup> O seu teor é o seguinte: “Digo eu abaixo assinado que é verdade, me ajustei com o Sr. Manoel Rabelo de Souza e o Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros, como Artífice da Arte de Pintor, ensinarem um filho meu, por nome João, a dita Arte, por tempo de seis anos, sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais que para se precisar, pois só da parte dos Mestres está ensiná-lo, doutriná-lo e sustentá-lo. E [em] caso que o Rapaz falte por malícia sua, agindo ou induzido, serei obrigado a buscá-lo e entregá-lo aos ditos mestres até completar os ditos seis anos, aliás serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar, seis tostões cada dia, o que faço por minha livre bondade a contento de todos, principalmente do mesmo rapaz ao que tudo me obrigo a satisfazer e cumprir. E por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal. Hoje, Mariana 12 de Dezembro de 1760 anos. Antônio Lopes de Figueiredo.” Códice 185. Auto 2335, 1º Ofício, fl. 30.

<sup>5</sup> Localizado no Município de Santa Luzia, junto a Rodovia MG020, que liga este município ao de Joboticatubas.

imediatamente, o mestre o submete o aprendiz ao castigo de açoite, obtendo assim a sua confissão de que trazia ao pescoço, em um saquinho, os objetos roubados. Três dias após este episódio, João Batista fogia para Vila Rica, onde seria preso a mando do Governador da Capitania — naquele momento Luís Diogo Lobo da Silva, que exerceu o cargo de 1763 a 1768 —, e enviado para a prisão no Rio de Janeiro.

Após o retorno do Rio de Janeiro, fugido ou com licença de soltura obtida — este fato não fica bem esclarecido no processo —, João Batista de Figueiredo vai para Vila Rica e procura novamente a casa de Manoel Rabelo de Souza. Tudo isso, aliás, ainda na versão desse último. Ali ele é novamente aceito para terminar seu período de aprendizagem, trabalhando com o mestre em algumas obras importantes, dentre as quais se cita a pintura do forro do teto da nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (atual igreja de Santa Ifigênia) em Ouro Preto.

A versão oferecida por Figueiredo, em sua réplica, e corroborada também por testemunhas, tanto aquelas produzidas por sua parte como as pelo réu, difere em muitos pontos daquela apresentada por Rabelo de Souza.

Inicialmente, João Batista de Figueiredo relata que sua “fuga” do aprendizado que estava em curso com Manoel Rabelo de Souza se deu em razão deste não ser pintor e sim apenas mestre dourador. Neste caso, nada poderia lhe ensinar sobre a arte da pintura, porque “ninguém pode ensinar o que não sabe”. Ponto, aliás, consensual no depoimento das testemunhas inqueridas, que afirmaram que Rabelo de Souza “é só mestre dourador, não sabe coisa alguma da arte da pintura, e nas obras que toma para si, por arrematação ou por ajuste, chama oficiais da arte de pintura e só administra as obras”. No entender de Figueiredo, o réu enganou ao seu pai, ao tê-lo aceito por aprendiz de Rabelo de Souza, pois este não professava a arte de pintar. Fato, aliás, que impele Figueiredo a dar por “falso”, no sentido de inválido, o contrato de servidão ajustado entre Rabelo de Souza e o seu pai.

Se prestarmos atenção no ajuste apensado ao processo, no qual o pai de João Batista ajusta com Manoel Rabelo de Souza o aprendizado do filho, notaremos que

o réu, Rabelo de Souza, é mencionado apenas como “artífice da arte de pintor”;<sup>6</sup> artífice que a época pode ser definido como alguém que sabe e processa alguma arte ou que realiza algo com artifício e estudo.<sup>7</sup> O que difere do termo “mestre”, definido como aquele que ensina alguma ciência ou arte.<sup>8</sup> Fato que talvez justifique a defesa apresentada por João Batista, contestando a qualificação de “mestre” imputada ao pintor português, e, no caso, alguém não apto a lhe ensinar a arte da pintura. O mesmo contrato de aprendizado cita outro pintor por nome Anastácio de Azevedo Correa Barros, do qual pouco se sabe a respeito, sendo, talvez, um sócio de Rabelo nas obras contratadas.<sup>9</sup>

No entanto, esta discussão se Rabelo de Souza era ou não um mestre pintor, ou se apenas um mestre dourador, torna-se bastante significativa, se considerarmos que em Minas Gerais, muitas vezes, não se fazia bem claro esta diferenciação entre uma e outra categoria. É de se mencionar que em Portugal isto era bem demarcado, inclusive nos contratos de aprendizagem estabelecia-se que o mestre só poderia ensinar o ofício que dominava e que praticava. Mesmo porque, ao final do processo, o aprendiz teria que prestar exame na arte ou ofício em que fora preparado durante um longo período: se dourador, pintor a têmpera ou a óleo, e o fazia na respectiva especialidade. Isto, ressalte-se, em Portugal. Na Capitania de Minas parece que não vingou esta prática, pois não encontramos, até o momento, nenhum documento que comprove o expediente dos exames para pintores ou douradores, ao contrário do que vinha ocorrendo com outros ofícios como o de carpinteiro, o de pedreiro ou o de sapateiro, entre outros.

---

<sup>6</sup> Ver nota rodapé 2.

<sup>7</sup> BLUTEAU, Padre Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789, Tomo 1, p. 125. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008422&bbm/5412#page/142/mode/2up>.

<sup>8</sup> BLUTEAU, Padre Rafael. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Tomo 2, p. 78. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008423&bbm/5413#page/2/mode/2up>.

<sup>9</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, nº 27, 1974, vol. 1, p. 100. Anastácio de Azevedo Correa Barros aparece ali citado como arrematante de pinturas de imagens (São Sebastião e Nossa Senhora do Carmo) para a Câmara de Mariana em 29 de novembro de 1760. E só.

O certo é que, sendo provavelmente uma família de poucos recursos, o pai de João Batista de Figueiredo vislumbrou na pintura uma forma bem interessante de dar ao filho um ofício mais nobre, que poderia render mais tarde algum sustento para a família. Também estava preocupado com a educação do filho e, de certa maneira, seguia uma orientação da própria Coroa Portuguesa, que recomendava aos filhos que não fossem educados para os “estudos maiores” (ser um padre ou um licenciado, por exemplo), o aprendizado de um determinado ofício.

Deveremos considerar também que o próprio filho, naquele momento com uma idade entre 14 a 16 anos, apresentou alguma aptidão para o desenho e para a pintura. Condição que levou o pai a colocá-lo na companhia do mestre Manoel Rabelo de Souza que, por aquela época, — 1760, era um respeitável artífice. Pelo menos aparece arrematando as principais obras no período, contratando, como se aponta no documento, peritos dessa arte para executá-las. Aliás, no mesmo ano, encontrava-se ele trabalhando — ou administrando — as pinturas da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição do Arraial de Catas Altas (hoje cidade), onde residia a família de João Batista de Figueiredo. Provavelmente ali, o pai, Antônio Lopes de Figueiredo, procurou o experiente artífice, expondo-lhe o desejo de colocar o próprio filho sob a sua responsabilidade. Decisão que foi posteriormente lavrada com a obrigação passada na cidade de Mariana, em 12 de dezembro daquele mesmo ano de 1760.<sup>10</sup>

A aprendizagem de um ofício naquela época não se resumia simplesmente ao ensino das técnicas e das práticas previstas na sua execução. A obrigação dos aprendizes ia bem mais além que isso, compreendendo também lições de ler e de escrever. Em muitos casos, eram imputadas aos jovens tarefas servis, resultando daí o nome pelos quais eram muitas vezes designados esses ajustes de aprendizagem em Portugal: “contratos de servidão”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Ver nota rodapé 2.

<sup>11</sup> Conferir alguns exemplos desses contratos de servidão e aprendizagem para o caso português em Serrão, Victor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos pintores portugueses*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983, p. 293-307.

No que tange ao ofício de pintor, o jovem contribuía com o mestre na hora de preparar as tintas, moer os pigmentos e limpar os pincéis; em contrapartida, ia recebendo, na própria tenda (oficina) deste ou no canteiro de obras — uma pintura de teto, tinha que ser feita “in loco” — os principais embasamentos da profissão, tais como escorçar figuras humanas, aplicar corretamente os sombreados, as técnicas e etapas do douramento, dentre outros procedimentos picturais.

João Batista de Figueiredo aprendeu estas particularidades nas obras em que acompanhou o mestre, principalmente antes da fuga em Macaúbas. E, se aprendeu bem demais, ao ponto de Rabelo de Souza ir mandar buscá-lo por saber que já era um oficial de pintor, é porque Figueiredo havia tomado aulas com outro pintor do período. É o próprio ex-aprendiz que nos revela o nome desse pintor em suas alegações: Antônio Martins da Silveira; este, sim, considerado por ele um “verdadeiro professor da arte de pintor”. Versão, aliás, corroborada por algumas testemunhas arroladas no processo.

Não sabemos em que momento se deu este contato entre Figueiredo e Antônio Martins da Silveira. Se ocorreu ainda nos primeiros anos de aprendizagem com Rabelo de Souza ou se foi depois da fuga de Macaúbas, ou, mesmo, se após o retorno da prisão no Rio de Janeiro. Contudo, fica claro que não foi com o mestre Rabelo de Souza que Figueiredo teve contato com gosto rococó, pois aquele era, como se disse anteriormente, um postulante às composições do estilo barroco. Aliás, não foi nem um pintor, mas sim um dourador. Fica evidente, então, ter sido com o segundo.

Infelizmente conhecemos bem pouco de Antônio Martins da Silveira. Sua atuação como pintor, em Minas Gerais, é escassamente e, talvez, incorretamente documentada. Sabemos que entre 1760 e 1761, encontrava-se em Vila Rica, pintando dois painéis para a igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões; entre 1764 e 1765, apresentava-se em Mariana, para a pintura do consistório da Igreja de Nossa Senhora do Carmo; depois, só o veremos novamente em 1782, ainda em Mariana, executando o belíssimo forro do teto da Capela do Seminário de

Mariana.<sup>12</sup> (Fig. 1) Contudo, mediante um testemunho prestado no processo, datado de 6 de junho de 1771, constatamos que, por essa altura, Antônio Martins já se encontrava falecido. Como é possível, então, um morto realizar uma pintura alguns anos depois? É preciso esclarecer que esta data fornecida para a pintura de Mariana foi difundida inicialmente pelo Cônego Raimundo da Trindade, em um estudo seu sobre o Seminário de Mariana.<sup>13</sup> Provavelmente, houve algum engano na transcrição ou na interpretação do documento original. Mas um aspecto que pode confirmar o falecimento de Antônio Martins anteriormente a 1771 deve ser aqui considerado: a sua participação como testemunha no libelo em causa seria de suma importância para comprovar a alegação de João Batista, mas em nenhum momento do desenrolar da ação ele se apresenta para depor — ou sequer é indicado para isto.



**Figura 1:** Antônio Martins da Silveira. Pintura do Forro da Capela-mor da Capela do Seminário Menor de Mariana. C. 1782. Fonte: Foto Arquivo do Autor

<sup>12</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artesãos*, vol. 2, p. 247.

<sup>13</sup> TRINDADE, Cônego Raimundo. *Breve notícia dos Seminários de Mariana*. Mariana: edição sob auspícios da Arquidiocese de Mariana, 1951, p. 30-31.

As obras de pintura nos tetos dos forros da capela-mor e nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (Santa Ifigênia), em Ouro Preto, mencionadas com frequência no processo, são fundamentais para se compreender melhor o surgimento do gosto rococó na pintura em Minas Gerais, bem como a possível contribuição de João Batista de Figueiredo nesse episódio. Pelo que se pode deduzir das afirmações de Manoel Rabelo de Souza e de algumas testemunhas inquiridas, Figueiredo teria trabalhado ali, primeiro como aprendiz, no forro do teto da capela-mor, e, posteriormente, já como oficial feito — ainda que Rabelo de Souza alegue que o ex-aluno lhe devia um tempo da aprendizagem —, no forro do teto da nave; isto, após o retorno do Rio de Janeiro, como se mencionou anteriormente.

A primeira pintura, do forro do teto da capela-mor, executada provavelmente em época anterior ao ano de 1765 (Fig. 2), onde, como se constatou, João Batista de Figueiredo teria iniciado o seu processo de aprendizagem. Pintura que guarda certa similitude com a pintura do forro do teto da capela-mor da Sé de Mariana, também arrematada por Rabelo de Souza. (Fig. 3)



**Figura 2:** Manoel Rabelo de Souza e outros. Pintura do Forro da Capela-mor da Igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto. C. 1765. Fonte: Foto Arquivo do Autor



**Figura 3:** Manoel Rabelo de Souza. Pintura do Forro da Capela-mor da Catedral Sé de Mariana. C. 1760. Fonte: Foto Arquivo do Autor

Como uma pintura praticamente se seguiu à outra, fica até fácil compreender porque a composição adotada na igreja de Ouro Preto tem, no geral, a mesma forma circular do partido adotado na Sé de Mariana. Não obstante, essa similitude só é guardada na sua visão global, porque nos detalhes, nas figuras e elementos arquitetônicos, observa-se uma certa evolução estilística, uma erudição e uma palheta mais rica. Fato creditado a um maior aprimoramento dos aprendizes? Ou aos oficiais pintores contratados para obra, diferentes daqueles que atuaram em Mariana? Seja como for, dois aspectos devem ser assinalados nesta pintura.

As figuras dos doutores da igreja (Jerônimo, Agostinho, Ambrósio e Gregório) representadas em Ouro Preto, de desenho e colorido expressivos, fazem-nos lembrar, imediatamente, as figuras pintadas nos forros dos tetos da nave da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré e da capela-mor da igreja do Rosário, localizadas em Santa Rita Durão (distrito de Mariana); obras estas executadas por João Batista de Figueiredo em 1778 e 1792, respectivamente (Fig. 4). Obviamente, devemos considerar os vários anos de aprimoramento que separam estas duas obras daquela de Ouro Preto. No entanto, é de se supor que a habilidosa mão do

aprendiz — naquela altura do aprendizado, já notada pelo mestre — está bem presente na elaboração das figuras da capela-mor do Alto da Cruz. Ressaltamos, entretanto, que ali também atuou, juntamente com Figueiredo, outro aprendiz, de nome Manoel Antônio da Fonseca — que será tratado mais adiante. É possível que ali tenham atuado também outros pintores, como oficiais ou mesmo aprendizes, que poderiam ser aqueles cujos nomes se encontram arrolados no processo, como Felipe José de Araújo, Manoel José de Souza, José Correia de Barros, Manoel Correia de Carvalho, Marcelino José de Mesquita e Manoel Dias Guimarães.<sup>14</sup> Todos se apresentam como testemunhas produzidas tanto pelo autor quanto pelo réu, e demonstram em seus depoimentos um certo ar de companheirismo e compartilhamento de ideias artísticas desenvolvidas nas obras da igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto.

Carlos Del Negro, em seu importante estudo sobre pinturas em Minas Gerais no período colonial, também evidencia de maneira perspicaz algumas semelhanças entre as figuras representadas nos forros da Sé de Mariana com as da igreja do Rosário de Santa Rita Durão, que, inclusive, são analisadas a partir de um dos quatro modelos que estabelece para o estudo das pinturas em perspectivas nos forros de igrejas mineiras. Assim, as pinturas de Mariana são enquadradas em um modelo definido como II, cuja característica a assinalar seria a difusão pelo gosto das figuras sentadas, composição que será adotada por João Batista em suas pinturas nas igrejas de Santa Rita Durão.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Destes todos, sabemos apenas que Manoel Pereira de Carvalho atuou em Ouro Preto na Matriz de Antônio Dias (pintura de imagens em 1779/80); em Mercês e Misericórdia (pintura na capela em 1782) e São Francisco de Assis (pintura na sacristia em 1783). Manoel Dias Guimarães pintou portas na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto em 1775/76. E Marcelino José de Mesquita, louvado em obra de pintura feita na Casa da Intendência de Ouro Preto (1773) e por pinturas na Casa de Fundação de Sabará, em 1781, por cuja obra acabou sendo preso. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices*, volumes 1 e 2.

<sup>15</sup> DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: SPHAN, nº 20, 1958, p. 133-134.



**Figura 4:** João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Santa Rita Durão/Mariana. C. 1792. Fonte: Foto Arquivo do Autor

Contudo, é importante registrar aqui que Del Negro não menciona em seu estudo — publicado no ano de 1958 — as pinturas da igreja de Santa Ifigênia de Ouro Preto, porque os seus forros encontravam-se a época encobertos por uma repintura, que só foi removida nos anos 1960, pelos técnicos do antigo SPHAN, atual IPHAN, deixando a vista as pinturas que hoje se pode apreciar no templo.

O outro aspecto refere-se à presença, nas pinturas de Santa Ifigênia do Alto da Cruz, do elemento rocalha, que marca o seu aparecimento, talvez pela primeira vez, em uma composição pictural de teto em perspectiva, notadamente na elaboração da tarja central, envolvendo a cena da Assunção da Virgem, mas que se encontra desvinculada da arcada lateral do forro. No entanto, a presença dessa

rocalha é um fato bem significativo, ao indicar que, em um período bem curto de tempo — entre o final da pintura da Sé de Mariana e o início daquela do forro do teto do Alto da Cruz — se tenha começado a operar uma mudança de gosto e de concepção das composições picturais. Poderíamos indagar, então, se tal iniciativa partiria de um iniciante, como era o caso de João Batista de Figueiredo? Ou de um oficial pintor contratado para a obra? Ou, ainda, se obedecia a um pedido do cliente, que gostaria de ver pintado em seu teto aqueles elementos “irregulares” que principiavam a povoar a talha de algumas igrejas?

A pintura da nave, na qual atuou João Batista de Figueiredo como aprendiz ou já como um oficial — fica-se sempre a dúvida gerada pelas versões contraditórias apresentadas pelas partes envolvidas na contenda — já é direcionada visivelmente para o partido rococó. O período comumente aceito para a execução dessa pintura é o ano de 1768, época em que seu arrematante, Manoel Rabelo de Souza, aparece recebendo uma parcela do pagamento.<sup>16</sup> No entanto, a partir da informação de uma das testemunhas, certifica-se que essa obra durou de 1765 a 1767. A mesma testemunha diz também que Figueiredo, após o retorno do Rio de Janeiro, teria sido chamado “pela segunda vez” a ir trabalhar na obra que “o réu fez na igreja do Alto da Cruz”; porém, ignorando se era ainda aprendiz.

Nessa pintura, de maior desenvoltura do que a da capela-mor, atuou também o outro dito aprendiz, Manoel Antônio da Fonseca, o que faz dificultar um pouco a demarcação do que tenha sido feito por este ou por João Batista de Figueiredo, ou ainda por outro oficial pintor porventura contratado pelo arrematante. No entanto, é possível elaborar algumas observações.

A composição pictural ali executada apresenta dois partidos contrapostos: um ainda preso aos ditames do barroco e outro renunciando os tetos eminentemente rococós de algum tempo depois. (Fig. 5) No primeiro caso, referimo-nos às duas séries de arcadas dispostas longitudinalmente ao longo e acima das cimalkas da nave. Entre as arcadas, figuras de santos, que nos remetem

---

<sup>16</sup> Recebeu em 15 de fevereiro de 1768 a quantia de 380\$000 reis por conta da pintura do corpo (nave) da igreja. MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, vol. 2, p. 273.

às figuras da Sé de Mariana, mas de qualidade pictural inferior àquelas que encontramos na capela-mor. Seria do ajudante e ex-aprendiz Manoel Antônio da Fonseca, companheiro de aprendizagem de João Batista de Figueiredo em tantas outras jornadas?



**Figura 5:** Manoel Rabelo de Souza, João Batista de Figueiredo e outros. Pintura do Forro da nave da Igreja de Santa Ifigênia em Ouro Preto. C. 1765-67. Fonte: Foto Arquivo do Autor.

Já na parte central, observamos uma composição nitidamente rococó, que parece, apesar de interligada à estrutura anterior, contrastar-se com esta. Ali podemos enxergar, com toda certeza, a mão de outro pintor: João Batista? Se compararmos o desenho desse medalhão central, ostentando Nossa Senhora do Rosário, perceberemos uma certa semelhança com o da pintura do Seminário de Mariana, dado como feito em 1782 e atribuído a Antônio Martins da Silveira que, ressaltamos, por esta época já se encontrava falecido. Mas, se pensarmos na relação que houve entre Figueiredo e Antônio Martins, este como mestre daquele, não se pode deixar de especular sobre a possibilidade de o ex-aprendiz ter algo a ver com a execução do forro da capela-mor do Seminário. Se o professor já estava morto por volta de 1782, o seu ex-aprendiz não.

Outro fato importante, oriundo da relação entre mestre/aprendiz, que pode aclarar melhor essas semelhanças das composições utilizadas em algumas de nossas igrejas, é que muitas vezes o mestre lega para seus aprendizes seus esboços, gravuras e estampas. Assim agiu outro pintor do primeiro ciclo da pintura rococó em Minas Gerais, João Nepomuceno Correia e Castro, que em testamento, deixa para seus aprendizes “Francisco e Bernardino de Senna” todas suas “estampas, riscos e debuxos”.<sup>17</sup> Este poderia ter sido o caso de Antônio Martins da Silveira, que teria entregue, também, a João Batista de Figueiredo alguns de seus “debuxos e estampas”, o que vem explicar a semelhança que tem alguns elementos da pintura deste com o forro pintado do seminário, atribuído àquele.

Alguns anos mais tarde, João Batista de Figueiredo, já como um completo mestre na arte da pintura, vem realizar duas avultosas pinturas de forro de teto de igrejas; diga-se, dois dos melhores exemplares desta primeira fase do ciclo rococó — as obras de duas igrejas de Santa Rita Durão (antigo povoado de Inficionado), na região de Mariana. Nelas se percebem, com clareza, todas as “maneiras” que o pintor traz de seus anos de aprendizagem, sejam aquelas adquiridas nas andanças com Manoel Rabelo de Souza — aquele que lhe deu a sua primeira chance, não podemos negar — ou, depois, na companhia de Antônio Martins da Silveira.

A primeira menção de João Batista de Figueiredo em Santa Rita Durão, ajustando obras de pintura na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, se dá no ano de 1778.<sup>18</sup> É época em que provavelmente executa a pintura do teto da nave. (Fig. 6) Trata-se de uma grande composição em perspectiva arquitetônica de gosto rococó, com seus pilares, arcadas, balcões e concheados, sustentando ao centro o medalhão onde se vê a cena alusiva à padroeira local. A sua composição faz lembrar, em muitos detalhes, a pintura do seminário de Mariana.

---

<sup>17</sup> Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana (AECM), Testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, Pasta 619, ano 1794. Ver também MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, Vol. 1, p. 173.

<sup>18</sup> MARTINS, Judith Martins, *Dicionário de Artistas e Artífices*, Vol. 1, p. 285.



**Figura 6:** João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da Nave da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Santa Rita Durão/Mariana. C. 1778. Fonte: Foto Arquivo do autor.

A outra obra, talvez a melhor realizada pelo pintor, pode ser contemplada na igreja do Rosário, monumento próximo ao anterior, no mesmo distrito. João Batista de Figueiredo executou todo o douramento e pintura deste templo, incluindo as pinturas dos tetos, paredes laterais e átrio, bem como o douramento da talha dos retábulos, púlpitos e arco-cruzeiro. (Fig. 7) Ressalte-se que a integração da pintura colorida com a talha dourada transforma o ambiente interno dessa igreja em um espetacular “salão de festa” rococó. O curioso nesta pintura é que o próprio autor, talvez prevendo a boa repercussão que esta obra teria em gerações futuras, esboçou deixar ali registrado, no átrio do templo, em meio ao colorido das elegantes rocalhas, o seu nome: “João Baptista”; mas, por motivos desconhecidos, preferiu encobrir sua assinatura pela inscrição que atualmente se vê. Isto ocorreu no ano de 1792, como indica uma inscrição inserida na pintura. (Fig. 8)



**Figura 7:** João Batista de Figueiredo. Pintura do Forro da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão/Mariana. C. 1792. Fonte: Foto Arquivo do Autor



Norte. Há ainda a menção de que tenha atuado em igrejas situadas nas cidades de Conceição do Mato Dentro<sup>19</sup> e Serro<sup>20</sup>, contudo, ainda não foi localizada documentação que confirme essa hipótese.

A pintura de Itapanhoacanga se encontra na igreja de São José e vem passando no momento (2023/2024) por um grande processo de restauração. Trata-se de uma pintura do forro da nave, que apresenta uma estrutura ainda ligada ao tradicional forro de caixotão, muito utilizado no início do século XVIII em pinturas de igrejas e residências. São doze painéis nos quais se representam cenas alusivas a Sagrada Família, com ênfase nos episódios referentes a São José, patrono da igreja. Trata-se de composições bem elaboradas, obviamente, muitas delas inspiradas em gravuras europeias, com um delineamento muito correto das figuras e uso de uma palheta de cores bem diversificada, aplicadas de maneira bem suave. (Fig. 9 a e b)



**Figura 9 a:** Manoel Antônio da Fonseca. Um dos painéis pintados no Forro da Nave da Igreja de São José em Itapanhoacanga/Alvorada de Minas. **Figura 9 b:** Na inscrição pintada no livro consta a data de 1787. Fonte: Foto Arquivo do autor.

<sup>19</sup> MANUEL Antônio da Fonseca. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23860/manuel-antonio-da-fonseca>.

<sup>20</sup> DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, nº 29, 1978, p. 127 E 130.

É possível que também seja de sua autoria as pinturas dos forros da nave e capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, localizada no mesmo distrito de Itapanhocanga, no município de Alvorada de Minas. A igreja apresenta uma magnífica decoração pictórica, revestindo os forros da nave e capela-mor e as suas paredes laterais. Destaque especial para o forro da nave, com tarja central representando a Assunção da Virgem entre nuvens e anjos, com cercadura em concheados, tudo isso sustentado por colunas e plintos apoiadas sobre uma bancada que circula todo o espaço da nave, com púlpitos onde se vê os apóstolos. Carlos Del Negro classifica essa pintura como uma simplificação da pintura que se encontra no forro da nave da igreja Matriz de Santo Antônio, na cidade de Santa Bárbara.<sup>21</sup>

Já em Congonhas do Norte, atribui-se a Manoel Antônio da Fonseca a pintura do forro da capela-mor da igreja matriz de Santana, cuja imagem da padroeira aparece representada na tarja central. (Fig. 10) Trata-se de uma elegante composição em perspectiva arquitetônica, composta por quatro colunas e quartões de cariátides que sustentam a tarja central, envolvida por concheados e guirlanda de flores, desenvolvendo ao centro a iconografia da Santana Mestra, tendo por trás a imagem de São José. O delineamento das figuras e o colorido do conjunto se aproxima bastante do se vê no forro da igreja de São José, em Itapanhoacanga. Também seriam dele nesta mesma igreja as pinturas parietais da capela-mor e os painéis acima dos altares colaterais na nave.

---

<sup>21</sup> DEL NEGRO, Carlos. Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira, p. 166.



**Figura 10.** Manoel Antônio da Fonseca. Pintura do forro da capela-mor da Igreja de Santana em Congonhas do Norte. Final século XVIII. Fonte: Foto Arquivo autor

Para concluir. A ação envolvendo os pintores João Batista de Figueiredo e Manoel Rabelo de Souza durou cerca de 3 anos. Ao final, o juiz dá ganho de causa a João Batista de Figueiredo. No entanto, a despeito de quem quer que tenha levado a melhor nessa contenda, o ganho mais substancial será dos estudiosos da arte colonial mineira, notadamente no campo da pintura, pois permite vislumbrar como funcionou o sistema das artes naquele período: a relação mestre/aprendiz, as filiações estilísticas, as parcerias e, sobretudo, o viver em colônia daqueles homens da pintura, que povoaram as igrejas colônias mineiras com belíssimas obras de arte.

QUADRO COMPARATIVO SOBRE A ATUAÇÃO EM MINAS GERAIS DOS  
PINTORES CITADOS NO TEXTO

Década 1760	Década 1770	Década 1780	Década 1790
1760 – Manoel Rabelo de	1773–1775 Bernardo Pires da Silva –	1782(c.) – Antônio Martins da Silveira	1792(c.) – João Batista de

<p><b>Souza*</b> - Pintura dos forros capela-mor da Sé de Mariana; <b>1765–1767</b> – <b>Manoel Rabelo de Souza</b> Pintura dos forros da capela-mor e nave da igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto (onde trabalharam João Batista de Figueiredo e Manoel Antônio da Fonseca).</p>	<p>Pintura do forro da capela-mor do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos em Congonhas do Campo; <b>1777–1787</b> – <b>João Nepomuceno Correia e Castro</b> – Pintura do forro da Nave do Santuário de Bom Jesus do Matozinhos em Congonhas do Campo; <b>1778(c.)</b> – <b>João Batista de Figueiredo</b> – Pintura do forro da nave da igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Santa Rita Durão (Mariana).</p>	<p>(possível mestre de João Batista de Figueiredo) Pintura da capela-mor da Capela do Seminário da Boa Morte em Mariana <b>1787</b> – <b>Manoel Antônio da Fonseca</b> – Pintura da nave da igreja de São José em Itapanhoacanga (Alvorada de Minas); (?)<b>Manoel Antônio da Fonseca</b> – Pinturas na igreja de Nossa Senhora do Rosário em Itapanhoacanga; (?) <b>Manoel Antônio da Fonseca</b> – Pinturas do Forro e painéis parietais da igreja matriz de Santana em Congonhas do Norte.</p>	<p><b>Figueiredo</b> – Pinturas dos forros da nave e capela-mor da capela de Nossa do Rosário em Santa Rita Durão (Mariana); <b>Manoel da Costa Ataíde</b> – Início do ciclo das grandes pinturas em perspectiva.</p>
--	---	---	---

\*Um dos louvados nesta obra foi Antônio Martins da Silveira, “perito na arte de pintor”

FONTE: Judith Martins; Carlos Del Negro e os documentos consultados

Recebido em: 20/03/24 - Aceito em: 12/06/24

## **REFERÊNCIAS**

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: SPHAN, nº 20, 1958

DEL NEGRO, Carlos. *Nova Contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, nº 29, 1978.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN/MEC, nº 27, 1974, vols. 1 e 2.