

**Uma mulher vestida do sol: a composição iconográfica da
Virgem Apocalíptica de Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira
do Campo.**

A sun-dressed woman: the iconographic composition of the
Apocalyptic Virgin by Antônio Rodrigues Bello in Cachoeira do
Campo

Tiago da Cunha Rosa

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a imagem da Virgem Apocalíptica existente no nártex da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito ouro-pretano de Cachoeira do Campo, elaborada por Antônio Rodrigues Bello nas primeiras décadas do século XVIII. Diferentemente de suas pinturas irmãs existentes no tríptico, que apresentam fontes iconográficas diretas já identificadas ainda na década de 1940 por Hannah Levy, esta pintura apresenta uma composição mais livre do artista que permite entrever as referências visuais e culturais de mentalidade barroca nas quais este e sua produção estavam imersos. Neste sentido, neste trabalho a pintura de Bello é comparada a uma série de gravuras, e são identificadas possíveis fontes iconográficas diretas e indiretas utilizadas pelo mesmo na composição da cena, permitindo leituras iconográficas e discussões sobre a intencionalidade e os discursos contidos na cena apresentada.

Palavras chave: Pintura Colonial Mineira; Iconografia; Antônio Rodrigues Bello; cachoeira do Campo.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the image of the Apocalyptic Virgin in the narthex of the *Matriz de Nossa Senhora de Nazaré* (Our Lady of Nazareth Main Church), created by Antônio Rodrigues Bello in the first decades of the 18th century, in the Ouro Preto village of Cachoeira do Campo. Unlike the other paintings in the triptych, which present direct iconographic sources already identified by Hannah

Levy, in the 1940s, this painting presents a freer composition by the artist allowing to glimpse the visual and cultural references of the baroque mindset in which both the artist and his production were immersed. In this sense, Bello's painting is hereby compared to a series of pictures. Possible direct and indirect iconographic sources used by him in the composition of the scene are identified, which allows iconographic readings and discussions about the intentionality and the discourses within the scene presented.

Keywords: Colonial Painting in Minas Gerais; Iconography; Antônio Rodrigues Bello; Cachoeira do Campo.

1 INTRODUÇÃO

Ao pesquisar a complexidade das manifestações da arte barroca nas Minas Gerais setecentistas, é necessário compreender, antes de mais nada, este contexto global de mundialização da cultura europeia. Desta maneira, o conceito de mundialização proposto por Serge Grusinski parece aplicável, visto que:

A partir do século XVI a monarquia ibérica controlava um espaço que abrangia os quatro continentes, e com eles a multiplicidade de seus regimes de governo, estratégias de exploração de matérias primas e princípios de organização da sociedade. Nesse espaço se encontraram e se misturaram pessoas, sociedades e civilizações. Desse modo, a monarquia não se caracterizava uma “área cultural” unificada ou única, mas as reunia aos montes (...). (FURTADO et al,¹ 2014, p. 387).

Neste momento de “planetarização” do espaço europeu, surgiu a inédita necessidade de tornar os novos territórios palatáveis aos padrões ibéricos em termos culturais, artísticos, econômicos, religiosos e sociais. Desta maneira, penetra na colônia mineira a eurocêntrica mentalidade barroca, com a predominância da Igreja Tridentina, que sentia a emergente necessidade de se recuperar da fé abalada frente ao avanço protestante e trazer para seu controle,

¹ FURTADO, Júnia; KANTOR, Iris; STOLS, Eddy; THOMAS, Werner. (org) Um mundo Sobre Papel: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol. São Paulo / Belo Horizonte. Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. (2014)

novamente, as massas de fiéis. Assim, a igreja intensificou sua atuação numa série de medidas litúrgicas, que, posteriormente, teriam rebatimentos estéticos através das artes. A partir do posicionamento da instituição católica a arte se torna um instrumento de catequização, como fica explícito no Concílio de Trento, que estabelece:

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios e dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios (...). (DENZINGER, 1963, p. 279, apud BOHRER, 2007, p.28)²

Para além das medidas que colocam as artes como instrumento de catequização e ordenação social, o referido concílio estabelece ainda: medidas de cunho litúrgico, normatizando a realização dos cultos; arquitetônicas, versando sobre o programa de necessidades, implantação e proporções dos templos; dentre outras, que no contexto do império português, foram prontamente recebidas e aplicadas, através de uma série de constituições.

No contexto da América Portuguesa, tais medidas foram recebidas e regulamentadas através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que implementam as medidas do Concílio de Trento no território colonial, ditando parâmetros mínimos nos aspectos litúrgicos, arquitetônicos e artísticos. Flexor (2016) destaca a íntima relação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia com as determinações do Concílio de Trento, uma vez que o texto baiano chega a transcrever alguns trechos completos, como por exemplo, o título XX, das santas imagens, que afirma:

² BOHRER. A. F. Imaginário da Paixão de Cristo: Cultura artística e Religiosa nos séculos XVIII e XIX no alto rio das Velhas. Monografia de Bacharelado. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. (2007)

Manda o Sagrado Concílio Tridentino, que nas Igrejas se ponham as Imagens de Cristo Senhor Nosso, de sua Sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem canonizados, ou beatificados, e **se pintem retábulos, ou se ponham figuras** dos mistérios que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, por quanto com elas se confirma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios, e mercês que de sua mão recebeu, e continuamente recebe; e se incita também, vendo **as imagens dos Santos**, e seus milagres, a dar graças a Deus Nosso Senhor, e a os imitar [...] Pelo que mandamos que nas igrejas, capelas e ermidas de nosso Arcebispado não haja em retábulos, altar, ou fora dele imagem que não seja das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os misterios, vida, e originais que representam. **E mandamos que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros pintados, e ornados de maneira que se escusem vestidos, por ser assim, mais conveniente, e decente.** (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 268-269, 1753, p. 256-257, apud FLEXOR, 2016, grifo do autor)³.

Desta maneira, Não só em Minas Gerais mas em toda a colônia brasileira, houve uma profusão de edificações religiosas ricamente decoradas com as mais variadas tipologias de objetos decorativos e de culto, onde ainda hoje encontram-se um enorme acervo de bens móveis e integrados, como imagens, prataria, retábulos e forros, elementos estes que para além de seus valores de culto, carregam enormes valores históricos e artísticos.

2 OS TETOS RELIGIOSOS EM MINAS GERAIS: BREVE RESUMO DOS ESTUDOS MORFOLÓGICOS E ICONOGRÁFICOS.

As sistemáticas investigações da pintura colonial mineira e de seus mestres, especialmente daqueles pertencentes ao século XVIII, evoluíram constantemente desde o início dos estudos, nas décadas de 1930 e 1940, que se dedicaram à redescoberta do patrimônio mineiro.

³ FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., LINS, E.Á., eds. Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251. ISBN: 978-85-232-1861-4. Disponível em: <<https://doi.org/10.7476/9788523218614.0013>>

À partir dos clássicos estudos empreendidos por Hannah Levy, como seu texto “Modelos europeus na pintura colonial” originalmente publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1944⁴ sobre o uso de estampas europeias pelos pintores mineiros, muito tem sido discutido acerca da produção artística e arquitetônica desenvolvida em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX, que se mostrou não tão inventiva quanto se pensava inicialmente, mas sim fortemente influenciada por movimentos iconográficos europeus. Neste sentido, cabe compreender a vasta produção artística que se desenvolveu no território mineiro como parte de processos sociais, econômicos e artísticos que se deram a partir de processos globais de colonização.

Do ponto de vista dos estudos da pintura colonial, um dos autores pioneiros foi o professor Carlos Del Negro (1958)⁵, com importantes estudos sobre vários forros presentes nas igrejas no Estado de Minas Gerais. Cabe destacar, também, os estudos sobre a pintura em perspectiva em Minas Gerais⁶ desenvolvidos pela pesquisadora Myriam Ribeiro, realizados na década de 1980, que constituem enormes contribuições para os estudos da arte colonial mineira.

Outro importante estudo sobre a pintura em perspectiva nos tetos, desta vez especificamente sobre os tetos lusos, foi realizado pelo pesquisador Magno Moraes Mello (1998)⁷. A obra, que apresenta importantes avanços sobre a morfologia dos tetos portugueses, bem como as relações econômicas e sociais que envolvem sua execução e o universo social que envolve o a complexa organização das oficinas dos oficiais de pintura e artífices daquele contexto em Portugal, fornece

⁴ LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, V. 4, 1944.

⁵ DEL NEGRO, Carlos. Contribuição ao estudo da pintura mineira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DPHAN, 1958, (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20).

⁶ OLIVEIRA, M. R. A pintura de Perspectiva em Minas Colonial- ciclo barroco. IN:Revista Barroco, 10 (1978): 27-37.

⁷ MELLO, M. M. A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de d. João V –Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1998.

importantes subsídios para a análise de processos similares ocorridos na colônia mineira.

Para tal, pode-se analisar a documentação remanescente e as próprias obras deixadas nos muitos templos edificadas desde o início do século XVIII na colônia mineira, em especial aqueles dos núcleos urbanos da região, como é o caso da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito de Cachoeira do Campo, que será pormenorizadamente descrita e analisada no tópico à seguir.

3 A MATRIZ DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO

O distrito de Cachoeira do Campo está situado à aproximadamente 20 quilômetros da sede de Ouro Preto e representa atualmente o maior distrito do município. A importância e a estreita relação do distrito com o município remonta aos primórdios do século XVIII, onde o distrito (naquela época freguesia) funcionava como um importante centro de abastecimento prestando um apoio indispensável à Villa Rica. Dentro deste contexto setecentista, Cachoeira do Campo apesar de não ser um centro de extração aurífera “se tornou um importante centro agrícola e pastoril para o mercado urbano regional devido ao clima ameno e seu solo regular e fértil, elevando-se à paróquia colativa em 1724.” (LIMA, 2012, p. 4).⁸

A região do distrito desbravada no final do século XVII caracteriza o início do processo de urbanização no interior da colônia, quando a exploração do território colonial supera os quase trezentos anos de ocupação litorânea. Pode-se apontar como um dos marcos da exploração deste território o avistamento pela bandeira do paulista Fernão Dias Paes de uma cachoeira nas proximidades de onde hoje se

⁸ LIMA, M. A. T. As Freguesias do Campo: um estudo da paróquia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira do Campo no século XVIII. 2012. Anais do XVIII encontro regional ANPUH. 2012. Disponível em <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340763893_ARQUIVO_artigoproto!.pdf>

situa o Colégio Dom Bosco (BOHRER, 2011, p.45). Destaca-se no lugarejo a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, que se destaca por ser uma das mais antigas igrejas Matrizes de Minas Gerais, importante exemplar dos momentos iniciais do chamado Barroco Mineiro.

Assim como a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, as primeiras grandes igrejas edificadas em Minas Gerais durante a primeira metade do século XVIII, concomitantes ao ápice da produção aurífera, apresentavam uma forte relação com a arquitetura tradicional portuguesa, uma vez que apresenta um espaço interno ricamente ornamentado, que contrasta com sua fachada simplória.

Essas igrejas descritas por Sir Richard Burton como “grandes galpões”, eram elementares construções retangulares divididas em três compartimentos (Nave, capela - mor e sacristia), com fachada plana e lisa ladeada por torres quadradas. De derivação portuguesa, o estilo é uma versão tardia do maneirismo do século XVI, e o tratamento, provinciano. (BURY, 2006, p. 109).⁹

Apesar das significativas mudanças experienciadas no campo da arquitetura religiosa de Minas Gerais, em especial após a segunda metade do século XVIII, que tornou as plantas mais sinuosas e a ornamentação mais leve e apurada, as igrejas mineiras mantiveram sua essência arquitetônica. Segundo Bazin,

Na segunda metade do século XVII, a arte luso-brasileira havia criado um tipo de edifício cultural cujos elementos, o plano e a elevação, eram dominados pelo funcionalismo: a igreja com corredores, monumento quadrangular, de volumes simples e superfícies lisas, que exteriormente ofereciam apenas um único ponto com arquitetura ornamentada: o frontispício; a escultura só era utilizada em sua forma puramente ornamental, sem recorrer à alegoria. Quanto ao interior, era uma espécie de caixa preparada para a ornamentação trazida pelo entalhador. (...) Assim, a igreja brasileira exprime, melhor talvez do que qualquer outra – pelo menos a dos primeiros tempos – essa introversão da alma cristã, desprezando os exteriores e toda voltada para sua riqueza íntima. (BAZIN, 1966, p. 140-141, grifo nosso).¹⁰

⁹ BURY, John . *Arquitetura e arte no Brasil colonial* / John Bury; Organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Brasília, DF: IPHAN / MOMUMENTA, 2006

¹⁰ BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Ed. Le Temps, Paris, 1966, p.162; *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, Rio de Janeiro, 1990, p. 140/1.

Essa lógica descrita por Bury e por Germain Bazin, da caixa simplista onde predominam os aspectos funcionais com um interior de um pomposo “recheio” barroco que caracteriza a produção da arquitetura religiosa no estado se aplica perfeitamente ao templo sobre o qual enfoca este estudo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo.



Figura 01: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo-MG. Fonte: Acervo do autor.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré situa-se bem no centro do distrito ouro-pretano de Cachoeira do Campo, sobre uma suave colina que pode ser avistada de boa parte do distrito. A importância política adquirida pelo distrito ao longo do século XVIII pode ser relacionada diretamente à riqueza ornamental do templo, haja vista que este era frequentado por importantes autoridades políticas e era o espaço no qual congregavam poderosas irmandades de elevado prestígio social e poder aquisitivo.

Deve-se ter em mente que naquele contexto, Cachoeira do Campo era um importante centro da colônia, pois a partir de 1720, a Coroa Portuguesa tinha a intenção de tornar a localidade um importante centro de coesão político militar. (LEMOS, 2016, P. 86)¹¹ Logo, na edificação e decoração daquela suntuosa Matriz, os melhores construtores, artífices e materiais seriam empregados. Daí, tem-se

¹¹ LEMOS, Paulo. (Org.) Ouro Preto: Igrejas e capelas/ Paulo Lemos, 1º edição – Ouro Preto (MG); Livraria e Editora Ouro Preto, 2016.

nomes como do entalhador português Manoel de Mattos, e do pintor Antônio Rodrigues Bello dentre os profissionais envolvidos na decoração da Matriz.

A edificação do referido templo ocorreu ainda nos primeiros anos do século XVIII, visto que “Os documentos mais antigos datam de 1708 e dizem respeito à irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável, de princípio, pelo montante de obras. Em 1708 a igreja já sediava a paróquia de missão” (LEMOS, 2016, p. 86). Estes documentos demonstram que ainda na primeira década do século XVIII já existia alguma edificação primitiva no local onde hoje se situa a Matriz.

A conclusão das obras se deu em meados da segunda década do século XVIII, pois a documentação disponível demonstra que “Alguns anos antes de 1726, a estrutura do templo devia estar em reconstrução, com ampliação da Nave, pois neste ano consta a encomenda do coro, púlpitos e pintura do forro da Nave.” (LEMOS, 2016, p. 86).

Uma vez concluídas as obras civis da Matriz entram em cena o processo de execução de sua ornamentação. A Matriz de nossa Senhora de Nazaré além de ampliada, deveria receber uma rica decoração pictórica, tendo em vista sua tamanha importância religiosa e simbólica. Assim, foram executados ricos retábulos integralmente dourados e policromados, e pinturas que se estendem desde a entrada, sob o coro, até a Capela – Mor.

Nestas pinturas, o autor lança mão de um recurso utilizado pelos pintores europeus desde o século XVI, que viria a se tornar prática recorrente entre os pintores mineiros: a cópia de gravuras das mais diversas fontes iconográficas, como bíblias e missais. Para além do aspecto de praticidade deste processo de cópia iconográfica, deve-se ter em mente os processos de fiscalização exercidos pelo sistema de mesas sensórias e louvações que tornavam a reprodução destas peças gráficas mais seguras que a criação de iconografias totalmente novas por parte dos pintores, uma vez que as gravuras utilizadas como fontes já haviam sido fiscalizadas e aprovadas anteriormente.

Deve-se levar em consideração que este hábito de “copiar” gravuras pode ter uma estreita relação com o uso dos tratados de arquitetura e perspectiva, considerando que estes além de oferecer orientações técnicas de composição serviam também, (talvez esta fosse sua principal utilidade), como uma fonte de repertório visual para as construções e pinturas. Logo, pintores habituados a consultar as gravuras dos tratados quando era necessário representar tramas arquitetônicas, poderiam facilmente fazer o mesmo quando fosse necessário representar cenas e personagens bíblicos consultando as gravuras disponíveis em outras fontes.

Tais pinturas estão distribuídas por todo o templo, mas aqui serão enfocadas aquelas existentes sob o nártex, que contém três pinturas que carregam uma intencionalidade: a de transmitir uma mensagem clara de castigo e salvação através das duas cenas de Adão e Eva, do livro de Gênesis, e do apocalíptico triunfo da Virgem sobre a Heresia e os pecados.

Como dito anteriormente, a pesquisadora Hannah Levy identificou em 1944 as fontes iconográficas diretas das pinturas de Bello, seriam as gravuras de Christoph Weigel existentes numa antiga bíblia, *Historiae Celebriores Veteris Testamenti Iconibus Representatae*, publicada em alemão e latim, no ano de 1708 e republicada em 1712.

As gravuras utilizadas encontram-se logo nas primeiras páginas desta bíblia, uma vez que são cenas do livro de gênesis. A primeira delas, inclusive a primeira gravura da referida bíblia (a Queda do Homem). Um olhar atento e comparativo entre a gravura de Weigel, de 1712 e a pintura de Bello, provavelmente executada entre as décadas de 1730 e 1740 permite identificar algumas diferenças sutis, que possibilitam o vislumbre da mentalidade dos envolvidos nesta obra (artista ou encomendante).

Na pintura de Bello há uma preocupação em esconder a nudez, um pudor que se mostra no fato de que um galho cobre as nádegas antes desnudas da figura de Eva. Além disso, alterações no fundo e nos animais que circundam as figuras principais.

Neste sentido Bohrer aponta para um fundo potencialmente psicológico, que resultou na substituição de uma paisagem tropical da gravura por uma mais condizente com a realidade ibérica, já que ali ‘a maior parte dos membros da irmandade do Santíssimo Sacramento (comitente) era portuguesa e o próprio Bello, também.’ (Bohrer, 2020, p.112)¹²

A pintura de Bello tem um outro fundo, com uma paisagem repleta de ciprestes, e outros animais, talvez menos exóticos, dos quais destaca-se a supressão do elefante (talvez muito chocante para Minas Gerais do século XVIII), as feições humanas do leão (que segundo uma lenda popular no distrito de Cachoeira do Campo, teria as feições do rosto de Bello) e a dupla de patos em primeiro plano. Ainda sobre as aves presentes na composição Cachoeirense, percebe-se ao fundo desta cena uma revoada que se repete em diversas pinturas daquela Matriz, o que sugere que estas revoadas possam constituir parte do vocabulário frequente deste pintor.

Quanto às divergências decorrentes das alterações entre gravura e pintura, cabe destacar que a pintura obedece a uma iconografia específica, controlada pela Igreja Católica regida pelos preceitos do concílio de Trento. “É assim que as cópias (e as cópias das cópias) se multiplicam.” (BOHRER, 2007, p. 75) e desta maneira, estas



Figura 02. Comparativo entre as gravuras de Weigel e as pinturas de Bello nas cenas da Queda do Homem e da Expulsão do Paraíso. Fonte: Elaborado pelo autor. Montagem a partir de WEIGEL, 1712 e Acervo do autor.

¹² BOHRER, A. F. O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte. Chiado Editora, 1ª edição. 268 p. 2020.

“cópias” se mostram sujeitas à mentalidade dos encomendastes e dos artistas que as executam.

Acima, pode-se ver lado a lado a gravura de 1712 e a pintura de Cachoeira do Campo, a fim de oferecer ao leitor a possibilidade de comparação. Chama a atenção por fim o fato de a pintura executada por Bello traz em sua porção inferior um filactério, com o mesmo texto presente imediatamente abaixo da gravura, em latim e alemão. A Pintura de Bello transcreve o trecho original em latim, que em tradução livre contém a mensagem de que “A serpente astuta procurou Eva dentro do paraíso e Eva tolamente aceitou o fruto. Posteriormente houve a queda dos pais que foram enganados naquele lugar.” (BOHRER, 2020, p. 240).

A segunda pintura aqui analisada, encontra-se do lado direito do tríptico, no nártex da referida Matriz. Nela, está retratada a cena da Expulsão do Paraíso, onde o anjo com sua espada de fogo ocupa a porção superior esquerda da pintura, enquanto conduz para fora do Jardim do Éden Adão e Eva. Adão cobre seu rosto, envergonhado, enquanto Eva, logo atrás dele, olha para trás observando o anjo (no caso da gravura) ou o paraíso que fica para trás (no caso da pintura de Bello).

Novamente se notam as mesmas alterações da cena anterior, na paisagem ao fundo, que antes era exuberante e tropical, e nos rastros do pudor, que cobrem o seio de Eva com uma mecha de cabelo, e nas vestes dos personagens. Sobre tal aspecto, Bohrer (2020) salienta o fato de que a gravura de Weigel encontra-se em desacordo com o o texto bíblico, visto que as figuras estão nuas, uma vez que de acordo com a passagem de Gênesis, ainda dentro do paraíso Adão e Eva se percebem despidos e se vestem. Já na pintura de Bello, ambas as figuras trajam vestes rústicas, o que além de refletir o pudor já anteriormente citado, demonstra a atuação das mesas sensórias presentes em Minas Gerais na fiscalização da produção artística, rigidamente desenvolvida de acordo com os princípios da Igreja Tridentina.

Tais aspectos podem ser comparados nas imagens acima, no qual se pode perceber lado a lado a gravura utilizada como fonte iconográfica e a pintura dela “copiada”.

Nelas, além dos aspectos iconográficos já citados, pode-se perceber novamente o uso na pintura do filactério com a transcrição em latim do texto existente na gravura, que conta com o mesmo trecho em Latim e alemão. Nessa cena, o filactério contém o seguinte texto:

O anjo com a espada de fogo os expulsou do jardim. Essa foi a consequência para aqueles que queriam ser como Deus e, como castigo, seus olhos viram envergonhados que estavam nus: e ambos perceberam que eram somente humanos. (BOHRER, 2020, p. 240).

4 – A VIRGEM APOCALÍPTICA DE CACHOEIRA DO CAMPO

Por fim, a imagem central, que representa a Virgem Apocalíptica triunfante sobre o pecado e a heresia, não é citada nos antigos estudos iconográficos de Hannah Levy ou mesmo nos recentes estudos de Alex Bohrer, que eventualmente apenas descrevem a cena sem elaborar maiores observações sobre a mesma. Diferente de suas pinturas irmãs do tríptico, não foram identificadas fontes iconográficas diretas para a pintura da virgem. Esta terceira e última pintura apesar de ser a mais emblemática e carregada de significado, é a que apresenta menos estudos.

Trata-se da cena central, que retrata uma cena apocalíptica (Diferente das anteriores, do livro de Gênesis), onde a Virgem Maria apresenta-se pisando sobre uma lua, coroada por doze estrelas e rodeada por um resplendoroso brilho, o que remete ao trecho de apocalipse 12. Nesta cena, a Virgem é representada ladeada por figuras antropomórficas aladas e tem sob seus pés uma série de figuras, sendo elas: 1 - um esqueleto, portando uma foice cujo cabo está quebrado no chão; 2 - uma figura feminina, com um fruto semelhante ao existente na cena da esquerda, da queda do homem; 3 - uma serpente, sobre a qual a figura anterior encontra-se caída e que tem ao seu lado mais um fruto; 4 - um homem, aparentemente idoso, que deixa cair por terra não somente seus três livros, mas também um tinteiro e uma pena, o que indica que este homem não só lia aqueles livros, mas também os redigia. Além destas três personagens, São elementos notórios nesta pintura os

raios que partem da virgem, quase como setas, em direção a estas quatro figuras (a caveira, a mulher, a serpente e o homem com os livros) como se representassem castigos especificamente direcionados a cada uma delas.



Figura 03. A Virgem apocalíptica pintada por Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo. Fonte: Acervo do autor.

Na parte inferior da pintura há, assim como nas duas outras pinturas do tríptico, um filactério com frases em latim, que diz “Heresia e inveja, os culpados pela dor da morte serão vencidos, e eu voltarei e os reduzirei às cinzas.” (BOHRER, 2020, p. 240). Não por acaso, esta imagem está na entrada (no nártex) de uma das mais antigas Matrizes mineiras: em suma, trata-se de uma mensagem clara, textualmente e iconograficamente, de poder e triunfo do catolicismo que passaria a reger a vida social nas terras mineiras.

Esta cena em específico, é menos estudada que suas irmãs das laterais (citadas e analisadas desde a década de 1940), e apesar de não terem sido identificadas fontes iconográficas diretas, parece plausível afirmar que dentro do contexto cultural de uma mentalidade barroca, o pintor pode ter partido da leitura de diversas fontes disponíveis e, assim como nas cenas de Adão e Eva, ter inserido ou suprimido elementos, fazendo as adaptações que julgasse necessárias dentro de seu processo criativo.

No que diz respeito às fontes iconográficas, indaga-se à respeito daquelas possivelmente utilizadas por Antônio Rodrigues Bello na composição desta cena central. Apesar da inexistência de uma fonte direta, da qual o pintor tenha copiado de forma clara a composição da cena, acredita-se que para esta pintura Bello possa ter feito uma composição à partir de diversas fontes e gravuras vistas anteriormente e que compunham o universo visual no qual ele (e os encomendantes da obra) se encontravam imersos dentro dos processos globais de circulação de livros e material gráfico.

Neste sentido, a quantidade de livros como Bíblias e Missais com estampas disponíveis na colônia constitui parte desse universo visual. Especificamente sobre a Bíblia de Weigel utilizada para as gravuras das laterais deste tríptico, tratava-se de um livro em dois volumes, divididos entre o antigo e o novo testamento. Enquanto as gravuras do antigo testamento foram utilizadas nas pinturas referentes ao livro de gênesis, localizadas nas laterais do tríptico, parece provável que alguma das gravuras do segundo volume desta bíblia, do livro de apocalipse, possa ter sido utilizada como fonte para a gravura central. Desta maneira, recorreu-se ao segundo volume da bíblia, também de 1712, "*Historiae Celebriores Novi Testamenti Iconibus Representatae Et Ad excitandas bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornatae in lucem datae*".

Nesta bíblia, no entanto, como fora indicado pelos pesquisadores anteriores, não encontram-se fontes diretas para a cena da Virgem Apocalíptica, mas há uma gravura no livro de Apocalipse que apresenta algumas similaridades notórias com

a pintura de Antônio Rodrigues Bello, que acredita-se que possa constituir uma das fontes indiretas por ele utilizadas.

Na estampa em questão aparece a figura de Cristo, ladeado por sete candelabros; com chamas em seus olhos; com uma espada em sua boca; sete estrelas em sua mão direita e em sua frente há uma figura masculina de joelhos. Obviamente, não se trata da mesma cena representada em Cachoeira do Campo, fato que se nota inicialmente pelo filactério presente na pintura, que não é o trecho de Apocalipse 1.

Mas nota-se os braços e as mãos das figuras do cristo de Weigel e da Virgem de Bello, que apresentam-se muito similares, inclusive na posição de cada um dos dedos. Cabe ressaltar aqui a exata semelhança entre as mãos verificada anteriormente entre as pinturas e as gravuras de Gênesis. Além do detalhe das mãos, pode-se perceber ainda algumas similaridades no panejamento de ambas as figuras, especialmente o tecido esvoaçante à esquerda sobre o ombro, notadamente rígido e com ângulos bem demarcados.



Figura 04: Gravura de Cristo existente no livro de Apocalipse da bíblia de Weigel e detalhe comparativo com a Virgem Apocalíptica de Bello. Fonte: Elaborado pelo autor à partir de acervo do autor e WEIGEL, 1712.

Outro ponto que suscita a utilização indireta de fontes iconográficas na composição da Virgem Apocalíptica de Cachoeira do Campo se encontra dentre as figuras sobre as quais ela pisa, em especial aquela que não é tão clara quanto a caveira com a foice (uma alegoria da morte) à sua esquerda e o homem com livros e tinteiros à sua direita (que claramente alude ao avanço do protestantismo). Esta figura feminina, que aqui segura um fruto semelhante ao fruto proibido da cena da queda do homem, encontra-se caída ao chão, com os braços flexionados, onde uma das mãos leva o fruto até a boca e outra mão com os dedos entrelaçados aos cabelos. Tal figura poderia passar despercebida pelos estudos, como vem passando até então, uma vez que tem uma menor força iconográfica e uma menor expressividade que as que a ladeiam, porém, nota-se a semelhança desta com outras figuras suplantadas em diversas imagens pelo mundo.

Note-se por exemplo, em Roma, na capela de Santo Inácio existente na Igreja de Jesus, a imagem de Pierre le Gros denominada “Religião Derrota a Heresia”. Nela, percebe-se na figura caída ao chão o mesmo braço flexionado, com uma das mãos na cabeça, ou ainda, a estátua de Santo Inácio de Loyola de Camilo Rusconi existente na basílica de São Pedro em Roma, em que a mesma figura suplantada aparece com os braços flexionados e uma das mãos também é levada à boca. Além de outros elementos similares, como o fato da figura portar um livro e estar caída



Figura 05: Comparativo entre a pintura mexicana de Miguel Cabrera, a Escultura Romana de Camilo Rusconi e o detalhe da pintura Mineira de Antônio Rodrigues Bello, respectivamente. Fonte: Elaborado pelo autor, Montagem a partir de Wikimedia Commons; Flickr ; Acervo do autor.

sobre uma serpente, fatos comuns entre a estátua de Rusconi e a Pintura de Bello. Por fim, interessante pontuar que prováveis gravuras desta estátua foram produzidas, uma vez que existe por exemplo, uma pintura mexicana de Miguel Cabrera que é claramente uma cópia desta estátua: a mesma posição dos braços, a mesma figura caída ao chão com os braços flexionados e cabelos esvoaçantes.

Tais pontos são aqui demonstrados não com a rasa intenção de demonstrar que o artista teve em suas mãos uma ou outra gravura, mas para demonstrar que o artista se inseria numa mentalidade barroca dominante no século XVIII e esta mentalidade dominante é que inseria as gravuras acima num contexto cultural e visual maior no qual o pintor estava imerso. Tais gravuras constituíam este universo visual cujo pintores e escultores estavam inseridos. Na Europa e em todas as colônias espanholas (como o México) e portuguesas, como demonstra a pintura de Minas Gerais.

Tais gravuras podem constituir fontes iconográficas indiretas, e não se pode descartar que o pintor teve em mãos alguma destas, ou outras similares a elas, uma vez que ficou claro que Antônio Rodrigues Bello teve liberdade criativa para alterar a composição de suas fontes iconográficas. Neste caso, no nártex de Cachoeira do Campo, nota-se na cena da Virgem Apocalíptica uma composição livremente elaborada pelo pintor, com base porém em um sólido repertório visual prévio.

Apesar de algumas adaptações pontuais na composição, permanecem os elementos morfológicos dominantes: detalhes do panejamento, nas posições das mãos, braços e nos cabelos esvoaçantes de uma figura suplantada, que não por acaso está debruçada sobre uma serpente e ladeada por livros. Aqui, mantém-se principalmente o discurso central contido nestas imagens: a ideia do catolicismo triunfante sobre a morte, o pecado e a heresia, em especial aquela decorrente do protestantismo.

Destaca-se também que nos momentos iniciais dos estudos da pintura colonial mineira havia uma visão pejorativa sobre a obra de Bello, descrita àquela altura como medíocre e de segunda mão, que sem mesmo realizar análises mais próximas e profundas atribui a estas um “charme de ingenuidade” (BOHRER, 2020, p. 109), descrevendo as obras de Cachoeira do Campo de forma depreciativa. Tal fato pode ser revisto pelas pesquisas recentes não somente sobre este pintor, mas de muitos outros que atuaram em período próximo na região de Minas Gerais.

Por fim, cabe ressaltar a importância iconográfica de obras como a Virgem Apocalíptica de Cachoeira do Campo, que uma vez que não se apreentam descendentes de uma única gravura, mas sim de composições mais ricas e livres feitas pelos pintores possivelmente influenciadas por decisões das irmandades encomendantes, refletem não só o vasto acervo visual disponível aos primeiros habitantes de Minas Gerais no alvorecer do século XVIII, mas também as ideias dominantes naquele espaço e naquele período, bem como os discursos dominantes que deveriam ser oficializados através da arte nos espaços de poder na colônia.

Recebido em: 02/06/23 – Aceito em: 01/07/23

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Ed. Le Temps, Paris, 1966, p.162; *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, Rio de Janeiro, 1990.

BOHRER, A. F. *Imaginário da Paixão de Cristo: Cultura artística e Religiosa nos séculos XVIII e XIX no alto rio das Velhas*. Monografia de Bacharelado. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. (2007)

BOHRER, A. F. *O discurso da imagem: Invenção, cópia e circularidade na arte*. Chiado Editora; 1ª edição. 268 p. 2020.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial* / John Bury; Organizadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Brasília, DF: IPHAN / MOMUMENTA, 2006

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / DPHAN, 1958, (Publicações do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 20).

FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., LINS, E.Á. (Eds.). *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251. ISBN: 978-85-232-1861-4. Disponível em: <
<https://doi.org/10.7476/9788523218614.0013>>

FURTADO, Júnia; KANTOR, Iris; STOLS, Eddy; THOMAS, Werner. (org) *Um mundo Sobre Papel: Livros, Gravuras e Impressos Flamengos nos Impérios Português e Espanhol*. São Paulo / Belo Horizonte. Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. (2014)

LEMOS, Paulo. (Org.) *Ouro Preto: Igrejas e capelas*/ Paulo Lemos, 1º edição – Ouro Preto (MG); Livraria e Editora Ouro Preto, 2016.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, V. 4, 1944.

LIMA, M. A. T. As Freguesias do Campo: um estudo da paróquia de Nossa Senhora de Nazaré da Cachoeira do Campo no século XVIII. 2012. Anais do XVIII encontro regional ANPUH. 2012. Disponível em<
http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340763893_ARQUIVO_artigopronto!.pdf>

MELLO, M. M. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de d. João V*. Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1998.

OLIVEIRA, M. R. A pintura de Perspectiva em Minas Colonial- ciclo barroco. In: *Revista Barroco*, 10 (1978): 27-37.