

Tiago da Cunha Rosa

ANTÔNIO RODRIGUES BELLO:

As bases da pintura de
Falsa Arquitetura na
Capitania do Ouro no
século XVIII.

Belo Horizonte
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

Tiago da Cunha Rosa

**ANTÔNIO RODRIGUES BELLO:
AS BASES DA PINTURA DE FALSA ARQUITETURA NA
CAPITANIA DO OURO NO SÉCULO XVIII**

Belo Horizonte
2022

Tiago da Cunha Rosa

**ANTÔNIO RODRIGUES BELLO:
AS BASES DA PINTURA DE FALSA ARQUITETURA NA
CAPITANIA DO OURO NO SÉCULO XVIII**

Versão Final

Dissertação de Mestrado apresentado ao Departamento de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social da Cultura
Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

Belo Horizonte
2022

907.2
R788a
2022

Rosa, Tiago da Cunha.

Antônio Rodrigues Bello [manuscrito] : as bases da
pintura de falsa arquitetura na capitania do ouro no século
XVIII / Tiago da Cunha Rosa. - 2022.

174 f. : il.

Orientador: Magno Moraes Mello.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. Bello, Antônio Rodrigues.
3. Pintura – Teses. I. Mello, Magno Moraes . II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

"Antônio Rodrigues Bello: as bases da pintura de falsa arquitetura na Capitania do Ouro no século XVIII"

Tiago da Cunha Rosa

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador
UFMG

Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer
IFMG

Prof. Dr. Mateus Rosada
UFMG

Prof. Dr. Liszt Vianna Neto
UFMG

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2022, às 17:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Liszt Vianna Neto, Membro de comissão**, em 20/12/2022, às 20:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mateus Rosada, Professor do Magistério Superior**, em 22/12/2022, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alex Fernandes Bohrer, Usuário Externo**, em 13/03/2023, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1958378** e o código CRC **580CFFFF**.

Dedico este estudo a meu pai, apoiador incondicional que me apoiaria mesmo se eu quisesse plantar batatas na lua.

À minha mãe, que a cada momento torceu por mim e se esforçou para que eu chegasse até aqui.

Ao meu marido Rodrigo, que em tantos momentos esteve ao meu lado.

À Morena Solineuza, a melhor companhia que tive em cada página deste estudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente ao excelente Programa de Pós Graduação em História da UFMG, que me apoiou no desenvolvimento desta pesquisa e do qual agora estou saindo com muito orgulho.

Ao meu orientador, Professor doutor Magno Moraes Mello, pelos inúmeros conhecimentos compartilhados que aprimoraram minhas reflexões.

Ao meu amigo e eterno orientador, ao qual sempre recorro, Professor Doutor Alex Fernandes Bohrer, do IFMG campus Ouro Preto, que ainda em 2018 ouviu minhas opiniões acadêmicas e acreditou em meu potencial. Sem você esta pesquisa não existiria!

Agradeço também à Professora Doutora Maria do Carmo Pires, da UFOP, historiadora que me cedeu toda a documentação referente à pesquisa e permitiu que este arquiteto acessasse e compreendesse antiquíssimos documentos de suma importância para o desenvolvimento deste estudo.

Ao meu amigo e colega de trabalho, Hudson Lucas Marques Martins, ao qual recorri e recorro inúmeras vezes quando tento entender mais profundamente a história da arte em Minas Gerais.

Aos meus amigos Gustavo Bastos, Daniela Ayala, Mateus rosada, Karine Flávia, e Ludmila Ribeiro, com os quais em diversos momentos tive a oportunidade de discutir e contribuíram indiretamente nesta pesquisa, e diretamente, nas diversas vezes que me cederam fotos, textos e foram meus olhos nas muitas vezes que a pandemia e as circunstâncias me impediram de estar em campo.

Ao meu amigo e revisor Lucca Tartaglia, que acompanha toda minha trajetória acadêmica e com quem sempre posso contar.

Ao PROPAT de Ouro Preto, que em muitas vezes me cedeu importantíssimos arquivos para consulta referente aos Bens Culturais aqui estudados.

Obrigado a cada um de vocês, que me ajudaram e contribuíram direta ou indiretamente para que eu pudesse realizar este grande sonho pessoal e profissional.

‘A mentalidade barroca conhece formas irracionais e exaltadas de crenças religiosas, políticas, físicas inclusive, e a cultura barroca, em certa medida, desenvolve-se para apoiar esses sentimentos.’ (José Antônio Maravall, A Cultura do Barroco, 2009)

RESUMO

O presente estudo tem como enfoque o pintor português Antônio Rodrigues Bello, que atuou na região de Cachoeira do Campo por volta de 1750. Este pintor executou no teto da Capela-mor da Matriz de Nazaré uma antiquíssima quadratura, que se enquadra documentalmente e morfológicamente dentre as mais antigas da região, além de uma série de outras obras por todo o templo.

Neste sentido, este estudo aprofunda-se sobre a produção deste pintor no referido templo de Cachoeira do Campo, inicialmente investigando aspectos da referida quadratura por ele executada, hoje encoberta por uma nova camada pictórica, e posteriormente analisando-a e comparando-a a outras quadraturas existentes na região, em especial aquelas existentes na Capela de bom Jesus das Flores do Taquaral, em Ouro Preto, a qual acredita-se que possa ter relação direta com sua produção.

As quadraturas analisadas neste estudo, em conjunto, demonstram a predominância de um determinado método compositivo na região de Vila Rica durante a primeira metade do século XVIII, que por se distanciarem de soluções tratadísticas preestabelecidas, indicam para a adoção de soluções próprias, que podem fornecer indícios do cerne da produção das pinturas em perspectiva em Minas Gerais.

Palavras Chave: Antônio Rodrigues Bello; Artistas Coloniais Mineiros; Pintura em Perspectiva; Quadratura.

ABSTRACT

This study focuses on the Portuguese painter Antônio Rodrigues Bello, who worked in the region of Cachoeira do Campo, a village of Ouro Preto, around the year of 1750. This painter performed an ancient *quadratura* painting on the ceiling of the *Capela-mor da Matriz de Nazaré*, which is documented and morphologically framed among the oldest ones in the region, besides a series of other works throughout the temple.

In this sense, this study delves into the painter's work of art in the Cachoeira do Campo's temple by initially investigating aspects of the aforementioned *quadratura* carried out by him, which is, currently, covered by a new pictorial layer, and, afterward, by analyzing and comparing it to other *quadraturas* in the region, especially those in the *Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral*, in Ouro Preto, which is believed to be directly related to his work.

The *quadraturas* hereby analyzed, demonstrate, together, the predominance of a certain compositional method in the region of Vila Rica during the first half of the 18th century, which, since they distance from pre-established treaty solutions, they indicate the adoption of their own. These solutions might provide evidence of the core of the perspective paintings work in Minas Gerais.

Keywords: Antônio Rodrigues Bello; Colonial Artists from Minas Gerais; Perspective Painting; Quadratura.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 01: Evolução da produção de ouro em toneladas no séc. XVIII em Minas Gerais.

Figura 02: Sacrário de feições 'paulistas' na Matriz de Cachoeira do Campo

Figura 03: A Glorificação de Santo Inácio, quadratura de Andrea Pozzo.

Figura 04: Retábulo lateral de Nossa Senhora do Rosário, localizado no lado do evangelho. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.

Figura 05: Imagem de Nossa Senhora do rosário originalmente policromada por Antônio Rodrigues Bello. Atualmente apresenta repintura.

Figura 06: Livro De Registro De Irmãos Da Irmandade Do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo

Figura 07: Assinatura de Antônio Rodrigues Bello

Figura 08: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo-MG.

Figura 09: Compilação de pinturas do tríptico localizado no nártex da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de autoria de Antônio Rodrigues Bello.

Figura 10: Capa do primeiro volume da bíblia utilizada por Antônio Rodrigues Bello como fonte direta para suas pinturas.

Figura 11: Comparativo entre a gravura de Weigel e a pintura de Bello na cena da queda do Homem.

Figura 12: Comparativo entre a gravura de Weigel e a pintura de Bello na cena da Expulsão do Paraíso.

Figura 13: A Virgem apocalíptica pintada por Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.

Figura 14: Capa do primeiro volume da bíblia utilizada por Antônio Rodrigues Bello como fonte direta para suas pinturas.

Figura 15: Gravura de Cristo existente no livro de Apocalipse da bíblia de Weigel.

Figura 16: Comparativo entre o detalhe das mãos na Gravura do Cristo de Weigel e na Virgem Apocalíptica de Bello.

Figura 17: 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

Figura 18: Planta da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, com sobreposição do forro da Nave.

Figura 19: Pannel da Circuncisão de Cristo.

Figura 20: Vista geral da Capela - mor, com destaque para as pinturas parietais e no teto.

Figura 21: Compilação dos painéis dos quatro evangelistas existentes na Capela – Mor

Figura 22: Painéis com as alegorias de Cristo existentes nas Ilhargas da Capela – Mor

Figura 23: Forro da Capela – Mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo com sua atual pintura em tons de azul.

Figura 24: Forro da Matriz Cachoeira do Campo durante o processo de restauração, com destaque para as áreas de perda que revelam a pintura subjacente.

Figura 25: Mapeamento das janelas de prospecção e áreas de transparência no forro da Matriz de nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.

Figura 26: Hipótese da composição perspéctica elaborada por Antônio Rodrigues Bello no forro da Matriz de nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.

Figura 27: Representação do Milagre de Dom Fuas Roupinho existente no teto da Igreja Matriz de Antônio Dias - MG

Figura 28: Fachada da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, Ouro Preto-MG.

Figura 29: Planta Baixa da Capela do Taquaral

Figura 30: Vista geral do interior da Capela do Taquaral

Figura 31: Interior da Capela do Taquaral no início do século XX

Figura 32: Processo de restauração do forro da Nave da Capela do Taquaral.

Figura 33: Exterior da Capela do Taquaral no início do século XX

Figura 34: comparativo entre a apresentação estética da Capela do Taquaral no início do século XX e como se apresenta atualmente no início do século XXI.

Figura 35: Ortofoto do forro da Nave da Capela do Taquaral

Figura 36: Estudo de cheios e Vazios do teto Nave da Capela do Taquaral.

Figura 37: Estudo de Cheios e Vazios do teto da Capela – Mor da Capela do Taquaral.

Figura 38: Pormenor da lateral esquerda do forro da Capela Mor, mostrando as virtudes da Esperança e da Fortaleza.

Figura 39: Pormenor da lateral esquerda do forro da Capela Mor, mostrando a virtude não identificada e a virtude da Caridade.

Figura 40: Ortofoto do forro da Capela Morda Capela do Taquaral

Figura 41: compilação de gravuras setecentistas potencialmente utilizadas como fontes.

Figura 42: Fachada frontal da Matriz de São Bartolomeu

Figura 43: Fachada lateral da Matriz de São Bartolomeu, com destaque para a capela lateral desconexa.

Figura 44: Planta Baixa da Matriz de São Bartolomeu

Figura 45: interior da Matriz de São Bartolomeu, com destaque para o forro trifacetado da nave em caixotão e a capela lateral.

Figura 46: Composição de imagens mostrando a pintura parcialmente aparente na área onde o retábulo cedeu na Matriz de São Bartolomeu.

Figura 47: Detalhe da área do forro da Matriz ao lado esquerdo da tarja.

Figura 48: Detalhe da área do forro da Matriz ao lado direito da tarja.

Figura 49: Hipótese de esquema compositivo da quadratura existente na capela mor da Matriz de São Bartolomeu

Figura 50: Vista Geral da Matriz de Santo Antônio no distrito de Glaura após o processo de restauração em 2019

Figura 51: Planta Baixa do nível térreo da Matriz de Santo Antônio de Glaura

Figura 52: Vista geral do interior da Matriz de Glaura

Figura 53: Os quatro retábulos existentes na nave do templo do distrito de Glaura

Figura 54: áreas de perda da camada pictórica sobrejacente nos retábulos da Matriz de Santo Antônio em Glaura, permitindo o vislumbre de detalhes da policromia original.

Figura 55: Teto da Nave da Igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto

Figura 56: Teto da Capela-mor da Capela do Padre Faria em Ouro Preto

Figura 57: Proposta de esquema compositivo perspéctico predominante em vila Rica.

Figura 58: Comparativo dos esquemas compositivos de Pozzo, Palomino e Paralelo.

LISTA DE TABELAS:

Tabela 01: Síntese da documentação referente à trajetória de Antônio Rodrigues Bello.

Tabela 02: Quadro de análise morfológica Comparativa

Tabela 03: Síntese de esquemas compositivos perspéctico.

SUMÁRIO:

Introdução	14
Capítulo I:	
Minas Gerais Setecentistas e a produção pictórica no século XVIII	18
1- As Minas, a Fé e as Artes.....	19
1.1 - Breves considerações sobre a pintura em Perspectiva.....	35
Capítulo II:	
Entre as Artes liberais e ofícios mecânicos: Traços biográficos de Antônio Rodrigues Bello.....	45
2 - Ofícios mecânicos e artes liberais, história e definições.....	46
2.1 - Ofícios mecânicos e artes liberais em Portugal.....	50
2.2 - Ofícios mecânicos e artes liberais na Capitania de Minas Gerais.....	56
2.3 - Traços biográficos de Antônio Rodrigues Bello.....	64
Capítulo III:	
Produção artística de Antônio Rodrigues Bello: A Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo	76
3 - A Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.....	77
3.1 - A Virgem apocalíptica de Cachoeira do Campo	85
3.2 - A Capela - Mor de Cachoeira do Campo	94
Capítulo IV:	
A Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral e a provável atuação de Antônio Rodrigues Bello em sua decoração pictórica.....	107
4 - A Capela do Taquaral	108
4.1- O teto da nave da Capela do Taquaral	118
4.2 - O teto da capela – mor da Capela do Taquaral	121
4.3 - Análise Comparativa: Nazaré e Taquaral	126
Capítulo V:	
Prováveis contribuições do pintor e a constatação de um modelo.....	131
5 - Prováveis Contribuições	132
5.1 - A quadratura da capela-mor da Igreja Matriz de São Bartolomeu.....	132
5.2 - A policromia e douramento dos Retábulos da Matriz de Glaura.....	140
5.3 - A constatação de um modelo.....	149
Conclusões	157
Anexos:	
Anexo 01 – Fotos das Janelas de Prospecção Citadas.....	159
Anexo 02 – Transcrições Documentais.....	170
Referências Bibliográficas	172

Introdução

Ao final do século XVII, a notícia do descobrimento de jazidas de ouro no interior da colônia causou furor no Império Português, em especial nas terras do reino. A partir de meados de 1695, quando os primeiros bandeirantes paulistas descobriram pepitas no leito do Ribeirão do Carmo, hoje atual cidade de Mariana, intensos fluxos migratórios cruzaram o oceano atlântico rumo às terras brasileiras. Só durante o século dezoito, estima-se que mais de seiscentos mil portugueses emigraram para a colônia em busca das oportunidades de enriquecimento decorrentes da exploração aurífera.

Deve-se ter em mente o ambiente social e cultural deste período, que apesar de ocorrido em pleno século das luzes, quando as primeiras ondas iluministas se espalhavam pela Europa e derrubavam monarquias, pelo menos por aqui foi embebido por um pensamento Barroco, cuja religiosidade logo se tornaria o centro da vida social urbana nos primeiros núcleos urbanos aqui formados.

Nestas primeiras vilas era necessário criar uma estrutura mínima, que incluía, em lugar de destaque, as edificações religiosas, que, devido à pujança econômica propiciada pela exploração do ouro, logo se tornaram suntuosas Igrejas Matriz, adornadas com retábulos de talha dourada e tetos policromados com complexas iconografias, cuja finalidade era a persuasão e didática da fé católica. Tais edificações ricamente ornamentadas seguiam os preceitos da Igreja Tridentina, que naquele período adotava medidas litúrgicas, arquitetônicas e artísticas no intuito de conter o avanço do protestantismo, utilizando-se das artes como arma neste embate ideológico e religioso.

A adoção das artes nos espaços sacros tem um objetivo claro: a catequização por meio da persuasão. Um público predominantemente iletrado deveria ser capaz de interpretar signos pictóricos, portadores de mensagens objetivamente didáticas. Dentro desta lógica, é possível apontar a relação de tais medidas com o princípio *ut pictura poësis*, que por sua vez se baseia na dialética de Aristóteles, o que aponta para a “influência do pensamento aristotélico sobre a concepção de arte no período Barroco” (ARGAN, 2004, p. 33).

Este princípio se faz de importância basililar, uma vez que a população a ser convertida era composta majoritariamente por pessoas letradas, que deveriam “ler” as imagens, repletas de significado e informações. Nesse sentido, é estabelecido um paralelo entre as artes da pintura e da poesia, onde “não seria difícil demonstrar que a pintura (...) tem um valor de ‘versão em prosa’, um caráter discursivo, que não desdenha

de recorrer a exemplos bastante fáceis ou a locuções dialetais, cuja finalidade é obviamente demonstrativa” (ARGAN, 2004, p. 34).

A partir deste pressuposto, Argan avança e discorre sobre o processo de persuasão da arte barroca enquanto diálogo, que leva em conta emissor e receptor. “A arte (...) é uma técnica de persuasão que deve levar em conta não só suas próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público a que se dirige” (ARGAN, 2004, p. 35). Neste sentido, naturalmente, pode-se questionar quais eram as predisposições psicológicas da população mineira naquele contexto, uma vez que:

O entendimento que se estabelece não é sobre a qualidade do objeto, mas sobre o processo método da persuasão, e parece bem claro (...) que a técnica de persuasão própria do artista corresponde no público uma técnica igualmente complicada e trabalhada de deixar-se persuadir. (ARGAN, 2004, p. 38).

Essa função “pedagógica” das obras de arte sacras durante o período Barroco está alinhada às determinações do Concílio de Trento, sendo essa uma das saídas imaginadas para a expansão da Fé Católica no Novo Mundo. Essa iniciativa, condizente com a realidade dos diversos territórios do mundo que os europeus tentavam colonizar, também era, na prática, a realidade da Capitania de Minas Gerais. A população da capitania era formada por um grande número de homens que buscavam o rápido enriquecimento com a extração de ouro, além do grande número de pessoas escravizadas que haviam passado a maior parte de suas vidas em outro continente e sob outros aspectos culturais. Dessa maneira, a utilização da arte sacra como veículo de aculturação religiosa e social foi fundamental para a inserção desses indivíduos de origens tão diferentes. Daí também a importância das associações leigas, que serão abordadas mais adiante.

Fato é que, para a edificação das numerosas capelas e Matrizes, bem como para sua suntuosa ornamentação, vieram para o território minerador levadas migratórias que incluíam os primeiros oficiais mecânicos e artífices da região, oriundos especialmente do norte português. Pontua-se o papel primordial desempenhado por estes primeiros profissionais na região, transpondo (e muitas vezes adaptando) técnicas tradicionais à realidade colonial, desempenhando papel basilar na formação cultural de Minas Gerais.

Dentre estes primeiros povoadores da colônia mineira, pode-se destacar importantes nomes como do entalhador Manuel de Matos, apontado como responsável

pelos suntuosos retábulos da Matriz de Cachoeira do Campo, o riscador português Manuel Francisco Lisboa, pai do célebre aleijadinho, e o pintor Antônio Rodrigues Bello, enfoque principal deste estudo. Indivíduos que apesar de terem inegável importância para a historiografia da arte mineira, ainda se encontram num considerável vácuo de estudos, seja pela documentação escassa ou pela considerável distância temporal.

Do ponto de vista pessoal do autor deste estudo, o “encontro” com os estudos do gênero perspectivo se deu ainda em 2019, durante a especialização do IFMG, *campus* Ouro Preto, quando, numa visita ocasional à Capela do Taquaral, surgiram questionamentos mais profundos, que foram tratados inicialmente em uma breve pesquisa na disciplina do professor Alex Fernandes Bohrer, que posteriormente subsidiou o projeto de pesquisa do processo seletivo do PPG em História Social da UFMG, sob orientação do professor Magno Moraes Mello, que contribuiu grandemente para o aprofundamento da compreensão do tema, potencializando esta pesquisa e tornando-a mais robusta.

Neste sentido, o aprofundamento das questões supracitadas se faz importante na busca por uma maior compreensão da produção artística e dos traços biográficos de Antônio Rodrigues Bello, que dentro deste contexto de formação da colônia mineira pode ter um importante papel na transposição de técnicas pictóricas do universo português para a região das minas. Neste sentido, acredita-se no potencial deste estudo não somente do ponto de vista dos avanços na compreensão da trajetória do indivíduo, do pintor Antônio Rodrigues Bello, mas também do ponto de vista de uma proposta de interpretação que permite um maior aprofundamento na compreensão de antiquíssimos (talvez alguns dos primeiros) exemplares do gênero da quadratura na região de Vila Rica

Para tal, este estudo busca inicialmente a contextualização da colônia mineira no *boom* econômico decorrente do ciclo do ouro no século XVIII, atrelando as análises à mentalidade tridentina e à produção artística corrente no período.

Posteriormente, serão abordados os traços biográficos do pintor, obtidos através da análise da documentação remanescente do século XVIII, e, por fim, será realizada a análise de suas obras na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo e de outras obras em potencial na região, que, tomadas em conjunto, permitem um

vislumbre da produção da quadratura na região de Vila Rica na primeira metade do século XVIII.

Destaca-se, por fim, a relação do autor deste estudo e de sua formação específica em Arquitetura e Urbanismo com as potenciais contribuições para o campo da historiografia, no sentido de oferecer contribuições através de métodos não usuais, como a fotogrametria, a elaboração de ortofotos e esquemas gráficos tridimensionais e em CAD, que podem de alguma maneira contribuir com as análises e a compreensão dos Bens Culturais aqui estudados, e fornecer possibilidades metodológicas para futuras análises de outros Bens.

Capítulo I:

Minas Gerais setecentistas e a produção pictórica no século XVIII



1.1 –As Minas, a Fé e as Artes.

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. A partir dessas pesquisas, importantes nomes vieram à tona, inicialmente dando uma exagerada ênfase a artistas como mestre Manoel da Costa Ataíde, Antônio Francisco Lisboa e, posteriormente, a uma série de outros nomes de importantes artífices do século XVIII. Porém, toda esta complexa investigação encontra-se ainda incompleta, uma vez que nomes de artistas pioneiros da arte mineira continuam esquecidos e encobertos pelo véu do tempo.

A partir dos clássicos estudos empreendidos por Hannah Levy – como em seu texto “Modelos europeus na pintura colonial”, originalmente publicado na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, em 1944¹, 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. Neste sentido, cabe compreender a vasta produção que se desenvolveu naquele território como parte de processos sociais, econômicos e artísticos que se deram a partir de processos globais de colonização.

Um dos autores pioneiros no estudo da pintura colonial foi o professor Carlos Del Negro (1958), 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 Gerais² desenvolvidos pela pesquisadora Myriam Ribeiro, realizados na década de 1980, que apresentaram e apresentam 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)³. 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 os oficiais de pintura e artífices daquele contexto em

¹ LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, V. 4, 1944.

² OLIVEIRA, M. R. A pintura de Perspectiva em Minas Colonial- ciclo Barroco. IN:Revista Barroco, 10 (1978): 27-37.

³ MELLO, M. M. A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de d. João V –Lisboa: Editorial Estampa Ltda, 1998.

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

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, 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, 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).

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, conforme destaca Flexor (2016). Sobre estes últimos, cabe destacar a recomendação do uso das imagens representando Cristo, a Virgem Maria, os Santos e Anjos, à medida em que a Igreja Católica recomendava a construção de templos em homenagem a estes, uma reafirmação de que “as ditas imagens, ou sejam, de pintura ou de escultura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando que no culto, que a elas damos, veneramos, e reverenciamos a Deus Nosso Senhor, e aos Santos, que elas representam” (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 12, apud FLEXOR, 2016, p. 29). Flexor destaca ainda 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:

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 e encarregar muito aos bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar que não haja nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana, ou ‘inhonesta’. [...] 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, grifo do autor).

As referidas constituições, além das claras determinações a respeito das imagens e retábulos que deveriam ornar os templos, delimitavam também parâmetros arquitetônicos, destacando que nem sempre eram plenamente cumpridos, vistas as difíceis condições técnicas e sociais de alguns territórios, como era o caso da região mineradora. Dentre os parâmetros citados, pode-se destacar o fato de que:

(...) as Igrejas se devem fundar e edificar em lugares decentes, e acomodados. Pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja Paroquial em nosso Arcebispado, se edifique em sitio alto, e lugar decente livre de umidade, e desviado, quanto for possível, de lugares imundos e

sórdidos, e de casas particulares, e de outras paredes, em distancia que possam andar as Procissões ao redor delas, e que se faça em tal proporção, que não somente seja capaz dos fregueses todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer as festas, e se edifique em lugar povoado, onde estiver o maior número de fregueses. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 165, apud FLEXOR, 2016, p 7-211).

Tais medidas, sejam elas artísticas ou arquitetônicas, nem sempre eram plenamente cumpridas, uma vez que a incipiente sociedade mineradora ainda dava seus primeiros passos cambaleantes rumo a uma organização territorial e social, num ambiente geográfico caótico de rápida povoação. A este respeito, deve-se destacar que o desbravamento do atual território do Estado de Minas Gerais pelos colonizadores europeus se deu bem antes do ciclo aurífero iniciado no final do século XVII. Este território já era há séculos conhecido. Primeiro, devido às incursões pelo Rio Doce, com expedições para aprisionamento de nativos e a procura por metais e pedras preciosas. Esses grupos entravam pelo estuário do Rio Doce, na atual cidade de Linhares, e subiram o rio em direção às suas nascentes, ainda no século XVI, chegando provavelmente até a atual região da cidade de Ipatinga (VASCONCELOS, 1999). Sem encontrar metais preciosos e lidando com dificuldades no trajeto, seja pela floresta, doenças ou índios hostis, abandonaram a empreitada, momentaneamente. Destaca-se aqui que essas regiões do Rio Doce, principalmente no território do atual Estado de Minas Gerais, eram dominadas pelos temidos índios botocudos, algumas das tribos mais temidas e combativas encontradas pelos colonizadores europeus.

Na segunda metade do século XVI, parte do atual território de Minas Gerais era conhecido pelos padres jesuítas e chamado de “caminho geral do sertão”, rota que ligava a Bahia à São Paulo. Ao longo deste percurso havia inclusive alguns aldeamentos com esparsas ocupações jesuíticas, que funcionavam como pontos de catequização dos nativos na região. Desta maneira, segundo Catão (2007), ao final do século XVII, num período próximo à descoberta dos primeiros veios auríferos na região, os padres jesuítas já possuíam um vasto conhecimento geográfico do dito “caminho geral do sertão”, roteiro que conectava o atual território mineiro às ocupações litorâneas da Bahia e São Paulo, conhecimento esse que possibilitava o deslocamento frequente e com destreza pelos territórios.

Assim, pode-se afirmar que parte do território mineiro já era previamente conhecido pelos portugueses, ainda que não fosse ocupado com núcleos urbanos significativos, mas apenas por pequenas povoações esparsas ao longo do caminho que

conectava o Nordeste à São Paulo, quadro este que mudou radicalmente com a descoberta de ouro nos anos finais do século XVII no Ribeirão do Carmo, Vila Rica e Sabará, além de outras regiões do atual território de Minas Gerais (VASCONCELOS, 1999). O início da atividade mineradora na colônia mineira ainda nos primórdios dos setecentos animou a atividade socioeconômica na América Portuguesa e, em especial, da nascente capitania mineira, que se tornou o principal centro de consumo e produção, atraindo levas de portugueses a partir do início do século XVIII.

O território de Minas Gerais, antes vagamente mapeado e conhecido por poucos aventureiros e esparsas missões jesuíticas, foi ocupado de forma abrupta desde os anos finais do século XVII, sempre visando a busca da exploração mineral. Dessa maneira, em Minas Gerais, a primeira vila foi a atual cidade de Mariana, que viria a se tornar uma das principais fornecedoras de ouro para Portugal no século XVIII – inicialmente chamada “Vila de Nossa Senhora do Carmo”. Assim como os primeiros aglomerados urbanos, a formação deste núcleo se deu a partir da exploração do ouro nas margens do curso d’água, posteriormente chamado Ribeirão do Carmo, com a suposta chegada do bandeirante paulista Coronel Salvador Fernandes Furtado, no dia 16 de julho de 1696, dia de Nossa Senhora do Carmo.

Segundo Tavares (2006), a mineração na região de Mariana e Ouro Preto se iniciou através de depósitos aluvionares, ou seja, depósitos naturais de sedimentos minerais ao longo dos cursos d’água. A mineração de aluvião permite o emprego de técnicas relativamente simples, que foram sistematicamente aperfeiçoadas e substituídas através da conjugação de experiências e técnicas dos africanos, brasileiros e portugueses, que permitiram a exploração mais sistemática e elaborada dos veios auríferos.

A descoberta oficial do metal se deu no final do século XVII, sendo o ano do fim da chamada Guerra dos Emboabas, em 1709, um marco para o início da administração local, com a criação da Capitania de São Paulo e Minas do Ouro. Esta disputa envolveu os chamados bandeirantes paulistas, descobridores das minas, contra os demais colonos que chegaram após as notícias da riqueza local, oriundos de Portugal, Bahia e Rio de Janeiro, chamados pejorativamente de “emboabas”. Estes primeiros conflitos em larga escala, em uma região rapidamente povoada por uma maioria de homens ávidos por enriquecimento, motivou a Coroa Portuguesa a instituir oficialmente as primeiras vilas

mineiras: a Vila de Ribeirão do Carmo⁴, a Vila Rica d'Albuquerque⁵ e a Vila Real de Sabará⁶, todas nesse ano. No ano de 1713 foi criada a Vila de São João del-Rei⁷; no ano de 1714, a Vila do Príncipe⁸ e a Vila Nova da Rainha⁹; no ano de 1715, a Vila Nova de Pitangui¹⁰; e no ano de 1718, a Vila de São José del-Rei¹¹. Essas foram as primeiras vilas mineiras, polos de irradiação cultural, econômica, religiosa e social durante todo o século XVIII. Esses locais, em especial, receberam milhares de pessoas em busca de ouro e, com o assentamento dessas populações, se inicia também a construção de novas capelas e igrejas, agora maiores e mais bem estruturadas, com maior riqueza ornamental dentro dos preceitos tridentinos. Algumas das principais igrejas, hoje matrizes desses locais citados, são construídas nesse período, incentivadas pela elevação desses centros urbanos à categoria de vila.

Outro marco temporal para o início da história de Minas Gerais, ocorrido no século XVIII na região, foi a chamada Revolta de Vila Rica ou Revolta de Felipe dos Santos, no ano de 1720. Após o protesto dos mineradores pela implementação das Casas de Fundação, Felipe dos Santos, considerado o líder da revolta, foi preso e condenado à morte em praça pública, sendo o seu corpo esquartejado. A localidade da qual a maioria dos mineradores haviam saído para a o levante, hoje chamado de Morro da Queimada, teve todas as suas casas incendiadas, motivando o nome atual do local. Devido a esse fato, a Coroa Portuguesa decidiu pela separação da Capitania de São Paulo e Minas de Ouro, com a criação oficial da Capitania de Minas Gerais.

As primeiras décadas do século XVIII são marcadas pelo período com maior retirada de ouro dos rio e ribeirões da Capitania de Minas Gerais, com a chegada de milhares de imigrantes para a região, tanto aventureiros como escravizados. Uma grande parte desses indivíduos que vinham tentar a vida de minerador eram homens, solteiros ou que abandonavam as suas famílias, com poucas posses materiais e pouca formação, que tentavam o rápido enriquecimento para voltar às suas regiões de origem, como demonstra a historiadora Laura de Mello e Souza (1986). Uma região violenta, com pouca estrutura administrativa e ordem social, formada por uma maioria de homens que buscavam na mineração seu enriquecimento, além do grande número de

⁴ Atual cidade de Mariana, com o auto de ereção lavrado no dia 08 de abril de 1711 (BARBOSA, 1995, p 196).

⁵ Atual cidade de Ouro Preto, com o auto de ereção lavrado no dia 08 de julho de 1711 (BARBOSA, 1995, p 230).

⁶ Atual cidade de Sabará, com o auto de ereção lavrado no dia 16 de julho de 1711 (BARBOSA, 1995, p 291).

⁷ Atual cidade de São João Del Rei, com o auto de ereção lavrado no dia 08 de dezembro de 1713 (BARBOSA, 1995, p 318).

⁸ Atual cidade do Serro, com o auto de ereção lavrado no dia 29 de janeiro de 1714 (BARBOSA, 1995, p 341).

⁹ Atual cidade de Caeté, com o auto de ereção lavrado no dia 29 de janeiro de 1714 (BARBOSA, 1995, p 65).

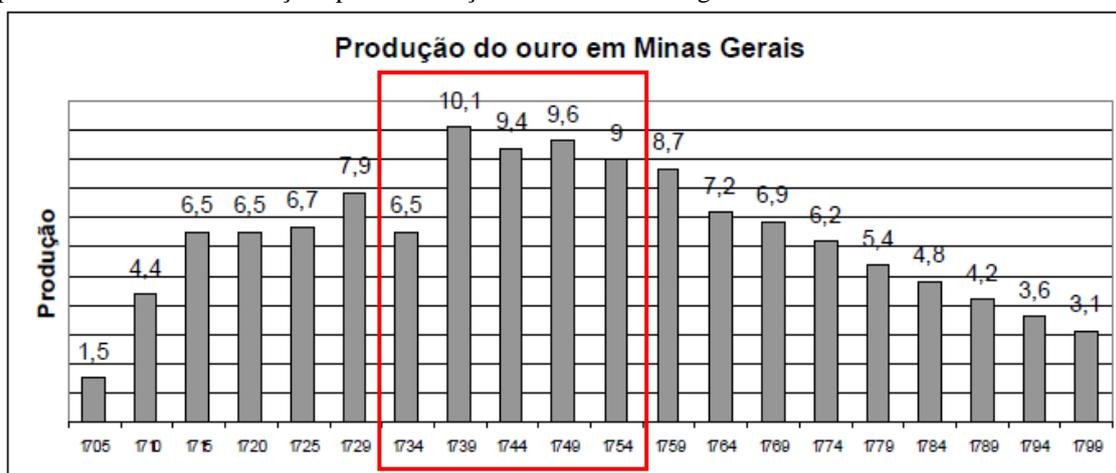
¹⁰ Atual cidade de Pitangui, com o auto de ereção lavrado no dia 6 de fevereiro de 1715 (BARBOSA, 1995, p 256).

¹¹ Atual cidade de Tiradentes, com o auto de ereção lavrado no dia 19 de janeiro de 1718 (BARBOSA, 1995, p 350).

escravizados: esse tipo de sociedade atraiu poucas famílias constituídas para a região durante o início do século XVIII.

No entanto, foi este o período de maior exploração de metais e pedras preciosas da Capitania de Minas Gerais, com um grande desenvolvimento urbano e econômico. Tal incremento da atividade mineradora durante a primeira metade do século XVIII também pode ser percebido pelo aumento do fluxo de escravos pela região, como demonstra Eduardo França Paiva (2001). Foi, especialmente entre os anos de 1729 e 1759, que se deu o ápice do ciclo aurífero na colônia mineira, através de intensas atividades extrativas tanto a céu aberto quanto subterrâneas, nos vales e na serra de Ouro Preto. Ruas (1964) aponta que até 1750 a exploração e produção aurífera na região de Vila Rica representou cerca de 50% da produção mundial, abarrotando os cofres portugueses e causando um expressivo aumento populacional e urbano numa região onde “abundava o ouro, em profusão, quer em veios riquíssimos, quer em aluvião, quer de mistura com cascalho e areia encontrava-se nos córregos, nos rios, nas montanhas” (RUAS, 1964, apud TAVARES, 2006, p. 1).

Figura 01: Evolução da produção de ouro em toneladas no séc. XVIII em Minas Gerais. Destaque para o período onde a documentação aponta a atuação de Antônio Rodrigues Bello em Minas Gerais.



Fonte: TAVARES, 2006, p. 2. Intervenção feita pelo autor.

Foi a partir da descoberta destes ricos veios de ouro no final do século XVII e com a crescente exploração dessas jazidas às toneladas ao longo de todo o século XVIII, que se deu a rápida ocupação do território na região de Vila Rica. Em decorrência desta atividade mineradora, a ocupação do território, seu processo de urbanização e organização se deram de forma acelerada, como nunca antes visto no mundo colonial português.

Esta rápida ocupação e organização territorial se relaciona intimamente com os fluxos migratórios decorrentes da exploração mineral. Segundo Dangelo (2006), a descoberta do ouro e dos diamantes representou uma esperança para a população pobre do norte português, que via na emigração para a região mineradora no início do século XVIII a possibilidade de ascensão social. Segundo o autor, o fenômeno migratório tem suas raízes numa série de fatores como a explosão populacional no norte português, um problemático e assimétrico sistema para partilha de terras deixadas em heranças e uma população que já via a migração como fato cultural consolidado.

No início do século XVIII, a região norte de Portugal já era a mais povoada do reino, as províncias do Douro e do Minho, em especial, apresentavam um alto excedente populacional. “Isso se deu, segundo os estudos atuais existentes, em função daquela região ter vivido durante o século XVII a sua revolução agrícola, baseada principalmente no plantio do milho e na policultura” (DANGELO, 2006, p 273). A expansão populacional da região decorrente dessa revolução agrícola foi a causa de sua saturação no início do século XVIII, quadro que agravava as já complexas condições de vida e pressionava a população da região para a imigração para as Minas. Sobre as motivações econômicas desses fluxos migratórios, pode-se destacar as regras de partilha dos bens familiares nos casos de herança, a chamada “legítima”. Segundo tal método,

A terra e a propriedade rural, quando existentes, seriam dadas a um descendente (homem ou mulher), que mais conveniente fosse aos pais para seu sustento; portanto, os outros filhos tinham apenas o direito à chamada “legítima, muitas vezes paga aos irmãos pelo filho beneficiário em acordo com os pais. (DANGELO, 2006, p. 275).

Uma população que enfrentava condições adversas, empobrecida e demasiadamente grande para os padrões do século XVIII, prejudicada pelo quadro social de partilha das terras familiares, e que já via a migração, dentro do próprio território de Portugal, como prática culturalmente enraizada, seria facilmente seduzida pelas notícias vindas das terras coloniais, que relatavam a abundância de ouro e a possibilidade de ascensão social. Assim, levas de emigrantes deixaram regularmente o norte português rumo à região Mineradora. “Segundo dados estatísticos, a região mineradora foi descoberta por volta da última década do século XVII, e em 1709 já tinha cerca de 30.000 habitantes, sendo que em 1776 estes chegavam a 320.000” (DANGELO, 2006, p. 272).

Assim, imensas levas de imigrantes partiam durante todo o século XVIII do norte de Portugal rumo à América Portuguesa, em especial para a região das minas. Segundo Dangelo, “calcula-se que a população de Portugal no início do século XVIII era de 2 milhões de pessoas, sendo que 800 mil emigraram para o Brasil, de forma legal, mas, principalmente ilegal” (DANGELO, 2006, p 274). Dentre estes milhares de imigrantes, também vieram muitos artífices e artistas que atuaram na região colonial, produzindo as primeiras obras sacras que adornariam as capelas construídas nesse período. Inclusive, como mostra o historiador Hudson Martins (2017, p. 131), a maior parte dos pintores com origem encontrada no início do século XVIII na Capitania de Minas Gerais eram do norte português, da mesma área de onde saíram a maioria dos imigrantes para tentar a vida durante o ciclo do ouro mineiro. Da região norte de Portugal, também saiu Antônio Rodrigues Bello, importante pintor que será estudado nesta dissertação, que, dessa maneira, tinha um perfil de origem comum a muitos outros que vieram para a Capitania de Minas Gerais naquele contexto setecentista.

Essa ocupação, de maneira geral, primeiro expulsou ou escravizou as populações nativas e, depois, trouxe consigo levas de imigrantes portugueses e um imenso contingente de africanos escravizados, além de pessoas de capitanias próximas. As principais atividades econômicas se concentravam nos núcleos urbanos mineradores, sendo a maior parte dos produtos básicos de sobrevivência trazidos de outras partes da colônia ou da metrópole. Segundo Bohrer e Pires (2021), a formação social das Minas foi urbana desde o princípio, o que propiciou um grande número de construções, além de uma vivência coletiva mais intensa, da solidificação de uma sociedade de aparências e de uma religiosidade exacerbada e barroca (BOHRER E PIRES, 2021, p.285).

Essa formação urbana se deu através de pequenos núcleos urbanos que se desenvolviam ao redor de capelas primitivas, pequenos edifícios religiosos, que durante o tempo passavam por constantes processos de ampliação, reformas e sucessivas etapas de ornamentação em talha dourada e pintura, que no contexto mineiro, imitava não somente diferentes materiais, como mármore e azulejos, mas que simulava também elementos arquitetônicos como pilares, mísulas e balaústres nos tetos e retábulos. Neste sentido:

Os primeiros arraiais mineiros foram povoados ao redor de capelinhas primitivas e obtinham a autorização do bispo do Rio de Janeiro para a criação das primeiras freguesias que possuíam padres que eram encomendados pelo prelado. Após a obtenção da autorização real, passavam ao patamar de paróquias coladas, quando contariam com uma igreja matriz e um pároco que receberia a cômputo anual de duzentos mil réis (TRINDADE, 1953). Com a

proibição da instalação das ordens religiosas na região, a população se reuniu em torno de irmandades ou ordens terceiras formadas por leigos devotos. Estas associações leigas foram as principais encomendantes das obras religiosas, e responsáveis pela construção das grandes matrizes de pedra, das capelas filiais e da ornamentação das mesmas, contratando para a execução dos trabalhos mestres de obras, carpinteiros, entalhadores, pintores, douradores, entre outros na numerosa gama de ofícios mecânicos existentes e essenciais para o sistema construtivo do período. (BOHRER e PIRES, 2021, p. 285).

As referidas Irmandades e Ordens Terceiras eram Associações Leigas que se formaram para a organização dos fiéis na região mineradora, território onde eram expressamente proibidos o trânsito de monges e freis, chamados de Ordem Primeira. Essa proibição visava coibir o tráfico de ouro e pedras preciosas, já que esses religiosos obedeciam diretamente suas matrizes religiosas europeias, geralmente situadas em Roma e fora do controle da Coroa Portuguesa. Essa realidade, na prática, representou a inexistência de conventos e mosteiros na Capitania de Minas Gerais no século XVIII, sendo as organizações leigas as principais responsáveis locais pela contratação dos artífices e artistas durante todo o período. Tal medida tem interessantes rebatimentos arquitetônicos, uma vez que, devido a essa proibição, as igrejas e capelas mineiras sempre são construídas isoladamente, ao contrário dos conventos e mosteiros litorâneos que contam com toda uma estrutura conventual no entorno das capelas, como claustros, celas, refeitórios, bibliotecas e salas de estudo. Assim, ao contrário do litoral da América Portuguesa, prevaleceram em Minas Gerais igrejas matrizes e capelas das associações leigas, construídas de maneira isolada de outras estruturas arquitetônicas próximas.

Essas Irmandades e Ordens Terceiras eram o centro da vida religiosas e social da região mineradora, congregando sempre pessoas com um mesmo *status* racial, econômico e social. As referidas associações, formadas por homens e mulheres leigas, eram uma clara maneira de delimitar barreiras sociais e econômicas entre os grupos locais, que, viviam em uma sociedade escravista e altamente hierarquizada, favorecendo assim as relações entre indivíduos e famílias que pertenciam a uma mesma associação leiga, ou seja, classe social. Esses grupos se reuniam sob a devoção de algum santo ou evocação particular, sendo que muitas dessas irmandades e ordens terceiras eram reproduzidas por grupos sociais de outras vilas mineiras¹².

¹² A Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, composta de membros da elite econômica e racial, construiu capelas nas atuais cidades de Ouro Preto, Mariana, Sabará, Diamantina, Serro e São João del Rei, por exemplo.

Essas associações, onde se reuniam homens e mulheres de um mesmo grupo social, cobravam a entrada e anuidades de seus membros, buscando com essas verbas e outras doações, primeiro a construção de um altar em uma capela (geralmente a matriz) e, depois, a construção de uma capela própria, caso fosse financeiramente viável. Estas associações, em contrapartida, eram responsáveis pelo acompanhamento e cerimônias quando da morte de algum dos seus membros, assim como por levar o seu corpo em procissão pelas ruas da vila, pelo auxílio às famílias dos membros que tivessem dificuldades financeiras, ou mesmo, ajuda às viúvas e aos órfãos dos associados falecidos.

Essas organizações, devido à sua particular importância na região mineradora, foram muito numerosas, principalmente nos maiores núcleos mineradores, onde a grande quantidade de moradores favorecia a maior estratificação social (BOSCHI, 1986). Dessa maneira, em vilas como Vila Rica, Mariana e Arraial do Tejuco, por exemplo, tem-se a presença de associações leigas para os homens brancos e ricos (Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e Ordem Terceira de São Francisco de Assis), para homens pardos (Irmandade de São Francisco dos Cordões e Irmandade de São José dos Homens Pardos), e também para os negros (Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e Irmandade de Santa Efigênia de Ouro Preto, por exemplo). Inclusive, as igrejas de cada associação leiga, dedicadas a uma mesma invocação, tendiam a repetir os seus temas e personagens representados na arte, mesmo em diferentes vilas da Capitania de Minas Gerais. Podia ocorrer, também, que alguns indivíduos participassem de mais de uma associação leiga, apesar de sempre deixar em testamento a sua preferida, na qual deveria ser enterrado.

Geralmente, quando uma nova descoberta de ouro ou diamante ocorria, o local começava a receber grande fluxo de mineradores, que logo construíam uma capela primitiva. Com o crescimento desse local e a chegada de novos mineradores, a capela primitiva era demolida para a construção da igreja matriz, e nesse momento, já se começava a divisão física dos locais de culto religioso, típico de uma sociedade muito estratificada. Neste momento, pelo menos duas associações leigas diferentes eram erguidas no lugar: a Irmandade do Santíssimo Sacramento, para os homens e mulheres mais ricos e considerados brancos, geralmente responsável pela igreja matriz; e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, para congregar os mais pobres, mulatos e negros livres, e, principalmente, os escravizados. Destaca-se aqui que este tipo de

organização era uma das maneiras de se controlar, fisicamente e simbolicamente, as festas e devoções dos indivíduos de origem africana, sendo uma das poucas maneiras em que os mesmos podiam se reunir sem a interferência direta dos seus senhores. Assim, no território mineiro, a associação leiga mais recorrente são as Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, dedicada às populações escravizadas.

Com o crescimento dessa povoação, surgiram outras associações leigas que segregavam ainda mais o conjunto social e aglutinariam outras camadas sociais que buscavam uma diferenciação. Mulatos, quando numerosos, sempre gostariam de se diferenciar dos negros escravizados fundando outras associações, assim como os negros livres em relação aos negros escravizados, ou mesmo entre os diversos grupos da elite econômica, que começaram a se juntar, no final do século XVIII, nas ricas e importantes Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e Ordens Terceiras de São Francisco da Penitência. Deve-se ter em mente que todas as associações leigas começavam como proprietárias de um altar em alguma igreja matriz ou capela e, caso fosse possível, construía os seus próprios templos religiosos. Toda essa demanda social de construção de altares, imagens e capelas favoreceu o surgimento de uma série de artistas e artífices durante o período, transformando as associações leigas nas principais financiadoras de obras de arte sacras.

Nessa efervescência cultural, artística e social da região mineradora, amparada pelo crescimento econômico vertiginoso da atividade aurífera, se desenvolveu e se consolidou rapidamente um fértil ambiente artístico para a atuação, principalmente, de indivíduos com alguma formação artística, em especial aqueles que traziam conhecimentos adquiridos previamente em Portugal. Devido à falta de mão-de-obra especializada na produção de arte sacra na região, aqueles indivíduos que tinham experiência prática, ou conhecimento teórico sobre o assunto, logo foram recrutados para atuar no intenso ambiente de construção, ampliação e embelezamento de várias capelas construídas no período.

A produção era feita amparada nos preceitos artísticos portugueses, com a circulação cultural consolidada tanto pelo trânsito de indivíduos, como de estampas (modelos iconográficos), manuais e tratados que circulavam em todo o Império Português. Nessa época, os domínios portugueses abrangiam importantes regiões nos quatro cantos do mundo conhecido, sendo a Capitania de Minas Gerais a sua principal preocupação fiscal e administrativa durante o século XVIII, devido à mineração. Como

já citado anteriormente, os indivíduos circulavam dentro dos domínios portugueses, vindos principalmente do norte de Portugal, mas também de outras partes da América Portuguesa e até mesmo da Ásia – há documentos de um pintor indiano atuando nas minas durante as primeiras décadas do século XVIII (MARTINS, 2017, p. 146), provavelmente oriundo de Goa, então colônia portuguesa, o que demonstra intensos fluxos culturais no período.

As estampas, desenhos e gravuras, especialmente importantes como fontes iconográficas para escultores e pintores, circulavam em grande número na Capitania de Minas Gerais. Vendidas de maneira avulsa, presentes em missais e outros livros religiosos, sua relação com a pintura foi muito estudada desde a década de 1940 pela historiadora Hannah Levy (1978), recebendo importantes contribuições durante as últimas décadas, como, por exemplo, os estudos de Camila Santiago (2009) e Alex Boher (2013). As referidas gravuras eram usadas como modelos para a execução de obras em talha e pintura, sendo adaptadas à mudança de materiais (do papel para a madeira), e eliminando, eventualmente, alguns personagens secundários para facilitar a “leitura” dos fiéis quanto ao tema representado. Em alguns contratos, as próprias irmandades leigas exigem dos pintores que os mesmos representem pinturas baseadas em estampas previamente escolhidas, o que demonstra o grau de controle das obras no período. (MARTINS, 2017, p. 242).

Os tratados e manuais de pintura eram impressos com ensinamentos, receitas e métodos relativos à pintura e à escultura que circulavam na região das minas, algumas vezes presentes nos testamentos desses artífices ou artistas (MARTINS, 2017, p. 243). Tais tratados propagavam lições práticas para a obtenção de tintas e vernizes, a preparação das tábuas que receberiam as pinturas, ou mesmo técnicas para a conservação e recuperação de obras finalizadas (MARTINS, 2017, p. 243). Provavelmente, junto com os mestres e artistas mais preparados que emigraram de Portugal, os manuais foram os principais responsáveis práticos pela circulação de conhecimento técnico entre tais profissionais.

Deve-se destacar também a presença de tratados teóricos de arte e pintura, mais raros na Capitania de Minas Gerais, mas também presentes nos testamentos e inventários de alguns dos mais destacados artistas do período (MARTINS, 2017, p. 200). Este tipo de impresso, que exigia um maior nível intelectual, entendimento e compreensão dos indivíduos, era composto de conhecimentos teóricos sobre as artes,

geralmente traduções portuguesas de tratados que circularam na Europa desde o Renascimento, ou de tratados italianos mais atualizados para o período. Apesar da circulação mais limitada, seus conhecimentos ajudaram no aperfeiçoamento da técnica de muitos desses mestres.

Dessa maneira, estes foram os principais fatores para a grande circulação de conhecimento técnico e prático sobre as artes e ofícios na Capitania de Minas Gerais, que experimentou uma verdadeira explosão de demandas de obras sacras para o embelezamento das centenas de capelas e igrejas construídas durante o século XVIII, sobre os preceitos tridentinos de valorização da arte sacra e da sua utilização na catequização dos fiéis.

Estes indivíduos, em sua grande maioria com poucos conhecimentos teóricos sobre as artes liberais, atuavam, em grande medida, como oficiais mecânicos (ARAÚJO, 2003), seguindo uma rotina prática próxima ao sistema de trabalho das guildas medievais europeias, com um mercado e sistema de aprendizado próprio dessa época (MARTINS, 2017, p. 105). Para além das distinções feitas pelos ofícios e artes, pode-se ainda optar pela leitura por gerações destes trabalhadores, o que será adotado nesta pesquisa para fins didáticos.

A referida análise da produção artística mineira sob a ótica das gerações de artistas e artífices permite uma compreensão linear do processo produtivo empreendido. Tal análise se dá em paralelo aos estilos artísticos aqui desenvolvidos e as sutis alterações morfológicas entre eles, que vão desde resquícius de elementos maneiristas trazidos no início da ocupação (como, por exemplo, o sacrário existente na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, com antiquíssimas feições paulistas¹³), passando por elementos Barrocos e Rococós.

¹³ Segundo o pesquisador Alex Bohrer. In *Desenhando palavras e construindo geometrias: espaço escrito e espaço pintado no tempo Barroco* / organização Magno Moraes Mello. – Belo Horizonte: Clio gestão cultural e editora, 2016. Alex Fernandes Bohrer - *As Capelas de Vila Rica: Produção artística e Oficinas no 1º quartel do século XVIII em Minas Gerais*.

Figura 02: Sacrário de feições “paulistas” na Matriz de Cachoeira do Campo



Fonte: Cedido por Gustavo Bastos.

Essa visão em gerações pode ainda ser aplicada para diversas artes como a talha ou a pintura. Martins (2017) aponta para pelo menos cinco gerações de artistas atuando na capitania que podem ser organizados, cronologicamente, entre o início do século XVIII e a terceira década do século XIX. Segundo ele, o primeiro grupo atuou num período muito recuado, ainda anterior à 1710. Em razão da distância temporal e a falta de uma estrutura administrativa local, não existem fontes documentais sobre estes artistas.

Posteriormente, uma segunda geração de pintores atuou na capitania, “os primeiros com documentação comprobatória de autoria, atuando de 1711 até meados da década de 1740. Suas pinturas possuem vocabulário ornamental Barroco, com perspectiva arquitetônica e trama fechada” (MARTINS, 2017, p. 125). É neste grupo que se encontra o pintor sobre o qual recai o presente estudo, Antônio Rodrigues Bello, atuante em Cachoeira do Campo por volta de 1730 a 1755. Cabe destacar aqui que este recorte histórico também coincide com o período de maior abundância de ouro e pedras preciosas retiradas da Capitania de Minas Gerais.

Martins (2017) aponta uma terceira geração de artistas, com expressiva produção entre a quarta década e a sétima década do século XVIII (1740-1770). Os pintores deste período, assim como na geração anterior, têm origem predominantemente portuguesa, e sua produção artística tem um vocabulário essencialmente “Barroco”, mas também seriam os responsáveis por introduzir na Capitania de Minas Gerais as primeiras

pinturas feitas utilizando um vocabulário “Rococó”, com composições mais leves e luminosas, cujos tetos pintados apresentam fundos brancos e azuis:

Historicamente, esse período foi marcado pelo incentivo aos gastos com construções e ornamentações de capelas, em toda a Capitania de Minas Gerais, impulsionadas pela fundação do primeiro bispado das Minas, na cidade de Mariana, em 1745. Assim, constatamos a atuação de um grupo de mestres pintores portugueses, possivelmente atraídos para a região por essa nova demanda por pintores e pelo *rush* da exploração de ouro. Entre os mestres encontrados em atuação, nesse recorte cronológico, estão Antônio Caldas, com trabalhos documentados entre os anos de 1742 e 1752; Estevam Andrade da Silva, com atuação comprovada entre 1749 e 1760; Manoel Gonçalves de Sousa, de 1749 a 1760; Manoel José Rabelo de Sousa, entre 1752 e 1770, mestre de João Batista Figueiredo; Francisco Xavier Meireles Rabelo atuando entre os anos de 1745 e 1769; Gonçalo Francisco Xavier, de 1742 a 1756; e Antônio Martins da Silveira, com sua única obra documentada na década de 1760. Todos esses mestres, que possuem origem conhecida, são nascidos fora da América Portuguesa e, com a exceção de Antônio Caldas, todos portugueses. Durante esse período, o vocabulário ornamental utilizado por esses pintores era o Barroco, sendo, a nosso ver, como defenderemos posteriormente, Antônio Martins da Silveira o introdutor do vocabulário ornamental Rococó nas pinturas de forro da capitania. (MARTINS, 2017, p. 123-124).

A quarta geração de oficiais de pintura apontada pelo autor atua a partir de 1770 até o final do século XVIII. Se difere das gerações anteriores especialmente pela sua origem, não mais brancos portugueses, mas, em sua maioria, nascidos e educados dentro da América Portuguesa, e, em especial, dentro da própria Capitania de Minas Gerais. A produção artística desta geração se insere, essencialmente, em uma linguagem Rococó, com destacada exceção para o importante pintor português, o guarda-mor José Soares de Araújo, com pinturas de forro compostas de uma pesada trama arquitetônica Barroca, feitos na região do Arraial do Tejuco, atual cidade de Diamantina. Alguns dos outros importantes mestres pintores dessa geração são José Gervásio de Souza Lobo, João Nepomuceno Correia Castro, Manoel Ribeiro Rosa e João Batista de Figueiredo.

Como se sabe, a segunda metade do século XVIII já demarca um momento de crise econômica na mineração da Capitania de Minas Gerais, sendo a data da chamada Inconfidência Mineira, no ano de 1789, um marco da crise na qual a região se encontrava. Inclusive, muitos dos argumentos para a organização do levante estava sustentando na decadência da exploração das minas e os altos impostos cobrados pela Coroa Portuguesa (MAXWELL, 1978). Esse é o período em que viveram esses mestres, geralmente nascidos na colônia e já atuando com um vocabulário artístico Rococó. Com a exceção de José Soares de Araújo, nascido em Portugal, os demais, provavelmente, tiveram seu processo de aprendizagem realizado na própria Capitania de Minas Gerais.

A quinta e última geração de pintores apontada pelo autor, se caracteriza pela atuação já no século XIX, principalmente nas suas três primeiras décadas. E foi justamente esta a “geração que se tornou a mais importante para a pintura desenvolvida na capitania, sendo ela, em grande medida, patrocinada pelas ordens terceiras, irmandades do Rosário e Mercês” (MARTINS, 2017, p. 125). Os mais destacados nomes dessa geração foram Manoel da Costa Ataíde, Francisco Xavier Carneiro e Joaquim José da Natividade. Como é de conhecimento geral, Manoel da Costa Ataíde foi o mais importante e aclamado pintor de toda a América Portuguesa durante o período colonial, algumas das suas pinturas de forro, como na capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica, são mundialmente reconhecidas. Vários aspectos da vida pessoal e profissional, assim como características da sua produção, foram estudados pela professora Adalgisa Arantes Campos, uma das maiores especialistas na sua trajetória (CAMPOS, 2007).

Esta última geração de pintores, em que, inclusive, está inserido o mais famoso entre eles, Manuel da Costa Ataíde, atuou em um período de decadência da atividade mineradora na Capitania de Minas Gerais. Segundo Martins (2017, p. 21), a construção e a decoração de algumas das mais importantes igrejas do período colonial nessa época, se deu devido ao caráter coletivo das associações leigas que demandavam e pagavam os elevados custos da produção das obras sacras. Por ser formado por um grande número de pessoas que contribuía diretamente com as entradas e anuidades, foi possível a finalização e decoração dessas importantes capelas, que em sua maioria, haviam terminado a etapa arquitetônica ainda no final do século XVIII.

1.2 – Breves considerações sobre a pintura em perspectiva

Paralelamente às sucessivas gerações de pintores atuantes em Minas Gerais durante os séculos XVIII e XIX, ocorreram sucessivas modernizações nas decorações aplicadas nos espaços sacros mineiros. Desta maneira, cada vez mais os tetos com os antigos caixotões hagiográficos caíram em desuso no território mineiro, sendo gradativamente substituídos pelos tetos abobadados com pinturas perspécticas que simulavam arquiteturas, as chamadas quadraturas. Tal fato em muito se deve à circulação de profissionais, que oriundos da Europa chegavam à colônia brasileira (e mineira) trazendo técnicas e saberes, e também à circulação de impressos, como missais, livros religiosos e técnicos, dos quais se pode destacar importantes tratados de

pintura, amplamente divulgados e aceitos na colônia mineira ao longo do século XVIII, como *Symetria e Perspectiva* (1615) o *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693 - 1700), ou o *Museo Pictorico, y escala óptica* (1723).

Desta maneira, entre a quarta e a quinta década do século XVIII, as pinturas dos tetos dos espaços sacros em Minas Gerais começam a ser elaboradas diretamente sobre os tetos abobadados em tábuas de madeira, que receberiam uma pintura ilusionista onde os elementos arquitetônicos ali simulados tem a finalidade de gerar um efeito de que o espaço do templo se abria diretamente para o céu.

Outro importante aspecto das quadraturas que deve ser observado é a sua relação com a experiência espiritual vivenciada nos espaços sacros, sejam estes espaços construídos ou pictóricos. Para tal, deve-se recorrer aos exercícios espirituais propostos por Santo Inácio de Loyola, o padre jesuíta espanhol apontado como fundador da companhia de Jesus, retratado por Pozzo na pintura que será citada adiante. Loyola aponta que seus “exercícios espirituais” seriam modos de examinar a consciência, orar, meditar e contemplar, tratando-se assim de uma metodologia de desenvolvimento espiritual.

Tais exercícios se baseiam numa profunda contemplação, uma vez que esta permitiria vivenciar algumas situações existenciais propostas por ele, e em tal processo, a imaginação se tornaria instrumento essencial para vivenciar algumas das experiências cristãs. Tal processo de contemplação por sua vez seria dividido em três sub processos, a inspiração, a imaginação e, por fim, a ação. Dentre estes três processos, pode-se destacar a importância da imaginação, uma vez que esta seria essencial na composição de um lugar. Segundo o mesmo:

1º *preâmbulo*: a composição vendo o lugar.

Aqui se deve notar: na contemplação ou meditação de **realidades visíveis**, como, por exemplo, quando se contempla a Cristo nosso Senhor, que é visível, (3) a composição **consistirá em ver, com os olhos da imaginação, o lugar físico onde se encontra o que quero contemplar.**

(4) Digo “lugar físico”, por exemplo, o templo ou o monte onde se encontra, por exemplo, Jesus Cristo ou Nossa Senhora, conforme aquilo que quero contemplar.

A composição quer colocar o exercitante numa **situação ‘existencial’** penetrando, por meio das imagens, na realidade divina; introduzindo-o, por meio do experimental visível, ao mundo sobrenatural, invisível. É preciso que o exercitante, durante a oração inteira, se conserve nessa **‘ambientação’ existencial, profunda**, e que faça todas as suas reflexões dentro desta vivência global. (LOYOLA, 2015b, p. 33, apud JÚNIOR, 2018, p.10).

Pode-se perceber aqui a importância dada pelo jesuíta à experiência sensorial imaginada como catalizadora da fé. O fato de buscar se colocar no lugar físico e emocional dos acontecimentos da vida dos santos, a idealização e a busca da visão destes espaços e lugares levaria o fiel a tal proximidade. Talvez, as quadraturas existentes nos tetos dos templos pudessem funcionar como um atalho para tais espaços, onde os fiéis poderiam imaginar o desenrolar das cenas sacras. Neste sentido, a composição de tal lugar deveria ser potencializada e ir além da mera visualização do espaço. Neste sentido, Rosa (2021) defende que:

Os caixotões utilizados numa primeira fase refletem uma ânsia didática de quem tinha muito a dizer, que necessitava, de forma urgente, recuperar fiéis contando histórias sacras e persuadindo. Por sua vez, a perspectiva reflete a sofisticação e o refinamento de um movimento, onde o mais importante não era contar histórias de santos em distantes caixotões, mas tornar os espaços sacros muito mais imersivos. Esta alteração compositiva, e quase sensorial, busca uma experiência espacial e sinestésica que, em última instância, deveria equivaler a transportar os fiéis para o céu, ou aproximá-los ao máximo de um céu visível, real, e potencialmente atingível. A arte pictórica barroca representa as imagens “no gerúndio”, em movimento, representando cenas que se desenrolam perante os olhos dos fiéis. (ROSA, 2021, p. 19).

Desta maneira, as quadraturas podem ser vistas como uma revolução técnica e artística, iniciada desde o tratado dos raios visuais de al hazem, que captura o curioso e olhar do espectador, convidando-o a vivenciar e conhecer um espaço divino, a percorrer um espaço cenográfico repleto de arcadas e balaustradas, santos e anjos.

Argan (2004) discorre sobre a relação da retórica de Aristóteles neste gênero decorativo, destacando a relação entre pintura e eloquência, a partir do ressurgimento do tópico *ut pictura poesis* ao final do século XVI. Neste sentido, o autor aponta que até então a arte visava suscitar a admiração no espectador, mas que naquele momento buscava se apropriar de um caráter psicológico comum de uma determinada sociedade para exacerbar determinadas reações sentimentais, se firmando como uma forma simbólica, de modo que

Se no passado o objetivo do artista era fazer que o receptor visse e sentisse aquilo que o mesmo tinha visto ou sentido (a composição em perspectiva determinava um ponto de vista obrigatório, colocava o espectador no mesmo lugar onde o artista se colocara), produzindo no receptor a condição do artista, agora, o receptor é de fato um *outro*, e o artista já não se esforça em ver ou sentir, mas apenas em fazer ver e sentir por meio de uma técnica que, na condição de artista, lhe é própria. (ARGAN, 2004, p. 35).

A proeminência da pintura em perspectiva se deu principalmente na Itália, através da obra do padre jesuíta Andrea Pozzo (1642 – 1709), que em 1698 publicou

seu importante tratado, que além de ter servido como fonte iconográfica para inúmeros pintores, fornecia subsídios técnicos com instruções para pintores e arquitetos. A magnitude da obra de Pozzo pode ser contemplada no teto da igreja de Santo Inácio de Loyola em Roma, onde o mesmo executou, entre 1691 e 1694, uma pintura retratando a glorificação de Santo Inácio, obra onde o mesmo utiliza do artifício do ponto de fuga central, para onde todas as linhas da composição arquitetônica convergem. Além disto, emprega o *sfondato*, ou o arrombamento do teto, de maneira que ao invés da cobertura sugerir o encerramento do edifício, cria a ilusão de abertura, como se a edificação ganhasse grande verticalidade até atingir um céu repleto de figuras sagradas. A magnitude de tal pintura é a síntese de uma série de evoluções artísticas e científicas, em especial no campo da óptica, que se desenvolveu desde o medievo, e pode ser vista na imagem abaixo.

Figura 03: A Glorificação de Santo Inácio, quadratura de Andrea Pozzo.



Fonte: <https://www.romapravoce.com/dicas-roma-igreja-santo-inacio-loyola/>.

Alguns aspectos notáveis desta pintura devem ser aqui destacados, como a convergência das linhas para o ponto de fuga central que se localiza exatamente onde o rosto de Cristo se situa na composição, ou seja, é para ali que os olhares convergem, como o ponto máximo do teto, e a transição sutil do espaço arquitetônico para o espaço pictórico, que ao contrário do que é comum em Minas Gerais, com uma cimalha que demarca claramente os limites destes espaços, se faz de maneira suave, de modo a integrar ambos os espaços, quase que dissolvendo os limites entre eles.

Cabe pontuar que, entre o mundo da arte italiano e o mineiro, havia o “filtro” do reino português, que tinha suas características próprias que vieram a ser readaptadas na Capitania do Ouro. A presença do pintor florentino Bacherelli é apontada por Mello (1998) como um importante fato, um elo de ligação entre o reino português e a arte italiana. Segundo o autor, o “uso da quadratura em Portugal, durante o século de setecentos tem uma origem italiana e está condicionado à presença de Vicenzo Baccherelli.” (MELLO, 1998, p. 111).

O referido pintor permanece em Portugal entre 1701 a 1718, implantando no país o ciclo da pintura em perspectiva arquitetônica que encerrou a hegemonia dos tetos em brutesco e caixotões hagiográficos, predominantes desde o século XVII. A presença de Bacherelli e as modernizações na decoração dos tetos portugueses se relaciona diretamente com as atualizações artísticas promovidas por Dom João V, o magnânimo, que reinava em Portugal durante aquele período, embalado por um rápido enriquecimento proveniente da exploração aurífera em Minas Gerais.

Tal enriquecimento lança o reino português a uma posição de destaque, que o monarca busca potencializar através da arte. A partir deste contexto, importa referências artísticas e estéticas dos principais reinos difusores culturais, símbolos de opulência e bom gosto, advindas em grande parte da Itália. Segundo Mello (1998):

Talvez a descendência dos programas italianos (Emilianos num primeiro momento, pozzescos numa segunda fase) esteja em algumas das formas arquitectónicas, como nos fustes lisos, nos entablamentos e nos capitéis compósitos, ou nas balaustradas e nos semiarcos e mísulas. Estamos perante uma diversificada gramática italiana, incipiente em Portugal como modelo decorativo, mas trazida por este florentino e aqui instituída como insólito programa de aplicação de um nascente gosto pelas formas de preenchimento do espaço a decorar. (MELLO, 1998, p. 124).

A atuação de Bacherelli no reino português, embalado pelo patrocínio do monarca, implanta no reino referências estéticas modernizadoras, em especial o gosto pelas quadraturas, que ali foram solidificadas e posteriormente replicadas nas colônias. Documentalmente, a primeira quadratura realizada na colônia brasileira foi executada no Rio de Janeiro, em 1736, no Convento de São Francisco, e em Minas Gerais, em 1755, em Cachoeira do Campo, obra hoje encoberta. Mas existem em Ouro Preto outras quadraturas similares e de datas próximas, potencialmente até mais antigas que a de Cachoeira do Campo, como as existentes nas Capelas Primitivas do bairro Taquaral e do Padre Faria, provavelmente executadas aproximadamente entre as décadas de 1740 e 1750. A ancianidade da pintura existente na Capela do Padre Faria é abordada por

Myriam Ribeiro Andrade de Oliveira, nos seus clássicos estudos sobre perspectivas em Minas Gerais, que observa que esta

(...) pode ser considerada **estilisticamente como a mais antiga** pintura de perspectiva conservada na região. **Seu esquema de composição**, baseado em **densos segmentos longitudinais de pilastras e entablamentos, unidos por arcos medianos e enquadrando no centro um pequeno painel com moldura circular**. Aproxima-se bastante do empregado por Caetano da Costa Coelho na pintura da capela mor de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro, a mais antiga pintura de perspectiva brasileira datada, como vimos anteriormente. (OLIVEIRA, 1978, p. 32, grifo nosso).

Pode-se discorrer a respeito da morfologia desta quadratura destacada pela autora, que contém características próprias que se repetem na região de Vila Rica e no reino português. As observações feitas por Myriam Ribeiro corroboram as afirmações de Magno Mello, que aponta para o desenvolvimento de uma tipologia quadraturística em Portugal, onde:

(...) notamos a preocupação em experimentar o ‘arrombamento’ do tecto, apesar de não abandonar a disposição do quadro recolocado. Este modo português projectou todo o seu programa de quadratura associando-o ao uso do quadro recolocado nas igrejas brasileiras do século XVIII. (MELLO, 1998, p. 61).

A partir de tal pontuação, o autor discorre sobre o uso recorrente do chamado quadro recolocado que ocupa o centro figurativo das quadraturas elaboradas no mundo português. Tal quadro sugere o encerramento do espaço através de um medalhão central. Deste modo, a “pintura de quadratura em Portugal, ao encerrar arquitetonicamente o espaço interno, permite a finitude dos falsos espaços (...)”. (MELLO, 1998, p. 95).

Tal finitude é ainda aliada ao conteúdo iconográfico dos medalhões centrais, que trazem normalmente uma representação hagiográfica com um campo visual diverso daquele da trama arquitetônica, isto é, apresenta frontalidade. Tal peculiaridade pode ser atribuída a dois fatores: o primeiro deles, a simples cópia iconográfica, comum enquanto recurso criativo dos pintores do período e como solicitação dos encomendantes, outro motivo em potencial é a predileção portuguesa pela proximidade da representação das imagens sacras em detrimento das grandes distâncias e alturas atmosféricas.

Após esse panorama geral do desenvolvimento das quadraturas e da sociedade desenvolvida na Capitania de Minas Gerais entre o início do século XVIII e a terceira década do século XIX, assim como o seu ambiente artístico, além das práticas e das origens dos homens que executavam as obras de arte sacras, este estudo discorrerá agora

sobre o contexto específico em que viveu Antônio Rodrigues Bello. Este pintor tem origem portuguesa, começando a aparecer na documentação produzida na região das minas entre os anos de 1730, até o ano de 1755. Como anteriormente ressaltado, trata-se de um dos melhores períodos econômicos da região durante todo o ciclo do ouro. Este recorte histórico está inserido após a estabilização das primeiras vilas, no início da segunda década do século XVIII, e antes da diminuição da extração de ouro e diamantes, vivenciada especialmente após o ano de 1759.

Junta-se a tal contexto, a criação do Bispado de Mariana, no ano de 1745, nova fonte de demandas e impulso artístico (MARTINS, 2017, p. 123). A chegada de levas de imigrantes e a circulação de material impresso, como gravuras, manuais e tratados, ajudava a compor essa efervescente sociedade que se formava naquele espaço. Não somente pintores buscavam trabalho na região, mas entalhadores, ensambladores, construtores e uma série de profissionais qualificados. A Capitania de Minas Gerais precisava formatar seu território e suas vilas seguindo as tradições construtivas lusas, com a predominância da Igreja Católica na conformação da mentalidade e da paisagem local.

Inserida em tal contexto, a referida segunda geração de pintores (o primeiro grupo com documentação oficial) tem seus trabalhos situados no início do século XVIII até por volta de 1740, pois “só quando as primeiras vilas mineiras são criadas, no começo da primeira década do século XVIII, que se começou a produzir documentação oficial sistemática sobre os habitantes locais e, mesmo assim, de maneira insuficiente.” (MARTINS, 2017, p. 124). Martins salienta o fato de que:

(...) pelo menos uma geração, anterior a essa, tenha atuado na capitania, apesar de não haver documentação comprobatória da identidade dos mestres que a compunham. Um grupo de pintores que trabalhou na capitania em anos anteriores à década de 1710 foram os prováveis responsáveis pelas dezenas de pinturas de forro em “caixotão” que ainda existem na região. (MARTINS, 2017, p. 124).

Contudo, mesmo dentre esse segundo grupo, que possui os primeiros registros documentais, essas informações são esparsas. A junção dessas poucas fontes, contudo, permite um vislumbre do universo cultural nos quais estes se inseriam. No caso específico de Antônio Rodrigues Bello, seus trabalhos foram documentados entre 1733 e a década de 1750. Incluindo policromia de imagens, douramentos de retábulos e a execução de pinturas figurativas em painéis e tetos. Estilisticamente, sua pintura possui

um vocabulário ornamental Barroco, com especial destaque para os tetos em perspectiva arquitetônica, que naquele momento representavam uma inédita novidade decorativa em Minas, o que atesta a importação das novidades artísticas e tecnológicas para a colônia setecentista.

Vivendo nesse ambiente social hierarquizado, com forte presença de escravizados, mulatos e alforriados, Antônio Rodrigues Bello, provavelmente, possuía um *status* social privilegiado, devido a sua origem portuguesa e sua provável cor de pele branca. É verossímil também que tenha se aproveitado da sua origem portuguesa para estabelecer laços locais, devido à grande quantidade de conterrâneos seus na região, principalmente oriundos do norte de Portugal. Essas duas características, assim como as suas habilidades técnicas e as diversas oportunidades de trabalho da região, serviram de base para o estabelecimento desse mestre na Capitania de Minas Gerais. Sua atuação foi destacada no atual distrito da cidade de Ouro Preto, chamado de Cachoeira do Campo, dentro, principalmente, da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré.

Cachoeira do Campo é uma das mais antigas ocupações da Capitania de Minas Gerais, voltada principalmente para a agricultura devido à fertilidade do seu solo e a sua proximidade dos principais núcleos mineradores. O local foi elevado a freguesia no ano de 1710 e a paróquia colativa no ano de 1724 (BARBOSA, 1995, p. 63). A bela igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré foi construída nessa época. Por volta do ano de 1731, o governador da recém-criada Capitania de Minas Gerais mandou construir a casa de veraneio dos governadores, um grande e imponente palácio. É nesse contexto de grandes obras civis e religiosas que Antônio Rodrigues Bello chega e se estabelece em Cachoeira do Campo, se beneficiando da sua origem portuguesa e da sua rede de relações. Com sua formação artística feita na metrópole, Antônio Rodrigues Bello deveria ser um dos poucos e melhores profissionais qualificados naquela região durante o período. Privilegiando os seus trabalhos efetuados dentro da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, propomos analisar as características de sua obra que chegou até os dias de hoje.

Como aporte metodológico para a realização deste trabalho, recorre-se primeiramente ao paradigma indiciário proposto por Carlo Ginzburg. Ginzburg (1989) se refere ao método como “método morelliano”, que nas análises de obras de arte propunha:

Distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis dos quadros. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Dessa maneira, Morelli descobriu, e escrupulosamente catalogou, a forma de orelha própria de Botticelli, a de Cosme Tura e assim por diante: traços presentes nos originais, mas não nas cópias. (GINZBURG, 1989, p. 144).

Desta maneira, propõe-se o levantamento e análise dos chamados “signos pictóricos” deixados por Antônio Rodrigues Bello na igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, a fim de identificar os possíveis estilemas do pintor, como sua representação fitomórfica, anatômica, paleta de cores, dentre outros, penetrando assim em sua inimitável originalidade. Propõe-se assim isolar nas pinturas os elementos igualmente inimitáveis, alcançando o fim que Mancuni se prefixava: a elaboração de um método que permitisse distinguir entre os originais e os falsos, as obras dos mestres e as cópias de escola (GINZBURG, 1989, p. 161).

A partir da identificação dos estilemas do artista em sua inimitável individualidade, pode-se estabelecer um recorte, buscando identificar outras possíveis obras de Antônio Rodrigues Bello em capelas na região de Ouro Preto, especialmente naquelas decoradas na primeira metade do século XVIII, que possuam pinturas em quadratura, falsas arquiteturas ou outras características compatíveis com as identificadas na obra de Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.

Futuramente, espera-se que este estudo sirva de base para comparações e identificações de obras hoje sem autoria, ajudando no desenvolvimento dos estudos sobre as pinturas sacras e os pintores em atuação no período colonial mineiro. Dessa maneira, a partir da identificação de tais aspectos, propõe-se realizar, quando possível, através de estudos com os quadros morfológicos comparativos e pormenorizados das obras, seguindo o método indiciário, eventualmente realizar atribuições correspondentes a esse mestre, partindo-se da análise dos elementos citados acima.

Outro importante subsídio para a realização deste trabalho se dá pela chamada “cripto-história”, que, na visão do autor deste estudo, assenta os métodos de análises cripto-artísticas, subdivididos e categorizados da seguinte maneira:

a) A vertente que designarei por ‘Cryptanalysis’ que significa a origem, o acto ou a ciência de decifrar mensagens em código sem conhecimento anterior da sua chave, ou seja, o nível de decifração possível de códigos ou mensagens artísticas em obras sobre as quais nada se sabe de concreto porque foram destruídas deliberadamente ou por calamidade. (...)

- b) A vertente da ‘dedução’, ou seja, o enfoque em obras já desaparecidas no conjunto de um ciclo artístico ou da produção geral de um dado artista, à qual tentamos dar forma, na medida do possível, pela análise visual, documental, estilística e iconográfica, das outras obras de conjunto. (...)
- c) A vertente da ‘reconstituição’, ou seja, a análise do fragmento de um conjunto artístico nos nossos dias parcialmente inexistente, a fim de desvendar a sua possível estrutura original, (...)
- d) A vertente a que chamaria da ‘incriação’, ou seja, o estudo das ‘obras incriadas’ – obras concebidas, mas não realizadas, ou só parcialmente realizadas – não no sentido metafísico de que fala, por exemplo, um pensador do século XVI como Francisco de Holanda, nas suas teses neo-platônicas sobre a arte da Pintura, mas na perspectiva do estudo das obras que nunca existiram fisicamente mas cujos fundamentos e bases programáticas podem ser reconhecidos. (...) (SERRÃO, 2001, p.12).

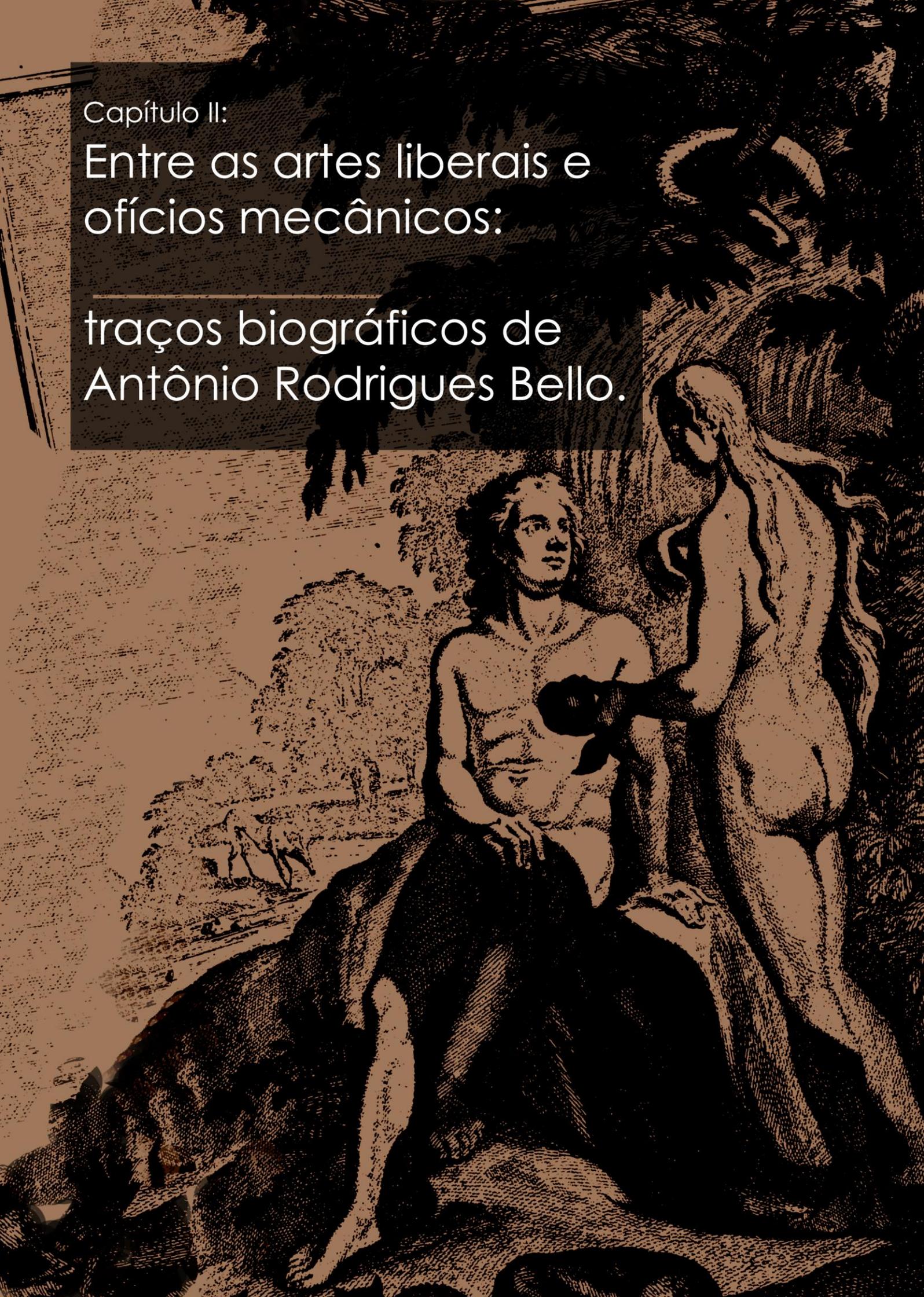
Desta maneira, aliando-se a análise das obras deixadas, hoje predominantemente fragmentárias e em diferentes estados de conservação, à análise documental, buscar-se-á rastrear o perfil biográfico do pintor, relacionando-o ao universo visual e aos processos globais determinantes das Minas Gerais setecentistas, relacionando a história da arte à iconologia. Em suma, como afirma Serrão, “(...) pode fazer-se História da Arte objectiva (e cientificamente operativa) recorrendo-se à objectos mortos, à sua hoje diluída memória, às breves cicatrizes deixadas como rastro” (SERRÃO, 2001, p. 13). Desta maneira, para além da análise das obras deixadas na Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, faz-se necessária a análise comparativa com outros templos na região onde se tem indícios da atuação do pintor, seja por semelhanças estilísticas, seja pela proximidade temporal e territorial. Assim, leituras baseadas na história social e na micro história, podem ser estabelecidas, através da análise das obras presentes nestes templos na análise de documentos constantes nos antigos arquivos das respectivas irmandades destes templos.

Por fim, destaca-se a elaboração de estudos com a utilização de tecnologias para a maior compreensão das obras analisadas, dentre as quais pode-se destacar a elaboração e análise de estudos tridimensionais e ortofotos, a fim de investigar a composição da trama arquitetônica e das relações que seus pormenores estabelecem entre si.

Capítulo II:

Entre as artes liberais e
ofícios mecânicos:

traços biográficos de
Antônio Rodrigues Bello.



2 - Ofícios mecânicos e artes liberais, história e definições

Neste capítulo, será abordada a questão dos limites entre os chamados ofícios mecânicos e as artes liberais, dois sistemas de trabalho diferentes, sujeitos a encargos e regras distintas, que se desenvolveram de maneira paralelas. Para tal, faremos um breve recuo, cuja finalidade é delimitar e contextualizar esses dois sistemas de trabalho, que remontam ao período medieval. Os chamados ofícios mecânicos, ou seja, aquelas profissões que utilizavam a força das mãos (mecânica) e não o intelecto em sua produção diária, têm suas regras de aprendizado e atuação profissional delimitadas na Idade Média, quando surgiram as primeiras guildas que tinha como principal finalidade a solidariedade entre indivíduos que se reconheciam com um grupo, organizados por profissões (MARTINS, 2017, p. 85). Esses grupos aglutinavam profissionais de uma área com o intuito de monopolizar a compra de matéria prima, o sistema de ensino de novos artesãos e os locais de comercialização dos produtos dentro das cidades. Eram comuns a assistência e a ajuda mútua entre os membros de uma mesma guilda, além da formação de ruas que juntavam a maioria dos profissionais de uma mesma área de produção (Rua dos Sapateiros, Rua dos Ourives e assim por diante) (MARTINS, 2017, p. 85).

As guildas medievais funcionavam sob um sistema rígido e hierarquizado, que incluía um sistema de ensino e aprendizagem realizados de forma prática, durante as obras contratadas, criando uma relação próxima entre aprendizes e mestres. Normalmente, o pai do jovem aprendiz assinava um contrato com o mestre do ofício mecânico, quando, geralmente, se determinava um período de aprendizado em que o jovem moraria com o mestre, recebendo a educação técnica do ofício. Uma grande quantidade de cláusulas diferentes pode ser encontrada nesses contratos, sendo delimitado as funções e deveres de cada uma das partes (ao pai sustentar e calçar o aprendiz; ao mestre usar o trabalho sem pagamento além de autoridade para punir infrações cometidas). Após alguns anos como aprendiz e demonstrando um bom domínio do ofício em questão, aprendido sob supervisão de um mestre já avaliado, o aprendiz poderia solicitar seu exame de qualificação junto à sua respectiva guilda, para assim, após avaliação, obter o cargo de mestre de ofício. Tal exame tinha cunho essencialmente prático, e consistia na execução de uma “obra prima”, ou seja, na execução com pleno domínio e perícia nas especificidades do ofício pretendido, que

seria julgado pelos mestres avaliadores. Após o exame, o aprendiz poderia abrir sua própria loja, participar da compra direta de matéria prima e recrutar aprendizes (MARTINS, 2017, p. 85).

Esse rígido sistema de trabalho e aprendizagem dos ofícios mecânicos, juntamente com a tradição escravista que vigorava em Portugal e em especial na América Portuguesa, cristalizou uma ideia que o trabalho manual não seria digno de homens bem situados socialmente. Naquele contexto histórico, trabalhar usando as próprias mãos (força mecânica) estava ligado à imagem do escravizado, com a mão-de-obra de origem africana utilizada em larga escala e em todas as funções indesejadas. Daí a ideia dominante de que o trabalho braçal seria menos digno, e logo, incompatível com religiosos ou homens nobres. Esta mentalidade geraria, inclusive, leis oficiais que atuaram com barreira para a ascensão social ou o acesso de grupos a diversos cargos relevantes. O chamado “defeito mecânico”, surge como uma marca social negativa, proibindo, junto ao conceito de “impureza de sangue”, o acesso desses homens a cargos administrativos, eclesiásticos e dentro das associações leigas mais destacadas. Essas regras foram muito relevantes na América Portuguesa, e em especial na Capitania de Minas Gerais, devido ao grande número de escravizados, forros, mulatos e outros grupos sociais na região.

É nesse contexto colonial que temos uma valorização da figura do profissional intelectualizado, munido de um certo grau de conhecimento teórico que embasa sua prática laboral. Esses profissionais recebiam uma maior valorização social, pois tinham o seu ofício determinado pela sua capacidade técnica e o seu talento, não pela força mecânica de suas mãos. Esse movimento ganhou força com o Renascimento Europeu, período que surgiu grandes nomes das artes plásticas, que se destacaram como nunca pelas suas obras magníficas. A fama e a qualidade das artes renascentistas, assim como os primeiros tratados técnicos e teóricos sobre o assunto, ajudaram a diferenciar os ofícios mecânicos das chamadas artes liberais. Nomes como de Leonardo Da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Rafael Sanzio, Donatello e Sandro Botticelli, entre outros, ajudaram a levar o *status* social dos homens das artes liberais, assim como o seu reconhecimento, valorização e apreciação:

O conhecimento teórico adquirido por esses homens com o estudo da matemática e da geometria, por exemplo, propiciou as primeiras reflexões sobre a própria arte e o fazer artístico, reforçando o seu novo *status* de trabalhadores não manuais. (MARTINS, 2017, p. 90).

A arte da pintura, em especial, passou a ser defendida como uma das artes liberais a partir da Renascença, entre os séculos XIV e XVI (MARTINS, 2017, p. 89), gerando uma série de mudanças no pensamento ocidental que impactaram em diversos campos do conhecimento, e em especialmente na História, nas Ciências e nas Artes. Anteriormente ao Renascimento, os pintores eram considerados como pertencentes aos ofícios mecânicos, enquanto algumas outras atividades já eram reconhecidas como liberais, aquelas “dignas” de prática pela aristocracia e pelo clero. Assim, as chamadas artes liberais, mais valorizadas e intelectualizadas, começaram a ser praticadas por homens mais bem colocados socialmente, propiciando a criação de um sistema de aprendizado menos rígido, além de um ambiente de comercialização mais plural e diversificado. É o período em que a pintura e os pintores se intelectualizam e se elitizam.

Em teoria, uma atividade teria reconhecimento enquanto arte liberal se fosse caracterizada, de maneira geral, pelo seu cunho intelectual e se exigisse maior predominância do esforço mental sobre o físico. Deve-se aqui fazer uma caracterização do ensino na Europa no período medieval, quando, “as artes liberais estavam ligadas ao saber literário e subdividiam-se em *Trivium*, que abrangia a gramática, a dialética e a retórica, e *Quadrivium*, que abarcava a aritmética, a geometria, a astronomia e a música.” (XAVIER, 2013, p. 81). Estas sete artes eram socialmente vistas como superiores, uma vez que quem as exercesse teria, a priori, desenvolvidas suas capacidades intelectuais. Em contrapartida, as atividades mecânicas, isto é, exercidas com maior esforço físico e manual, eram depreciadas. A partir desta colocação, cientes de que a pintura estava naquele momento inserida no mundo dos ofícios mecânicos, seus profissionais se viam neste grupo depreciado, e, portanto, sem acesso a benesses sociais e financeiras disponíveis aos praticantes das artes liberais, como a isenção de taxas, disponibilidade de honrarias, cargos, etc. Foram estes os benefícios que motivaram a busca pelo status de arte liberal por parte dos oficiais de pintura.

Xavier (2013) pontua que, conforme apontado por Germain Bazin:

Os pintores (e demais oficiais) florentinos precisaram superar as rígidas barreiras impostas pelo pensamento teocêntrico cristão, que era aversivo à ideia antropocêntrica de homem enquanto agente da história. Somente após a superação deste percalço foi possível citar os artistas enquanto agentes de criação e homens ilustres, pois até então “a arte era vista como produto de uma revelação mística, e os artistas eram considerados como intérpretes de desígnios divinos.” (XAVIER, 2013, p. 81).

O movimento humanista lançou as bases que possibilitaram o aparecimento e a valorização da expressão individual dos pintores, possibilitando as ideias de originalidade e genialidade artística, e assim, paulatinamente, se desvinculou do processo medieval de revelação mística das obras produzidas, e aos poucos, se tornou um processo laboral que envolvia os aspectos intelectuais do artista. Desta maneira, como afirma Panofsky, “desde a Renascença italiana, os artistas saíram de sua posição de meros artesãos e, progressivamente, conquistaram dignidade em relação à sua atividade e dentro do meio em que viveram.” (XAVIER, 2013, p.82).

De maneira geral, pode-se perceber que estes artistas italianos (e por consequência uma série de outros em Portugal, como será visto adiante), tiveram sua valorização e reconhecimento a partir de sua produção, baseada em conhecimento erudito e acadêmico, ou seja, essencialmente teórico, o que permitiu uma primeira aproximação do fazer laboral dos pintores das chamadas e valorizadas artes liberais, além do gradativo afastamento do desprezo para com os fazeres manuais. Assim, temos também o desenvolvimento da individualidade artística entre os principais mestres, com a popularização da ideia de assinatura nas obras produzidas, o que demarca o resultado deste processo de individualidade da produção e valorização das peças produzidas por um determinado pintor.

Desta maneira, a partir da teorização da pintura através da construção de uma sólida base tratadística, da valorização de determinados indivíduos e a reflexão teórico sobre as técnicas da pintura, deram grande impulso para que os principais pintores ascendessem ao status de artistas liberais e a todos os benefícios oriundos disso. Neste sentido, pode-se destacar os notórios escritos de Alberti, um dos textos basilares da teoria da arte ocidental, que de forma pioneira teceu reflexões teóricas sobre o fazer da pintura, escultura e arquitetura, ainda no Renascimento. Esta individualização de alguns pintores, escultores e arquitetos mais destacados, também são consequência de uma demanda do mercado das artes, onde era crescente o interesse pelo “estilo pessoal” de determinado artista, que pintava à sua “*maniera*”, isto é, seu estilo autônomo, com linguagem própria, o que na prática “significou que alguns indivíduos destacados receberam valores mais altos pelo seu trabalho, pois tinham se individualizado frente aos demais”. (MARTINS, 2017, p. 91). Essa maneira, técnica ou características únicas de cada mestre ou da sua escola, deram origem ao chamado Maneirismo, estilo artístico

em voga na Europa no século XVI e início do XVII, situado historicamente entre o Renascimento e o Barroco.

Pelo menos na Europa, as disputas entre os dois sistemas de trabalho e aprendizagem, entre os ofícios mecânicos e as artes liberais, foram superadas por volta do século XV, cabendo aos pintores, "no século XVI, o problema não reside apenas na inclusão da pintura entre as 'artes liberais', mas no reconhecimento da sua 'nobreza'" (SERRÃO, 1983, p. 59, apud MARTINS, 2017, p. 92). Neste sentido, diversos argumentos foram utilizados na tentativa de agregar a ideia de nobreza e os valores de intelectualidade à arte da pintura. Dentre os principais argumentos estava que a prática da pintura já estava disseminada entre os aristocratas e os governantes, o que lhes conferia um *status* nobre.

Principalmente devido ao *disegno* – na tradução para o português: desenho –, que foi considerado uma das partes com a maior preparação técnica e conhecimentos teóricos, pois “no Renascimento, foi o desenho que conseguiu unir diversas áreas de estudo que embasariam a teoria da pintura” (MARTINS, 2017, p.92). Ainda, segundo Martins (2017, p.93) a utilização da perspectiva, com complexos cálculos, deu um caráter erudito e um arcabouço teórico aos pintores. O mesmo autor ressalta que esse diferencial, da capacidade intelectual do pintor (como no uso da geometria ou no poder da retórica, que por si só já eram áreas de pertencimento à nobreza), só eram encontrados em uma parcela restrita dos pintores. Isso remete, novamente, à notoriedade, dando-lhes o título de melhores dentre os demais e refletindo na valorização do produto frente ao mercado, dito valor subjetivo. Esse processo, novamente, contribuiu para a individualização de alguns artistas e no reconhecimento da pintura enquanto arte liberal. Em suma, a trajetória percorrida pelos profissionais em busca de uma valorização social foi um passo importante para o reconhecimento da pintura como arte liberal e valorizada, além de valorizar as obras e pintores mais destacados.

2.1 - Ofícios mecânicos e artes liberais em Portugal

Os avanços e conquistas na melhoria do *status* da pintura e dos seus praticantes, na Europa, se refletiu de maneira específica para o contexto português. Vítor Serrão (1983), célebre historiador da arte português, destaca o período entre os anos de 1570 a

1630 como especialmente marcante entre os pintores portugueses, chamando de período de “euforia” dos mesmos. Esse período foi o de organização das diversas categorias de ofícios pela busca do reconhecimento do caráter de arte liberal, e, em especial, para a pintura, que já tinha esse reconhecimento em outros locais da Europa. Lembramos que, o reconhecimento da pintura como arte liberal, também isentava esses profissionais do pagamento de taxas anuais às guildas e municipalidades, além de beneficiar os jovens mestres que não deveriam pagar as taxas referentes aos testes de aptidão e nem se sujeitar à aprovação dos outros mestres da profissão, como era o caso dos ofícios mecânicos.

Destacamos que, em Portugal, as guildas dos ofícios mecânicos possuíam grande poder econômico e político, “principalmente, depois da Revolução dos Avis, no ano de 1383, com a ascensão de D. João I, mestre de Avis, ao trono português” (MARTINS, 2017, p. 94), que teve o apoio fundamental desses grupos organizados para chegar ao poder. Desde esse período, em Lisboa e outras localidades da metrópole, os ofícios mecânicos ganham voz nas decisões políticas por meio da participação desses homens nas Câmaras Municipais: “D. João I deu aos mestres participação política nas decisões da municipalidade referentes aos ofícios” por meio da “Casa dos Vinte e Quatro, um órgão de fiscalização e representatividade dos mestres de ofício, constituído por doze bandeiras” (MARTINS, 2017, p. 94). Apesar de não possuírem voto direto, os mestres podiam participar e emitir opiniões durante as reuniões das câmaras, entre os homens bons, destaque político não encontrado em outros reinos próximos (XAVIER, 2013, p.83). No caso de Portugal, os ofícios mecânicos foram organizados em “bandeiras”, quando cada profissão ou grupo de profissionais (geralmente que trabalhavam com a mesma matéria prima) escolhia um santo patrono, que era representado em uma bandeira pintada que saía a frente das procissões e representava aquele grupo de oficiais. Isso porque, “a posse da bandeira não teria sido primitivamente consentida a todos os ofícios organizados, mas só a alguns, como concessão especial... ter bandeira elevava socialmente, tirando os mestres da ínfima plebe para o plano da cidadania” (LANGHANS, 1943-1946, p. XLIII). Os santos protetores estampados nas bandeiras, feitas em tecido e ricamente adornadas, exibidos nas procissões públicas carregado de adereços, marcavam a presença daquele mestre como ser social de direito, passivo de exercer sua cidadania.

Devido ao poder exercido em conjunto pelos mestres de guildas dos ofícios mecânicos, principalmente através da atuação da Casa dos Vinte e Quatro junto à Câmara de Lisboa, contribuiu decisivamente para atrasar o reconhecimento da pintura como arte liberal em Portugal. Esse reconhecimento, como dito, liberava esses oficiais dos encargos enfraquecendo o sistema de guildas, além de privilegiar esses pintores frente aos demais oficiais devido aos impostos e aos exames que não seriam mais necessários. Nesse período “os pintores lutaram contra a rigorosa estrutura corporativa, herdada do medievo português, em que estavam submetidos à *bandeira de São Jorge*, ao lado de outros artistas e oficiais mecânicos” (XAVIER, 2013, p. 83).

Logo após, então, no século XVI, novos direitos foram conquistados por esse grupo, tendo alguns pintores conseguido esse *status* privilegiado. Os entraves legais, frutos da divergência entre as bandeiras, precisavam de novas formulações para que, então, a conquista da arte como liberal fosse, de fato, atingida. Segundo Martins (2017, p.96) “a regulamentação sobre a aprendizagem era deficiente, e tudo indica que foi regida pelo costume” (MARTINS, 2017, p.96). Apenas, por volta da década de 1570, por meio dos pintores que utilizavam tinta a óleo e a reforma dos estatutos dos ofícios mecânicos de 1572, em Lisboa, que o reconhecimento de fato da pintura como arte liberal começa na metrópole portuguesa:

O primeiro sintoma de mudança (de liberalidade da pintura) é dado em 1572 na reformulação dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da Cidade de Lisboa, por Duarte Nunes de Leão, onde pela primeira vez – e apesar de toda a legislação medieval que preserva – se firma a diferenciação das classes dos pintores de óleo, de têmpera e fresco, e de dourado e estofado. Seguem-se depois os protestos e petições de pintores que originaram da parte do próprio D. Sebastião, em 1576, um inquérito oficial a respeito da legitimidade do estatuto em vigor, e, em ritmo crescente, as petições de artistas solicitando dispensa de todos os encargos devidos para com a Bandeira de São Jorge: as primeiras, impulsionadas logo em 1577 pelos pintores Diogo Teixeira e Gaspar Vieira, mereceram cabal aprovação das autoridades, o que esclarece bem sobre a profundidade das discussões havidas e do pendor reivindicativo desta classe emergente de artistas. Outras petições do mesmo gênero se seguirão e, tal como as de 1577, igualmente vão ser aprovadas. (SERRÃO, 1983, p. 38).

Assim, em meados do século XVI, através dos “primeiros pedidos individuais para a isenção de pagamentos à bandeira de São Jorge, usando os argumentos de que a pintura era uma arte liberal” (MARTINS, 2017, p.97) que se concretiza o reconhecimento da pintura como uma atividade liberal em Portugal. Este movimento, de grande importância na história das artes, possibilitou a alguns mestres mais destacados atingirem uma autonomia maior durante o exercício da sua profissão.

Outro marco importante para esse contexto artístico, ocorreu no ano de 1602, quando foi fundada a Irmandade São Lucas em Lisboa (MARTINS, 2017, p. 99), que funcionou com uma academia de pintura inspiradas em outras instituições italianas, com moldes mais liberais que as antigas bandeiras dos ofícios. Esse tipo de organização dos pintores, agora com *status* de artistas liberais, também se expandiu para outras vilas e cidades da metrópole, como no Porto, Guimarães, Lamego, Viseu, Coimbra, Santarém, Tomar, Évora e Portalegre. Ressaltamos, todavia, que apenas alguns pintores mais destacados conseguiram esse reconhecimento, que não chegou a toda classe, de fato. A maioria desses “pintores que trabalhavam na principal cidade do reino português ainda era regulamentada pelos regimentos dos ofícios mecânicos, distanciando-se do reconhecimento da pintura como arte liberal e os seus benefícios” (MARTINS, 2017, p. 97). De maneira mais coletiva, apenas,

em 1612, dezesseis pintores lisboetas pedem seu desligamento das obrigações corporativas por serem pintores a óleo, no que foram atendidos. Em 1614, esse fato gerou uma reação por parte dos pintores de têmpera e dourado, contra a ascensão social daqueles primeiros pleiteantes, reivindicando que sua condição fosse igualada à deles. Em 1621, os pintores do Porto também conseguiram a isenção do controle corporativo e dos encargos pessoais, o que provocou, por sua vez, reações por parte dos “artífices” da pintura. (XAVIER, 2013, p. 84-85).

Apesar do movimento organizado desse grupo de pintores contra a bandeira de São Jorge, a maioria desses artistas, em Portugal, ainda operava sob o sistema dos ofícios mecânicos (MARTINS, 2017). Nesse contexto, reivindicações mais individualistas surgem por meio da união de pequenos grupos, que demandavam esforços para conquistar direitos iguais e privilegiados tais como a isenção de impostos já conquistados por outras partes da categoria. “Presos que sempre estiveram à sua condição de oficial mecânico, viam-se, agora, separados dos seus antigos colegas de bandeira” (XAVIER, 2013, p. 85).

Um segundo movimento importante para o reconhecimento da pintura como arte liberal em Portugal foi desencadeado no ano de 1612, quando dezesseis pintores lisboetas mandaram à Câmara Municipal um requerimento em conjunto, que, entre outras coisas, “reivindicava o foro de nobreza para a sua arte e a total isenção dos encargos a que estavam sujeitos os oficiais mecânicos” (SERRÃO, 1983, p. 87). Serrão (1983, p. 89) enumera quatro importantes reivindicações feitas por esses pintores na ocasião, as quais foram atendidas, a saber:

1. do foro de nobreza da arte da pintura; 2. da pintura como arte liberal; 3. da isenção de todos os deveres a que os mecânicos estavam obrigados; 4. da requisição de cargos nobres para os pintores que utilizavam a tinta a óleo. (SERRÃO, 1983, p. 89).

Esse movimento não só trouxe conquistas reais a esses homens, como também fomentou outros protestos por direito ao *status* de liberdade da arte, mediante a derrocada do sistema medieval dos ofícios mecânicos.

Buscando direitos iguais, pintores a têmpera e douradores recorrem a Câmara de Lisboa, no ano de 1614, exigindo também os mesmos direitos do grupo de pintores, todavia, não foram atendidos. Já os pintores, da categoria que utilizavam tintas a óleo, começam a conquistar, de maneira geral, seus direitos de arte liberal após as reivindicações dos 16 pintores lisboetas (SERRÃO, 1983), servindo de modelo para a cidade do Porto, que, por exemplo, atendeu a esse pedido no ano de 1621. Em seguida, reforçando esse movimento de reconhecimento da intelectualidade da pintura, o português Felipe Nunes redige e publica um tratado de desenho e pintura com o intuito de reforçar que a mesma era uma arte liberal. Publicado no ano seguinte, o tratado de Felipe Nunes foi intitulado: *Arte poética, e da pintura, simetria e perspectiva*.

Em suma, para o contexto Português, foi apenas no fim do século XV que alguns poucos pintores obtiveram conquistas individuais, que liberavam os mesmos das regras e encargos dos ofícios mecânicos, e somente no começo do século XVI que outras conquistas vieram por meio de pequenos grupos de pintores que buscaram juridicamente esse reconhecimento. Por fim, com a publicação de um tratado de desenho e pintura, anos depois, se completava o ciclo de criação do arcabouço teórico para o reconhecimento dos mais talentosos pintores portugueses como artistas liberais. Mas, no contexto português, foi no século XVIII que a pintura, de maneira generalizada, ganhou o *status* de liberal (MARTINS, 2017).

Quanto ao objeto privilegiado desta pesquisa – o pintor Antônio Rodrigues Bello, que nasceu nos primeiros anos do século XVIII –, acredita-se que, como a grande maioria dos seus contemporâneos, tenha desfrutado de um ensino e uma formação mais liberal quando foi aprendiz, ainda em Portugal. Bello, provavelmente, foi favorecido pelos avanços e conquistas dos mestres anteriores, portanto, ao longo de toda sua vida profissional, teria gozado dos benefícios da sua profissão ser considerada uma arte liberal.

Esse embasamento deu, ao movimento, uma importante ferramenta de luta, visto que seus direitos foram concretizados diante ao poder político e social. A trajetória percorrida pelos revolucionários da arte, desde a libertação das famigeradas oficinas, que lhes reduziam ao ofício mecânico, perpassando pelas lutas individuais, em um momento de segregação da classe, até a conquista da arte liberal, os colocou na mais alta posição social imaginável à época. Seu conceito recorre a argumentos filosóficos e políticos, determinando o *status* daquele homem em específico. Segundo um dicionário publicado em Portugal no começo do século XVIII, as artes liberais seriam definidas da seguinte forma:

Arte liberal. Dá-se este epíteto às artes, que **exercitando o engenho, sem ocupar as mãos (como as artes mecânicas)** são próprias de homens nobres e livres, não só da escravidão alheia, mas também da escravidão das suas próprias paixões, e por isso se chamam liberais, como advertiu Murero, comentando a epístola 88. de Sêneca de *Liberilibus studis*. [...] Querem outros que as artes liberais se chamassem assim de *Liberari, Liberorum*, que em Latim quer dizer *Filhos*, porque são dignas de ser aprendidas em idade filial, que é idade de estudante, para que na idade varonil tenha juízo aberto, para penetrar as ciências mais altas. As artes liberais se reduzem a sete, a saber: Gramática, Retórica, Lógica ou Dialética, Aritmética, Música, Geometria, e Astrologia.[...] É para advertir que os Romanos eram mais escrupulosos do que nós em dar a uma arte o título de liberal; **porque hoje admitimos entre as artes nobres**, as põem Salustio no número das artes servis e mecânicas. (BLUTEAU, 1728, v. 5. p. 109, grifo nosso, apud MARTINS, 2017, p. 100 / 101).

As grandes conquistas dos artistas liberais entre os séculos XV e XVI, com o seu grande desenvolvimento, principalmente na cidade de Lisboa, foi diretamente atingido no século XVIII. No ano de 1755 um desastre natural, de proporções inimagináveis, põe em xeque grande parte dos esforços e conquista dos pintores conseguido até aquele momento. O Grande Terremoto de Lisboa, em 1755, modificou toda o cotidiano do reino, causando também impactos significativos na organização dos trabalhos vigentes na época. Isso, porque diversos espaços e registros foram destruídos, coleções desorganizadas, obras artísticas perdidas, perda de muitos profissionais qualificados e a devido à destruição de muitos prédios, aniquilaram a demanda e a organização de trabalho dos pintores. “Ruíram as tendas de arruamentos inteiros dos mesmos ofícios; ardeu o Hospital de Todos-os-Santos, onde tinha a sua sede a Casa dos Vinte e Quatro com o respectivo arquivo e estavam também os cartórios de algumas bandeiras dela” (LANGHANS, 1943-1946, p. XXII *apud* MARTINS, 2017, p.101). O impacto desse desastre foi sentido em todo o reino português, sendo um dos principais eventos desse século. Demorariam ainda algumas décadas para a reconstrução e a decoração dos

novos edifícios, que já seriam produzidos sob outros preceitos artísticos e outra organização de trabalho.

2.2 - Ofícios mecânicos e artes liberais na Capitania de Minas Gerais

No contexto de produção de obras de arte sacras na América Portuguesa, de maneira geral, se desenvolveu, durante o século XVIII, os mesmos sistemas de trabalhado e ensino que na Europa, assim como as disputas entre ofícios mecânicos e artes liberais, como veremos. A principal diferença entre Portugal e a América Portuguesa foi a presença maciça da mão-de-obra escravizada, de origem africana, em todos os setores da sociedade colonial, inclusive na produção de pinturas. Quanto mais habilidoso e treinado era um escravizado, maior era o seu valor, sendo comum o uso ou arrendamento de escravizados a terceiros em troca de pagamentos pelo seu serviço (jornais). Sobre tal perspectiva, Venâncio (2012) afirma que a América Portuguesa apresentou dificuldade, por parte dos ofícios mecânicos, em se desligarem da mão de obra escrava, sendo esta muito superior ao comparada com Portugal. Ainda, Martins (2017, p.102) ressalta que “é impossível pensar o trabalho na América Portuguesa sem sua estreita relação com a escravidão, seja nas zonas rurais ou nos núcleos urbanos”.

Apesar disso, a predominância de escravizados na execução do serviço prestado era acompanhado de estigmas sociais, principalmente em relação aos descendentes de africanos, escravizados ou que, foram cativos em algum momento de suas vidas (MARTINS, 2017). Assim, de maneira geral, os homens que atuaram como pintores na Capitania de Minas Gerais buscavam, através da arte, uma melhoria no seu *status* social. Como alguns eram de origem portuguesa e mais economicamente estáveis, usavam a profissão para ampliar sua rede de relações, entrar em importantes associações leigas, além de cobrarem somas consideráveis em pagamentos. Aqueles menos favorecidos socialmente, brancos pobres, mulatos e forros, usaram a arte da pintura buscando também melhorar suas condições de vida, assim como um negro ou escravizado com o treinamento e a habilidade em pintura seria mais valorizado entre os demais escravizados, recebendo melhor tratamento e maior liberdade de ação por parte do seu dono.

Uma característica singular da Capitania de Minas Gerais frente aos demais territórios portugueses, foi o fato da “proibição da instalação das ordens religiosas

regulares nas áreas mineradoras. Assim, paulatinamente, a fatura de imagens religiosas tornou-se produto de artistas leigos” (XAVIER, 2013, p. 85). Assim, durante o ciclo do ouro foram publicados vários decretos proibindo a entrada desses religiosos no território da Capitania, sob a argumentação que esses monges e freis obedeceriam diretamente às suas matrizes religiosas, geralmente, localizadas em Roma. Essa falta de fidelidade dos membros das Ordens Primeiras para com a Coroa Portuguesa foi o principal argumento utilizado, acusando os mesmos de divulgar na Europa a localização das principais minas, além de ajudarem no contrabando de ouro e de diamantes para fora da colônia. Como consequência dessa proibição, não foram construídos conventos e mosteiros na Capitania de Minas Gerais, sendo as igrejas matrizes e as capelas das Irmandades e Ordens Terceiras as principais construções presentes na região. Dessa maneira, com o financiamento coletivo das associações leigas (MARTINS, 2017, p. 22), foi possível construir enormes e bem decorados templos, que, sempre se apresentam como construções isoladas no terreno mineiro, ao contrário das enormes estruturas conventuais presentes nas outras regiões da América Portuguesa no mesmo período. Assim, com a falta de monges e freis que tiveram um aprendizado técnico de artes na Europa, os artistas denominados leigos foram quase que exclusivamente os que atuaram na região, sendo que, a partir da segunda metade do século XVIII, eram, em sua maioria, já nascidos e ensinados dentro da própria Capitania de Minas Gerais.

O rápido desenvolvimento dos primeiros núcleos mineradores, elevados a vilas por volta dos primeiros anos da década de 1720, demonstram a avassaladora colonização proporcionada pela descoberta do ouro. Essa grande massa de pessoas que foram para esses locais propiciou o surgimento dos primeiros grandes núcleos urbanos coloniais, quase que instantaneamente. A possibilidade de se enriquecer rapidamente alimentou a cobiça dos novos moradores, que afluíam em grande quantidade diariamente. No ano de 1713, Vila Rica determinou que os ofícios mecânicos deveriam desenvolver regimentos próprios para regulamentar o exercício profissional de suas respectivas áreas: “feitos pelos mestres de cada ofício e depois registrados pela Câmara Municipal, junto com a relação dos examinados” (MARTINS, 2017, p. 106). O rápido desenvolvimento urbano de Vila Rica, por exemplo, amparado na extração de ouro, demandou diversos serviços dos oficiais mecânicos, que, de tão numerosos, apenas dois anos depois da criação da Câmara Municipal já seriam regulamentados, com a cobrança das devidas taxas e encargos.

Como sabemos, a organização colonial tendia a refletir, em menor escala, a organização metropolitana. Em Lisboa, os oficiais mecânicos eram obrigados a prestar o exame caso desejassem atuar na cidade: “terceiro capítulo do *Livro dos Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sepre leal cidade de Lixboa* impõe: que nenhum oficial mecânico ponha tenda nesta cidade sem primeiro ser examinado” (XAVIER, 2013, p. 90). Este processo já era realizado em Lisboa desde o ano de 1572. Para a Capitania das Minas, o fato de os regimentos dos ofícios mecânicos também serem de caráter municipal, na prática, limitavam os oficiais em sua atuação territorial, pois, cada vila possuía seu próprio regimento. Cada ofício tinha seus próprios juízes e fiscais locais, determinados pelas câmaras e estes deveriam fiscalizar o seu funcionamento, as licenças anuais e a cobranças das taxas impostas (MARTINS, 2017). Neste momento, as licenças municipais deveriam ser retiradas na localidade de atuação, era válida apenas para aquele município. O rompimento da exigência de se retirar a licença municipal, além do não pagamento das taxas, representou algumas das maiores conquistas práticas para aqueles profissionais que eram considerados como praticantes de artes liberais, em contraposição aos ofícios mecânicos: “esse foi um dos primeiros traços que distinguiam a prática de trabalho dos pintores como arte liberal dos oficiais mecânicos nas Minas” (MARTINS, 2017, p. 106).

Os estudos de Xavier (2013) apontam que, no *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecânicos*, foram identificados oficiais mecânicos que chegaram em Vila Rica portando cartas de exames originadas em Portugal e no Rio de Janeiro, bem como de outras localidades americanas. Nesses casos:

pelo que foi verificado, nas disposições das câmaras municipais, era exigido apenas que os oficiais mecânicos comparecessem à câmara da vila portando sua carta de exame para que esta fosse registrada nos livros correspondentes” (XAVIER, 2013, p. 91).

Ainda segundo a autora, caso o protocolo não fosse cumprido, a pena era multa determinada em doze oitavas de ouro destinadas ao senado. Por outro lado, Martins (2017, p. 106) aponta que na prática, tais exames nas câmaras não eram comuns para os pintores, uma vez que, analisando a vasta documentação encontrada sobre os mesmos na Capitania de Minas Gerais, encontrou apenas dois registros de exames desses profissionais nas câmaras, referentes aos pintores Manuel Muniz dos Anjos (com atuação datada entre os anos de 1789 a 1802) e Alexandre Pinto da Miranda (com atuação datada no ano de 1740). A falta desse tipo de documentação para a categoria

dos pintores, em oposição a outros ofícios considerados mecânicos, reforça a hipótese do autor de que os oficiais de pintura detinham privilégios típicos de seus homólogos europeus, como não necessitar emitir licenças ou pagar taxar municipais, comuns às atividades ligadas às artes liberais. A irrelevância da produção artística dos dois pintores citados corrobora a hipótese que a retirada dessa licença se dava por esses profissionais estarem, provavelmente, mais próximos de uma atuação mecânica do que artística. Provavelmente, eram pintores com menos conhecimentos técnicos, “pintores de parede”. Neste sentido, uma “consequência direta e prática da pintura ser considerada uma arte liberal era que os pintores não precisariam retirar as cartas de exame nas câmaras das vilas, para atuarem na localidade” (MARTINS, 2017, p. 107), além de não pagar as taxas relacionadas.

Esses benefícios próprios do reconhecimento das artes liberais, experimentada pelos pintores na Capitania de Minas Gerais, tinham como consequência não somente as vantagens financeiras e burocráticas, como também incentivou uma maior circulação dos pintores pelo território mineiro do que de profissionais ligados a outros ofícios. Alguns mestres, como Manuel da Costa Ataíde ou Gonçalo Francisco Xavier, apresentam obras espalhadas por um vasto número de vilas e arraiais setecentistas. Neste sentido, faz-se aqui um adendo sobre Antônio Rodrigues Bello, cuja atuação pictórica encontra-se relativamente concentrada num território diminuto, o que o diferencia de muitos outros pintores do período. Tal fato se deva, talvez, às suas condições pessoais e a sua participação nos círculos de poder local, temas que serão abordados na segunda parte deste capítulo.

Sob esta lógica, os mestres pintores estavam inseridos num sistema de trabalho que os permitia gozar de benesses comuns às artes liberais. Como artistas, seriam mais valorizados intelectualmente, buscando reconhecimento e ascensão social. Visando melhorar esse *status*, os mais importantes pintores e escultores, quando vindos de uma elite racial e social, como os portugueses, procuravam se filiar a um maior número de Irmandades e Ordens Terceiras. Antônio Rodrigues Bello era de origem portuguesa, provavelmente, deveria ter pele clara e um forte sotaque metropolitano, além de alguma educação formal adquirida antes da sua imigração, inclusive, em pintura e desenho. Essas características possibilitavam a ele, em teoria, um melhor trânsito entre os membros das elites locais. Esses homens mais importantes, por motivos de *status* social e de solidariedade entre pares, se reúnem em Irmandade e Ordens Terceiras, as maiores

financiadoras e contratadores de pintores e oficiais mecânicos. Dessa forma, participar das mais importantes associações leigas era, além de reforçar símbolos sociais privilegiados em uma sociedade escravista, um ótimo negócio para esses pintores, que estariam mais próximos das mais importantes e caras obras de ornamentação.

Essas características e filiações sociais ajudavam na ascensão de muitos indivíduos na Capitania de Minas Gerais, fazendo parte da estratégia de vários pintores atuando no local. Outra posição desejada por esses homens, com os mesmos motivos, era o exercício de cargos militares e a ostentação de armas. Tal fato se mostra explícito no tratado da Nobreza Hereditária e Política de Antônio de Villas Boas, de 1676, que versa sobre um “estado do meio”:

Capítulo XXI: Dos Impressores, Pintores, Cirurgiões, Boticários, Escultores e Ourives.

Entre os mecânicos e os nobres há uma classe de gente que não pode ser chamada verdadeiramente de nobre, por não haver nela a nobreza política ou civil, nem a hereditária: nem podem chama-la rigorosamente de mecânica, por se diferenciar dos que o são, ou pelo trato da pessoa, andando a cavalo e servindo-se com criados na forma da *Ord. lib.* ou pelo privilegio e estimação da sua arte, **como são os Pintores**, Cirurgiões e Boticários, que por muitas sentenças dos Senados foram em vários tempos escusos de pagar jugadas e de outros encargos, a que os mecânicos estão sujeitos. Onde também admite a esta ordem os Escultores. E João de Carvalho parece não quer deixar de fora os ourives do ouro e da prata. Estes fazem um estado distinto dos plebeus **a quem chamamos do meio e gozam de uma quase nobreza para certas isenções**, na forma, que aponta Phaebo. Porém, o é necessário que ande a cavalo e se tratem bem, porque a arte somente por si não basta para os privilegiá-los, mais pelo costume que não lhes servem de impedimento. (VILLABOAS, 1676, p. 179 e 180, apud MARTINS, 2017, p.108, grifo nosso).

Desta maneira, reforça-se a condição intermediária e fruída, que, de certa maneira, foi desfrutada pelos pintores no contexto colonial. Esses gozavam de algumas vantagens econômicas e sociais propiciadas pelo reconhecimento do caráter liberal de seu ofício, que, no entanto, não lhes assegurava um *status* de nobreza ou de elite social, mas que, era afirmado e reafirmado através de sua origem, das posses e determinados comportamentos. Essas características para o contexto das Minas, são de importância fundamental, por se tratar de uma sociedade escravista e altamente hierarquizada.

No contexto mineiro, tais distinções sociais e profissionais se tornavam especialmente importantes. Outro fator que influía nesse contexto, era o reconhecimento dos indivíduos como mestres pintores, com reconhecida habilidade técnica: “exercer a arte da pintura, enquanto mestre reconhecido, tendia a dar um *status* positivo aos indivíduos” (MARTINS, 2017, p.107). Como vimos, vários fatores eram desejáveis

para a melhora da situação social de um indivíduo, como a sua origem, a participação em associações leigas, suas posses e o exercício de funções administrativas ou militares. O exercício da arte da pintura contribuía nessa valorização, apesar de sozinha, não representar em si uma distinção, a não ser que fosse o pintor aclamado e reconhecido pela sua técnica e habilidade. Essa distinção alcançada pelos mestres pintores também é de importância crucial, uma vez que a fronteira entre os ofícios e suas respectivas atribuições era tênue, o que por vezes gerava conflitos e querelas judiciais.

Martins (2017) traz uma boa conceitualização dos principais ofícios próximos à arte da pintura, como os de dourador, de desenhista e de estofador. O dourador era o profissional responsável por aplicar as finas folhas de ouro, e o ofício do douramento era, “em geral, exercido pelos mesmos indivíduos que praticavam a pintura na Capitania de Minas Gerais” (MARTINS, 2017, p.116). Cabe destacar aqui a grande demanda por douradores nas primeiras décadas do século XVIII, uma vez que havia um grande volume de obras em andamento e este profissional poderia atuar desde a decoração de imagens até o douramento de grandes retábulos – naquele período, predominava o Estilo Nacional Português –, que eram quase completamente dourados.

Por sua vez, o ofício de “desenhista”, era o do “oficial responsável por criar os ‘riscos’, ‘debuxos’ ou desenhos a serem executados por outros oficiais, não apenas na pintura, mas também na talha e na arquitetura (...)” (MARTINS, 2017, p. 116). Tais profissionais muitas vezes desenvolviam a concepção de projetos, sejam eles de espaços construídos, como por exemplo os retábulos, ou de espaços pictóricos, como por exemplo as complexas quadraturas existentes nos tetos de muitos templos. Cabe pontuar, por fim, que os desenhistas deveriam atender ao vocabulário ornamental em voga, atentando-se aos respectivos elementos decorativos de cada estilo. Já o ofício de “estofador” era exercido por profissionais que policromavam a indumentária das peças sacras, muitas vezes sobre uma camada prévia de folhas de ouro (brunido). Destaca-se que tal processo se sucede ao trabalho dos entalhadores.

O que se pode constatar nas descrições dos ofícios acima é que todas elas envolvem processos pictóricos, seja na elaboração de desenhos de retábulos e quadraturas, seja no douramento de objetos sacros, seja na policromia das vestimentas de imagens sacras. Acredita-se que Antônio Rodrigues Bello possa se encaixar nas três categorias de profissionais acima citadas, uma vez que a documentação remanescente do século

XVIII o aponta como responsável pela execução de obras do tipo, o que permite afirmar que, na prática, não havia limites rígidos entre as atividades de douradores, pintores, estofadores e demais profissionais que pintavam. As delimitações entre cada um destes ofícios se davam muito mais de forma estatutária do que nos canteiros e andaimes onde as obras eram executadas: “na prática, o que se verificou foi a completa indistinção no exercício dessas atividades” (XAVIER, 2013, p. 93).

Xavier (2013, p. 93) afirma que as transposições de campo entre tais profissionais eram comuns e geravam corriqueiras rivalidades entre os mestres de ofício, especialmente aqueles com ocupações relativamente similares, como entalhadores e escultores, marceneiros e carpinteiros, pintores e douradores, etc. Mas a autora destaca que “muitas dessas querelas, tanto em Portugal como na América Portuguesa, eram levadas às instâncias jurídicas muito mais por motivações pessoais do que por defesa dos interesses corporativos” (XAVIER, 2013, p. 93). Sobre os tênues limites entre tais ofícios e suas respectivas atribuições, pontua-se que:

No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na capitania de Minas Gerais, a documentação comprova que não teria existido observância rígida desses limites. Por exemplo, **a ocupação de pintor poderia abranger desde o simples exercício de encarnar e estofar imagens, pintar bandeiras, ou outros objetos, como também nomeava os peritos na arte da pintura especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores** das igrejas e ermidas. (XAVIER, 2013, p. 92, grifo nosso).

Uma vez que no contexto mineiro inexistiam as cartas de exames aos pintores, os contratadores dependiam “da comprovada perícia técnica dos indivíduos, como de suas relações sociais e quantidade de bens que possuía para fiar os contratos assinados” (MARTINS, 2017, p. 112). O que aparenta ser o caso do próprio Antônio Rodrigues Bello, que aparece na documentação desenvolvendo trabalhos que vão desde o douramento de retábulos, policromia de imagens, pinturas murais e a execução de importantes tetos na Igreja Matriz de Cachoeira do Campo. Conjecturamos que esse pintor tenha, ao longo das décadas de 1730 a 1750, adquirido reconhecimento profissional, uma vez que arrematou trabalhos cada vez mais complexos e importantes. Desta maneira, pela definição proposta por Martins (2017), Antônio Rodrigues Bello pode ser chamado de “mestre pintor”, uma vez que o autor utiliza o termo:

(...) para definir os pintores em atuação na Capitania de Minas Gerais, que assim foram reconhecidos amparados em quatro fatores principais: 1. **na perícia técnica reconhecida**; 2. Na capacidade de gerir uma oficina pintura e

os seus diversos oficiais, aprendizes e escravos; 3. em possuir uma **quantidade de bens que seriam necessários para fiar as obras** arrematadas em contrato; 4. acrescentamos ainda que os principais mestres pintores, para concorrer às obras mais importantes, deveriam ter uma **boa rede de relações sociais** dentro das associações leigas, já que muitos contratos eram feitos por convite. (MARTINS, 2017, p.112, grifo nosso).

Desta maneira, será explicitada na segunda parte deste capítulo a crescente carreira de Bello na região de Cachoeira do Campo, que em muito se aproxima das situações acima descritas, que ilustra não somente a perícia técnica do mesmo, demonstrada inicialmente em trabalhos de menor importância e complexidade, contratados por irmandades de menor poder. Posteriormente, foi contratado por trabalhos de maior complexidade e importância hierárquica dentro do mesmo local, contratado pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, o que demonstra a respeitabilidade conquistada pelo pintor, inclusive galgando posições através das redes de relações de poder no lugarejo.

Tão importante quanto a perícia técnica dos pintores, era o desenvolvimento de tais relações sociais, que os permitia transitar pelos círculos de poder e adquirir reconhecimento por parte das principais irmandades e ordens terceiras, e conseguir, assim, acessar contratos, arrematando grandes obras de pintura. Martins (2017, p. 113) aponta que o que muitas vezes corroborava com tais arrematações era a origem portuguesa de tais pintores e que muitos destes, dependendo de sua reputação e relações de poder, chegavam até mesmo a receber quantias mais significativas pelos seus serviços, o que demonstra reconhecimento profissional e prestígio social.

Em suma, no quadro das Minas setecentistas, percebe-se significativas estratificações sociais, inclusive aquelas que dividiam e categorizavam profissionais que exerciam funções próximas, como no caso dos pintores, encarnadores, estofadores e douradores, o que por um lado permitia a existência de oficiais de pintura em condições sociais extremamente desfavoráveis, e por outro lado, permitia a ascensão social de outros mestres, em especial aqueles “(...) de origem ou ascendência direta portuguesa, com consideráveis posses materiais, filiados às mais importantes associações leigas da capitania” (MARTINS, 2017, p. 119).

Tais profissionais gozavam de certo prestígio social e, conforme aponta Martins (2017, p. 119), andavam a cavalo, exerciam importantes cargos militares e cargos administrativos dentro das irmandades, ostentavam armas e adornos, e possuíam

capacidade técnica de executar importantes obras, hoje chamadas de arte. Tal situação é exatamente a vivida por Antônio Rodrigues Bello.

2.3 – Traços biográficos de Antônio Rodrigues Bello

Como pôde ser visto acima o quadro dos oficiais de pintura em Minas Gerais apresentava limites de atuação não muito nítidos, uma vez que a documentação remanescente do século XVIII demonstra que estes realizavam uma série de trabalhos de cunho decorativo na região: douramentos de retábulos, policromia de imagens (estofamentos e carnações), pinturas decorativas e arquitetônicas em ilhargas e forros de edificações religiosas, dentre outras inúmeras atividades.

Aqui, pode-se fazer uma conexão com a micro história, onde a análise da trajetória individual de um sujeito pode fornecer o panorama geral de uma situação em maior escala. Neste sentido, o panorama geral até aqui traçado se reflete na história de um pintor em específico, sobre o qual enfoca este estudo, o português Antônio Rodrigues Bello.

Quem foi Antônio Rodrigues Bello? Como sua produção representa os momentos iniciais da quadratura na colônia mineradora? Estas são perguntas básicas que norteiam este trabalho. As respostas para tal questionamento podem ser vislumbradas através da documentação remanescente do século XVIII que se refere especificamente a este indivíduo que figura na região de Ouro Preto a partir da terceira década do século XVIII, atuando na decoração da igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito de Cachoeira do Campo, templo no qual deixou vasta obra, nos tetos, paredes, retábulos e imagens.

O recorte documental desta dissertação começa de forma não cronológica, abordando os autos de um casamento realizado em 1742, no qual o pintor era testemunha do casamento de Manoel Coelho Rodrigues e Josefa de Ávila Figueiredo. O documento *Autos de casamento n.º 305*, da cúria de Mariana, apontado pela pesquisadora Judith Martins (1974), traz importantes informações que permitem traçar o perfil de Antônio. Nestes autos, o mesmo afirma que era “Natural do Porto, era morador nesta freguezia de N. s.a de Nazaré da Cachoeira, termo de Vila Rica de Ouro Preto, com 40 anos de idade. (arq. cit.).” (MARTINS, 1974, p. 112).

A partir desta fonte, compreende-se a origem do pintor, na cidade de Porto, no norte português, fato relativamente comum aos primeiros portugueses vindos para a

região das Minas, oriundos do norte português. Outro importante dado presente neste documento é a afirmação da idade de Bello, que na ocasião daquele casamento realizado em 1742 tinha quarenta anos de idade, o que permite apontar o ano de 1702 como o ano de nascimento do mesmo.

O que se pode apontar a partir desta documentação é origem portuguesa de Bello no alvorecer dos setecentos, o que automaticamente o insere no contingente migratório que se deslocou para a região das minas nas primeiras décadas do século XVIII. A partir daí, pode-se retomar os questionamentos acerca do contexto que motivou tais fluxos, bem como do provável processo de educação pelo qual o pintor passou, além das influências culturais e visuais que moldaram sua mentalidade e sua produção artística.

Não há quaisquer registros documentais sobre sua formação ou emigração, uma lacuna somente passível de ser preenchida neste momento com conjecturas e contextualizações. O que se pode apontar é a provável formação no típico formato de aprendiz e mestre, ao longo de alguns anos de prática numa oficina, que não se sabe se no reino ou já na colônia, e neste sentido pode-se considerá-lo inserido nas dinâmicas do mundo do trabalho discutidas na primeira parte deste capítulo: um oficial de pintura que por ter nascido nos primeiros anos do século XVIII já se beneficiava de certa flexibilidade entre os ofícios mecânicos e artes liberais que o trabalho com pintura possibilitava no contexto do mundo português. Outro ponto potencialmente considerável, que entra porém no campo das conjecturas e requer verificação documental, é a existência do colégio jesuítico no Porto desde o século XVII. Teria Bello em algum momento recebido algum tipo de formação neste colégio? Para a discussão de tais fatos seria indispensável a verificação de arquivos portugueses, inacessíveis ao autor deste estudo. Tais arquivos poderiam ainda permitir conjecturar sobre a genealogia do pintor. Seria ele membro de uma família de artífices e artistas como era relativamente comum no século XVIII?

Tais perguntas seguem em aberto. O que se pode afirmar com base na documentação é que a partir de seu nascimento e sua nebulosa formação, tem-se registros oficiais somente à partir da terceira década do século XVIII, quando o pintor reaparece nas fontes documentais em fevereiro 1733, recebendo seus honorários da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira do Campo, por serviços prestados para esta. O documento presente no Arquivo Eclesiástico Da Arquidiocese de Mariana – AEAM aponta:

Livro AA23 – Receita e despesa da Irmandade Nossa Senhora do Rosário – Cachoeira do Campo

Fl. 24- Rendimento que tem tido esta Irmandade desde 30 de [fevereiro] de 1733 sendo o Tesoureiro o R.do. Vigario [...] Jose Pacheco

Fl. 25- ouro que deu a Manoel Carneiros dos ramalhetes que fez para o altar

ouro que deu para as cortinas para o altar

por ouro que deu a Manoel Gomes de forrar o altar

por ouro que deu a Francisco Ferreira do Santos dos bixeiros que fez para o altar **por ouro que deu a Antonio Rodrigues Bello de pintar os lixeiros/bicheiros.** (AEAM. Receitas e despesas da Irmandade Nossa Senhora do rosário – Cachoeira do Campo. Livro AA23, fls. 24 e 25, grifo nosso).

Nesta ocasião, Bello recebe da irmandade pela policromia dos bicheiros feitos por Francisco Ferreira do Santos para o altar existente no retábulo da irmandade de Nossa Senhora do Rosário daquela matriz. Este documento se faz importante por ser o primeiro a atestar a atuação do pintor naquele templo, atuação esta que se viria a se estender por mais de vinte anos. Nesta primeira obra, percebe-se os tons suaves utilizados por Bello, que não contrastam com o douramento.

Figura 04: Retábulo lateral de Nossa Senhora do Rosário, localizado no lado do evangelho. Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.



Fonte: Acervo do autor.

Ainda na mesma igreja matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, Antônio Rodrigues Bello aparece em agosto de 1736, recebendo da mesma Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, porém, desta vez atuando na carnação da imagem e na pintura do retábulo da referida irmandade.

Fl. 28 - Conta por receita do que recebe Manoel Pedroso Ferreira como Tezoureiro da Irmandade de N. Senhora do Rosário principiado em 30 de Agosto de 1736

Fl. 29v. Conta por despesa que fez o Tezoureiro Thenente Manoel Pedroso Ferreira

Por ouro que pagou a **Antonio Rodrigues Bello** por **pintar a Capella e emcarnar a Imagem** (AEAM. Receitas e despesas da Irmandade Nossa Senhora do rosário – Cachoeira do Campo. Livro AA23, fls. 28 e 29. Grifo nosso)

Figura 05: Imagem de Nossa Senhora do rosário originalmente policromada por Antônio Rodrigues Bello. Atualmente apresenta repintura.



Fonte: Cedido por Gustavo Bastos.

Tais documentos revelam a atuação modesta de um pintor que atuava em irmandades negras em obras de menor escala, como a policromia de imagens e retábulos. Alguém que ainda não atuava com grandes obras, logo, pode-se presumir que a esta altura Bello ainda não era um pintor socialmente reconhecido pela sua produção artística individual, apesar de que este provavelmente gozava de algumas das regalias

dos oficiais de pintura graças aos limites nebulosos entre ofícios mecânicos e artes liberais que imperavam nas Minas Gerais no século XVIII.

Já um documento de janeiro de 1737, chama a tenção por um motivo específico: neste manuscrito, Antônio Rodrigues Bello é nomeado Juiz de vintena. O que indica que o mesmo ocupou o referido cargo na freguesia de “(...) Cachoeira do Campo no ano de 1737, quando foi nomeado no dia 05 de janeiro (...) e recebeu a provisão no dia 09 deste mesmo mês (...). No ano seguinte, no dia 08 de janeiro de 1738 sua provisão foi prorrogada por mais um ano.” (BOHRER E PIRES, 2021, p.300). Segundo tal documento:

Fls. 89-89v– Registro de sete cartas[?] que o Senado da Câmara escreveu por ordem da mesma Câmara para as pessoas abaixo nomeadas juizes de vintena sobre a reforma de suas provisões e [sinais] públicos aos destes que se acham registrados no livro neste livro a fl. 82v – 05/01/1737
[...] juiz da vintena da freguesia da Cachoeira Antonio Rodrigues Bello.
(APM/CMOP, 1733-1741, fl. 89v.)

Conforme aponta Maria do Carmo Pires (2006), os ocupantes do cargo de Juiz de vintena, os vintenários, detinham íntimas relações com as redes de poder locais, uma vez que juravam fidelidade à coroa portuguesa para exercer suas atribuições. Apesar de não constarem nos quadros de hierarquia funcional da realeza, este cargo lhes permitia gozar de uma série de benefícios, uma vez que ocupavam um posto razoavelmente importante dentro de suas comunidades, com algum grau de autoridade “transitavam, assim, ‘numa zona de fronteira’, oscilando entre zelar pelo bem comum e atender a seus interesses particulares e aos de seus pares.” (PIRES, 2006, p. 68). Neste sentido, a documentação remanescente do século XVIII mostra que Antônio Rodrigues Bello ocupou o cargo pelo menos entre 1737 e 1738, conforme explicitado abaixo:

Fl. 91v. Em o dito dia [9 de janeiro de 1737] se passou provisão a Antonio Rodrigues Bello para exercer a ocupação de juiz da vintena na freguesia da Cachoeira deste mesmo ano. (APM/CMOP, 1733-1741, fl. 91)
Fl. 126v – 08/01/1738 – provisão de juiz da vintena Antonio Rodrigues Bello – Cachoeira do Campo (APM/CMOP, 1733-1741, fl. 126v.).

Neste ponto, pode-se inferir que Bello começava a adquirir algum nível de prestígio social, ao ocupar um cargo diretamente relacionado ao poder da coroa na freguesia de cachoeira do campo. Logo, o pintor português que até então atuava prestando seus serviços para irmandades negras (como visto acima, a irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira do Campo) passaria a frequentar os círculos de poder, o que poderia trazer novas oportunidades de trabalho e possibilitaria mesmo até

algum tipo de ascensão social, colocando-o em uma posição próxima às elites locais, naquela dita “zona de fronteira” acima defendida por Pires. Neste sentido, BOHRER e PIRES (2021) apontam que:

Embora os regimentos dos cargos do poder local determinassem que os mesmos fossem ocupados por homens brancos e sem ofícios mecânicos, na Capitania das Minas, para os cargos considerados inferiores, foi comum a ocupação por homens pardos e também por oficiais mecânicos. Neste caso, Antônio Rodrigues Belo era branco e português, o que na sociedade escravagista era símbolo de distinção e, não era exigida a carta de exame para os pintores e para os escultores, o que demonstra também uma distinção em relação aos demais oficiais mecânicos. O juiz e o escrivão de vintena eram nomeados pelas câmaras municipais tanto em Portugal como no Brasil. Na Capitania das Minas esses cargos passaram a ser efetivamente ocupados em todas as freguesias distantes a mais de uma légua da sede das vilas principalmente a partir de 1736 e representavam as esferas do poder local tanto administrativo quanto judiciário nas localidades até o ano de 1828, quando o cargo foi extinto. (BOHRER E PIRES , 2021. P. 300).

Para além dos documentos oficiais que demonstram a atuação profissional de Antônio Rodrigues Bello produzindo douramentos e policromias de imagens e retábulos, pinturas figurativas e decorativas, existe um documento que permite o vislumbre de algumas condições de sua vida pessoal, no qual ele relata aspectos como data de nascimento e estado civil. Tal documentação trata-se dos autos de uma devassa realizada no ano de 1738, aberta à partir da acusação contra três padres em decorrência de sua “atuação pública na festa do Divino Espírito Santo na freguesia de Nossa Senhora de Nazaré do Cachoeira”, atual distrito de Cachoeira do Campo. Bello presta um rico depoimento nestes autos:

Antonio Rodrigues Bello, **solteiro** Pintor **natural da cidade do Porto** morador nesta freguezia testemunha notificada aquém o reverendo senhor diretor visitador deu juramento dos Santos Evangelhos em que por sua mão direita prometeo dizer verdade ao que lje fosse perguntado deidade que de disse ter trinta e tres anos.

E perguntado elle (...) [**relata uma relação de amancebados**] Disse mais que na festa que neste presente ano se fez ao Divino Espirito Santo nesta freguesia em rua de suas vitavas [vistavas] andando hum carro de festa pella Rua emRamalhado em que andavas varios secullares nelle andaras tão bem Padre Frey Lourenço Justiniano Religiozo de São Domingos com o Padre Frey Pedro Antonio Religiozo de Nossa Senhora do Carmo com o Padre Manoel de Bastos Conego de Angolla todos moradores na villa do Ouro Preto, donde vierão destas festas os quais andavão no ditto carro tocando viollas e entre elles hua negra chamada vicencia cantando vestida de homem, a qual veio tambem da villa do ouro preto causando atodos admiração que elle testemunha sabe pellos [vireare ?] vir cantar mais não disse deste nem dos mais cao costume disse não e assignou com este Reverendo senhor Doiretor visitador. (19 AECM. Livro de Devassas (1738). Fls. 107-107 v. Grifo nosso).

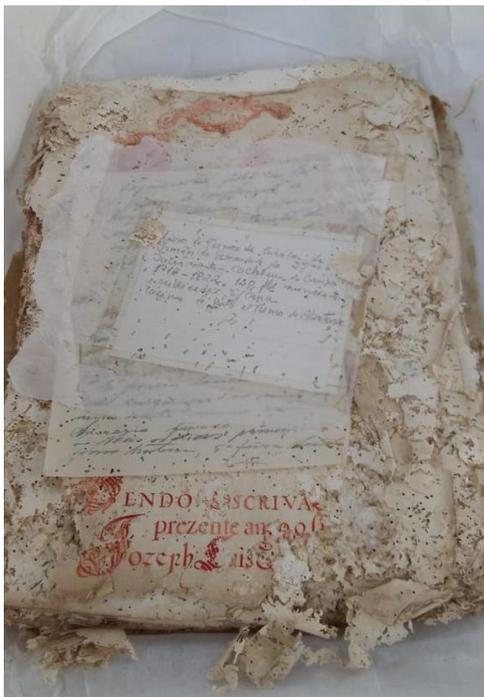
Este novo documento, que contém o depoimento em que Bello relata o comportamento dos três padres e da negra Vicencia durante os festejos da folia, contém um breve perfil do pintor. No início do seu depoimento, ele se declara solteiro, mas relata uma relação de amancebado, ou seja, provavelmente este mantinha um relacionamento não oficializado com alguma mulher, o que era relativamente comum naquele período. O mesmo se diz natural da cidade do Porto, no norte de Portugal, o que permite vislumbrar aspectos de sua formação e de sua trajetória pessoal e profissional enquanto pintor, que àquela altura já havia realizado diversas obras na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo (os primeiros documentos da atuação profissional de Bello nesta matriz datam como já visto, de 1733, ou seja, a esta altura ele já atuava ali há pelo menos cinco anos). Importante salientar alguns apontamentos incorretos feitos acerca deste depoimento de 1738, apontando erroneamente que o pintor residia no atual distrito de Glaura.

Chama a atenção o fato dele indicar sua idade, que naquele momento era de trinta e três anos, o que determina sua data de nascimento no ano de 1705. Cabe lembrar aqui o primeiro documento abordado neste capítulo, os autos do casamento de Manoel Coelho Rodrigues e Josefa de Ávila Figueiredo, para o qual Bello testemunhou em 1742 onde se declarava ter quarenta anos de idade, portanto, nascido em 1702. Tem-se aqui uma imprecisão entre os dois depoimentos prestados por ele, com uma diferença de três anos entre as duas datas de nascimento apresentadas.

Bohrer e Pires (2021) apontam um provável motivo para a imprecisão desta data, uma vez que “durante todo o século XVIII era muito comum declarar a idade acrescentando a expressão ‘**pouco mais ou menos**’ por não saberem ao certo o ano de nascimento. Talvez seja este o caso de Antônio Rodrigues Bello.” (BOHRER e PIRES, 2021, p. 301, grifo nosso).

Prosseguindo com as fontes documentais disponíveis, existe ainda sob posse do Escritório da Paróquia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo um *Livro de Registro de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento*, que abrange mais de um século anotações da irmandade feitas entre 1716 a 1822. O livro encontra-se atualmente nos laboratórios da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) em péssimo estado de conservação, apresentando ataque de insetos xilófagos. Suas páginas encontram-se quebradiças e em grande parte aderidas umas às outras, não sendo possível (no momento) realizar consultas no frágil material.

Figura 06: Livro de Registro de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo

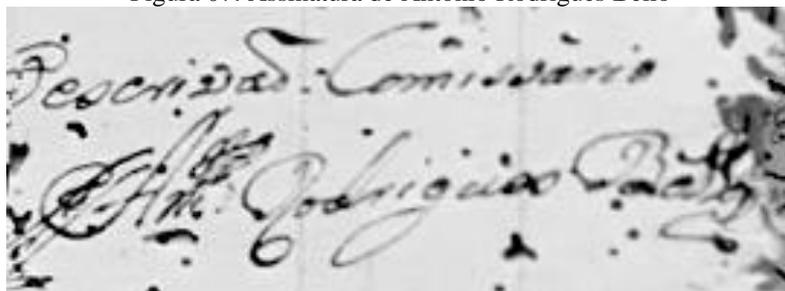


Fonte: Cedido por Ludmila Ribeiro, Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), 2021.

Neste livro, anteriormente analisado por Maria do Carmo Pires, existem importantes registros, escritos feitos pelo próprio Antônio Rodrigues Bello, em especial alguns datados de 1746, na folha de número 104, onde se percebe Bello como escrivão da irmandade do Santíssimo Sacramento, um cargo de relativo prestígio dentro de uma importante irmandade.

Neste documento, o registro do irmão Sargento Mor Domingos de Oliveira Souza, o documento traz o dado “escrivão Comissário Antônio Rodrigues Bello” (EPNSNCC. Livro de registro de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. fl 104). O documento traz por fim o vislumbre da sofisticada caligrafia de Antônio Rodrigues Bello, que se pode ver abaixo:

Figura 07: Assinatura de Antônio Rodrigues Bello



Fonte: Escritório da paróquia de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo. Livro de registro de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Fl. 104.

Sobre este referido documento, pode-se tecer algumas considerações: Bello era o escrivão da irmandade do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo, um cargo de prestígio dentro da referida irmandade. Cabe ressaltar aqui que ocupar um cargo de destaque dentre os irmãos do Santíssimo Sacramento implicava também dispensar generosas contribuições financeiras para a referida irmandade.

Não se obteve acesso ao compromisso da irmandade de Cachoeira do Campo, mas faz-se aqui uma breve comparação com a Irmandade do Santíssimo Sacramento de Vila Rica, especificamente a da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, uma irmandade rica e elitista, que em linhas gerais compartilhava similaridades nas cidades do reino e da colônia.¹⁴

Um primeiro ponto destacado por Oliveira (2013) é que a irmandade reunia membros de uma elite local, não somente por sua importância política e econômica, mas pelas fartas contribuições oferecidas pelos irmãos, contribuições estas regulamentadas pelo compromisso da irmandade, em especial para aqueles cargos dirigentes de maior importância hierárquica: procurador, escrivão, tesoureiro e andador, como se nota no capítulo 1 do termo de compromisso da referida irmandade: “Haverá nesta Irmandade como tem de costume desde sua erecção Provedor, Escrivam, Procurador, Thesoureyro e hum Andador, a cargo dos quaes estariam as obrigaçoens seguintes (...)” (OLIVEIRA, 2010, p. 122 - a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Ouro Preto). Destaca-se abaixo, dois outros capítulos do referido livro de compromisso da irmandade do Santíssimo Sacramento de Vila Rica, que permitem um vislumbre das condições sociais destes homens que ocupavam os principais cargos da instituição e de suas respectivas obrigações para com a irmandade:

Capítulo 3

O Escrivam tem por obrigação ter em seu poder todos os livros da Irmandade, que lhe seriam entregues com ás declaraçoens de quantos, e o para que servem e terá todo o cuidado de lançar nelles as Eleyçoens, fazer termos aos Irmãos, e ao mais necessario, e receitas, e despesas ao Thesoureyro, tudo com tanta deligencia ecuidado, que ficava de estímulo aos mais e lhe pertencia levar o Guiaõ nas Procissoens em que deva hir, e quando sahir o Santissimo aos enfermos levava hua vara, toalha, e caldeyrinha e nas vezes que faltar, o Provedor as fará com a vara e de sua esmola dará cem oitavas de ouro em pó limpo no anno em que tiver a dita occupaõ, com a qual se lhe encarrega muyto o grande cuidado q deve ter em applicar as cnbranças, dando para [?], e as clarezas necessarias, e escrevendo as cartas aos devedores de longe, e fará pautas p.a os Irmãos que ham de assistir na

¹⁴ Oliveira (2013), em sua dissertação de mestrado, apresentada à Universidade Federal de Ouro Preto, traça alguns paralelos entre as irmandades do Santíssimo Sacramento de Vila Rica, Recife e de Pico dos Regalados, em Portugal.

quaresma as mezas da comunhão e nostres dias da somana do Santissimo Sacramento de dia, e de noite. (OLIVEIRA, 2010, p. 122, grifo nosso).

No trecho acima destacado, percebe-se inicialmente as obrigações do escrivão da irmandade: de portar todos os registros de mesas, eleições, registros de irmãos, lançamentos de despesas, bem como portar tais livros e tê-los sob sua responsabilidade, o que demonstra se tratar de um cargo que exigia um alto nível de confiança e credibilidade para com os demais irmãos do Santíssimo Sacramento.

Já o capítulo dez do mesmo livro de compromisso permite vislumbrar o poderio econômico dos homens que ocupavam os referidos cargos de destaque dentro da irmandade:

Capítulo 10

No sábado de Alleluia de tarde preparará o Procurador huã Meza na Caza do Consistório, que tem na dita Matriz, junto da qual se sentará o **Provedor, Escrivão, Procurador e Tezoureyro com o Reverendo Parocho, e pelo dito Provedor serám propostos três Irmaões dos mais zelosos, beneméritos, e abastados de bens para exercerem no ano seguinte seu cargo, e a mesma proposição o Escrivão, Procurador, e Tezrº de outros tres Irmaões cada um com as mesmas circunstancias expressadas e tomadas**, e tomadas pelo Escrivam em huã folha de papel os nomes dos ditos propostos, hirá o Provedor convocar os Irmaões para que perante o dito Provedor, Escrivão e Reverendo Parocho vaõ votar cada hum de persy nosq entenderem podem servir melhor ao Santíssimo, e tomados todos os ditos votos se elegeram aquelles feita a Elleyção delles, e dos mais Irmaões de meza que com elles ham se servir se assinará pelo Reverendo Parocho, e fará publicar [?], do dia de Paschoa. (OLIVEIRA, 2010, p. 124, grifo nosso)

Percebe-se inicialmente no trecho acima três adjetivos que podem ser aqui destacados: 1 - zelosos, ou seja, que tenham zelo e responsabilidades para com os compromissos assumidos dentro da irmandade, 2 - beneméritos, ou seja, que sejam homens dignos de respeito, honras e homenagens, e por fim, 3 - abastados (de bens), ou seja, que possuíssem bens materiais e condições econômicas que não somente garantissem a capacidade de arcar com as taxas e contribuições pertinentes à irmandade, mas que também garantissem prestígio e distinção social. Estas três “qualidades” acima, como se pode notar pelo regimento da irmandade, seriam pré-requisitos básicos para a indicação dos nomes que eventualmente viriam a ocupar os cargos de prestígio dentro da mesma. A este respeito, Oliveira (2013) ainda aponta as mais significativas contribuições financeiras ofertadas pelos irmãos:

Contribuíam com as maiores quantias os oficiais da Mesa, principalmente o provedor, com “duzentas oitavas de ouro em pó limpo no ano em que servir”, e o escrivão, com cem oitavas de ouro em pó. As altas contribuições tinham como contrapartida o direito à sepultura na capela-mor (mesmo após vencido o mandato), o dobro de missas em relação aos confrades comuns e um lugar

de máximo destaque na hierarquia dos cortejos promovidos pela própria irmandade: funerais, procissões do santo patrono, Quarta-feira de Cinzas, Semana Santa, *Corpus Christi* etc., de acordo com o calendário festivo do sodalício em questão. (OLIVEIRA, 2010, p. 50).

Conforme apontado pela autora, o pagamento das altas taxas impostas pela irmandade, além de trazer prestígio e distinção social, trazia consideráveis recompensas de cunho espiritual, muito importantes no contexto da religiosidade e da mentalidade setecentistas. Em vida, um lugar de destaque nas procissões e cortejos realizados pela irmandade, algo que reafirmaria e reforçaria o status e o prestígio social nos núcleos urbanos mineiros, e em morte, a sepultura na capela-mor, o espaço mais próximo do Santíssimo Sacramento e realização de muitas missas *post mortem*, que, em suma, ofereceriam a esperança da salvação, privilégios dignos dos homens que ocupassem os mais altos cargos dentro da referida irmandade.

Por meio dos dados acima apresentados, referentes à Irmandade do Santíssimo Sacramento de Vila Rica, que, como apresentado, possui grandes similaridades com os estatutos de outras irmandades do Santíssimo no reino e na colônia, pode-se pensar nas condições análogas existentes na irmandade Cachoeirense, nas quais se encaixava Antônio Rodrigues Bello: um homem branco, de origem portuguesa, que ocupava o cargo de escrivão da irmandade, ou seja, era alfabetizado. Tais características, somadas a outros indícios como o ofício de pintor, que no século XVIII em Minas Gerais já permitia algumas regalias oriundas dos limites nebulosos entre ofícios mecânicos e artes liberais, o cargo de escrivão dentro da irmandade e o cargo de Juiz de vintena na comunidade de Cachoeira do Campo permitem apontar um status social deste homem em seu contexto: um membro da elite local, que transitava entre grupos privilegiados e pelas redes de poder econômico, político e religioso.

O último registro documental que trata sobre Antônio Rodrigues Bello não mais se encontra disponível, provavelmente o documento se perdeu, mas há uma citação do mesmo na monografia da freguesia de Cachoeira do Campo, redigida por Afonso de Lemos, em 1941. Tal documento será posteriormente analisado quando for tratada especificamente da pintura ao qual ele se refere: aquela executada por Bello no forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.

Neste capítulo, o que se pode depreender de traços biográficos do pintor à partir deste documento, é que se trata de seu último registro oficial, quando em 1755 já idoso (já com cerca de 53 anos de idade) executou esta pintura de grandes dimensões e cuja

técnica era inovadora para o período, uma pintura em perspectiva, que contrasta com os caixotões existentes na nave da referida matriz. A partir daí, o pintor desaparece da documentação, não deixando mais quaisquer registros conhecidos de outros trabalhos ou de testamento.

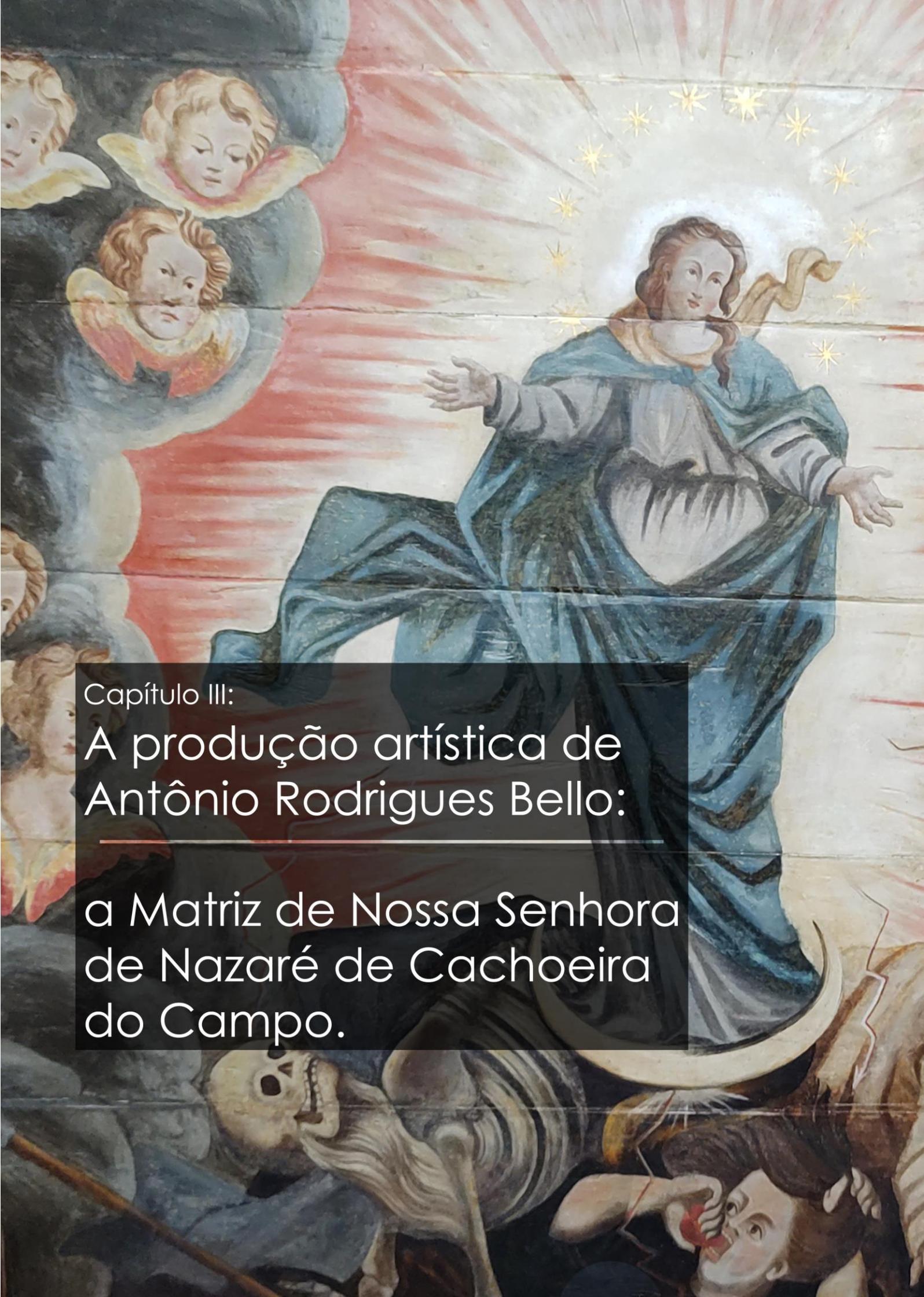
Estes elementos aqui vistos permitem um breve vislumbre de acontecimentos pontuais na trajetória pessoal deste homem que atuou na região de Ouro Preto e deixou importantes obras, em especial no distrito de Cachoeira do Campo. Tais obras fornecem indícios do mundo cultural e visual no qual ele se inseria, e serão contextualizadas e analisadas pormenorizadamente no capítulo a seguir.

Por fim, os documentos e obras analisadas neste capítulo foram condensados na tabela abaixo, que sintetiza de forma gráfica a trajetória deste pintor, desde seu nascimento em Portugal até seu último registro oficial, já em Minas Gerais no ano de 1755.

Tabela 01: Síntese da documentação referente à trajetória de Antônio Rodrigues Bello.

Portugal		?	Minas Gerais					
Evento / Data	1702 a 1705	1705 a 1733	1733	1736	1737	1738	1746	1755
Nascimento								
Retábulo Irmandade do Rosário “por ouro que deu a Antônio Rodrigues Bello de pintar os lixeiros/bicheiros“		Vácuo de Informações						
Por ouro que pagou a Antonio Rodrigues Bello por pintar a Capela e emcarнар a Imagem		Onde se deu sua formação?						
Juiz da vintena da freguesia da Cachoeira Antônio Rodrigues Bello					Maior Status social			
Depoimento Devassação Bartolomeu: Nascimento, residência, relação amancebado, profissão, etc.								
Escrivão Irmandade Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo							Maior Status social	
Pintura do Teto da Capela mor de Cachoeira do Campo								

Fonte: Elaborado pelo autor.

A religious painting by Antônio Rodrigues Bello. The central figure is the Virgin Mary, standing on a crescent moon. She is dressed in a blue mantle over a white gown, with her hands outstretched. Her head is surrounded by a halo of golden stars and rays of light. To her left, several angels are depicted in various poses, some looking towards her. In the lower foreground, a skull is visible, and a figure is shown in a state of distress or suffering. The background is a mix of red and white, suggesting a dramatic or heavenly setting.

Capítulo III:

A produção artística de
Antônio Rodrigues Bello:

a Matriz de Nossa Senhora
de Nazaré de Cachoeira
do Campo.

3 – A Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo

O distrito de Cachoeira do Campo está situado a, 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 desse 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).

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 situa o Colégio Dom Bosco (BOHRER, 2011, p. 45).

O distrito adquiriu ainda no século XVII grande importância política para a coroa portuguesa, fato que se nota pela construção de uma série de equipamentos militares, governamentais e religiosos, dentre os quais se pode citar o Palácio dos Governadores por volta de 1730, onde atualmente existe uma escola, construída sobre seus restos arruinados. O Regimento Regular da Antiga Cavalaria em 1779, que posteriormente, em 1819, foi estabelecida por Dom João VI a Coudelaria Real, local no momento presente conhecido como o Colégio Dom Bosco, da ordem dos Salesianos. E, por fim, pode-se destacar importantes edificações religiosas, como a Capela do Bom Despacho, a Igreja de Nossa Senhora das Dores (1767); a Igreja de Nossa Senhora das Mercês (1908), 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, estas 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).

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. Este, sentindo-se em liberdade, sem o controle de um arquiteto, acabou por tomar conta de todo o espaço interno, que revestiu de uma espécie de floresta tropical de acantos em madeira dourada, de tal maneira que as contradições próprias na arte lusitana chegaram a este paradoxo: uma decoração barroca numa arquitetura clássica. [...] 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, 1971, p. 140-141, grifo nosso).

Essa lógica descrita 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 08: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo - MG.



Fonte: Acervo do autor.

A Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré é um dos melhores elementos remanescentes da colonização portuguesa em Minas, como levantado pelo autor, o pesquisador Paulo Krüger Corrêa Mourão, que afirma categoricamente que o templo “é sem dúvida, a joia da arte colonial mineira.” (LEMOS, 2016, p. 86). Talvez, os adjetivos empregados pelos pesquisadores como Paulo Krüger decorram de seu imensurável valor histórico e estético, uma vez que este templo é representativo da telha do chamado Estilo Nacional Português, com belos retábulos dourados, e pela sua rica decoração pictórica, que será pormenorizadamente abordada neste estudo.

A igreja 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 (já abordada anteriormente como centro do poderio português com seu grande quartel militar e local escolhido para o suntuoso Palácio dos Governadores) 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). Logo, na edificação e decoração daquela suntuosa Matriz, os melhores construtores, artífices e materiais seriam empregados. Daí, tem-se 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, entra em cena o processo de execução de sua ornamentação. A Matriz de Nossa Senhora de Nazaré além de ampliada, deveria receber uma rica ornamentação, 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 sensoriais 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.

Sobre o uso de gravuras, pode-se apontar os estudos pioneiros de Hannah Levy (1944), que demonstraram que as pinturas existentes no tríptico sob o nártex da matriz descendem de gravuras europeias, como será visto posteriormente, mas destaca-se neste momento a 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.

Tais pinturas, não se restringem apenas ao nártex, mas nesta Matriz estão distribuídas por todo o templo. Iniciam-se pelo tríptico logo no acesso ao templo, onde através dessas três pinturas, desde sua localização até mesmo a seleção das cenas ali retratadas pode-se perceber uma clara 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.

Note-se abaixo, da esquerda para a direita, as referidas pinturas da maneira como estão dispostas na Matriz: a Queda do Homem, a Virgem Apocalíptica e a Expulsão do Paraíso, como se pode ver a seguir:

Figura 09: Compilação de pinturas do tríptico localizado no nártex da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, de autoria de Antônio Rodrigues Bello.



Fonte: Acervo do autor

Como dito anteriormente, a pesquisadora Hannah Levy identificou, em 1944, em seu clássico trabalho para a revista do SPHAN, fontes europeias na pintura colonial brasileira. 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.

Figura 10: Capa do primeiro volume da bíblia utilizada por Antônio Rodrigues Bello como fonte direta para suas pinturas.



Fonte: WEIGEL, 1712.

As gravuras utilizadas encontram-se logo nas primeiras páginas desta bíblia, uma vez que são cenas do livro de Gênesis. Inclusive, a primeira gravura da referida bíblia (a Queda do Homem) retrata Adão e Eva no paraíso compartilhando o fruto proibido e cercados por animais, como um cão e um gato (em primeiro plano), um leão e um elefante à esquerda, a serpente enrolada numa árvore e um cervo na paisagem ao fundo, bebendo água num riacho.

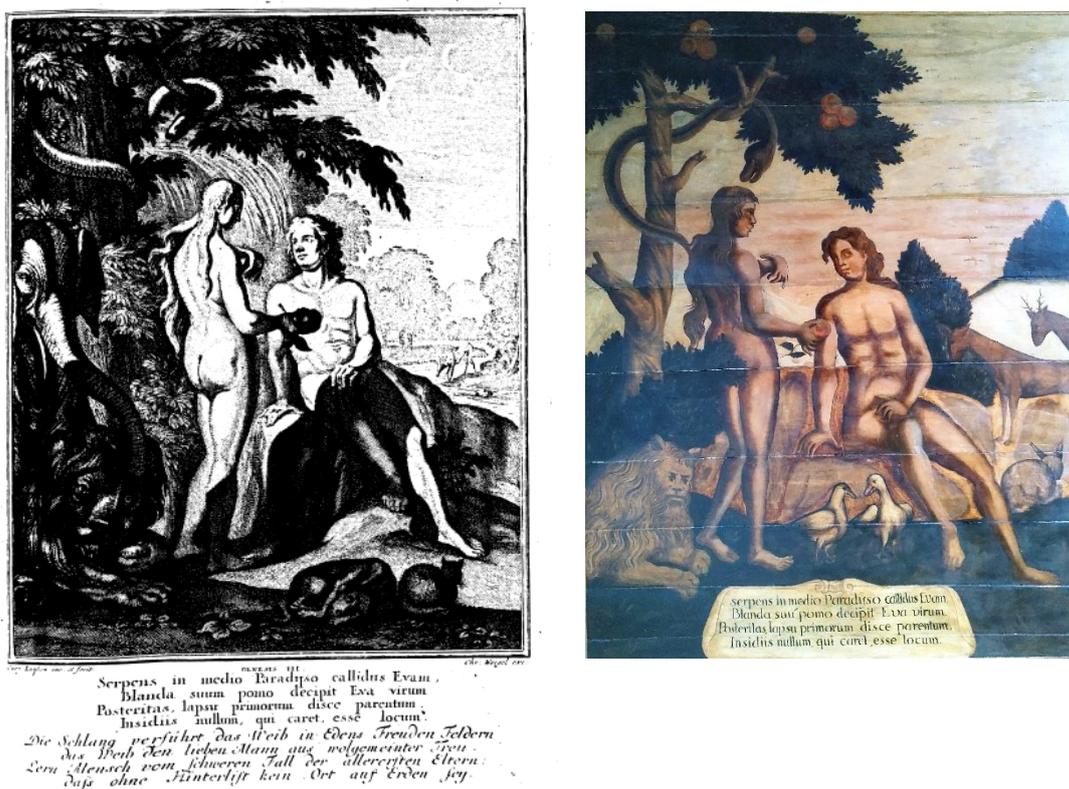
Um olhar atento e comparativo entre a gravura de Weigel, de 1712, e a pintura de Bello, provavelmente executada entre as décadas de 1730 e 1740, permite identificar algumas diferenças sutis, que possibilitam o vislumbre da mentalidade dos envolvidos nesta obra (artista ou encomendante). Na pintura de 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).

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. Pode-se apontar também que provavelmente o pintor nunca viu um leão, que nas gravuras do período por vezes apresenta uma representação idealizada ou mesmo estilizada, ele também provavelmente desconhecia um elefante, animal que não era tão comum nas representações do período.

Ainda sobre as aves presentes na composição cachoeirense, percebe-se ao fundo desta cena uma revoada que cobre quase toda a área do céu, aves estas que não existem na gravura fonte, e que se repetem em diversas pinturas daquela Matriz, como por exemplo nas ilhargas da capela-mor, 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 por Igreja Católica regida pelos preceitos do concílio de Trento. “É assim que as cópias (e as cópias das cópias) se multiplica.” (BOHRER, 2007, p. 75) e, desta maneira, estas “cópias” se mostram sujeitas à mentalidade dos encomendastes e dos artistas que as executam.

Figura 11: Comparativo entre a gravura de Weigel e a pintura de Bello na cena da Queda do Homem.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Montagem a partir de Weigel (1712) e acervo do autor.

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).

Figura 12: Comparativo entre a gravura de Weigel e a pintura de Bello na cena da Expulsão do Paraíso.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Montagem a partir de Weigel (1712) e acervo do autor.

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 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 sensoriais presentes em Minas

Gerais na fiscalização da produção artística, rigidamente desenvolvida de acordo com os princípios da Igreja Tridentina.

Tais aspectos podem novamente 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).

3.1 – 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 estudos iconográficos de Hannah Levy ou Alex Bohrer, que eventualmente apenas descrevem a cena sem elaborar maiores observações sobre a mesma. Não foram identificadas fontes iconográficas diretas. 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.

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.

Figura 13: A virgem apocalíptica pintada por Antônio Rodrigues Bello em Cachoeira do Campo.



Fonte: Acervo do autor.

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*". Cujas imagens de frontispício se encontra abaixo:

Figura 14: Capa do primeiro volume da bíblia utilizada por Bello como fonte iconográfica



Fonte: Weigel (1712).

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.

Figura 15: Gravura de Cristo existente no livro de Apocalipse da bíblia de Weigel.



APOCAL. I.
 Candelabra notant populos septena fideles
 Sunt quoque septeni Præsulis astra typus:
 Divini Verbi est vox ensis: ab illius ictu
 Qui reus es, (gravior nam nequit esse) cave.
*Der Sieben Leuchter Zahl weist Sieben Kirch-gemeine;
 die Sieben Sterne sind der Sieben Bischoff Schein.
 Das Wort gleicht einem Schwert. Bist du vielleicht nicht reine,
 so fürchte da den Streich, der nicht Könnt schärfer seyn.*

Fonte: Weigel (1712).

Mas as mãos das figuras, do cristo de Weigel e da Virgem de Bello, 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 esvoaçando à esquerda sobre o ombro, notadamente rígido e com ângulos bem demarcados.

Figura 16: Comparativo entre o detalhe das mãos na gravura do Cristo de Weigel e na Virgem Apocalíptica de Bello.



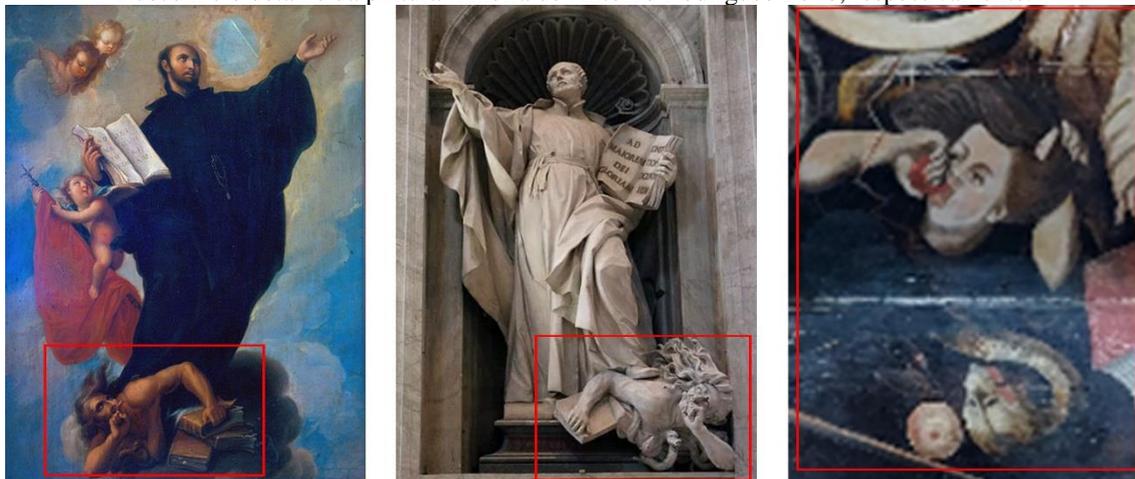
Fonte: Elaborado pelo autor.
Montagem a partir de Weigel (1712) e acervo do autor.

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 passado 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 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.

Figura 17: 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 e acervo do autor.

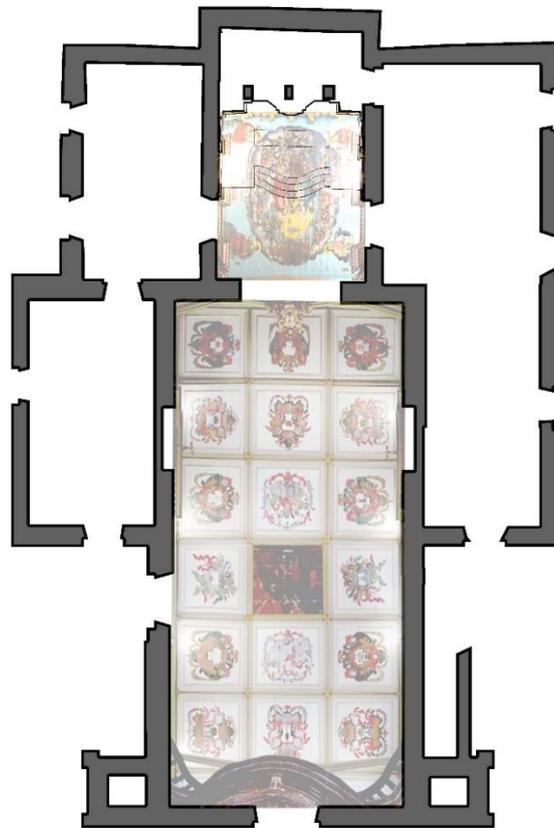
Tais pontos são aqui demonstrados não com a rasa intenção de demonstrar que o artista teve em suas mãos uma ou outra gravura, mas para demonstrar que o artista se inseria numa mentalidade barroca dominante no século XVIII e esta mentalidade dominante é que inseria as gravuras acima num contexto cultural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

Adentrando ainda mais a Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, nota-se o forro trifacetado da nave, cuja estrutura se subdivide nos chamados caixotões, dezoito painéis de proporções quadradas, medindo aproximadamente 2,5 x 3 metros. Os painéis deste forro apresentam em sua maioria uma pintura clara, de fundo branco com motivos iconográficos centrais, normalmente ladeados por ornamentação fitomórfica, que morfologicamente corresponde a períodos mais recentes da história da arte mineira.

Figura 18: Planta da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, com sobreposição do forro da nave.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A imagem acima demonstra a localização deste teto e de suas respectivas pinturas na planta da Matriz, onde nota-se ao centro da nave, no terceiro painel na face central do forro, a existência de uma pintura cujas características diferem fundamentalmente das demais: a primeira característica que chama atenção é sua paleta de cores penumbriada, com um fundo escuro que contrasta fortemente com as demais pinturas onde predomina o fundo branco. Quanto à iconografia, esta imagem apresenta uma cena da circuncisão de Cristo e representa ao centro a virgem, que segura o menino

Jesus, São José à esquerda, onde se nota um jarro. Também no centro notam-se cabeças de anjos, muito semelhantes às que se pode ver no nártex e à esquerda uma serpente, enrolada à uma árvore. A pintura encontra-se muito desgastada, com áreas de perdas entre as tábuas, mas ainda assim pode-se perceber alguns dos estilemas de Antônio Rodrigues Bello.

Figura 19: Painel da Circuncisão de Cristo.



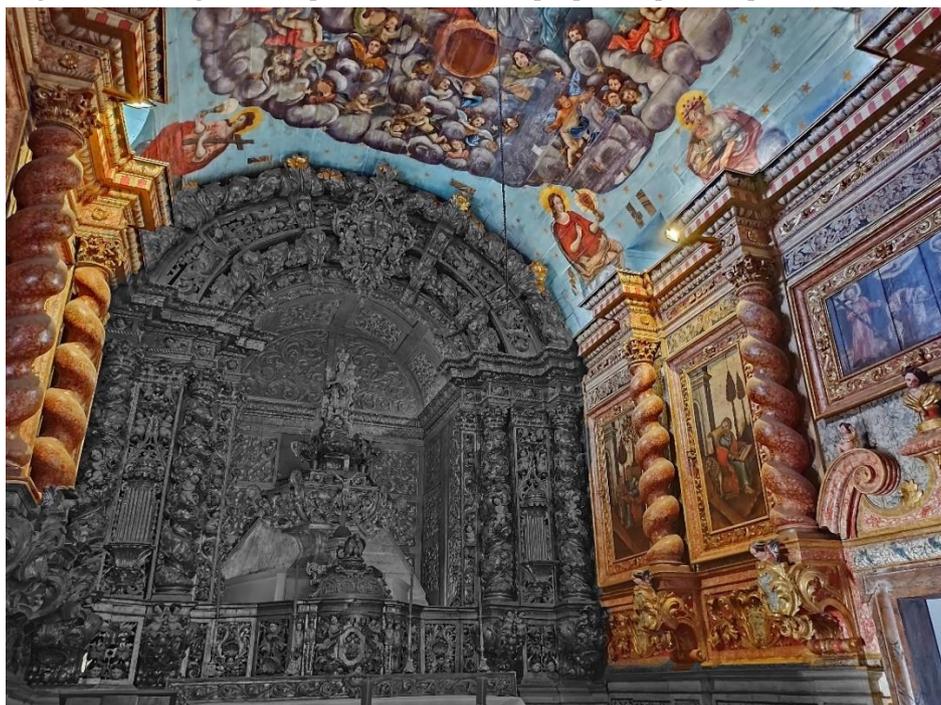
Fonte: Cedido por Gustavo Bastos.

Não foram identificadas fontes iconográficas desta cena e destaca-se que o tema da circuncisão de Cristo é um tema relativamente incomum na iconografia da arte mineira, talvez pelo fato de se tratar de uma tradição judaica antiga. Quanto aos demais elementos iconográficos deste painel, chama a atenção em especial a serpente que ali existe, com uma cabeça relativamente desproporcional e expressiva, que se afasta da representação anatômica fiel das serpentes e apela para um tom mais expressivo. Esta parece ser a forma com que Bello usualmente representava as serpentes, com o crânio protuberante na região dos olhos visto que esta serpente é muito semelhante à que existe na cena da queda do homem no nártex da mesma Matriz e se repete em outras obras aqui estudadas. Percebe-se ainda um panejamento cujas dobras são angulosas, além das mãos bastante expressivas.

3.2 – A capela-mor de Cachoeira do Campo

Adentrando ainda mais a Matriz, a capela-mor é o ponto com a maior concentração de pinturas: marmorizados, falsos mármore embutidos, cimalkas ricamente policromadas e uma série de painéis iconográficos nas ilhargas, além de uma grande pintura no forro.

Figura 20: Vista geral da capela-mor, com destaque para as pinturas parietais e no teto.



Fonte: Acervo do autor.

Este trecho da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré merece especial atenção, considerando a densidade e a qualidade do trabalho pictórico nela localizado. A decoração de sua capela-mor conta com um grande retábulo no Estilo Nacional Português, quase que integralmente dourado e nas paredes laterais, além das pinturas de falsos mármore e falsos mármore embutidos, existem seis painéis, sendo quatro verticais com as representações dos quatro evangelistas e dois horizontais, com cenas do cordeiro de Deus e da Sagrada Família. Estes dois horizontais parecem apresentar repinturas.

Quanto aos painéis dos quatro Evangelistas, são mostrados abaixo, da esquerda para a direita, identificados através de seus atributos iconográficos: Marcos (leão), João (águia), Mateus (anjo) e Lucas (touro). Apesar da variação dos atributos iconográficos acima citados, nota-se o interessante fato de que as quatro pinturas possuem exatamente

a mesma composição: em primeiro plano, um homem sentado em uma imponente cadeira, empunhando uma pena com a qual escrevem num livro, ladeados pelos seus respectivos atributos. Já ao fundo, todas as cenas apresentam de um lado duas árvores sobre uma pequena elevação no terreno, e do outro lado um arco que é exatamente igual em todos os quatro painéis. Por fim, um detalhe chama a atenção: as revoadas de aves ao fundo (das mesmas que se nota nos já analisados painéis do nártex.) Tais revoadas de aves parecem ser um toque pessoal do artista, visto que são recorrentes na produção pictórica de Antônio Rodrigues Bello, talvez, parte de seu vocabulário ornamental, o que pode suscitar uma série de questões, como por exemplo, se estes seriam um simples elemento compositivo das cenas do pintor, ou se uma referência à migração, tão comum para os portugueses do século XVIII.

Figura 21: Compilação dos painéis dos quatro evangelistas existentes na capela-mor.



Fonte: Acervo do autor.

Interessante propor aqui uma breve comparação destas figuras dos evangelistas com as figuras humanas anteriormente analisadas: enquanto as pinturas do nártex apresentam personagens de anatomia mais alongada e longilínea, os evangelistas apresentam-se mais cheios, com proporções mais atarracadas. Talvez este fato seja resultante de diferentes processos de criação, uma vez que as figuras do nártex tiveram como base iconográfica eruditas gravuras alemãs, enquanto as destes painéis podem ter sido composições mais livres do pintor. Outro fato que chama a atenção é a boa elaboração das figuras, com um rico panejamento em todas as figuras, e o leão, que

assim como o do nártex, apresenta feições bastante idealizadas, comuns às representações destes animais na arte mineira.

Ainda nas paredes da capela-mor existem dois painéis localizados sobre as portas, que devido ao espaço reduzido tem uma proporção diferente dos demais, tendo uma orientação horizontal. Tais painéis vistos abaixo, apresentam algumas diferenças importantes em relação aos demais existentes na –capela-mor, a começar pelo tema, que se relaciona à paixão de Cristo e que apesar de trazer detalhes como alguns rostos, mãos e panejamentos semelhantes à outras encontradas no tríptico e nas pinturas originais do forro da nave, parecem ter sofrido repinturas ao longo do tempo, fato que se pode notar em alguns pontos como por exemplo entre os dedos do menino Jesus no painel da Sagrada Família.

Figura 22: Painéis com as alegorias de Cristo existentes nas Ilhargas da capela-mor.



Fonte: Acervo do autor.

O painel à direita da imagem acima, que na Matriz se localiza do lado da epístola e que dá acesso à capela do santíssimo, apresenta duas figuras infantis, das quais uma, que vem atrás, carrega uma cruz e outra criança, à frente, traja vestes de lã de cordeiro conduzindo o mesmo por uma corda segurando uma bandeira vermelha. Existem ainda na cena uma pomba (alegoria do Espírito Santo) e um cordeiro, que carrega em suas costas um cesto de carga (provavelmente semelhante aos que o artista via corriqueiramente nos lombos de mulas, pelas ruas e nos caminhos feitos do Rio de Janeiro até Vila Rica). Neste cesto existem uma série de elementos, como uma escada, uma lança e um martelo, o que após uma rápida análise iconográfica permite constatar que se trata de uma cena que se refere ao tema do batismo e da paixão de Cristo. Do batismo, por representar João Batista ao lado de Jesus e da paixão, pelos diversos martírios presentes na cena.

Bohrer (2004) afirma se tratar de uma obra eufemística, um “prelúdio simbólico” que busca representar os personagens de forma infantil a fim de “(...)

‘adocicar’ o violento momento mor do mistério de Cristo (a crucificação).” (BOHRER, 2004, p. 35). Ainda segundo o autor, esta obra se trata de uma forma sintética de abordar a missão de Cristo na terra, uma vez que de forma eufemística e sutil, esta obra aborda de forma unificada “o antigo ao Novo Testamento e, num artifício compositivo simples mas de intrincado significado, resume o ministério público de Cristo, desde o batismo até a morte e ressurreição.” (BOHRER, 2004, p. 35).

O outro painel localizado imediatamente à frente deste, do lado oposto, ou seja, o lado esquerdo da Matriz, do lado do evangelho, sobre a porta que dá acesso à sacristia representa uma criança à mesa e abençoando pães, ladeada por uma figura feminina (à direita) e uma figura masculina (à esquerda), que serve vinho de um jarro em um cálice. Este menino ao centro da mesa, que apresenta grande semelhança entre os “traços do que está no quadro anterior, é a representação do próprio Cristo que, ao abençoar os pães (nesta imaginária ‘páscoa’ da sua infância) numa refeição com seus pais, preconiza algo futuro.” (BOHRER, 2004, p. 35).

Por fim, é importante destacar como estes dois painéis, apesar de não se comunicarem morfologicamente ou tematicamente com os quatro outros painéis que existem na capela-mor, que representam os quatro evangelistas, dialogam entre si, compondo um plano iconográfico diferenciado, uma vez que ambos têm em comum o fato de trazer a representação iconográfica do Cristo menino, numa “bem elaborada linha simbólica que une o presente e o passado, não só da vida de Cristo (infância e vida adulta), mas também da própria Igreja (Antigo e Novo Testamento.)” (BOHRER, 2004, p. 36). Cabe destacar que estas obras também são atribuídas a Antônio Rodrigues Bello, como já visto anteriormente, que, por volta de 1755, arrematou um importante contrato para a execução de pinturas no teto e paredes laterais da capela-mor, cujo forro pode ser apontado como um capítulo à parte na historiografia da arte colonial mineira.

O forro da capela-mor da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo é talvez a parte mais importante de toda a decoração pictórica desta Matriz, pelo menos do ponto da historiografia da arte mineira, uma vez que suas tábuas são suporte do que é apontada por Bohrer (2015) como a mais antiga quadratura executada em Minas Gerais e já foi citado desde estudos clássicos do “Barroco mineiro” por importantes pesquisadores.

Sabe-se que se trata de uma informação historiográfica suscetível à mudança a partir de novos estudos e descobertas, documentais ou iconográficas, como por exemplo

os tetos de período próximo em Ouro Preto, ou aquele recentemente redescoberto em Conceição do Mato Dentro. A importância maior deste dado potencialmente mutável talvez esteja no fato de que esta quadratura por ser um exemplar de um período recuado, tem potencial para demonstrar características significativas de um grupo das mais antigas quadraturas de Minas Gerais, possibilitando por exemplo estudos morfológicos de suas características gerais, categorizações e agrupamentos metodológicos que permitam o aprofundamento de seu estudo.

O primeiro dado importante sobre tal forro está presente na monografia do padre Afonso Henriques de Figueiredo Lemos, em sua *Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo*, datada de 1908. Nesta monografia, Lemos consulta documentos hoje desaparecidos, provavelmente destruídos pela ação do tempo e pela falta de ações conservativas adequadas e traz importantes informações, como o valor acertado pelo trabalho, o período de execução do mesmo e a autoria do trabalho, conforme cita abaixo:

Neste anno de 1755 a irmandade mandou fazer a **pintura de todo o tecto da igreja, paredes laterais da Capella mór e coro**. Esse trabalho foi tomado pelo **pintor Antonio Rodrigues** pela quantia de um conto e duzentos mul rs., quantia que foi ainda augmentada com acrescimo de obras além do contracto, o que parece bastante elevado atento o valor da moeda naquella epocha. Os mezarios desse anno e dos seguintes, concordaram em applicar suas joias para a dita pintura (...). (LEMOS, 1908, p. 105).

Lemos salienta o valor relativamente alto acertado pelo trabalho, o que suscita possibilidades que justifiquem o valor elevado para a execução da pintura. Seria a novidade perspéctica uma técnica mais especializada e, portanto, mais cara? Outro ponto importante é que os serviços acertados no ano de 1755 receberam doações dos irmãos do Santíssimo Sacramento até o ano de 1757, o que indica que as obras se prolongaram no tempo com a execução de pinturas em toda a capela-mor e no tríptico.

Em sua monografia sobre Cachoeira do Campo, Lemos versa também sobre as pinturas existentes nas paredes da capela-mor, as pinturas dos painéis já analisados anteriormente, das cimalthas, colunas torsas marmorizadas e sobre os falsos mármore embutidos, pinturas estas que recobrem as paredes da referida capela. Além disso cita as pinturas do coro, que provavelmente são aquelas do tríptico com as gravuras do livro de Gênesis da bíblia de Cristoph Weigel e a composição da virgem apocalíptica. Sua monografia traz como dado mais importante, ou, pelo menos, o mais interessante para esta pesquisa, as informações sobre a pintura do forro da capela-mor.

Ainda sobre este teto, a pesquisadora Myriam Ribeiro afirma que tradicionalmente, esta pintura é apontada por estudiosos do tema como a primeira da região (das minas) “(...) a adotar os esquemas composicionais derivados das criações do P. Pozzo” (OLIVEIRA, 1987, p. 31). Neste sentido, a pesquisadora se refere à técnica da pintura ilusionista de falsa arquitetura ou perspectiva. Deve-se pontuar que apesar de apresentar a novidade perspéctica, a composição cachoeirense não necessariamente se baseia nos esquemas compositivos de Pozzo, uma vez que este apresenta a solução de um ponto de fuga central, pelo contrário, apresenta uma composição predominantemente paralela, e sem convergências das linhas para um ponto ou zona de fuga central.

Neste sentido, a pesquisadora, ainda no ano de 1987, avança sobre uma importante constatação: a de que não se nota neste teto uma trama arquitetônica.

Figura 23: Forro da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo com sua atual pintura em tons de azul.



Fonte: Acervo do autor.

A pintura aparente no forro da matriz cachoeirense não corresponde à aquela acertada na documentação setecentista, em perspectiva, nem aos esquemas compositivos do século XVIII, notadamente, composições de complexas tramas arquitetônicas, repletas de arcadas, balaústres, mísulas, cúpulas, colunas e cimbalhas que criam um rico espalho pictórico acima dos espaços sacros construídos. Em 1755, este tipo de composição já era recorrente no Brasil, em especial em suas faixas litorâneas,

como Rio de Janeiro e em Salvador. De maneira diversa, Myriam aponta que esta pintura, aproxima-se “de modelos mais tardios em voga na própria região mineira em fins do século XVIII.” (OLIVEIRA, 1987, p. 31).

A partir desta pontuação da pesquisadora e da análise das características estilísticas e morfológicas deste teto, a pintura de Cachoeira do Campo é redescoberta, no sentido de que se levanta a suspeita de que se trata de uma repintura posterior, com uma composição espacial aberta, espacial, onde o vazio predomina sobre o cheio e não de uma intrincada e erudita arquitetura, aquela elaborada por Antônio Rodrigues Bello cuja documentação se refere.

A atual pintura ali existente não apresenta nenhum tipo de trama arquitetônica perspéctica, nem mesmo elementos arquitetônicos como o balcão parapeito nas bordas do forro utilizado em finais do século XVIII e início do século XIX. Ali não existem quaisquer elementos arquitetônicos que indiquem uma trama articulada, somente uma composição ornamental com nuvens e figuras humanas.

Nesta pintura, há um fundo azul com estrelas douradas (que lembram o forro da igreja do Carmo em Ouro Preto), figuras iconográficas nas laterais do forro, sobre as cimalkas, interessante notar que estas figuras se localizam sobre as falsas colunas torsas da capela-mor, como se assentassem sobre elas. Ao centro do teto existe um medalhão circular, descolado de quaisquer outros elementos da pintura, havendo uma figura da coroação da Virgem Maria, ladeada à direita por Deus Pai, à esquerda por Jesus Cristo e logo acima destas figuras, paira a alegoria do Espírito Santo, com um fundo dourado (interessante versar sobre o céu divino, dourado ao fundo das figuras principais, o céu azul e antropológico ao redor do medalhão central). O medalhão em si é composto por nuvens acinzentadas, entremeado por uma profusão de figuras antropomórficas aladas, das quais se nota uma considerável diferença de escalas. Por fim, o medalhão é encimado por uma espécie de tarja num tom marrom, que se mostra de difícil compreensão devido à degradação da pintura.

O que se percebe é que a referida pintura destoa estilisticamente e cromaticamente do restante da capela-mor, com sua leveza e sua luminosa paleta de azuis, enquanto no restante do espaço da capela predominam tons avermelhados e ocres, num Barroco mais antigo, penumbrista, pesado e dourado.

Em seu texto, Myriam Ribeiro aponta de forma pioneira o relato de Jair Inácio, célebre restaurador ouro-pretano que na época realizou avaliações *in loco* e afirmava

que havia “indícios seguros da existência de pintura anterior por baixo da que atualmente se vê” (OLIVEIRA, 1987, p. 31), o que reforça o argumento técnico de que a pintura preexistente no forro, de autoria de Antônio Rodrigues Bello, não está visível naquela matriz, uma vez que se encontra recoberta pela pintura de fundo azul que lá existe.

Por fim, a pesquisadora afirma que até que a obra esteja convenientemente restaurada (provavelmente tendo em mente a remoção da pintura mais recente) ficaria “em suspenso a verdadeira significação do forro da Matriz de Cachoeira do Campo no quadro evolutivo da pintura perspectivista mineira”. (OLIVEIRA, 1987, p. 31). Reforça-se esta indagação da importância desta quadratura ali existente: quais são os seus aspectos iconográficos? Qual é o seu esquema compositivo? Seus aspectos estilísticos e morfológicos, quais são? Responder a estas questões consistiria numa importante contribuição para a história da arte mineira.

A partir de tais questionamentos e constatações, iniciou-se o trabalho de investigação acerca da pintura preexistente no forro da referida Matriz. Inicialmente, a proposta metodológica deste trabalho era a de investigar a quadratura coberta através de raios X e outros métodos não destrutivos, em parceria com o CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais), um órgão complementar da Escola de Belas Artes da UFMG. Porém, devido à pandemia de Covid-19, que limitou as possibilidades de um trabalho que já apresentava enormes dificuldades técnicas, optou-se por outro caminho: o de investigação através das janelas de prospecção, áreas de transparência e áreas de perda da pintura. Assim, analisou-se um considerável acervo iconográfico que inclui fotos das janelas de prospecção, atuais e do período do restauro. A imagem abaixo, cedida por um dos profissionais que atuaram na restauração da Matriz, o professor Azor Borges, da FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto), permite entrever diversas áreas da pintura preexistente.

Figura 24: Forro da Matriz Cachoeira do Campo durante o processo de restauração, com destaque para as áreas de perda que revelam a pintura subjacente.



Fonte: Cedido por Ázor Borges.

Nesta imagem, que foi editada para aumentar a visibilidade da pintura anterior, pode-se perceber uma série de linhas da quadratura preexistente, rostos de personagens, bem como a paleta de cores preexistente, muitas delas visíveis através das janelas de prospecção que hoje ainda estão no teto, mas pontos que permitiam a visibilidade, como áreas de transparência da têmpera e áreas de perda de camada pictórica, foram novamente cobertos no processo de restauração da pintura azul. Desta maneira, a observação destas imagens, permitiu a identificação de diversas áreas ainda hoje visíveis ou parcialmente visíveis no teto, o que permitiu a elaboração da imagem abaixo.

Figura 25: Mapeamento das janelas de prospecção e áreas de transparência no forro da Matriz de nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Através do mapeamento destas janelas, foi possível a constatação de alguns fatos importantes sobre a pintura original deste forro, dentre eles se pode destacar:

1 - a presença do medalhão central, tão comum na quadratura desenvolvida em Portugal e no Brasil, que neste teto, parece apresentar um formato angulado, fato que se pode apontar a partir da análise da janelas de prospecção de número 6 e 29, localizadas à esquerda da figura do Espírito Santo e abaixo da representação de Deus Pai, respectivamente.

2 - Outro ponto importante a respeito da composição desta pintura é a sua provável composição com colunas simétricas na periferia direita e esquerda do teto, que parecem ter algum tipo de continuidade com as cores existentes na policromia da capela-mor e principalmente, com a estrutura fingida na talha ali existente, uma vez que a janela de prospecção de número 3, localizada imediatamente acima da cabeça da figura à direita da capela, permite a visualização parcial da base de um dos pilares ali pintados que se encontra numa posição que sugere uma continuidade com as colunas torsas ali existentes.

3 - Pode-se notar através das janelas de prospecção de número 2 e 19, localizadas próximas às figuras do lado esquerdo, e das janelas de número 21, 22, 23 e 24, localizadas bem ao centro do teto, no panejamento da figura de Deus Pai, algumas linhas retas no sentido transversal da pintura. Estas linhas não parecem ter nenhum tipo de convergência no sentido central da composição da cena, estabelecendo pontos ou zonas de fuga, mas sim, aparentam estabelecer uma composição totalmente paralela em relação aos limites do forro.

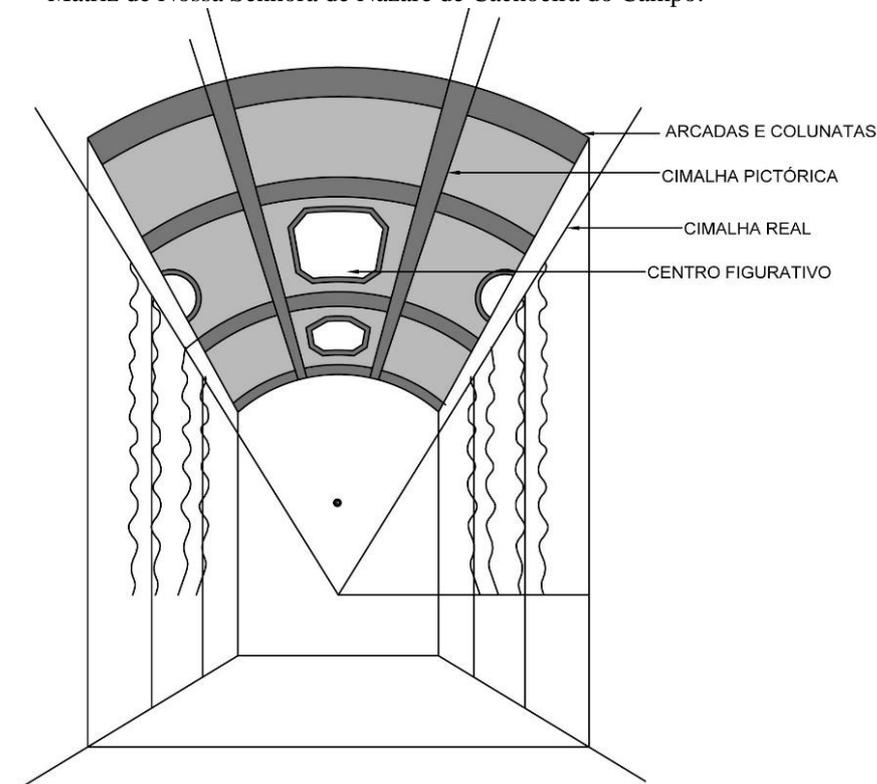
4 - As janelas de prospecção de número 9, 12, 14 e 15, localizadas abaixo da figura feminina do lado direito, assim como áreas de transparência de número 5 e 11 localizadas próximas dos anjos com braços esticados existentes do lado direito e esquerdo da cena, além da janela de número 38, localizada próxima à aduela de fixação esquerda do retábulo mor, permitem a visualização de linhas retas, no sentido longitudinal da cena. Estas linhas parecem simétricas, que se supõe ser uma segunda cimalha que complementa a verticalidade da arquitetura fingida.

5 - As janelas de prospecção de número 39 e 35, ambas localizadas imediatamente acima da aduela de fixação direita do retábulo-mor, permitem a visualização de linhas que estabelecem ângulos entre si, uma em ângulo aberto (a inferior) e outra num ângulo fechado (superior), permitindo assim aventar a hipótese da existência de um óculo secundário na composição arquitetônica.

6 - Através das janelas de prospecção de número 34 e 37, localizadas entre a região das colunas torsas do lado direito da capela, pode-se observar o desenho de um arco. Na mesma área, do lado oposto da capela, existe um óculo com desenho arqueado, provavelmente uma intervenção posterior, mas que parece acompanhar um desenho preexistente.

Com base nas observações acima, pode-se avançar, de forma hipotética, na proposição de uma provável composição arquitetônica da pintura original ali existente. Neste sentido, a partir da observação do sentido, ângulos e dimensões das linhas ali observadas através das pequenas janelas de prospecção, foi possível obter uma rica quantidade de informações e observar uma considerável quantidade de detalhes da pintura preexistente. Desta maneira, acredita-se que a mesma apresentava linhas gerais próximas do esquema abaixo:

Figura 26: Hipótese da composição perspectíca elaborada por Antônio Rodrigues Bello no forro da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesta ilustração, percebe-se de forma esquemática os pontos observados nas janelas de prospecção: as linhas longitudinais das cimalhas pictóricas paralelas à cimalha real, as linhas transversais das arcadas paralelas aos limites estabelecidos pelo arco cruzeiro e o retábulo-mor. Nota-se ainda os arcos nas laterais, claramente visíveis pelas janelas de prospecção e os dois óculos parcialmente visíveis. Obviamente, a pintura ali encoberta apresenta uma enorme riqueza de detalhes arquitetônicos e decorativos, como uma rica ornamentação fitomórfica e a presença de figuras antropomórficas aladas, no entanto, esta hipótese contempla apenas os principais elementos compositivos que estruturam o teto, uma vez que a visualização de quaisquer

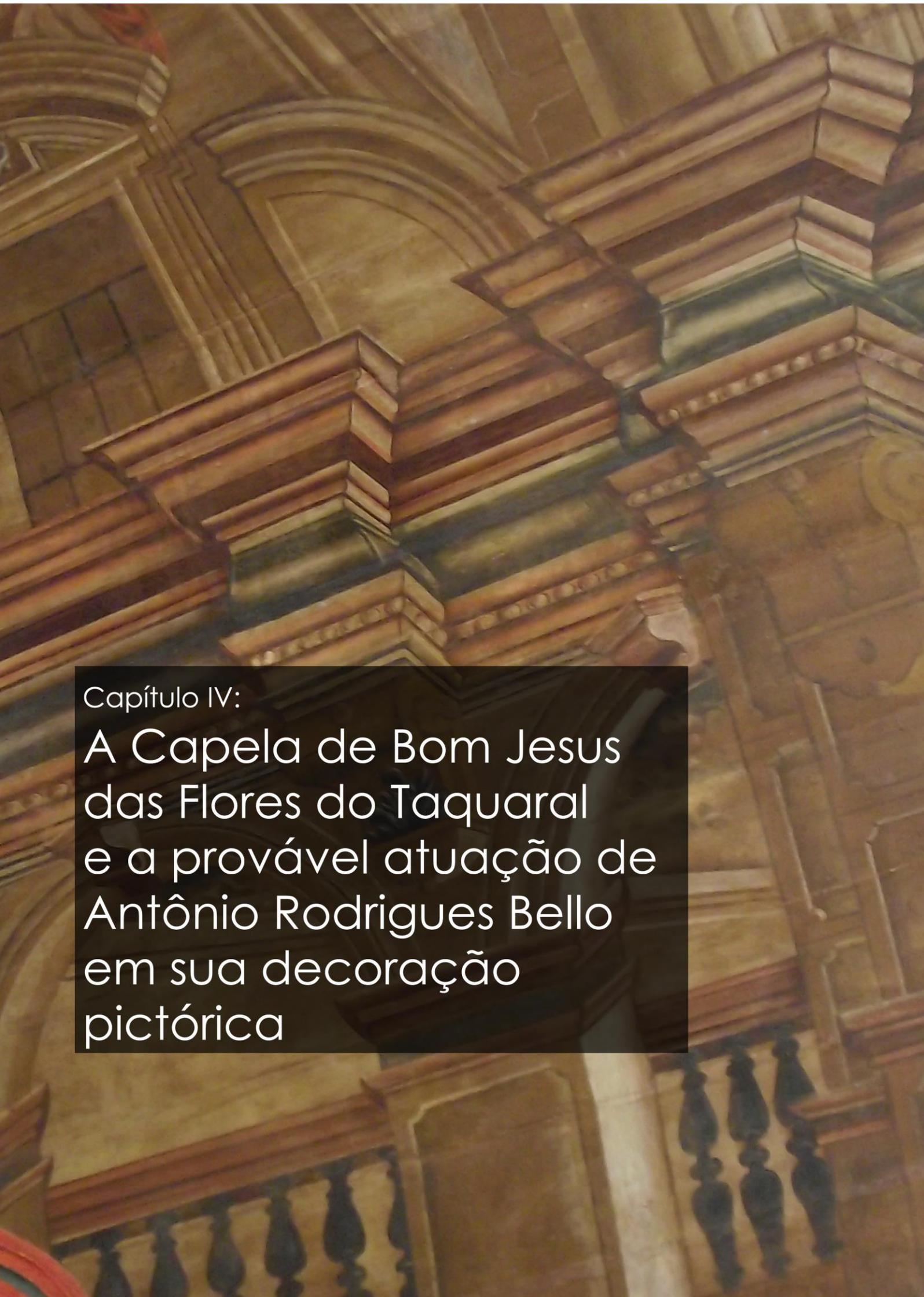
elementos é muito limitada através das janelas de prospecção, o que limita as possibilidades de avanços deste estudo.

Por fim, quanto ao tema iconográfico do painel central, não foi possível observar nenhuma janela que permita visualizar parcialmente alguma cena. Porém, com base na invocação da Matriz a Nossa Senhora de Nazaré, o Professor Alex Bohrer acredita se tratar de uma cena do milagre de Dom Fulgas Roupinho, fidalgo português que supostamente clamou à Virgem de Nazaré quando viu-se em perigo quando seu cavalo estava prestes à lançar-se ao precipício durante uma furtiva perseguição numa caçada no ano de 1182. Portanto, acredita-se que a representação iconográfica deste painel apresente relações com a figura abaixo:

Figura 27: Representação do Milagre de Dom Fuas Roupinho existente no teto da Igreja Matriz de Antônio Dias - MG.



Fonte: Acervo do autor.



Capítulo IV:

A Capela de Bom Jesus
das Flores do Taquaral
e a provável atuação de
Antônio Rodrigues Bello
em sua decoração
pictórica

4 – A Capela do Taquaral

Ainda na região de Vila Rica, algumas das pinturas que apresentam grande similaridade compositiva com esta existente na Igreja Matriz cachoeirense são as duas existentes nos forros da nave e da capela-mor da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, mais conhecida pela corruptela de “Capela do Taquaral”. Esta capela se localiza no bairro Taquaral, a aproximadamente três quilômetros do centro de Ouro Preto.

Figura 28: Fachada da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, Ouro Preto - MG.



Fonte: Acervo do autor.

Na acidentada encosta onde atualmente se localiza a simplória capelinha, a Capela do Taquaral, “haveria já antes de 1720 uma primeira construção de taipa no local, que começou a proporcionar assistência à população. Porém, com a destruição do arraial (...) a antiga Capela teria se misturado aos restos calcinados do arraial.” (OURO PRETO, 2009, p. 61). Após o incêndio e destruição desta capela, feita de taipa, aconteceu um processo de reconstrução do templo que atualmente lá existe, assim “a Capela de pedra do Bom Jesus das Flores do Taquaral, (...) teria sido então construída em 1748.” (OURO PRETO, 2009, p. 61). Desta maneira, trata-se de uma das mais primitivas edificações religiosas de Ouro Preto, que compunha os primeiros núcleos urbanos do Caminho Tronco.

A primeira denominação desta capela foi sob a invocação de Nossa Senhora do Pilar do Taquaral, porém, em 1855, houve uma mudança do nome para Bom Jesus das Flores (OURO PRETO, 2009, p. 61). Neste sentido, é importante destacar que esta capela ostenta “as antigas devoções à Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição, as quais curiosamente são as devoções das duas matrizes de Ouro Preto, cuja rivalidade era ainda mais forte no período.” (LEMOS, 2016, p. 74). Tal fato é curioso, uma vez que é possível que as irmandades destas duas invocações provavelmente frequentavam as edificações primitivas que existem onde estão localizadas as atuais matrizes de Ouro Preto, logo, o fato desta capela ostentar estas duas invocações suscita questões que permanecem até então sem respostas sobre as relações desta edificação com ambas as irmandades.

O Dossiê de restauro OP/44, que compõe o Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento – Ouro Preto e Mariana, constitui-se de uma importante fonte para esta pesquisa, uma vez que traz uma série de observações e informações técnicas acerca da referida capela. Desenvolvido em 1973 numa ação conjunta entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (IEPHA), as prefeituras municipais de Ouro Preto e Mariana e a Fundação João Pinheiro, possibilita a consulta de informações que demonstram o estado em que a capela foi encontrada pelos técnicos em restauração na década de 1970, radicalmente diferente da apresentação estética que se pode ver atualmente na capela, pós restauração.

O referido documento aponta que a capela foi alvo de tombamento individual a nível federal pelo IPHAN ainda na década de 1930, compondo um dos primeiros tombamentos realizados no Brasil num momento em que a compreensão sobre patrimônio cultural ainda dava seus primeiros passos. Neste momento havia um entendimento que priorizava os aspectos estéticos dos bens em detrimento de alguns aspectos históricos ou técnicos. O tombamento da Capela do Taquaral se deu de acordo com o Processo n° 75 – T – Inscrição n° 253 no Livro de Tombo de Belas Artes, Fls. 44, em 8 de Setembro de 1939.

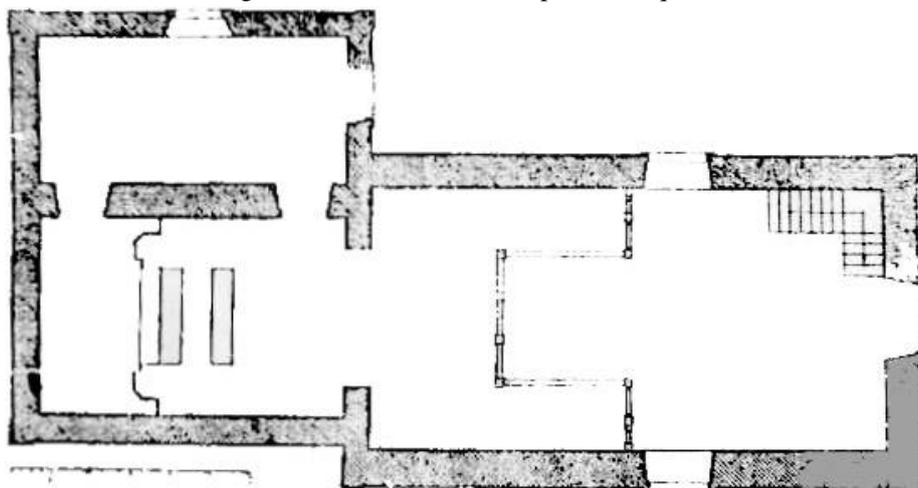
Segundo Informações do cônego Raimundo Trindade (1945), em sua pesquisa sobre as igrejas do Bispado de Mariana, a “Capela de Nossa do Pilar, no Taquaral, freguesia de Antônio Dias de Vila Rica, erigida a pedido dos moradores por provisão de 28 de outubro de 1748. Sua bênção se realizou a 2 de novembro seguinte”.

(TRINDADE, 1945, p. 221). Desta maneira, pode-se considerar o ano de 1748 como o provável ano de início das obras da capela que atualmente existe, uma vez que é a data em que foi canonicamente erigida.

O fato de sua bênção ter se realizado no dia 2 de novembro de 1749 indica que neste ano as obras já deveriam estar consideravelmente adiantadas, num tempo relativamente curto, de cerca de um ano entre o pedido de provisão e a sua bênção. Quanto aos seus aspectos construtivos, na época da primeira edificação “os materiais utilizados foram possivelmente a taipa e a madeira, mais tarde substituída por alvenaria de pedra.” (IPHAN, 1973, p. 7)

Esta capela tem um partido arquitetônico simples, comum à estas primeiras edificações religiosas. “Segue de perto o desenho de sua congênere dedicada à nossa Senhora da Piedade, localizada em elevação vizinha.” (LEMOS, 2016, p. 74). Seu corpo é composto por uma nave, ligeiramente maior e mais alta que o restante da edificação, com um arco cruzeiro que a separa da capela-mor, que se comunica diretamente com uma sacristia lateral. Sua fachada apresenta duas janelas e uma porta de verga reta, coroada por um arco e um pequeno nicho de pedra, um óculo de formato geométrico. Não conta com torres, mas apresenta duas sineiras em pedra talhada, que dão simetria à singela fachada. Tais sineiras em muito se assemelham a algumas existentes em Portugal.

Figura 29: Planta Baixa da Capela do Taquaral.



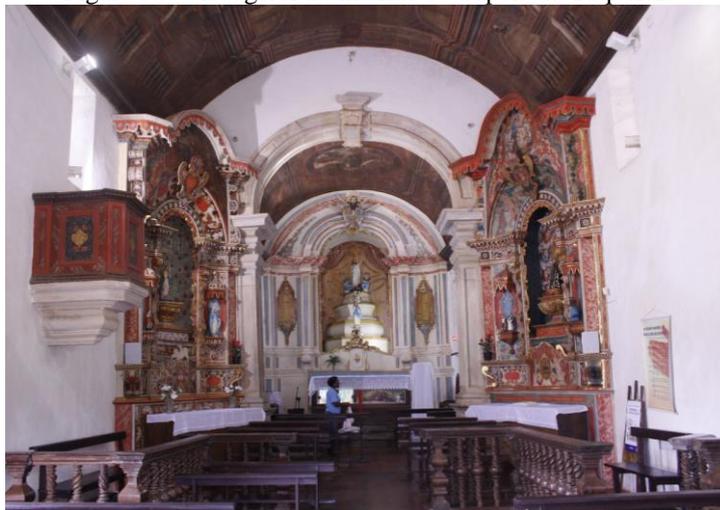
Fonte: Prefeitura Municipal de Ouro Preto, p. 80.

Apesar de sua tipologia construtiva ser comum em Ouro Preto, esta não se encontra claramente categorizada por estudos clássicos como o estudo de evolução

morfológica proposto por Sylvio de Vasconcellos, uma vez que este enfoca na evolução das fachadas. No entanto, pode-se apontar relações de sua fachada com a da Ermida de Nossa Senhora da Conceição, em Tomar, apontada por ele como influência direta para as primeiras tipologias religiosas mineiras apresentando a mesma simplicidade do frontão triangular, o pequeno óculo, janelas laterais e uma porta de verga reta, com o principal destaque para as duas sineiras em pedra que acentuam a simetria da composição.

Contrastando com sua fachada simples, a decoração interna da Capela do Taquaral chama a atenção, uma vez que, como as primeiras igrejas do período, apresenta um interior ricamente ornamentado. Em seu interior, existem três retábulos de talha simples, porém com uma rica policromia, que podem ser apontados como retábulos de Carapina¹⁵, que correspondem às invocações do Senhor Bom Jesus (no retábulo-mor), Nossa Senhora das Dores e Santo Antônio (nos retábulos colaterais). Atualmente, existem nestes retábulos as imagens contemporâneas, de nossa Senhora Imaculada Conceição, Nossa Senhora de Aparecida, e uma imagem de Cristo ressuscitado ocupando o altar-mor. “As imagens do século XVIII (Bom Jesus, Santana, Nossa Senhora das Dores e Santo Antônio) foram retiradas, achando-se atualmente em depósito no Museu do Aleijadinho da Matriz de Antônio Dias.” (IPHAN, 1973, p. 7).

Figura 30: Vista geral do interior da Capela do Taquaral.



Fonte: Acervo do autor.

¹⁵ Terminologia utilizada pelo Professor Alex Fernandes Bohrer em sua tese, de 2015, para se referir aos singelos retábulos de madeira recortada com características típicas de carapinas e não de entalhadores. Que frequentemente são interpretadas como obras posteriores, feitas em época de menor riqueza. Contudo, analisando atentamente essa morfologia podemos aventar a hipótese de que algumas são muito antigas. O pesquisador aponta ainda que, em geral, esses conjuntos apresentam arremates em arcos simples, que são continuações de pilastras inferiores. Uma espécie de simplificação ornamental que mantém a composição morfológica dos retábulos do Nacional (BOHRER, 2015, p.253).

O dossiê de restauro de 1973 traz ainda informações sobre a pintura dos tetos, afirmando que no teto da capela-mor há “uma pintura de boa qualidade, cuja trama se desenvolve em torno do tema central de um medalhão, com a representação da virgem com o menino” (IPHAN, 1973, p. 8). Porém, o mesmo dossiê, mais adiante traz algumas fotografias, dentre elas uma fotografia interna de uma edificação religiosa morfológicamente semelhante à Capela do Taquaral, mas que se trata de uma outra edificação não identificada, fato que pode ser constatado observando-se detalhes da talha dos retábulos colaterais, como por exemplo os frontões interrompidos sobre as colunas laterais. Tal fato provavelmente foi um erro cometido pelas equipes técnicas no período, uma vez que este dossiê é parte de um projeto maior de revitalização de Ouro Preto e Mariana, que englobava uma série de bens, acarretando um grande volume de trabalho.

Acessando, porém, a página do Atlas Digital dos Bens móveis e imóveis de Minas Gerais, inscritos no Livro de Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é possível acessar fotos da Capela do Taquaral que permitem visualizar o estado de conservação e a apresentação estética que a mesma se apresentava no século XX, antes de passar pela intervenção da década de 1970 descrita no dossiê.

Figura 31: Interior da Capela do Taquaral no início do século



XX.

Fonte: Atlas digital.

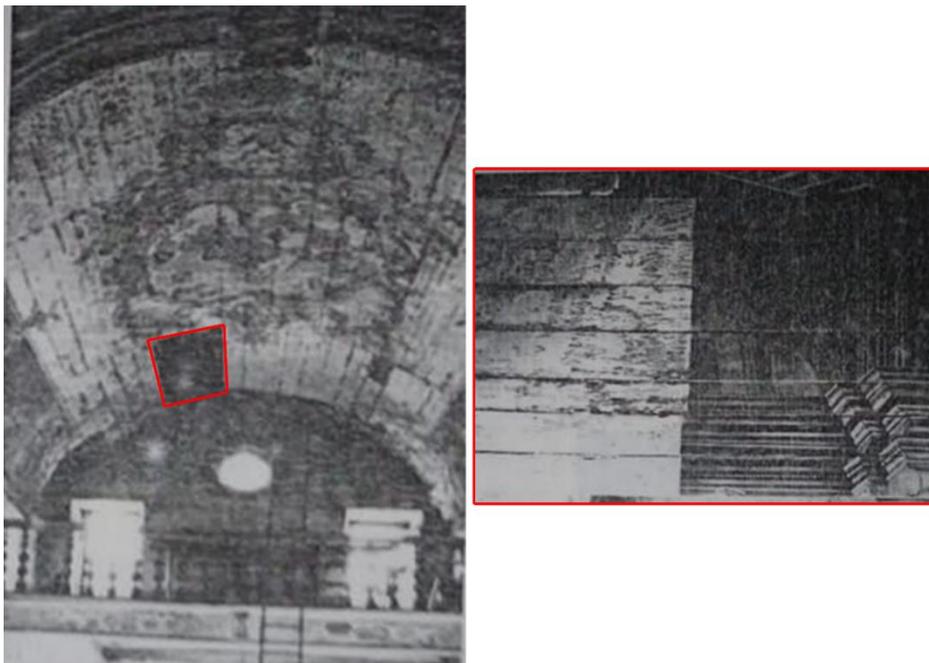
Disponível em: <http://atlasdigital.com.br/pt/Pesquisa/Bem/119#>.

Nesta fotografia, pode-se perceber uma série de detalhes, desde patologias como as manchas de umidade sobre o arco cruzeiro (umidade que provavelmente foi responsável pela deterioração das peças de madeira e elementos decorativos dos retábulos e tetos), áreas de perda de camada pictórica no forro da nave, como também alguns aspectos estéticos importantes, dentre eles a pintura da nave, com grandes rocalhas nos cantos, sobre os retábulos colaterais. Esta pintura apresentava ainda uma grande faixa reta na região próxima às cimalthas de todo o teto, como uma espécie de margem que emoldurava um centro figurativo da pintura, onde predominava um tom claro (impossível de ser precisado pelas fotos monocromáticas, mas que pelas fotografias parece ser branco).

Trata-se de uma pintura aparentemente de transição para o gosto neoclássico, mas ainda repleta de elementos decorativos do Rococó, que ao centro trazia um medalhão emoldurado de rocalhas e flores. Talvez esta pintura possa ser localizada no “tardo rococó”¹⁶ que se desenvolveu em cidades coloniais mineiras durante finais do século XIX e início do século XX. Pode-se notar, nas fotografias abaixo, feitas durante a restauração da década de 1970, a presença do medalhão central que lá existia, rodeado de elementos decorativos como guirlandas de flores e figuras antropomórficas ao centro. Percebe-se ainda uma grande janela de prospecção localizada próxima ao óculo da fachada frontal da capela, que possibilitava avistar parte de uma rebuscada cimaltha que existia numa camada pictórica abaixo da que se apresentava.

Figura 32: Processo de restauração do forro da nave da Capela do Taquaral.

¹⁶ Clara Assunção Ferreira, em seu trabalho “O tardo rococó de Miguel Treguellas”, desenvolvido dentro do NEALUMI do IFMG de Ouro Preto, fala de Miguel Treguellas, importante entalhador ouro-pretano que atuou em Ouro Preto e Belo Horizonte no final do século XIX e início do século XX. A pesquisadora utiliza a terminologia “tardo rococó” para se referir a obras que apesar de terem uma roupagem neoclássica, contém elementos inseridos como rocalhas, dossel, sanefas e colunas caneladas, características decorativas presentes num vocabulário rococó. O trabalho de Clara se concentra sobre elementos da linguagem da talha rococó, mas apropria-se aqui de sua terminologia para a abordagem de elementos pictóricos.



Fonte: Atlas digital.

Disponível em: <http://atlasdigital.com.br/pt/Pesquisa/Bem/119#>.

Ainda sobre a pintura tardo rococó que encobria a antiga camada pictórica dos forros da capela do taquaral, que se pode notar nas imagens. Trata-se de uma pintura elaborada já no século XX, poucos anos antes da intervenção realizada pelo IPHAN em 1946. Segundo o dossiê de 1973, esta “pintura do teto da Nave é obra recente, realizada por volta de 1930 pelo pintor Geraldo Rocha.” (IPHAN, 1973, p. 8). O referido dossiê aponta ainda uma série de reparos e pequenas intervenções pelas quais a capela passou ao longo do tempo e muitas delas revelam ações, ou pelo menos dão destaque para a necessidade urgente da realização de ações nos forros da capela, suportes para as pinturas enfocadas neste estudo.

Ainda em 1946 (poucos anos após o processo de tombamento, dado em 1939) “segundo ‘expertise’ do IPHAN, foi constatada a necessidade de obras na capela, implicando total restauração da pintura, remodelação do altar-mor, **restauração do teto e do telhado** e reparos no assoalho.” (IPHAN, 1973, p. 8, grifo nosso). Pode-se ressaltar aqui alguns pontos importantes: o primeiro deles que o dossiê destaca neste trecho, a necessidade de revisão do teto, provavelmente nesta citação o termo “teto” se refere à materialidade do telhado propriamente dito, que quando degradado permite a degradação de elementos internos como as tábuas de madeira do forro, atingidas por umidade devido ao estado também degradado do telhado. Esta hipótese se confirma com a observação das fotos antigas da capela, onde se pode observar manchas de

umidade sobre o arco-cruzeiro. Por fim, acredita-se que restauração total da pintura aqui citada, refira-se à caição das paredes externas, que em sua totalidade apresentavam-se com manchas e áreas de perdas generalizadas, podendo confirmar observando-se fotos externas da capela naquele período. Nestas imagens, pode-se notar uma série de patologias, em especial na fachada lateral esquerda da capela, que apresentava àquela altura manchas de umidade descendente, fissuras e áreas de perda na argamassa, bem como a caição desgastada e craquelada.

Figura 33: Exterior da Capela do Taquaral no início do século XX.



Fonte: Atlas digital.

Disponível em: <http://atlasdigital.com.br/pt/Pesquisa/Bem/119#>.

Já em 1954, se deu a inclusão da capela num plano anual de obras elaborado pelo IPHAN e nele, estão elencados trabalhos como a “**revisão geral do telhado**, limpeza e pinturas gerais e pequenos consertos generalizados dos no assoalho, **forro**, portas e janelas.” (IPHAN, 1973, p. 8, grifo nosso).

Aqui, quinze anos após o decreto de tombamento e nove anos após a indicação anterior, novamente pode-se perceber a necessidade de pequenas intervenções no forro e de grandes reparos no telhado, apontado como sendo necessária uma revisão geral, reforçando a ideia de um estado de conservação inadequados dos forros por um período de tempo relativamente extenso, o que pode comprometer a preservação da camada pictórica.

Por fim, o mesmo dossiê insiste em um de seus tópicos específicos que se refere a “obras e cuidados que exige”, apontando a necessidade da “total restauração pintura, remodelação do altar-mor, restauração do **teto** e restauro no assoalho, restauração no **telhado**.” (IPHAN, 1973, p. 10). Percebe-se aqui os termos ambíguos que se referem aos elementos de cobertura da capela. Provavelmente um dos termos se refere ao telhado propriamente dito, e o outro ao forro.

A insistência na urgência destes mesmos tópicos, desde a década de 1940, passando por 1950 apontando sempre as mesmas patologias, indica que apesar da realização de pequenos reparos paliativos anteriormente realizados e citados pelo dossiê permite perceber que a necessidade de grandes obras do telhado e dos forros somente foi sanada com o restauro realizado em 1973, deixando assim uma janela cronológica de cerca de quarenta anos de apontamentos sobre forros que careciam de medidas conservativas.

A necessidade destas intervenções citadas no documento, bem como as fotos que demonstram patologias nos forros e pinturas, apontam para a urgência do restauro dos elementos artísticos da capela, em especial a totalidade da pintura, que provavelmente se apresentava degradada. Esta, tratando-se de obra recente, como o mesmo dossiê diz, provavelmente se degradou rapidamente em decorrência das más condições do telhado que não provia a estanqueidade necessária para a proteção da mesma, que àquela altura já se apresentava craquelada e com áreas de perda.

Concluída esta descrição histórica da capela, retorna-se aqui aos aspectos mais significativos para o âmbito desta pesquisa: sua decoração pictórica interna, em especial a de seus dois forros policromados, que foram severamente modificados ao longo do tempo, tanto nos processos de repintura, apontados como realizados no início da década de 1930, como nos processos de restauração ocorridos no final da década de 1970.

Essas pinturas ilusionistas, localizadas nos tetos da capela-mor e da nave, são de grande apuro, seguindo o modismo das cenas em perspectiva. (LEMOS, 2016, p.74). Nelas predominam a ideia do *Trompe L'oeil* dos tratados perspécticos italianos, onde a trama arquitetônica representada busca criar uma continuidade dos elementos construtivos do templo até o céu, visto por pequenas frestas na arquitetura e principalmente nos medalhões centrais, trazendo consigo a representação das invocações do tempo.

A imagem abaixo demonstra uma comparação das duas diferentes apresentações estéticas da capela. Percebe-se na primeira imagem, à esquerda em preto e branco, uma repintura de gosto tardo rococó que apresentava rocalhas e um fundo predominantemente claro, e no forro da capela-mor uma cena da crucificação (coerente à nova invocação da capela ao Bom Jesus). Já a segunda imagem, colorida à direita, apresenta uma composição muito mais antiga, numa paleta de tons ocres, com uma pesada trama arquitetônica com cimalkas simétricas no sentido longitudinal da Nave, colunas formando arcadas em seu sentido transversal, onde se nota uma balaustrada. E na capela-mor pode-se visualizar uma composição semelhante, com um óculo central circular. Tais pinturas serão pormenorizadamente descritas e detalhadas adiante.

Figura 34: Comparativo entre a apresentação estética da Capela do Taquaral no início do século XX e como se apresenta atualmente no início do século XXI.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Montagem a partir de Atlas Digital e Acervo do autor.

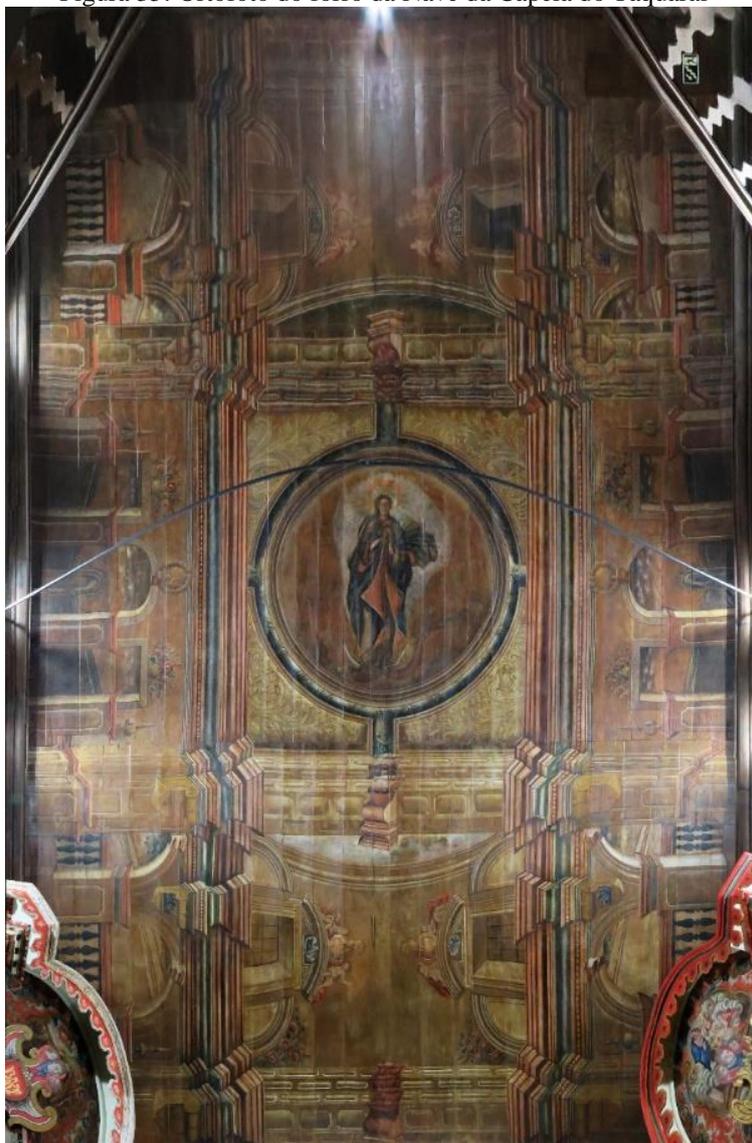
Tais forros, representando as invocações das duas freguesias de Ouro Preto, Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição se localizam respectivamente nos tetos da capela-mor e da nave da capela. Aqui, será analisada inicialmente a pintura existente na nave. Trata-se de uma pintura do gênero quadraturístico, que dava suas primeiras manifestações em Minas Gerais justamente por volta da metade do século XVIII. Neste teto em específico, nota-se a divisão do teto em três seções em seu sentido longitudinal, divididas por largas faixas no sentido transversal do teto, que acomodadas sobre a curvatura do teto abobadado criam a ideia de arcos. Tais faixas, apresentam uma tonalidade ocre, que predomina em toda a pintura, e apresentam uma ornamentação com elementos que através de um jogo de luz e sombras, criam a ilusão de serem almofadados. Uma importantíssima observação sobre estas faixas, que podem parecer

menos importantes do ponto de vista decorativo, mas que exercem o predomínio na composição do teto, é que não apresentam nenhum tipo de convergência para o centro figurativo, pelo contrário, apresentam-se totalmente paralelos às paredes que limitam o teto.

4.1– O teto da nave da Capela do Taquaral

Começando a descrição deste teto das extremidades para o centro, se nota uma composição simétrica, com arcadas laterais, guarnecidas por uma balaustrada ilusionista. Os balaústres em si apresentam uma tonalidade escura de azul, enquanto o guarda corpo que os coroa é representado em uma tonalidade avermelhada.

Figura 35: Ortofoto do forro da Nave da Capela do Taquaral



Fonte: Cedido por Mateus Rosada.

As arcadas laterais (em arco pleno nas extremidades e de vergas retas no centro) apresentam também uma tonalidade ocre e no ponto médio entre os arcos existem mísulas sobre as quais se apoia a multicolorida e pesada cimalha. Nota-se nesta composição pelo menos três mísulas diferentes: entre os arcos dos dois tramos das extremidades longitudinais do teto, as mísulas apresentam uma base piramidal e um ornamento concheado numa tonalidade de azul escuro, já no centro dos arcos, devido ao espaço reduzido entre o topo do arco e a cimalha, há pequenas mísulas, estas mais simplificadas, com a base com uma ornamentação torneada, que chama a atenção pela sua representação lateralizada, que destoa da composição do restante do teto por terem um campo visual diverso deste.

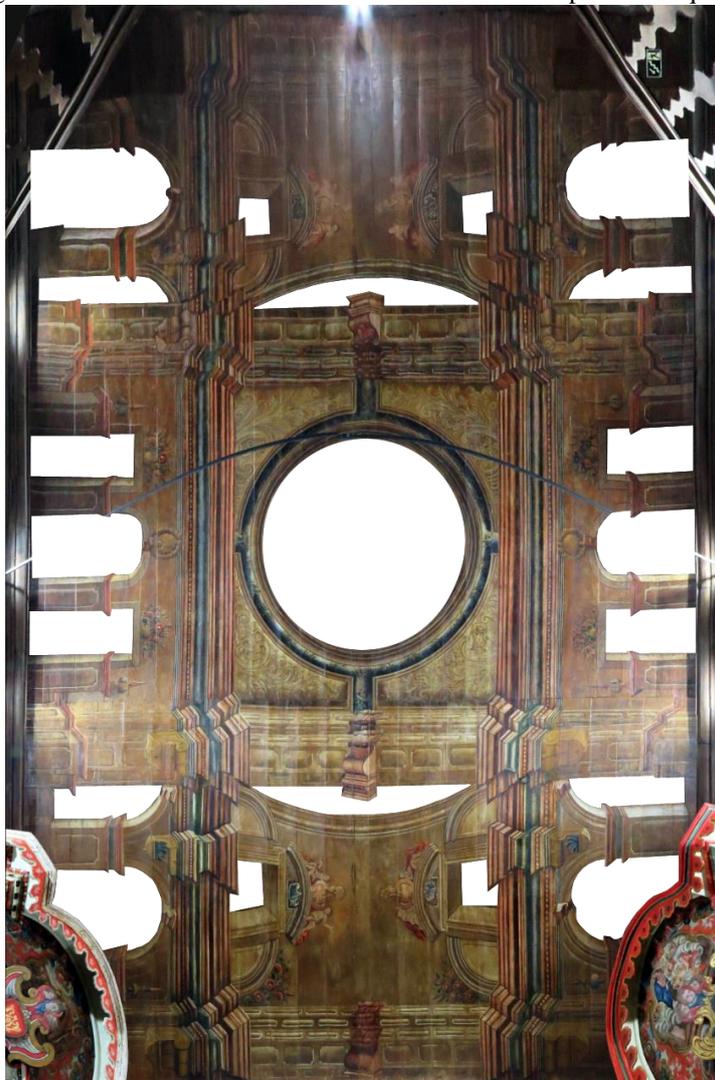
Por fim, existem as mísulas que se localizam nas robustas faixas que fazem a divisão transversal do teto. Nelas, devido a sua escala, as mísulas são maiores uma vez que acompanham a escala deste elemento e aqui apresentam uma tonalidade predominantemente amarelada, além da mesma base piramidal notada em outras mísulas da composição.

Sustentada pelas arcadas anteriormente analisadas e fazendo a divisão longitudinal da composição, existe uma pesada cimalha, que também não apresenta nenhum tipo de convergência para um ponto ou para uma zona de fuga central, mas se apresenta totalmente paralela à cimalha real existente nas bordas laterais do teto. Esta cimalha apresenta uma rica policromia em tons de ocre, azul e vermelho, além de ser parcialmente ornamentada com uma textura de segmentos esféricos criados pelo pintor a partir de um jogo de luzes e sombras. Esta cimalha faz apenas algumas reentrâncias e saliências em pontos específicos, acompanhando o desenho dos arcos transversais ou das mísulas existentes no intercolúnio dos dois tramos na extremidade do teto.

Acima desta cimalha pictórica existem as três principais zonas figurativas deste teto. As duas zonas existentes nos tramos da extremidade do forro caracterizam-se pela existência em sua lateral de uma fenestração quadrada, ladeada por frontões interrompidos curvos, possuindo, em suas laterais, ramalhetes de flores. Esta fenestração é ainda coroada por um frontão em arco, onde em seu centro existe um ornamento concheado azul e sobre o qual se assentam duas figuras antropomórficas aladas, com o panejamento vermelho e que guarnecem uma espécie de medalhão. Ainda neste tramo, junto ao arco transversal que o delimita, vê-se parcialmente uma abertura, uma das poucas deste teto de uma pesada trama arquitetônica, vendo-se nuvens ao

fundo. Um importante aspecto a destacar deste teto é a predominância dos cheios sobre o vazio, visto que neste teto nota-se o céu ou as paisagens ao fundo apenas por pequenas aberturas, enquanto a trama arquitetônica encerra o espaço arquitetônico do templo.

Figura 36: Estudo de cheios e vazios do teto nave da Capela do Taquaral.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por fim, no tramo central deste teto, há um medalhão circular, a principal abertura da trama arquitetônica, o chamado quadro recolocado apontado por Magno Mello. Neste sentido, o autor discorre sobre o papel do quadro recolocado na quadratura típica do mundo português (e, por consequência, também de Minas Gerais) com a característica específica de sugerir o encerramento do espaço com este medalhão central, frontalizado, que, por sua vez, permite uma visão limitada e bem delimitada do espaço celeste ao fundo das figuras religiosas nele representadas. Assim, a “pintura de quadratura em Portugal, ao encerrar arquitetonicamente o espaço interno, permite a finitude dos falsos espaços (...)”. (MELLO, 1998, p. 95).

A peculiaridade portuguesa do quadro recolocado, para além dos motivos práticos da cópia iconográfica de gravuras sempre frontalizadas, pode ser apontada também como questão de um gosto pessoal da religiosidade portuguesa, que prima pela proximidade com os santos em detrimento das grandes distâncias atmosféricas. Tal fato pode ser atribuído ao antigo gosto dos quadros devocionais domésticos, ou mesmo dos quadros de altar, muito recorrentes nos antigos retábulos maneiristas, que “(...) tende a desaparecer mantendo-se, no entanto, nalguns exemplares, sobretudo os que mantêm uma função didáctica. Nestes exemplares usam-se vários painéis pintados não só no tramo central e nos laterais, mas também no ático.” (LAMEIRA E SERRÃO, 2003, p. 74).

Na nave da Capela do Taquaral, este medalhão circular apresenta uma moldura azul e se conecta através de um segmento reto desta mesma moldura às cimalkhas em suas laterais e aos arcos imediatamente acima e abaixo do mesmo. Ao redor desta abertura circular existe uma ornamentação fitomórfica, com elementos concheados em tons ocre, numa típica decoração acântica guarnecendo o centro figurativo de toda a pintura: a representação da Virgem Maria, que pisa em uma lua crescente e uma serpente de aspecto bestial. Este aspecto bestial das representações das serpentes pode ser apontado como recorrente na obra de Bello, haja vista que se repete por exemplo no teto da nave em Cachoeira do Campo.

Ainda sobre esta representação da Virgem Maria no centro da nave da Capela do Taquaral, cabe destacar algumas características notáveis: como seu aspecto longilíneo e esguio, que a difere de representações comumente elaboradas por outros pintores como Athaíde, que elaborava virgens mais volumosas. Outro aspecto que chama a atenção são os marcados ângulos existentes em seu panejamento, dando um ar mais duro popular para a imagem.

4.2– O teto da capela-mor da Capela do Taquaral

Já no teto da capela-mor deste templo existe uma outra quadratura, bastante semelhante à da nave. Com a mesma metodologia compositiva, o teto é estruturado à partir de grandes arcos no sentido transversal do forro, que se desenvolvem paralelamente aos limites do teto estabelecidos pelo retábulo mor e pelo arco – cruzeiro. No sentido longitudinal do teto existe uma cimalkha que estrutura o restante da composição. Entre a cimalkha real e a pictórica, existe uma fenestração em forma de

arco, fechada por uma espécie de gradil pictórico, por onde se pode entrever o céu. Esta abertura é coroada por uma mísula no ponto mais alto do arco, ladeado por flores. Outro ponto que em muito se assemelha à quadratura existente na nave é a predominância da trama arquitetônica, numa composição onde os cheios se sobrepõe aos vazios, e o céu pode ser entrevisto apenas por pequenas fenestrações.

Figura 37: Estudo de cheios e vazios do teto da capela-mor da Capela do Taquaral.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na extremidade lateral, onde o forro encontra a cimbalha real, há um elemento arquitetônico que lembra o trono de um retábulo e nos cantos deste teto há quatro figuras antropomórficas, as representações de quatro virtudes. Acredita-se se tratar das quatro virtudes uma vez que algumas delas carregam atributos iconográficos específicos: uma delas, a fortaleza, representada por uma mulher com uma coluna, “apoia-se esta mulher numa coluna, porque das partes do edifício, esta é a mais forte e que às outras sustém” (RIPA, 1603, p. 166, apud COUTINHO, 2016, p. 9). Encontram-se ainda no teto uma representação de uma mulher portando uma âncora (a esperança), uma mulher com duas crianças, (a caridade) e uma quarta virtude, não identificada.

Figura 38: Pormenor da lateral esquerda do forro da capela-mor, mostrando as virtudes da Esperança e da Fortaleza.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 39: Pormenor da lateral esquerda do forro da capela-mor, mostrando a virtude não identificada e a virtude da Caridade.



Fonte: Acervo do autor.

Por fim, o óculo central do forro da capela-mor contém uma representação da antiga devoção à Nossa Senhora do Pilar, que ainda pode ser vista no centro figurativo do teto. Apesar de seu mal estado de conservação, é possível perceber alguns pontos notáveis nesta representação da Virgem, como o seu panejamento e a silhueta

longilínea, que se assemelham àquela existente na nave. Nesta cena há uma composição diagonal, acentuada pelas nuvens à direita da imagem e até mesmo pela sua coroa, levemente inclinada. A composição é finalizada por um par de querubins, localizados à frente da Virgem. Pode-se visualizar as características descritas deste teto através da imagem abaixo.

Figura 40: Ortofoto do forro da capela-mor da Capela do Taquaral.



Fonte: Cedido por Mateus Rosada.

Neste teto, porém, nota-se algumas diferenças com relação ao da nave, devido às suas proporções reduzidas há somente um tramo, que abriga o óculo central. Há ainda pequenas diferenças quanto ao vocabulário ornamental, como por exemplo algumas mísulas que contam com maior ênfase decorativa e algumas cabeças de anjos guarnecidas por asas, localizadas nos cantos da trama arquitetônica, ladeando as mísulas localizadas nos arcos que ordenam a composição.

Um detalhe específico chama a atenção nestas pinturas: enquanto o pintor apresenta grande habilidade para a representação dos elementos arquitetônicos (apesar de alguns pontos de fuga destoantes), a representação antropomórfica em algumas imagens parece menos apurada, como por exemplo na imagem de Nossa Senhora da

Conceição no forro da nave, com poucos detalhes anatômicos. Tal fato indica que o pintor deste teto tinha certa dificuldade em trabalhar a representação antropomórfica. Pode-se apontar ainda algumas diferenças entre as diversas figuras humanas aqui analisadas, que hora têm uma representação mais atarracada (como os evangelistas da capela-mor da matriz cachoeirense, onde as quatro figuras apresentam a mesma composição geral), hora apresentam silhuetas mais longilíneas (como as figuras do tríptico de Cachoeira e da virgem da nave no Taquaral). Acredita-se que esta diferença se dê por um motivo simples: nas composições mais livres, onde as habilidades criativas do artista eram mais requeridas, este compunha cenas mais simples e com um traço mais autoral, enquanto nas composições mais fiéis a uma gravura, a influência da fonte iconográfica mais erudita, de proporções mais anatômicas se fazia notar no resultado final.

Ao se analisar a composição visual da Imaculada Conceição existente no centro figurativo da Nave da Capela do Taquaral, parece plausível indicar que esta pintura seja mais uma cópia iconográfica, porém não uma cópia direta como aquelas analisadas por Hannah Levy, mas fruto de um processo criativo de cópia e reinvenção recorrente na obra de Antônio Rodrigues Bello. Nesta obra o característico tecido esvoaçante sobre o ombro direito, as mãos postas em oração, e até mesmo o caimento do tecido sobre o ombro esquerdo podem ser indícios deste processo, como se pode visualizar nas imagens abaixo.

Figura 41: Compilação de gravuras setecentistas potencialmente utilizadas como fontes.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Montagem a partir de wellcomecollection.org e verzamelaars.net.

Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/ybrqegcc>

Disponível em: <http://www.verzamelaars.net/veilingvinden/maart2016/Onbekende-maker-18e-eeuw-tota-pulcra-es-ca.-1750-1838296.html>

As gravuras acima, representando Nossa Senhora da Conceição, datam de meados do século XVIII (não foi possível precisar a data da gravura à esquerda, enquanto a da direita data de 1750) que ao contrário das gravuras de Weigel, que inspiram de forma bastante literal as pinturas do nártex em Cachoeira do Campo, apresentam algumas diferenças significativas da virgem existente na nave da Capela do Taquaral, especialmente se forem observados elementos como o panejamento com uma abertura frontal e a cabeça da serpente, que também foi alterada na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré.

Mas deve-se aqui analisar estas gravuras e as pinturas de Bello inseridas num contexto cultural e visual maior, no qual o pintor estava inserido, que extrapola a simples cópia iconográfica direta. Desta maneira, tais gravuras podem constituir fontes iconográficas indiretas e não se pode descartar que o pintor teve em mãos alguma destas gravuras, ou mesmo outras similares a elas, uma vez que ficou claro que este teve liberdade criativa para alterar a composição de suas fontes iconográficas. Neste caso, assim como no nártex de Cachoeira do Campo, apesar de algumas adaptações pontuais, permanecem alguns elementos morfológicos dominantes na composição: as mãos postas e o característico tecido esvoaçante sobre o ombro direito da Virgem.

4.3 – Análise Comparativa: Nazaré e Taquaral

No que se refere às semelhanças entre as pinturas existentes na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo e as existentes na Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, em Ouro Preto, buscou-se a realização das análises morfológicas comparativas entre as duas pinturas deste estudo, e foi elaborado um quadro que se encontra abaixo. Deve-se destacar a inexistência de quaisquer documentos que indiquem a autoria destas pinturas nos arquivos das irmandades ouro-pretanas. Porém, recorre-se aqui à metodologia do quadro morfológico comparativo, conforme o método indiciário de Ginzburg, que permite vislumbrar a possibilidade da participação de Antônio Rodrigues Bello na elaboração deste teto.

Este quadro tem como finalidade propiciar o contraponto entre as duas imagens e a aferição do grau de similaridade entre as mesmas. Deve-se pontuar que este quadro apresenta elementos chave, numa análise síntese, que apesar de abordar outros aspectos, concentra na representação da figuração humana dos templos. São enfocadas aqui as

três pinturas existentes no nártex da matriz cachoeirense e na Virgem existente na nave da capela ouro-pretana, por apresentarem entre si semelhanças facilmente observáveis.

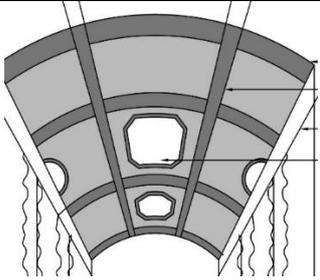
Destaca-se, porém, a discrepância no estado de conservação das pinturas, uma vez que o forro da Capela do Taquaral apresenta-se em mal estado de conservação, dificultando sua leitura, já as pinturas da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo passaram recentemente por um processo de restauro, (2011 – 2014) que contemplou os elementos integrados do templo. Entende-se que esta discrepância pode interferir na comparação das mesmas.

No quadro a seguir foram elencados os elementos que apresentam similaridades entre ambas as pinturas, colocados lado a lado e acompanhados por uma breve análise textual.

Tabela 02: Quadro de análise morfológica comparativa.

QUADRO DE ANÁLISE MORFOLÓGICA COMPARATIVA			
ELEMENTO COMPARADO	TRÍPTICO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ	NAVE DA CAPELA DO TAQUARAL	OBSERVAÇÕES
1- Panejamento e silhuetas			O panejamento apresenta características geometrizadas, com ângulos bem demarcados. Destaca-se também as silhuetas esguias das imagens, que diferem do estilo de representação de outros artistas conhecidos.
2- Serpente			As serpentes de ambas as pinturas não apresentam uma anatomia realista, optando por traços fantasiosos e expressivos semelhantes: um crânio arredondado e um focinho protuberante.
3- Rostos			A forma de representar os rostos

			se assemelha, especialmente na representação de Eva na expulsão do paraíso e da Virgem da nave do Taquaral. Nota-se uma alta similaridade nos olhos com grandes pálpebras, nas sobrancelhas arqueadas, no nariz que parte das sobrancelhas, com contornos bem demarcados e por fim na pequena boca, bastante reta.
4- Mãos			A delimitação das palmas das mãos e dos dedos é feita por uma sombra escura e bem demarcada, de contorno curvilíneo e com poucos detalhes anatômicos. Acredita-se que esta característica apareça nas composições mais livres do artista, sem o apego a fontes iconográficas mais eruditas.
5- Raios de Luz			Os raios de luz que emanam da virgem são bem demarcados e apresentam aspecto pontiagudo.
6- Sombras			Inexiste nas pinturas uma transição suave entre cores, ao invés disso, percebe-se um sombreamento bastante pesado e marcado, onde predominam as cores

			escuras quase que como um contorno do desenho.
7 – Estrutura da composição arquitetônica			Nota-se uma composição estruturada à partir de grandes faixas transversais, que uma vez acomodadas à curvatura do teto conformam arcos. Longitudinalmente há cimalhas simétricas, que dividem o teto em duas zonas laterais e uma zona central, onde se localiza o centro figurativo. Não há qualquer convergência para um ponto ou zona de fuga centrais, pois a composição é paralela.
8 – paleta de cores			Em ambas as pinturas, percebe-se a trama arquitetônica representada numa paleta de ocres.

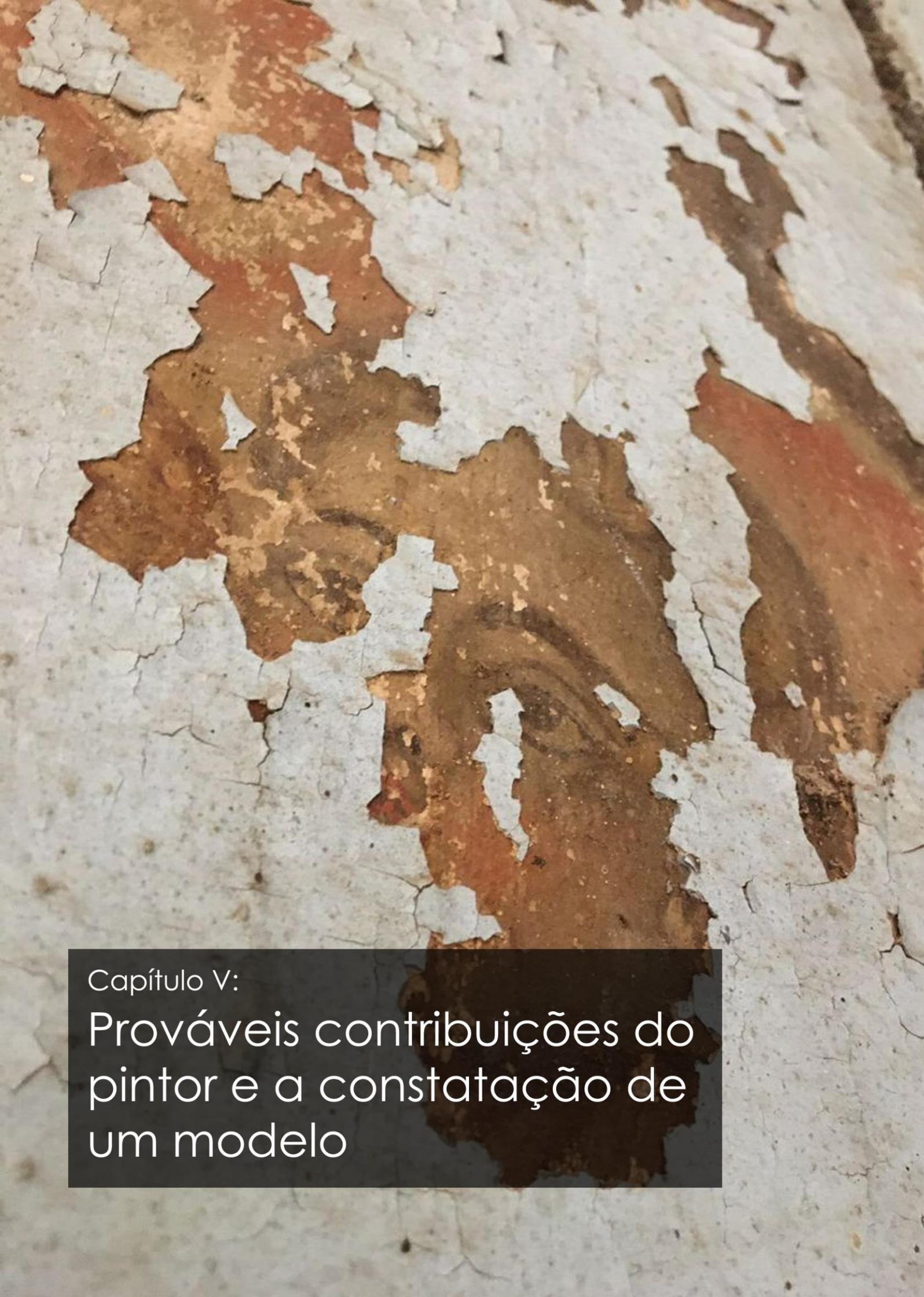
Fonte: Elaborado pelo autor.

Como foi possível constatar através do quadro morfológico comparativo, pode-se perceber que alguns dos mesmos traços autorais da virgem existente no forro da nave da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, especialmente nos aspectos do planejamento, sombreamento, mãos e nas feições dos rostos, são praticamente idênticos a algumas características presentes nas pinturas do tríptico do nártex da matriz cachoeirense. Diferentemente da matriz de Cachoeira do Campo, que possui

comprovação documental da autoria das obras através de recibos e registros da irmandade, a Capela do Taquaral não possui registros desta natureza que possibilitem a identificação da autoria do autor das pinturas, porém, a partir da observação destes elementos, pode-se apontar a participação de Antônio Rodrigues Bello, uma vez que nota-se claros estilemas em algumas das imagens (em especial nos rostos da figura de Eva na cena da expulsão do paraíso e da Imaculada Conceição da Nave do Taquaral).

Para além destes aspectos de cunho figurativo, há ainda as semelhanças apontadas na trama arquitetônica existente nos dois templos, o que permite traçar paralelos entre as duas obras. Ademais, deve-se pontuar a proximidade temporal, estilística e geográfica destas duas obras. A partir disto, pode-se apontar a potencial participação de Antônio Rodrigues Bello na elaboração das pinturas da Capela do Taquaral, em especial a existente no forro da nave, que muito se assemelha à obras comprovadamente de autoria do pintor.

Bello, um pintor atualizado com os gostos de seu tempo através do uso de fontes iconográficas e tratados, executa em Minas Gerais “novidades” que já a muito tempo eram modismos na cômte elaborando uma produção pictórica de considerável inovação na arte colonial mineira, modernizando os tetos das edificações religiosas, outrora trifacetados com caixotões de cenas hagiográficas e que a partir da atuação de pintores como ele, passaram a apresentar arrojadas composições perspécticas de falsas arquiteturas contribuindo para a transposição e adaptação de um movimento europeu para terras da capitania do Ouro.



Capítulo V:

Prováveis contribuições do pintor e a constatação de um modelo

5 – Prováveis Contribuições

Já caracterizadas e analisadas as obras anteriores na Matriz de Cachoeira do Campo e na Capela do Taquaral, há de se apontar outras possíveis contribuições do pintor, que, contudo, não possuem quaisquer vestígios em fontes documentais e não são passíveis (por enquanto) de estudos morfológicos para possíveis atribuições, visto que se encontram debaixo de camadas pictóricas mais recentes e não contam com janelas de prospecção como aquelas disponíveis em Cachoeira do Campo, ou mesmo, se encontram inacessíveis por questões de segurança, como ocorre na Matriz de São Bartolomeu, que encontra-se interdita em iminente risco.

Apesar destas impossibilidades, o autor opta aqui por apontar estas obras, de maneira ainda quase especulativa, mas que à partir de um recorte cronológico, geográfico e estilístico enxerga nestes templos a possibilidade real de haver indícios da atuação de Antônio Rodrigues Bello. Tratam-se das Igrejas Matrizes dos dois distritos de Ouro Preto, Glaura e São Bartolomeu, cujos acervos incluem bens integrados de recuados períodos, como retábulos do Estilo Nacional Português (totalmente repintados) ou quadraturas parcialmente visíveis através de fendas.

5.1 – A quadratura da capela-mor da Igreja Matriz de São Bartolomeu

Vizinho aos arraiais de Santo Antônio do Campo da Casa Branca e de Cachoeira do Campo, o antigo arraial do apóstolo São Bartolomeu, hoje conhecido simplesmente como São Bartolomeu, surgiu numa região anteriormente conhecida como “a mata”, termo até hoje utilizado pelos mais velhos residentes da localidade para descrever a região de densas matas onde se situa o lugarejo. Tal região se implanta na verdade na face norte da conhecida Serra de Ouro Preto, do lado oposto à Vila Rica. (OURO PRETO, 2007, p. 4).

O território do antigo arraial se situa ainda muito próximo à nascente do Rio das Velhas (hoje localizada no parque das andorinhas em Ouro Preto). Nesta região, destacava-se a antiga localidade, que era densamente cortada por diversos caminhos, construídos seguindo o curso natural do rio como referência. (OURO PRETO, 2007, p.4). Foi provavelmente por estas estradas que percorreu a bandeira dos primeiros colonizadores paulistas que povoaram a região. Neste sentido, destaca-se a bandeira de

Fernão Dias que partiu no ano de 1674 e alcançou a região da nascente do Rio das Velhas alguns meses depois. (OURO PRETO, 2007, p. 5).

O surgimento do arraial propriamente dito está relacionado segundo a historiografia tradicional à produção de gêneros alimentícios que abasteciam a região mineradora. Tal fato coloca São Bartolomeu numa espécie de contraponto com outros arraiais mineiros que surgiram em decorrência da atividade mineradora. São Bartolomeu surge a partir das crises de abastecimento que caracterizavam momentos de intensa fome que assolaram o território minerador na virada do século XVII para o XVIII. Em sua monografia de 1911¹⁷, Pe. Afonso de Lemos aponta o surgimento de São Bartolomeu, Casa Branca e Cachoeira do Campo como decorrentes da produção de gêneros alimentícios. Tratava-se, portanto, de uma região de plantações e propriedades rurais voltadas ao abastecimento regional, como se nota no trecho de Antonil ao descrever os caminhos que cortavam as serras da região:

Desta serra [a de Itatiaia] seguem-se dous caminhos: um, que vai a dar nas Minas Gerais do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo e do Ouro Preto, e outro, que vai a dar nas Minas do Rio das Velhas, cada um deles de seis dias de viagem. E desta serra também começam as roçarias de milho e feijão, a perder de vista, donde se provêm os que assistem e lavram nas minas. (OURO PRETO, 2007, p. 5).

Para além da produção de gêneros alimentícios que abastecia Ouro Preto, desenvolveu-se em São Bartolomeu a atividade mineradora. Sobre este fato, deve-se salientar que era comum que nos grandes centros onde se desenvolvia a atividade mineradora houvesse nos lugarejos do entorno a produção de víveres para o abastecimento. (OURO PRETO, 2007, p. 6).

Pode-se sintetizar que o distrito de São Bartolomeu é de uma ocupação muito antiga, uma das primeiras vilas de Minas Gerais, e se destacou pela produção simultânea de gêneros alimentícios e da exploração do ouro. Desta maneira, aliando a importância econômica e produtiva da localidade à sua proximidade geográfica com Vila Rica, São Bartolomeu se tornou um importante local de convergência de fluxos econômicos e culturais já no início do século XVIII.

Neste antigo lugarejo, assim como era comum aos antigos centros urbanos coloniais de Minas Gerais, a religiosidade se faz presente na paisagem, de modo que “o ritual sagrado estava no ambiente visual dos fiéis locais ou dos transeuntes. Era uma reafirmação mental do imaginário católico que se manifestava não só no recinto

¹⁷ LEMOS. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo, datada de 1908.

sagrado, mas nos espaços profanos.” (OURO PRETO, 2007, p. 15). Tal fato se nota através dos pequenos oratórios nas esquinas de algumas edificações, pelos cruzeiros em pontos nodais do distrito e em estradas, pelas capelas em locais de destaque na paisagem, ou pela imponente Igreja Matriz, que será mais detalhadamente abordada a seguir.

O templo tombado pelo antigo SPHAN, no *Livro do Tombo de Belas Artes*, inscrição nº 453, de 04/03/1960, destaca-se como principal marco na paisagem do pacato lugarejo. A antiga Igreja Matriz é o mais importante legado das irmandades que outrora ocuparam o povoado. Este templo trata-se de uma das mais antigas igrejas coloniais de Minas Gerais, e que segue com os elementos morfológicos característicos de sua arquitetura ainda preservados. Teve sua construção iniciada nos primórdios do século XVIII, substituindo a capela primitiva que ali existia, uma simplória ermida provavelmente edificada pelos primeiros bandeirantes. Justamente pela antiguidade do templo, não se tem notícias ou resquícios documentais dos profissionais responsáveis pelas obras de talha da capela-mor e do arco cruzeiro, ou mesmo pelo projeto do templo.

A singela fachada da Matriz testemunha a ancianidade do templo, uma vez que preserva as características das primeiras matrizes mineiras: um frontão triangular simples, sem elementos decorativos como volutas ou frontões interrompidos, e sem nenhum tipo de arrojado ou movimentação arquitetônica. Os beirais da cobertura se projetam sobre o frontão em cachorrada¹⁸, elemento característico de exemplares mais simplórios e antigos da arquitetura mineira. As torres são cobertas por telhados cerâmicos piramidais, e ostentam a estrutura em madeira aparente. Na torre esquerda há ainda um curioso sino em madeira. Não há nem mesmo a tradicional cimalha que demarca as proporções arquitetônicas do templo.

¹⁸ Cachorrada, ou beiral cachorro, é um termo utilizado na arquitetura para designar que um conjunto de cachorros, isto é, um conjunto de pequenas vigas em pedras ou madeira em balanço, que dão sustentação ao beiral.

Figura 42: Fachada frontal da Matriz de São Bartolomeu.



Fonte: <http://noscaminhosdeminas.blogspot.com/2014/04/distrito-de-sao-bartolomeu-ouro-preto.html>.

Quanto às aberturas da fachada, nota-se no frontão um pequeno óculo circular, de formato simples e funcional. Três janelas com verga em arco abatido e vidros encaixilhados (provavelmente modernizações) e uma única porta almofadada e de verga reta, além das janelas em arco que criam as aberturas para os sinos e duas minúsculas seteiras na parte inferior das torres, que devido às suas diminutas proporções, são quase insignificantes para a composição arquitetônica.

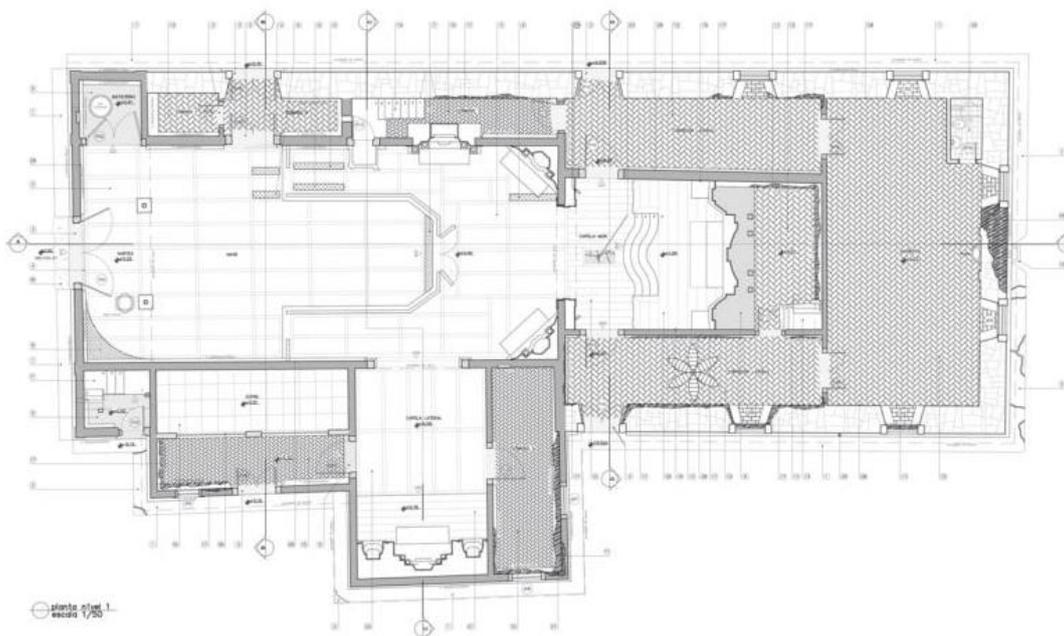
Em termos de composição arquitetônica, a Matriz de São Bartolomeu apresenta ainda algumas peculiaridades, cercadas de lendas no lugarejo. Talvez a principal delas seja a curiosa capela lateral que não se encaixa de maneira harmônica na composição arquitetônica. Esta é apontada como sendo provavelmente reminiscência da antiga capela ali existente.

Figura 43: Fachada lateral da Matriz de São Bartolomeu, com destaque para a capela lateral desconexa.



Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-CA80MIqOTu8/U0vT9Ldqr5I/AAAAAAAAACVk/4tDuHSKkL18/s1600/DSC03745.JPG>.

Figura 44: Planta baixa da Matriz de São Bartolomeu.



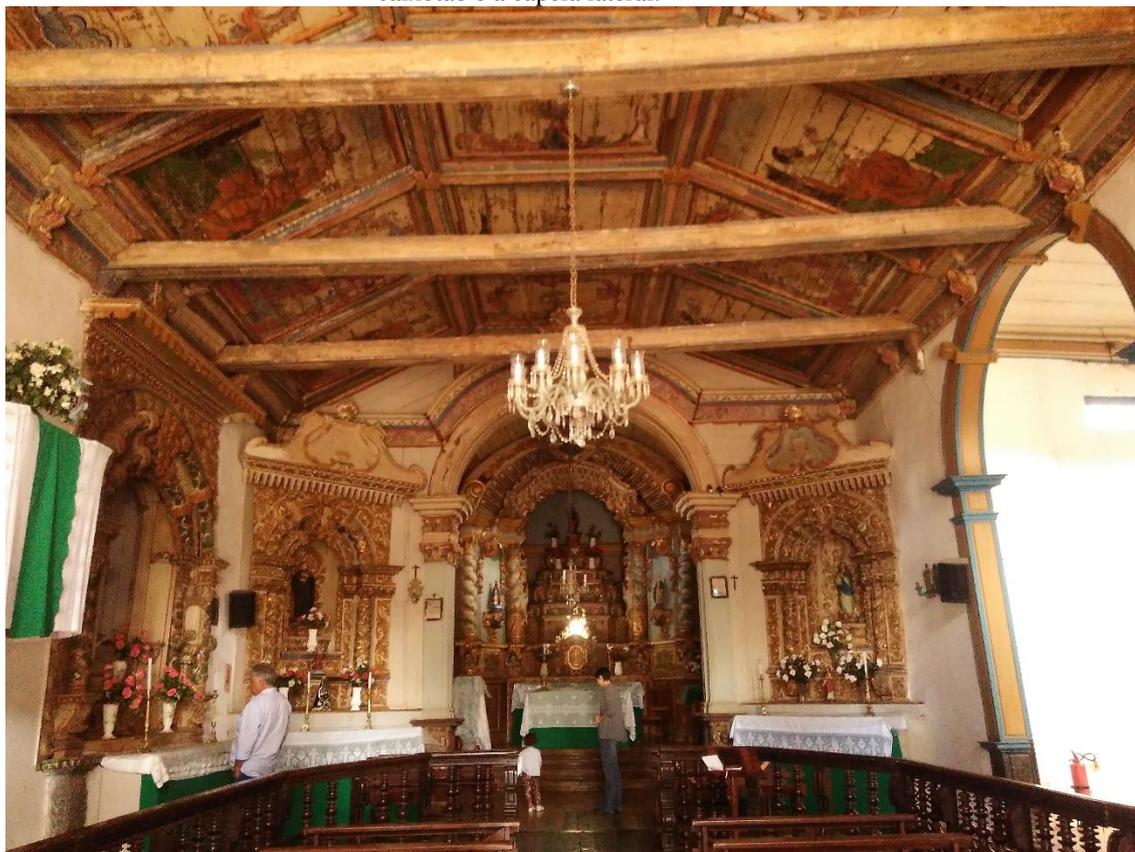
Fonte: <https://www.mutabile.com/wp-content/uploads/2019/12/019-14-IG-S%C3%83O-BARTOLOMEU-DIAGN%C3%93STICO-PLANTAS-4-Copia-1024x579.jpg>.

Segundo Lemos (2016, p.105), esta incomum capela lateral, uma espécie de “apêndice” arquitetônico inserido no lado da epístola da referida Matriz, segundo antigas lendas locais, era originalmente pertencente à Irmandade do Rosário daquele distrito, uma confraria de predominância negra. Segundo tal lenda, a irmandade se revoltou e impediu a demolição da edificação mais antiga, e conseguiu que a mesma fosse anexada ao corpo da nova Matriz.

No interior da Matriz, existem cinco retábulos. Os da nave apresentam Estilo Nacional Português, enquanto o altar-mor não se apresenta com algum estilo uniforme, uma vez que seu dossel destoa do restante (provavelmente da transição entre o joanino e o rococó). Tais retábulos apresentam uma profusão de ornatos em talha de boa qualidade, porém não é possível ver sua policromia e seu douramento originais, uma vez que se encontram com uma camada de repintura.

Outro curioso aspecto deste templo, que demonstra de maneira clara as sucessivas ondas modernizadoras na decoração dos antigos templos mineiros é o forro existente na nave. Trata-se de um forro em caixotões de madeira, comuns aos antigos templos, e que normalmente apresentam cenas hagiográficas.

Imagem 45: Interior da Matriz de São Bartolomeu, com destaque para o forro trifacetado da nave em caixotão e a capela lateral.



Fonte: Cedido por Gustavo Bastos.

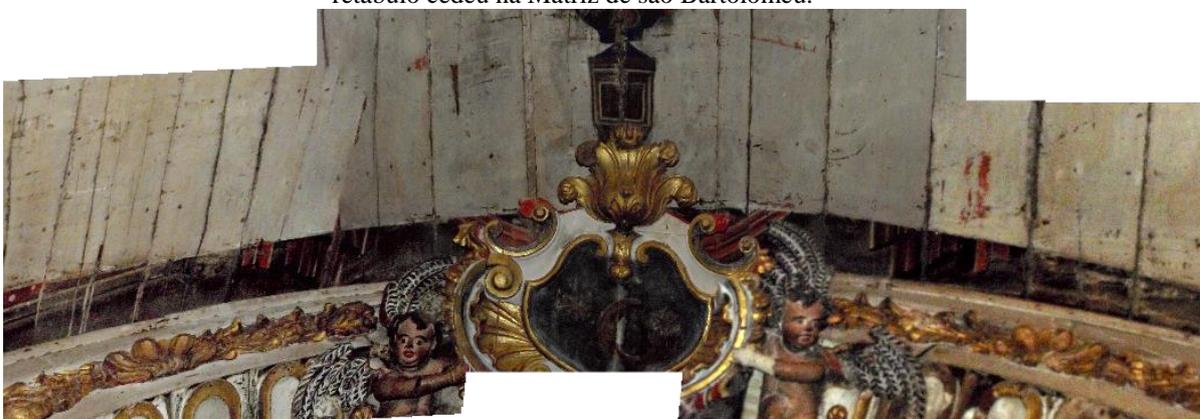
O fato incomum na Matriz de São Bartolomeu é que este forro além das cenas hagiográficas retratando passagens da vida do apóstolo, se apresenta adornado com rocalhas, motivo ornamental coerente a um período decorativo posterior. Tal fato segundo o inventário de Proteção ao Patrimônio Cultural do município, se deve à presença de Manoel da Costa Athaíde, que teria atuado no templo no início do século XIX. Segundo o referido dossiê:

As rocalhas certamente não são do mestre, mas pela sua presença no arraial vê-se que ondas modernizadoras inspiraram as irmandades no final do século XVIII. Mas, **qual obra fez Athaíde neste templo?** Talvez foi ele responsável pela **decoreção do forro da capela-mor, hoje encoberto por pintura mais recente.** (OURO PRETO, 2007, p 19 / 20. Grifo nosso).

A referida pintura, que a documentação de inventário credita possivelmente ao mestre Athaíde se encontra quase que completamente encoberta por uma camada pictórica mais recente, e infinitamente mais simples: um fundo branco sólido, com um singelo ostensório ao centro do teto.

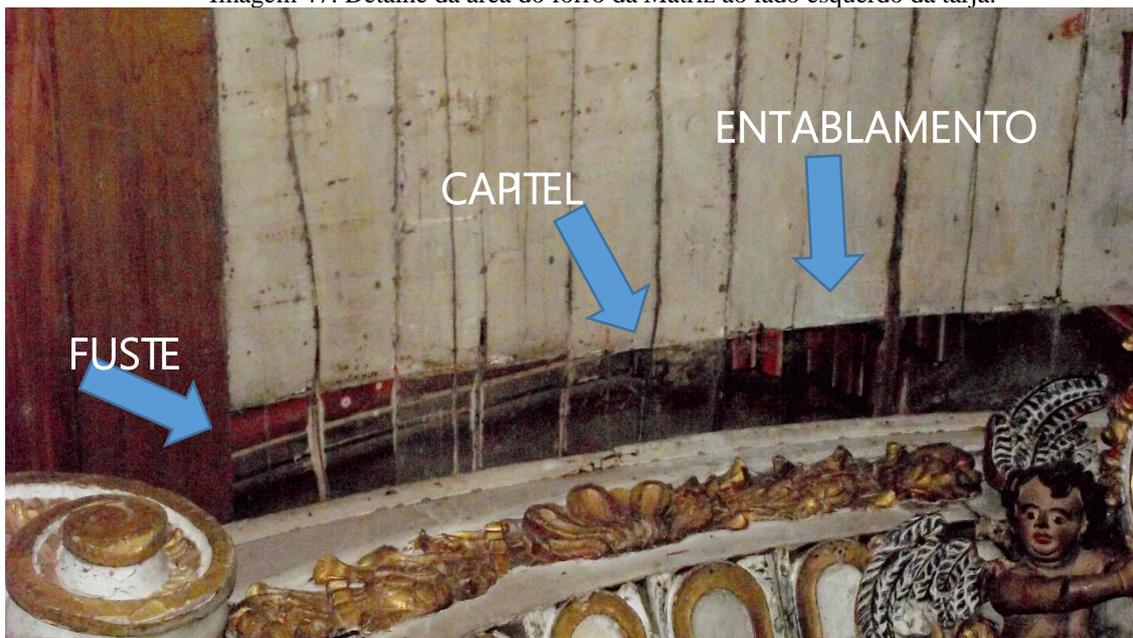
Deve-se retomar aqui o lastimável estado de conservação do templo, que se encontra atualmente interditado, e com sua cobertura recoberta por uma lona correndo iminentes riscos, devido a tal fato a Matriz está sem energia elétrica, o que dificulta até mesmo o levantamento fotográfico. É justamente o precário estado de conservação que permite entrever os resquícios da pintura: o retábulo mor cedeu, deixando entrever uma fresta de aproximadamente vinte centímetros da antiga pintura do forro. Nela, pode-se notar vestígios de uma pintura de uma paleta de cores mais penumbriada, e de uma composição arquitetônica semelhante à outras quadraturas existentes na região, como se pode ver abaixo:

Imagem 46: Composição de imagens mostrando a pintura parcialmente aparente na área onde o retábulo cedeu na Matriz de São Bartolomeu.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de fotografias cedidas por Alan Guimarães.

Imagem 47: Detalhe da área do forro da Matriz ao lado esquerdo da tarja.



Fonte: Cedido por Alan Guimarães.

Imagem 48: Detalhe da área do forro da Matriz ao lado direito da tarja.



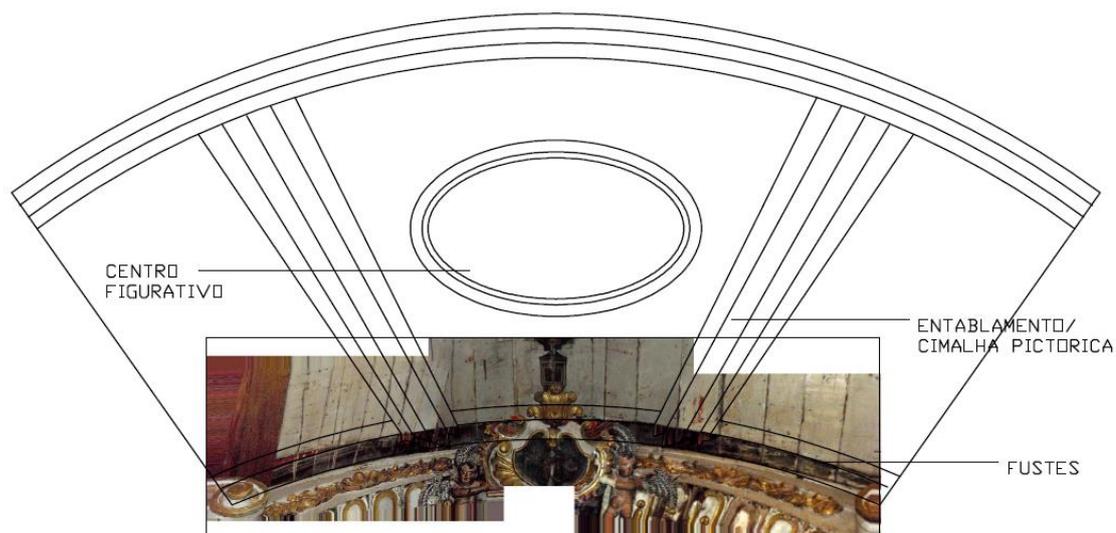
Fonte: Cedido por Alan Guimarães.

Nas imagens, pode-se perceber pouco da pintura subjacente, sendo necessária a realização de janelas de prospecção ou um eventual decapamento mecânico a fim de se revelar a camada pictórica e permitir sua análise mais aprofundada. Apesar da reduzida área disponível, percebe-se alguns fatos importantes acerca da composição: existem ali de ambos os lados fustes de colunas (possíveis de ser melhor visualizados na foto do lado esquerdo devido ao estado de conservação), capiteis e entablamentos, bem como a possível presença de uma espécie de moldura na área central, próxima à tarja, que sugere um medalhão ou uma espécie de cúpula.

As colunas estabelecem uma composição que, como a fotografia demonstra, é paralela ao retábulo, no sentido transversal da capela, e os entablamentos por sua vez sugerem alinhamentos longitudinais, como se pode ver na área de perda assinalada na fotografia do lado direito, onde a coloração vermelha do entablamento apresenta-se linear e contínua.

Desta maneira, é possível inferir uma possível composição arquitetônica, que a princípio, parece se assemelhar às composições encontradas nos tetos das capelas do Taquaral e do Padre Faria, e à aquela encoberta pela repintura no distrito vizinho de Cachoeira do Campo: uma composição sem pontos de fuga ou convergência de linhas, mas que se apresenta de forma paralela ao espaço da capela, como se pode ver no esquema abaixo, proposto como hipótese compositiva para este teto.

Imagem 49: Hipótese de esquema compositivo da quadratura existente na capela mor da Matriz de São Bartolomeu.



Fonte: Elaborado Pelo autor.

O esquema acima demonstra obviamente uma composição hipotética, que somente pode ser verificada *in loco* através de técnicas não invasivas ou de janelas de prospecção. Apesar disto, a hipótese se sustenta através dos vestígios visíveis da pintura, que permitem a clara visualização de importantes elementos que estruturam a trama arquitetônica: os fustes, capitéis e cimalhas, e se apresentam ainda simétricos, muito provavelmente configurando um esquema parecido com o apontado na imagem acima.

Por fim, deve-se retomar aqui o inventário do distrito, que cita a possível autoria da pintura deste teto como sendo do Mestre Athaide, afirmação esta que pode ser futuramente refutada, uma vez que a composição arquitetônica presente no teto de São Bartolomeu mostra semelhanças com tetos mineiros muito mais antigos, e de composição paralela, que divergem radicalmente das leves e luminosas composições arquitetônicas do mestre marianense.

5.2 - A policromia e douramento dos Retábulos da Matriz de Glaura

Já a outra matriz cujo pintor deste estudo pode ter atuado é a Igreja Matriz de Glaura, distrito de Casa Branca. O atual distrito de Glaura está localizada a cerca de 33 km de Ouro Preto, e é um dos mais antigos núcleos urbanos de Ouro Preto. Localiza-se às margens do Rio das Velhas, onde desde os primórdios dos setecentos se estabeleceram levas de mineradores oriundos de diversas regiões, dentre elas do norte

português. Ainda no século XVIII o distrito se destacava por ser ponto de passagem de tropeiros, sertanistas e viajantes que percorriam a região, ligando importantes localidades como Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia. Testemunho dos intensos fluxos de pessoas e mercadorias pelo distrito é por exemplo o Chafariz de Dom Rodrigo, uma fonte construída em 1782 em um dos caminhos do distrito a mando do então governador de Minas Gerais, Capitão-mor Dom Rodrigo de Menezes. (OURO PRETO, 2007, p. 18). O distrito se destaca ainda na historiografia mineira por ser palco de conflitos como a Guerra dos Emboabas, onde paulistas e mineiros disputavam a posse de terras.

Pelas estradas localizadas na região do distrito eram transportadas as chamadas “miçangas”, termo utilizado para descrever uma gama de gêneros alimentícios como bananas, laranja, manga, arroz, feijão, milho, galinha, ovos, queijo, doces, linguiça etc. Tais itens eram transportados por tropeiros que por ali passavam, advindos de diferentes regiões, como Acuruí, Santa Bárbara, e Conceição do Rio Acima, Ouro Preto e Nova Lima. Os referidos tropeiros seguiam a rota natural estabelecida às margens do Rio das Velhas. (OURO PRETO, 2007, p. 19).

A ancianidade do Lugarejo pode ser atestada por exemplo através do 1º Termo de Divisão das comarcas de Minas Gerais, documento datado de 1714, no alvorecer do século XVIII e nos primeiros anos de ocupação do território minerador. No referido documento, Glaura é citada como ponto de separação entre São João Del Rey e Vila Rica. (OURO PRETO, 2007, p. 21).

Um antigo nome que pode ser encontrado na documentação referente à atual Glaura é Santo Antônio das Minas de Balthazar de Godoy. Tal nome, o primeiro topônimo do arraial, se deve à uma homenagem a um importante bandeirante e minerador, Baltazar de Godoy. O referido minerador possuía uma pequena ermida, que abrigava três retábulos de características estilísticas recuadas, bem como uma imagem de santo Antônio. Relatos indicam que a referida ermida encontrava-se numa localidade hoje conhecida como “Engenho D’água”, atualmente pertencente ao distrito vizinho de São Bartolomeu. (OURO PRETO, 2007, p. 21).

A pequena ermida de Baltazar por um certo período pertenceu a Cachoeira do Campo, visto que Casa Branca foi elevada a paróquia somente em 1719. Ali eram celebrados os atos religiosos, antes de se edificar a atual Igreja Matriz de Casa Branca, iniciada por volta da segunda década do século XVIII. Há relatos que antes da

construção da referida Matriz, existia no mesmo local uma primitiva igreja de madeira, datada de 1723.

Na ocasião da construção da nova Matriz, a antiga capela de Baltazar foi esvaziada, e parte de seus elementos integrados internos foram realocados para o interior da nova igreja Matriz do lugarejo, e ainda lá permanecem, localizados no espaço da nave. A antiga capela contava com três retábulos e uma imagem de Santo Antônio. Tais peças encontram-se atualmente com camadas de repintura, que encobrem a policromia e o douramento originalmente feitos, que podem ser entrevistados somente parcialmente através de áreas de perdas. Tais retábulos apresentam uma rica talha em Estilo Nacional Português, que se assemelha aos retábulos encontrados na Matriz de Cachoeira do Campo e nos templos do distrito vizinho de São Bartolomeu. (BOHRER, 2011, p. 179).

Passado o grande desenvolvimento econômico da região decorrente da exploração aurífera durante o século XVIII, a região mergulha no século seguinte num profundo declínio, que consta nos relatos dos viajantes que percorriam a região. Logo no início do século XIX, o naturalista francês August de Saint-Hilaire percorre a localidade, e registra seu estado decadente em seu relato:

Essa aldeia foi construída sobre o morro, acima do rio das Velhas, o qual não é aqui mais que um simples regato. Casa Branca pareceu-me pouco considerável **e no mesmo estado de ruínas e abandono de tantos outros lugares. Outrora tiravam, próximo de Casa Branca, no rio das Velhas, muito ouro, mas este rio nada fornece atualmente** e os habitantes que ainda existem na aldeia vivem das minguadas produções de algumas terras circunvizinhas. (SAINT-HILAIRE, 1974, p. 80 e 81, apud OURO PRETO, 2007, p. 24).

Durante o século XIX, com o declínio econômico causado pelo esvaimento da atividade mineradora, a população local se esvai, dentro da dinâmica de ruralização vivenciada pela região de Minas Gerais. Neste contexto, a suntuosa Igreja de Santo Antônio torna-se filial da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré do distrito vizinho, Cachoeira do Campo.

Durante o século XX, na década de 1940, a construção da Rodovia dos Inconfidentes representou mais um golpe econômico para a região como um todo, uma vez que a nova estrada atraiu os principais fluxos comerciais. A região como um todo entra em processo de declínio, e as principais e mais tradicionais famílias deixam o arraial, em especial com destino à região metropolitana de Belo Horizonte e Nova Lima. A partir daí, as mercadorias e pessoas deixaram assim de percorrer o caminho que passava pelo distrito, e o antigo entreposto de viagens se torna apenas destino de poucas

viagens, sendo revalorizado somente recentemente, especialmente após a pandemia, onde o turismo se expandiu para pequenos destinos bucólicos próximos a grandes centros urbanos.

Quanto ao distrito de Glaura, na atualidade abriga um acervo arquitetônico remanescente dos séculos anteriores, que inclui o casario e a Matriz de Santo Antônio, que é o símbolo maior do catolicismo na paisagem local. O primeiro relato sobre o templo data de 1719, conforme registro histórico publicado pela Revista do Arquivo Público Mineiro:

Este livro há de servir para nele se lançarem os assentos dos batizados, casados e mortos, **nesta matriz de Santo Antônio do Campo**, onde chamam Capela de Baltazar de Godoy, e leva no fim o termo de encerramento por mim assinado como vigário da vara desta Vila Rica e seu distrito. (**Vila Rica, 02 de outubro, de 1719**, Lucas Ribeiro) (Revista do Arquivo Público Mineiro, n XVIII, p. 85. Apud Ouro Preto, 2007, p.21, grifo do autor).

A referida Matriz de Santo Antônio apresenta-se arquitetonicamente robusta, com torres atarracadas com cúpulas piramidais em pedra. Apresenta em sua fachada volutas e cunhais em cantaria, com uma rica ornamentação que é testemunha da riqueza do século XVIII, quando o lugarejo vivia a prosperidade da exploração aurífera.

Imagem 50: Vista geral da Matriz de Santo Antônio no distrito de Glaura após o processo de restauração em 2019.



Fonte: Cedido por Gustavo Bastos.

A construção do templo se inicia em 1757, em substituição à primitiva igreja que servia de Matriz à comunidade, sob iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento.

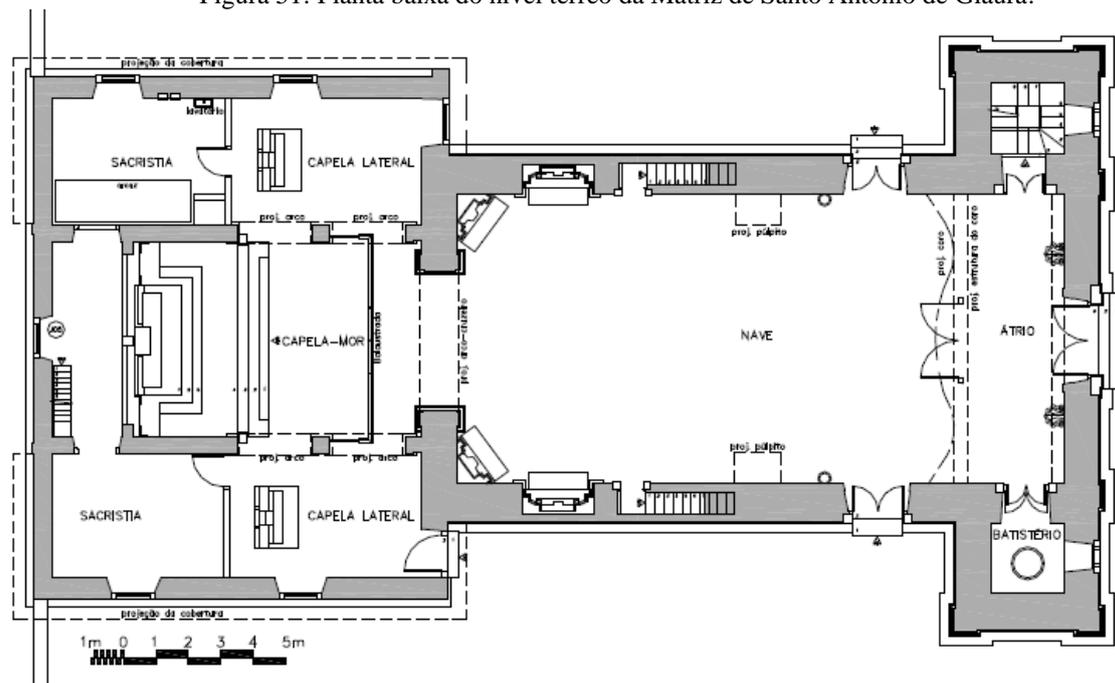
A irmandade contou com incentivos da comunidade do distrito, em especial da família Figueiredo Neves e de Baltazar de Godoy, que contribuíram significativamente na construção. Nesta época, a antiga ermida e Baltazar foi desmontada, e aí suas peças são destinadas ao novo templo, visto que como anteriormente mencionado, seus retábulos e imagens foram reutilizados para adornar a grandiosa Matriz. (Ouro Preto, 2007, p.22)

Segundo o historiador Salomão de Vasconcelos, em seu relatório técnico elaborado para o departamento do Patrimônio histórico e Artístico Nacional, foi Tiago Moreira o principal arrematante das obras da nova Igreja Matriz. As obras, porém, incluíram diversos outros oficiais que tiveram trabalhos documentados, como Francisco da Costa, Clemente João, Francisco de Lima e Antônio Moreira Gomes. (OURO PRETO, 2008, p.44)

O mesmo relatório versa ainda sobre os retábulos da Matriz, aproveitados da antiga ermida de Baltazar de Godoy, cuja fatura é atribuída ao entalhador Valério de Souza Romeiro e o douramento é atribuído ao irmão Antônio da Costa. Cabe destacar aqui que segundo o mesmo relatório, até 1789 ainda não haviam sido edificadas a capela-mor, seu retábulo e a sacristia, portanto, uma data de 176 existente na peanha da cruz do frontispício se refere ao término das obras do corpo principal da Matriz. (OURO PRETO, 2008, p.44).

A Matriz apresenta duas torres laterais, que abrigam do lado direito a escada de acesso ao coro e às torres, e do lado esquerdo o batistério. A nave por sua vez apresenta quatro retábulos, além dos dois púlpitos que possuem escadas individuais no interior das espessas paredes. A nave é separada da –capela-mor pelo robusto arco - cruzeiro em pedra, e nas laterais da capela-mor existem duas capelas laterais e duas sacristias, como se pode ver no desenho arquitetônico abaixo.

Figura 51: Planta baixa do nível térreo da Matriz de Santo Antônio de Glaura.



Fonte: OURO PRETO, 2008, p. 49.

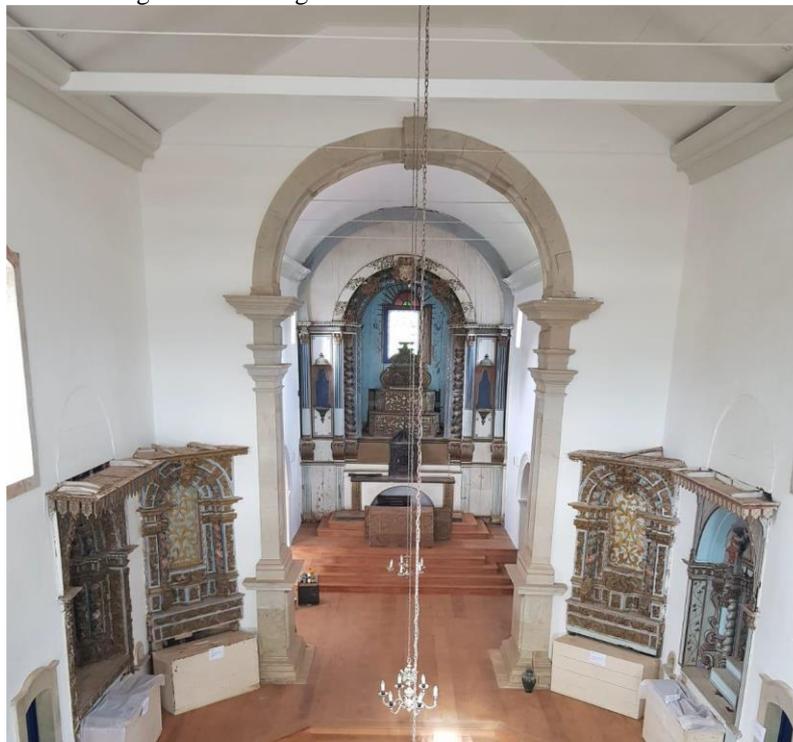
O templo passou por processo de tombamento a nível federal e, em 24 de outubro de 1962, após vistorias técnicas realizadas pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Igreja Matriz de Santo Antônio foi tombada à partir do processo n.º 465-t, sob a inscrição n.º 470 no Livro de Belas Artes, folha 86. (OURO PRETO, 2008, p. 44).

Apesar da proteção legal oferecida pelo tombamento, o templo passou por importantes processos de alterações e danos, decorrentes da falta de medidas conservativas e das condições físicas do entorno, que levaram ao agravamento do estado de conservação do mesmo, acarretando irreparáveis perdas de seus elementos integrados como a do forro original em madeira, e danos estruturais graves que levaram ao surgimento de uma enorme trinca em sua portada em pedra, que levaram ao fechamento do templo para o processo de restauro, recentemente concluído e entregue à comunidade pela empresa Hexágono Engenharia.

Neste processo, foram identificadas uma série de patologias, como a presença de umidade ascendente e biofilme nas peças de cantaria, vegetação de pequeno porte, trincas e fissuras, nos elementos de cantaria e alvenaria e foram feitos importantes reparos nas fundações, pisos, cobertura, além de sistemas complementares à segurança do templo, mas os elementos artísticos da mesma ainda se encontram à espera dos

adequados processos de restauração, e tem potencial para revelar importantes obras do século XVIII.

Figura 52: Vista geral do interior da Matriz de Glaura.



Fonte: Hexágono Engenharia, 2021, p. 41.

Volta-se aqui a atenção para os retábulos do templo, uma vez que como já anteriormente dito o forro original, que potencialmente pode ter contido algum tipo de decoração pictórica, se perdeu. Os retábulos do templo podem ser vistos abaixo, e segundo o relatório técnico elaborado pela empresa “apresentam estado de conservação ruim, danos no suporte e na policromia estão presentes por toda a extensão deles.” (Hexágono engenharia, 2021, p. 9). O relatório destaca áreas de perda, ataque de xilófagos, rachaduras e apodrecimentos generalizados, e chama a atenção em especial o trecho abaixo, que se refere à policromia dos retábulos.

A policromia dos retábulos possui **uma ou mais camadas de repintura por toda a sua extensão**, cobrindo uma camada pictórica adjacente que apresenta **grande riqueza de cores e detalhes como o douramento e técnicas decorativas, como punções, esgrafitto e pastiglia**, que são observadas através das lacunas existentes, acredita-se que essa camada seja a **policromia original dos retábulos**. (HEXÁGONO ENGENHARIA, 2021, p. 9, grifo do autor).

O trecho acima confirma a hipótese de que os retábulos do templo apresentam camadas de repintura, uma vez que a paleta de cores que se vê atualmente destoa por

completo da tradicionalmente encontrada nos retábulos em Estilo Nacional Português¹⁹ existentes na região. Nos retábulos existentes no templo de Glaura predomina um pesado tom de marrom, contrastando com um fundo num tom de azul claro, além de uma policromia que se apresenta demasiadamente uniforme, sem a riqueza de variações tonais e técnicas condizentes com a riqueza da talha.

Figura 53: Os quatro retábulos existentes na nave do templo do distrito de Glaura.



Fonte: HEXÁGONO ENGENHARIA, 2021, p. 82/83.

No caso deste templo, não há documentos ou grandes janelas de prospecção que permitam apontar de forma técnica e segura autorias, uma vez que as pequenas áreas de perda que possibilitam entrever as antigas camadas pictóricas não viabilizam a realização de estudos morfológicos comparativos ou outros métodos para estudo das pinturas. Porém, acredita-se que no futuro, após os elementos artísticos do templo passarem pelos devidos processos técnicos de restauro, a decoração pictórica existente nos retábulos do templo de Glaura possam ser revelados depois de séculos escondidos sob camadas de repintura, e quem sabe assim possa ser possível a realização de estudos aprofundados que revelem maiores informações sobre as mesmas.

Nas imagens abaixo, fornecidas pela arquiteta Karine Flávia da Silva, que atuou nas obras de restauro da Matriz de Glaura, pode-se observar, por exemplo, a presença do rosto de uma figura humana parcialmente visível numa área onde a camada pictórica

¹⁹ Nome atribuído à primeira fase da talha do estilo Barroco em sua manifestação reino e colônias de Portugal. Caracteriza-se por arquivoltas concêntricas no coroaamento do retábulo e uma série de elementos ornamentais próprios, numa talha miúda. O nome apareceu pela primeira em 1962, no livro de Robert Smith intitulado A talha em Portugal.

sobrejacente se desprende. Já na imagem ao lado direito, pode-se perceber o mesmo processo de craquelamento da camada pictórica mais recente, revelando nas áreas de perda uma antiga policromia com motivos fitomórficos em tons de ocre, normalmente encontrados em decorações pictóricas de datações mais recuadas.

Figura 54: Áreas de perda da camada pictórica sobrejacente nos retábulos da Matriz de Santo Antônio em Glaura, permitindo o vislumbre de detalhes da policromia original.



Fonte: Cedido por Karine Flávia da Silva, 2022.

De qualquer maneira, devido ao recorte cronológico (da primeira metade do século XVIII), ao recorte geográfico (por se tratar de retábulos originalmente pertencentes a uma capela localizada nas terras do distrito de Cachoeira do Campo) e pelo recorte estilístico (Retábulos do Estilo nacional Português, semelhantes aos existentes na Matriz de Cachoeira do Campo e de São Bartolomeu), pode-se aventar Antônio Rodrigues Bello entre os oficiais que eventualmente possam ter executado algum trabalho nestas peças.

Cabe reforçar aqui que não se trata de um estudo que busca atribuir tais obras ao referido pintor, mas sim aponta-lo como um dos muitos possíveis autores, fato que somente poderá ser investigado com maior profundidade após os devidos processos de restauração, e em estudos futuros, mais específicos e aprofundados sobre estes retábulos e este templo.

5.3 - A constatação de um Modelo

Após a análise neste trabalho dos tetos da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, da Nave e capela-mor da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral, e de apontamentos morfológicos acerca do teto existente na capela-mor da Igreja Matriz distrito de São Bartolomeu, verifica-se similaridades compositivas: tetos cuja trama arquitetônica não apresenta convergência para o centro figurativo, seja esta convergência no esquema proposto por Pozzo²⁰, com um único ponto de fuga central, ou no esquema proposto por Palomino²¹ com uma zona de fuga para onde convergem diferentes pontos de fuga próximos entre si.

Deve-se notar que estes são tetos de datação recuada, concentrados na primeira metade do século XVIII, fato que se reflete em seus aspectos estilísticos, morfológicos e cromáticos. Trata-se de tetos do gênero decorativo da quadratura, cujas tramas arquitetônicas são bastante robustas, de modo que o cheio predomina sobre o vazio. Nestes tetos pode-se verificar ainda o predomínio de uma paleta mais penumbrista, com o predomínio de tons de ocre e vermelho (em detrimento dos tetos rococó com paletas luminosas).

Para além dos tetos aqui analisados, podem ser citados ainda dois outros forros em quadratura existentes em Vila Rica: o forro da nave da Igreja de Santa Efigênia e a Capela do Padre Faria. A primeira delas, no teto da igreja de Santa Efigênia, elaborada por Manoel José Rebelo e Souza em 1768 apresenta-se já com alguns elementos decorativos de linguagem rococó, como a ainda incipiente rocalha ao redor do medalhão central, que parece relativamente desajustada à composição.

Neste teto, apesar da existência de elementos que indicam uma certa tendência à modernização decorativa para o Rococó, ainda predomina uma paleta de cores mais penumbrista e o mesmo esquema compositivo existente nas demais quadraturas de vila rica: a inexistência de convergência das linhas para o centro figurativo, tornando a composição paralela, e a existência dos campos visuais distintos nas laterais.

²⁰ Ao final do século XVII, Andrea Pozzo, Padre Jesuíta (1642 - 1709) publica seu tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693 e 1700), que apresentava aos pintores e arquitetos um prático método de elaborar e executar perspectivas, motivo pelo qual o tratado ganhou popularidade .

²¹ A relevância de Palomino se deve em especial à sua produção teórica. Destinado à formação dos pintores, seu tratado é considerado por estudiosos como um dos mais importantes da teoria da pintura espanhola, uma vez que expõe experiências e saberes acumulados desde o século XVI até seu tempo de forma extensa.

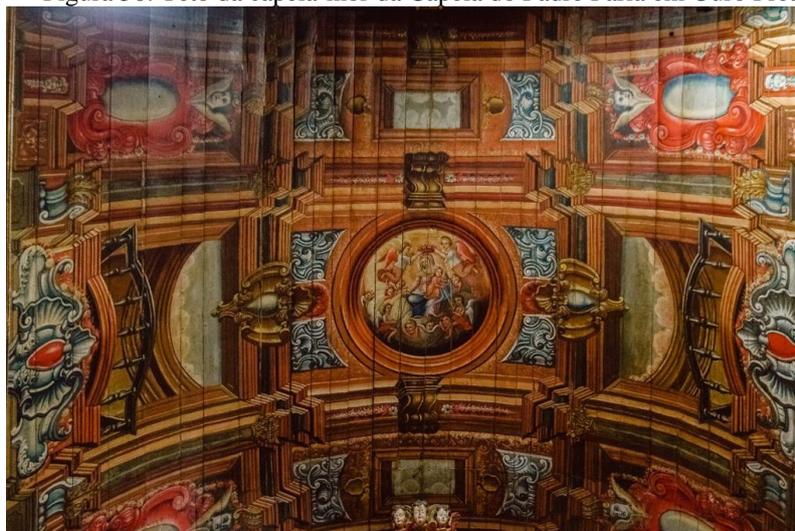
Figura 55: Teto da nave da Igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto.



Fonte: Acervo do autor.

Já na Capela do Padre Faria, uma das capelas primitivas do caminho tronco de Ouro Preto, pode-se destacar a elaborada quadratura existente no teto da capela-mor. Neste teto, encontra-se uma das mais ricas quadraturas de vila rica, com um sofisticado vocabulário ornamental e arquitetônico, que inclui mísulas, colunas, capitéis, medalhões e cimalkhas, e ao centro encontra-se um medalhão circular com a imagem de nossa Senhora do rosário, orago da capela, sendo coroada por figuras antropomórficas aladas. Este teto é provavelmente um dos mais antigos de vila rica, apontado por Myriam ribeiro como provavelmente da década de 1740. (OLIVEIRA, 1987, P.32).

Figura 56: Teto da capela-mor da Capela do Padre Faria em Ouro Preto.



Fonte: Cedido por Ane Souza Fotografia.

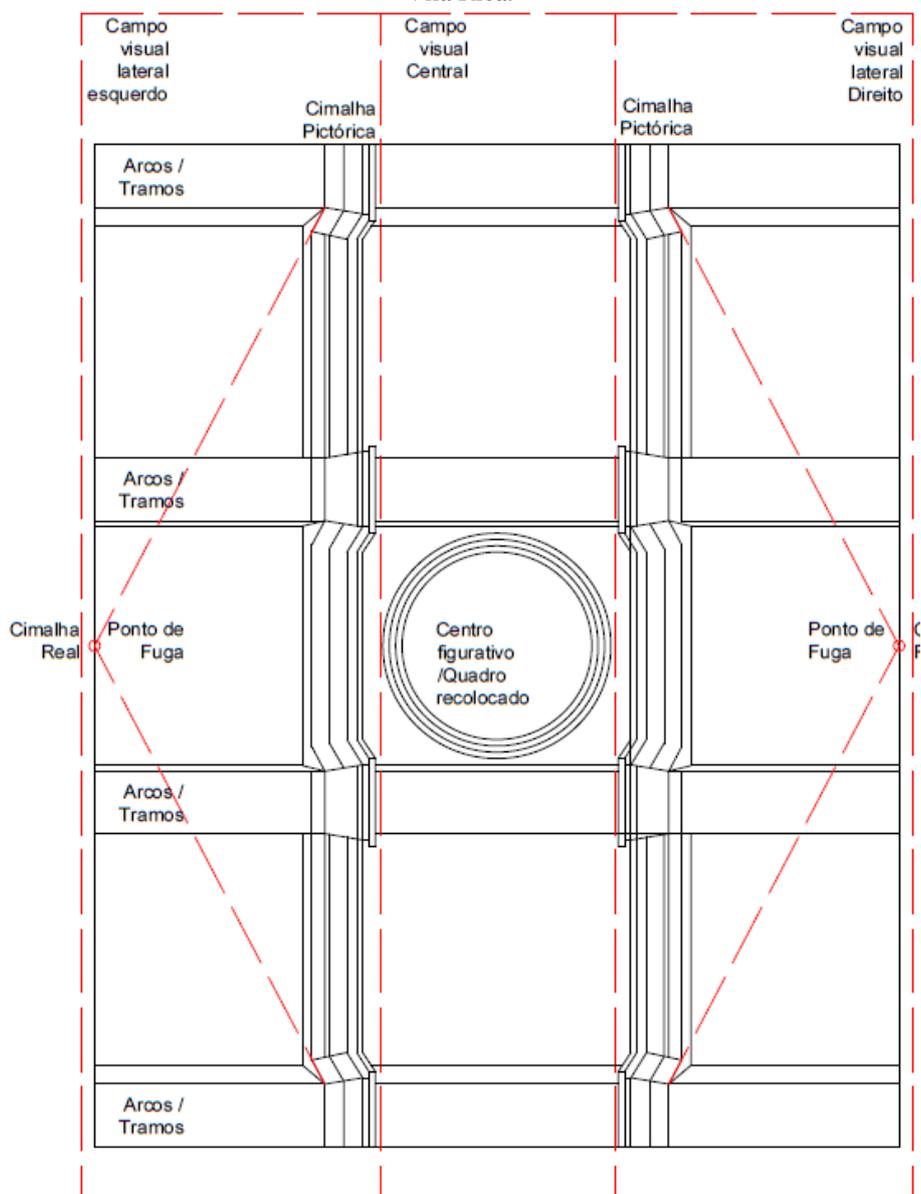
Neste teto, assim como no existente na capela vizinha do bairro Taquaral, a quadratura se apresenta robusta, com uma trama arquitetônica onde o cheio predomina

sobre o vazio, que se nota apenas por quatro pequenos óculos nas laterais e pelo óculo central circular. A paleta de cores penumbriada também se assemelha, com a predominância de tons em ocre e vermelho.

A estrutura da composição se dá de forma muito semelhante aos demais tetos de vila rica naquele período: os arcos dividem a composição em tramos no sentido longitudinal, e as cimalthas dividem no sentido transversal, formando um “jogo da velha”. Neste sentido, destaca-se novamente a inexistência de convergência das linhas que estruturam a composição para um ponto ou zona de fuga central, de modo que toda a composição se dá de forma paralela às linhas que determinam o espalho arquitetônico construído. Devido a este recorrente esquema compositivo, percebe-se a quadratura funcionando com os distintos campos visuais na lateral do teto.

Não se trata aqui de determinar ou buscar autorias, mas de afirmar com base nas análises realizadas a constatação de um esquema compositivo predominante nas quadraturas elaboradas na região de Vila Rica que perdurou de seus primórdios (provavelmente por volta de 1740 nas Capelas Primitivas) até pelo menos 1770, já na transição para uma decoração com influências do rococó (na Igreja de Santa Efigênia). Tal modelo compositivo constatado na região pode ser verificado no esquema gráfico abaixo:

Figura 57: Proposta de esquema compositivo perspectivado predominante em Vila Rica.



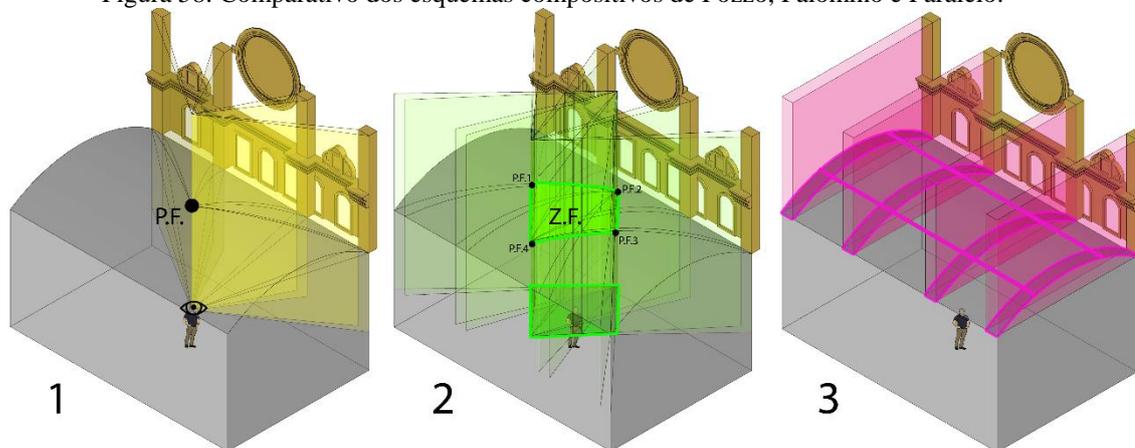
Fonte: Elaborado pelo autor.

Pelo esquema proposto acima, embasado na observação e análise dos tetos da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré em Cachoeira do Campo, nave e capela-mor da Capela de Bom Jesus das Flores do Taquaral em Ouro Preto, capela-mor da Matriz de São Bartolomeu no distrito ouro-pretano de São Bartolomeu, nave da Igreja de Santa Efigênia em Ouro Preto e capela-mor da Capela do Padre Faria em Ouro Preto, pode-se perceber a recorrente composição em “jogo da velha” nas quadraturas mais antigas de Vila Rica.

Neste sentido, o esquema abaixo demonstra de modo comparativo como as principais linhas, que estruturam a composição arquitetônica, se projetam sobre a

abóbada do teto. Nota-se da esquerda para a direita, respectivamente, o método proposto por Pozzo (1), Palomino (2) e o esquema paralelo (3).

Figura 58: Comparativo dos esquemas compositivos de Pozzo, Palomino e Paralelo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

No primeiro deles, representado pela cor amarela, os planos determinados pelas linhas dos elementos pictóricos convergem até um único ponto, localizado no centro do teto, e que por sua vez é determinado de acordo com um ponto fixo atribuído ao olhar do espectador. Desta maneira, na abóbada do teto todas as linhas se unem em um único ponto, para o qual converge toda a composição.

Já no segundo esquema, representado pela cor verde, os planos visuais convergem para uma série de pontos de fuga, localizados numa zona próxima da área central. Existem no esquema quatro pontos de fuga, P.F.1, para onde convergem as linhas originárias da porção frontal do espaço, P.F.3, para onde convergem as linhas originárias do fundo do espaço, P.F.2, para onde convergem as linhas oriundas da lateral esquerda do espaço, e P.F.4, para onde convergem as linhas oriundas da lateral direita do espaço. Ligando estes quatro pontos de fuga se determina uma zona, a chamada zona de fuga, que abriga o centro figurativo da composição. Neste esquema, as linhas se projetam na abóbada de maneira semelhante ao esquema anterior, mas não se unem num único ponto, e sim numa série de pontos relativamente próximos.

Por fim, o terceiro esquema, representado na cor magenta é o que difere radicalmente dos anteriores e que predomina nos tetos analisados por esta pesquisa. Nele as linhas se projetam no sentido paralelo aos limites do espaço arquitetônico impostos pelas paredes e pelas cimalthas, dividindo o teto em tramos regulares. No

quadro alocado ao meio da composição é onde geralmente encontra-se o quadro recolocado, sem nenhum tipo de convergência das linhas estruturantes da composição.

Obviamente cada um destes esquemas apresenta variações de acordo com o local onde será aplicado, sofrendo ajustes decorrentes por exemplo das dimensões do teto. Pode citar por exemplo os ajustes feitos no esquema compositivo paralelo no teto de Santa Efigênia, cuja maior linearidade resultou em mais tramos, mas em linhas gerais percebe-se como características predominantes e recorrentes a divisão do teto em linhas paralelas aos limites do espaço arquitetônico em que se insere, isto é, com arcos pictóricos dividindo o teto no sentido compreendido entre o arco cruzeiro e porta de acesso ou retábulo mor, e com cimalthas pictóricas dividindo o teto em três faixas entre as paredes laterais, sejam elas da nave ou capela-mor. Tal composição talvez tenha alguma relação distante com os antigos tetos em caixotões hagiográficos.

Esta divisão no sentido lateral propicia um artifício que garante o “funcionamento” do teto sem as distorções causadas pelo ponto de fuga ou zona de fuga únicos, que condicionam o espectador a um ponto de observação fixo. Neste sentido, os campos visuais adotados em Vila Rica (que se deve destacar, já eram estratégia compositiva existente em Portugal) proporcionam uma leitura visual do teto de forma mais livre, com menores distorções causadas pelo percurso do usuário no espaço dos templos.

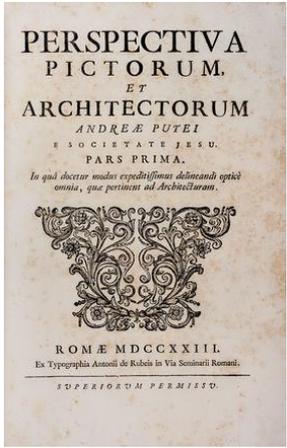
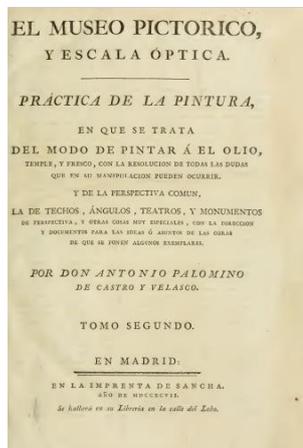
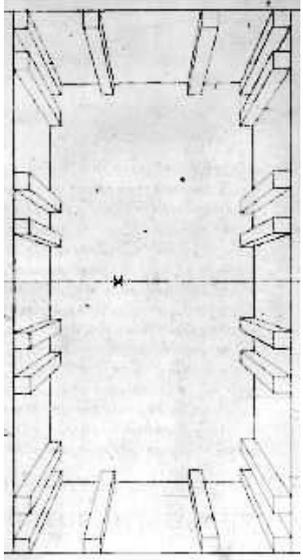
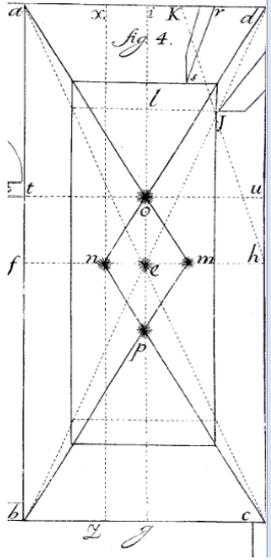
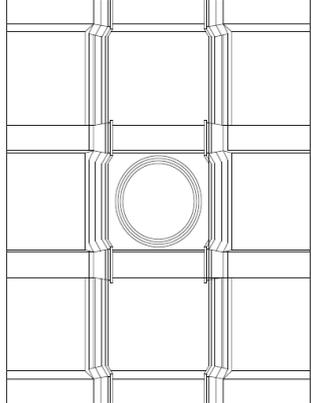
Para além desta divisão, há sempre o quadro recolocado no tramo central, com cenas hagiográficas que normalmente representam o orago do templo e questão ou cenas da Virgem Maria. Tal quadro normalmente apresenta um formato geometrizado (como no caso da Matriz de Cachoeira do Campo), ameboide (como no caso de Santa Efigênia) ou circular (como nos casos do Taquaral e do Padre Faria).

Ademais destes aspectos gerais, que estruturam a composição, cada teto apresenta suas peculiaridades, com pequenos óculos nas laterais, balaustradas, arcos, mísulas, festões, mascarões, rocalhas, colunas, capitéis e outros motivos ornamentais e elementos arquitetônicos diversos.

As variações destes tetos não dependem somente destes aspectos de cunho compositivo morfológico e de aspectos estilísticos, cabe destacar também o descompasso temporal apresentado em Vila Rica, onde a quadratura, gênero decorativo existente na Europa há séculos, se manifesta aproximadamente da quarta década do século VIII até o início do século XIX, apresentando significativas alterações num espaço de tempo relativamente curto, sintetizando e adaptando uma série de soluções

práticas e preceitos tratadísticos. Neste sentido, cabe analisar a prevalência de algumas estruturas compositivas no território mineiro frente à outras soluções compositivas encontradas em tratados.

Tabela 03: Síntese de esquemas compositivos perspéctico.

Modelo Compositivo	Andrea Pozzo	Antonio Palomino	Paralelo
Origem	<p>Tratadístico:</p> <p>Perspectiva Pictorum et Architectorum (1693)</p> 	<p>Tratadístico:</p> <p>Museo Pictorico, y escala óptica. (1723)</p> 	<p>Não tratadístico.</p> <p>(Provavelmente uma solução prática dos canteiros de obra)</p>
Método	<p>Centro Fixo</p> <p>(ponto de fuga único)</p>	<p>Policêntrico</p> <p>(Zona de Fuga central)</p>	<p>Campos visuais independentes</p>
Esquema Básico			

Exemplos de aplicação	 <p data-bbox="405 663 644 725">Glorificação de Santo Inácio. Roma</p>	 <p data-bbox="705 434 995 497">Capela-mor da Matriz de Conceição do Mato Dentro</p>  <p data-bbox="711 1016 979 1106">Nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto.</p>	 <p data-bbox="1031 389 1331 479">Capela-mor da Capela do Padre Faria, ouro Preto.</p>  <p data-bbox="1024 1052 1331 1115">Nave da Capela do Taquaral, Ouro Preto.</p>
-----------------------	---	--	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste sentido, pode-se analisar além dos modelos acima analisados, deve-se destacar a existência de um quarto, bastante recorrente em Minas Gerais, que é aquele que simula cúpulas, como o existente na capela-mor da Matriz de Ouro Branco, na Sé de Mariana ou mesmo na Capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, ou daquele conhecido como “espinha de peixe”, presente em composições de naves muito longas, como na Matriz do Pilar de São João Del Rei, modelos contudo não contemplados por este estudo.

No entanto, percebe-se que o modelo compositivo paralelo se faz recorrente nos tetos dos templos analisados. É importante salientar ainda a datação recuada destes templos, que para além da Igreja de Santa Efigênia, mais recente, engloba duas capelas primitivas (Taquaral e Padre Faria) e duas das primeiras matrizes (Nazaré e São Bartolomeu) da região de Vila Rica, o que demonstra certa hegemonia de tal modelo nos momentos iniciais do gênero quadraturístico na região.

Conclusões

Dentro dos limites impostos pela natureza deste estudo, aponta-se algumas lacunas, que ainda permitem certos avanços no entendimento do tema. Primeiramente, quanto à morfologia e os esquemas compositivos dos tetos mineiros, cabe aos próximos estudos conjecturar e investigar as razões de certas recorrências e predominâncias, como por exemplo da prevalência das quadraturas com composição paralela em Vila Rica. Talvez esta seja fruto de uma prática arraigada nos canteiros e oficinas dos mestres que atuavam na região, ou mesmo nos canteiros portugueses onde estes primeiros mestres mineiros realizaram seu processo de aprendizagem e formação. Tal fato pode ter ainda um fundo prático, uma vez que tal esquema paralelo apresenta uma composição tecnicamente mais simples de ser elaborada e transferida para os grandes tetos dos templos, exequível após uma simples divisão do teto em trechos iguais, hipótese parece plausível frente a complexa divisão do trabalho nas oficinas de pintura e frente à multiplicidade de tarefas ali existente, hora divididas entre diversos indivíduos, hora acumuladas por um único profissional.

A investigação destas antigas quadraturas e de seus autores se faz de suma importância, uma vez que estas ainda encontram-se encobertas pelo véu do tempo, e a ideia predominante de um gênero perspéctico em Minas Gerais ainda hoje encontra-se muito atrelada à atuação do Mestre Athaíde, que apesar de possuir uma notável e vasta produção, não é representativa das primeiras manifestações do gênero perspéctico na Capitania do Ouro. Pelo contrário, sua produção é muito mais intensa e representativa do apogeu e dos momentos finais da perspectiva em Minas Gerais, marcada por composições arquitetônicas mais leves e elegantes, onde os elementos arquitetônicos são pontuais e até mesmo fantasiosos, e por uma luminosa paleta cromática atrelada ao Rococó, que no caso mineiro já tardiamente adentra o século XIX.

Outra possível interpretação para a evolução morfológica dos tetos mineiros seria a função de seus elementos de falsa arquitetura, que apesar de manter obviamente uma intenção decorativa, na visão do autor deste estudo se altera durante o século XVIII: em seus momentos iniciais, onde as composições eram densas e as composições arquitetônicas extremamente complexas e fechadas, apresentava a função de inserir nestes simplórios templos elementos de uma arquitetura eruduta, que de algum modo enriquecia os espaços constituídos por paredes brancas e austeras. Num segundo momento, onde tais elementos arquitetônicos eruditos já são uma realidade através de

colunas e capitéis em pedra e passam a integrar de fato o espaço construído, a função de algumas quadraturas se altera, e passam a trazer elementos fantasiosos e retorcidos, que por vezes se misturam às rocalhas, borrando os limites entre sólido e etéreo. Sobre tal fato, acredita-se caber um estudo específico, com recortes e metodologias específicas e adequadas.

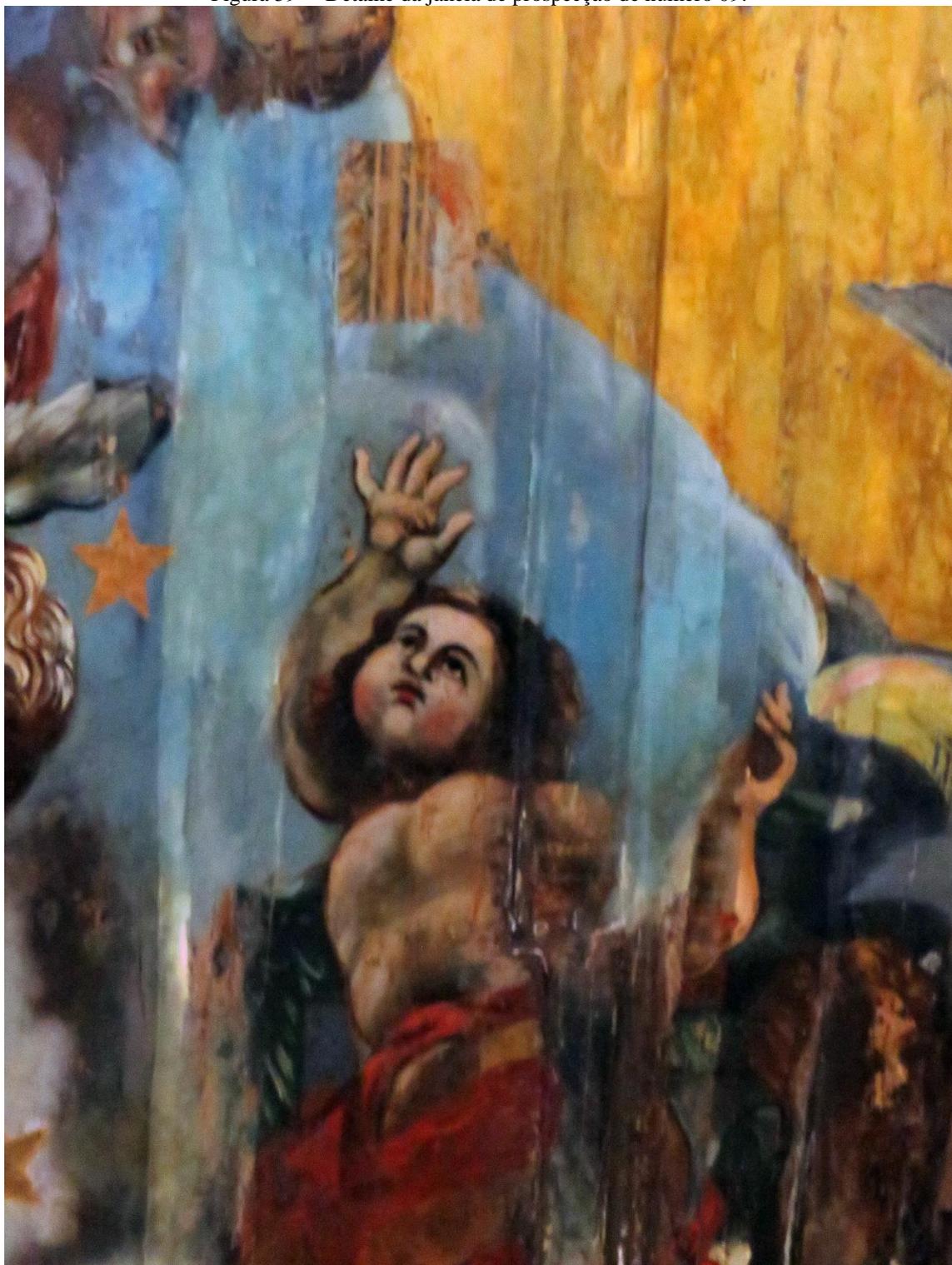
Retomando os tetos aqui analisados, alguns deles comprovadamente elaborados por Antônio Rodrigues Bello (através de registros documentais remanescentes do século XVIII) e outros atribuídos ao referido pintor, depara-se com a possibilidade de agrupá-los num conjunto morfológico mais significativo, que predominando na região de Vila Rica, permite vislumbrar uma nuance regional de um movimento muito maior. Tal produção, uma vez identificada e analisada, pode ser comparada à produção de outros pintores que atuavam em regiões e períodos próximos, a fim de definir com maior clareza a gênese do gênero perspectivado em Minas Gerais, como por exemplo Gonçalo Francisco Xavier, que utilizava o modelo compositivo de Palomino.

Por fim, cabe reiterar a importância de Antônio Rodrigues Bello como um dos primeiros mestres portugueses a atuar na região das Minas, o que o insere numa posição de destaque, uma vez que junto aos primeiros mestres de pintura, talha, arquitetura e tantas outras artes liberais ou ofícios mecânicos, foram os responsáveis por transpor técnicas e saberes para a incipiente colônia mineira. Neste contexto, tais saberes muitas vezes foram moldados, adaptados e reinventados, e de certa maneira, tais mestres contribuíram indiretamente para a formação cultural e social da religiosidade e da identidade mineira ainda hoje existentes.

Anexos:

Anexo 01 – Fotos das janelas de prospecção citadas

Figura 59 – Detalhe da janela de prospecção de número 09.



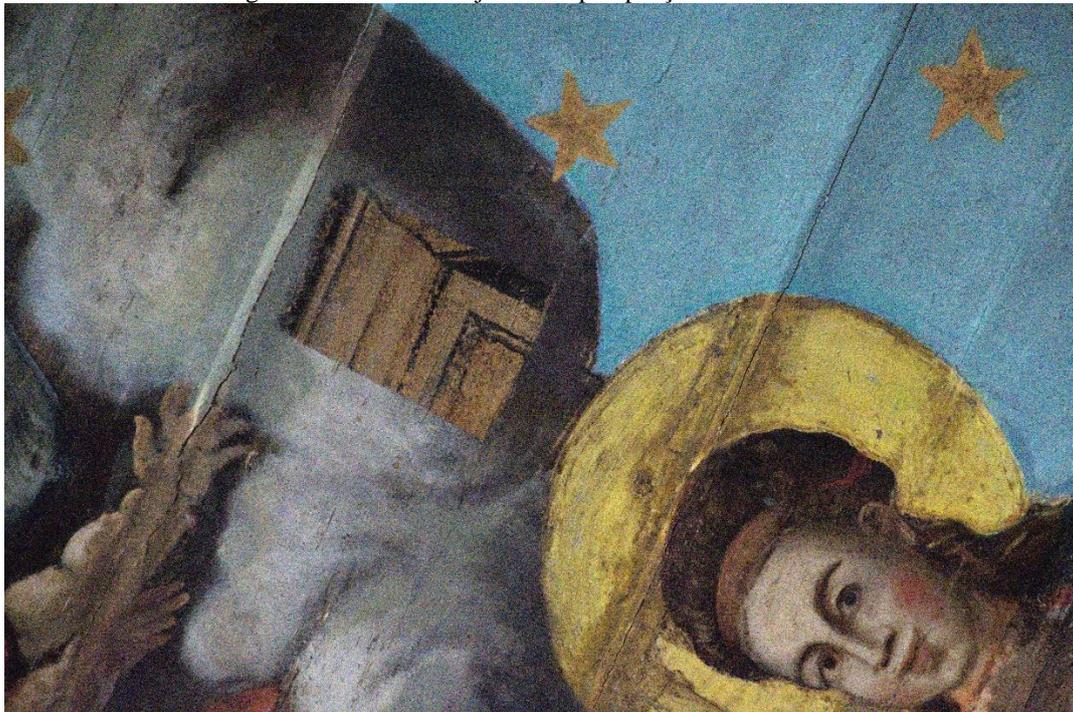
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 60 – Detalhe da janela de prospecção de número 04.



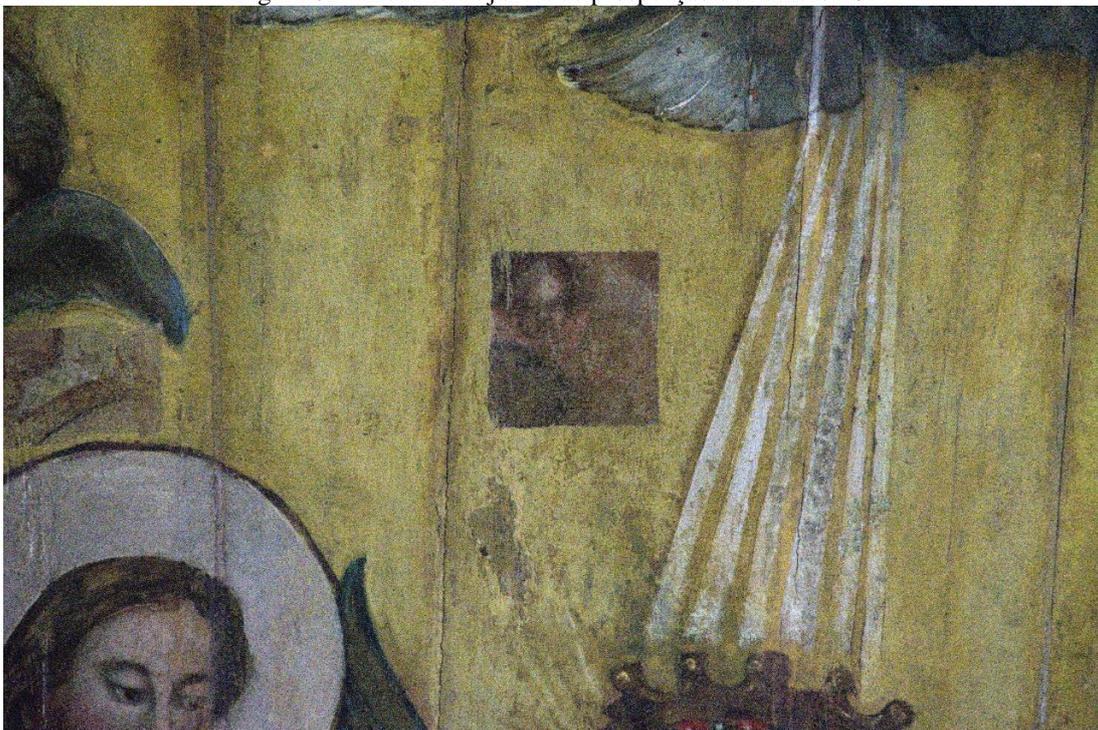
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 61 – Detalhe da janela de prospecção de número 03.



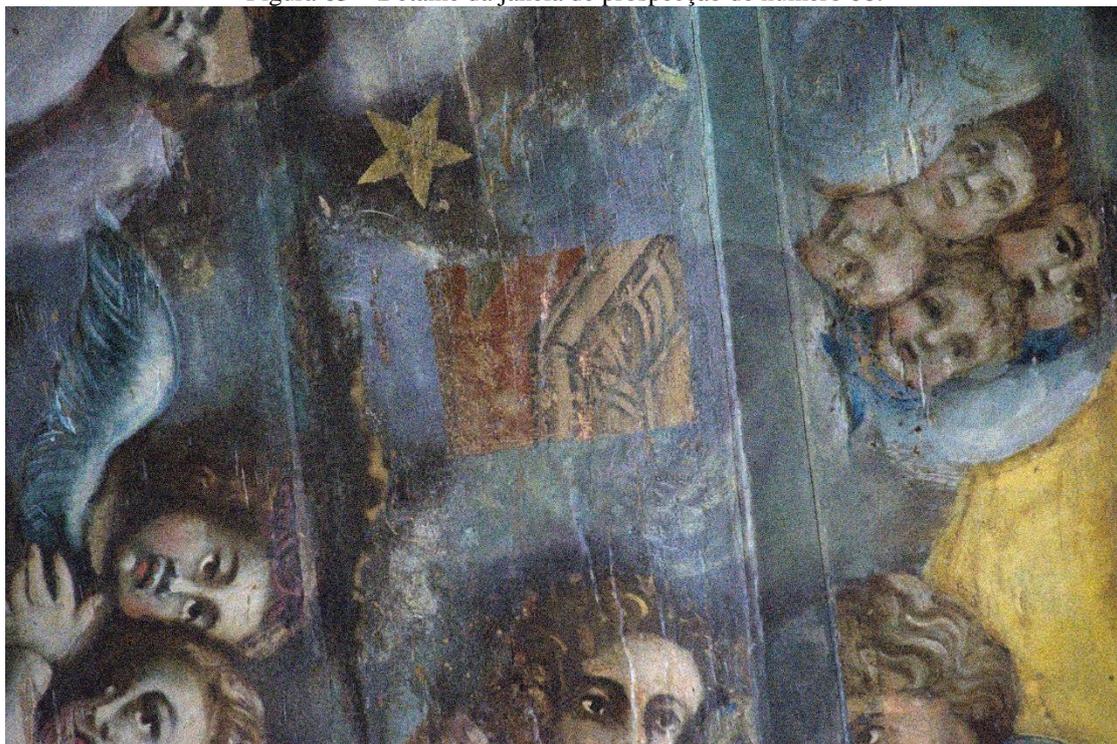
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 62 – Detalhe da janela de prospecção de número 18.



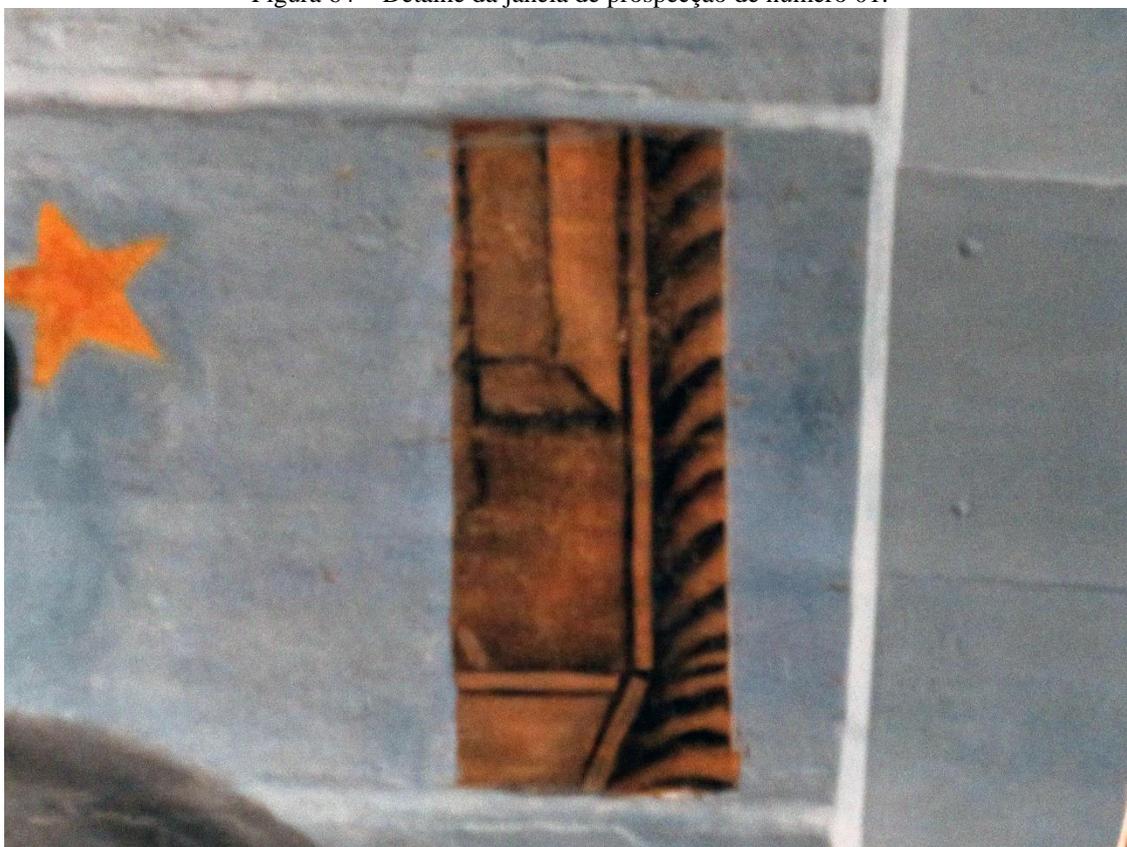
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 63 – Detalhe da janela de prospecção de número 06.



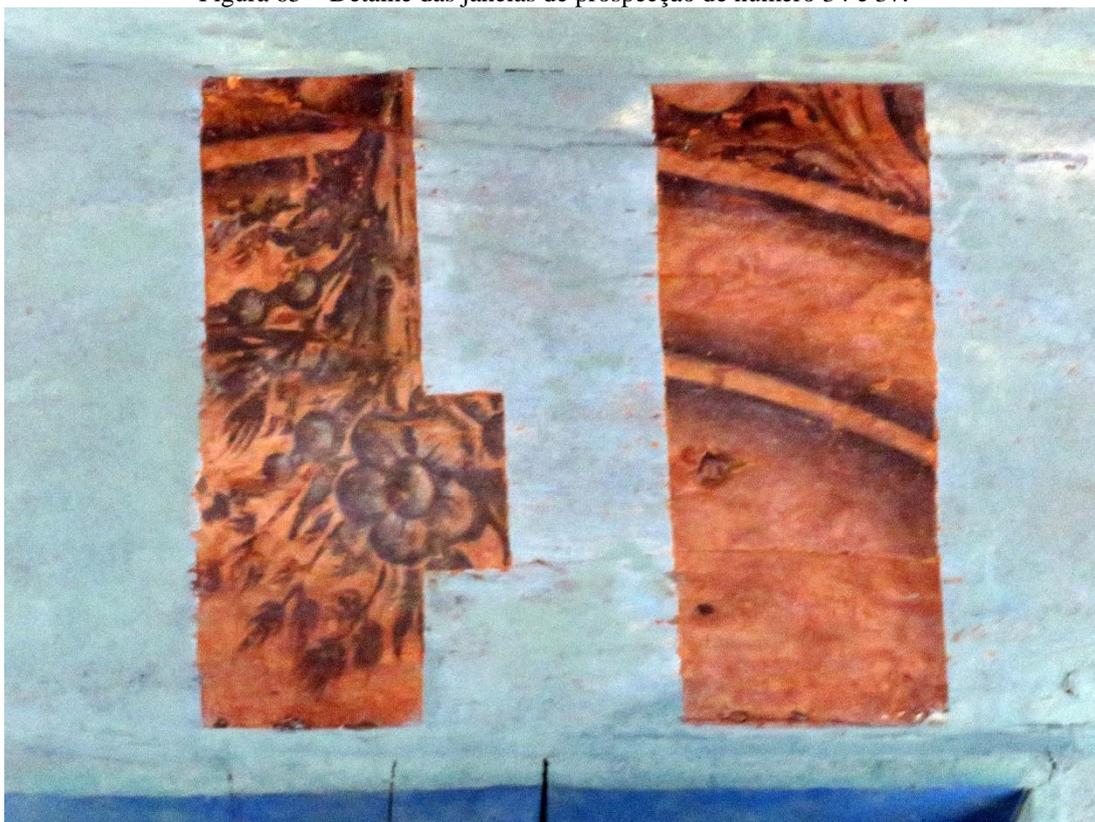
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 64 – Detalhe da janela de prospecção de número 01.



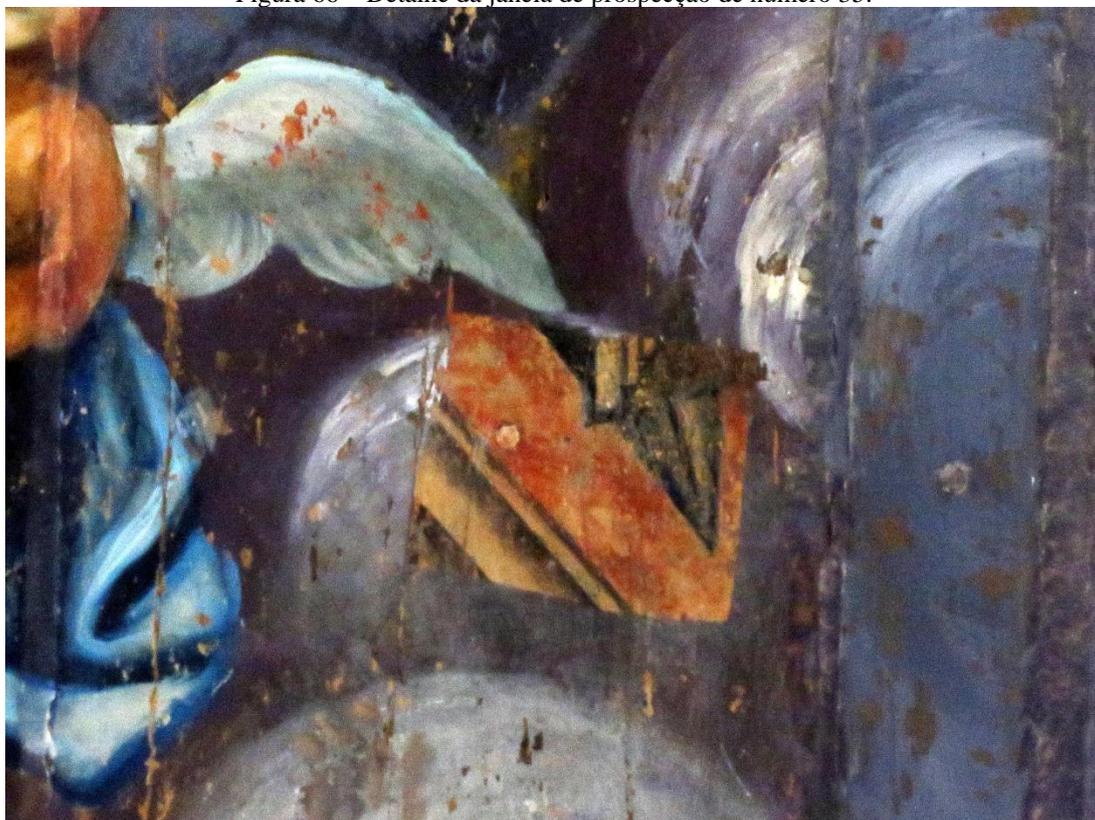
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 65 – Detalhe das janelas de prospecção de número 34 e 37.



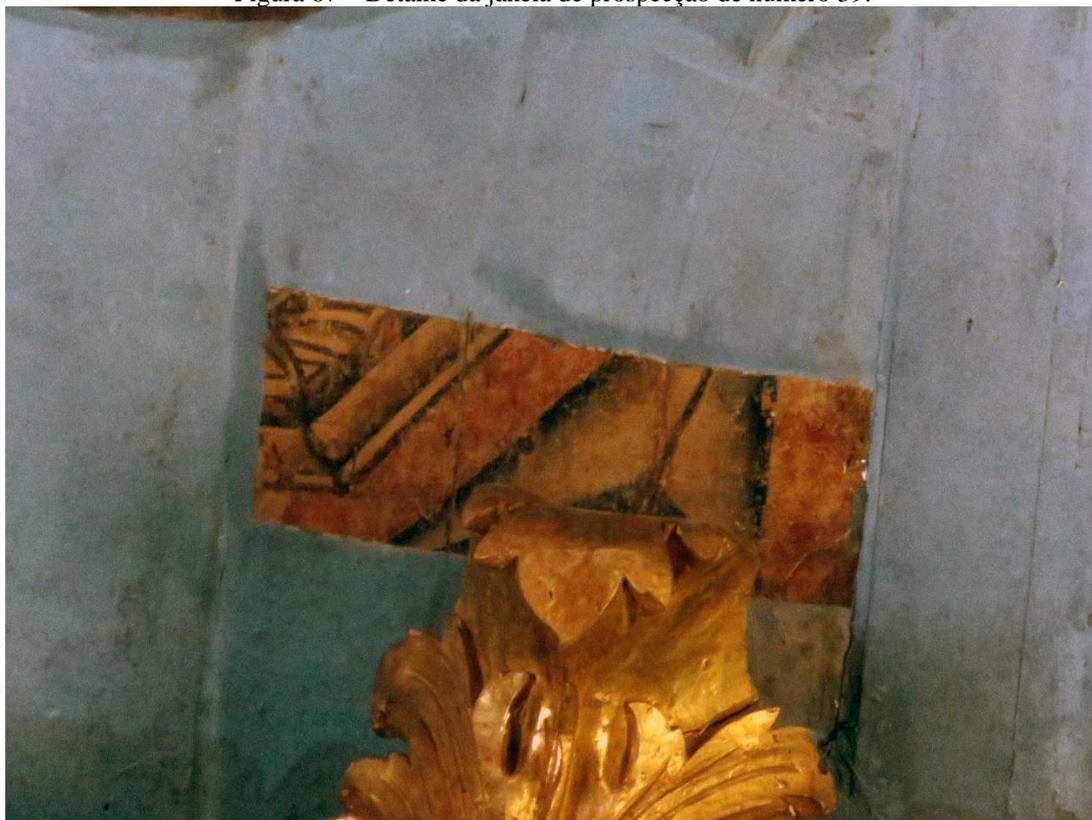
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 66 – Detalhe da janela de prospecção de número 35.



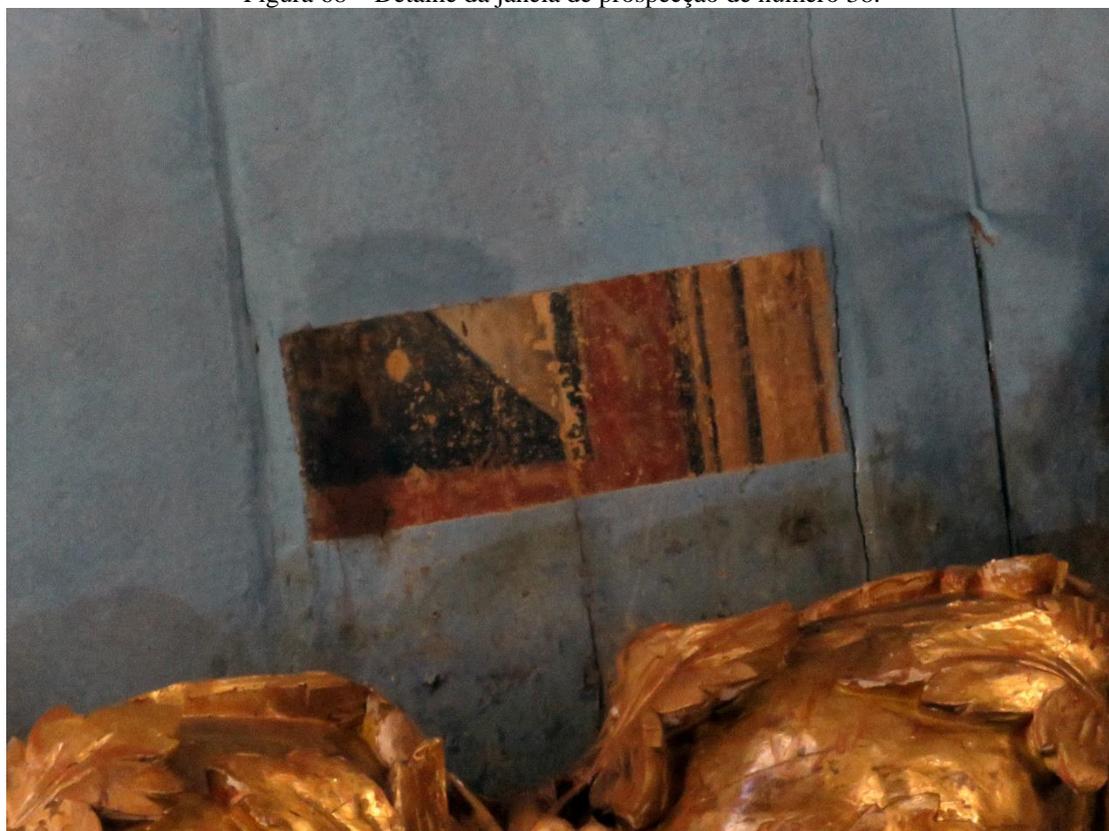
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 67 – Detalhe da janela de prospecção de número 39.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 68 – Detalhe da janela de prospecção de número 38.



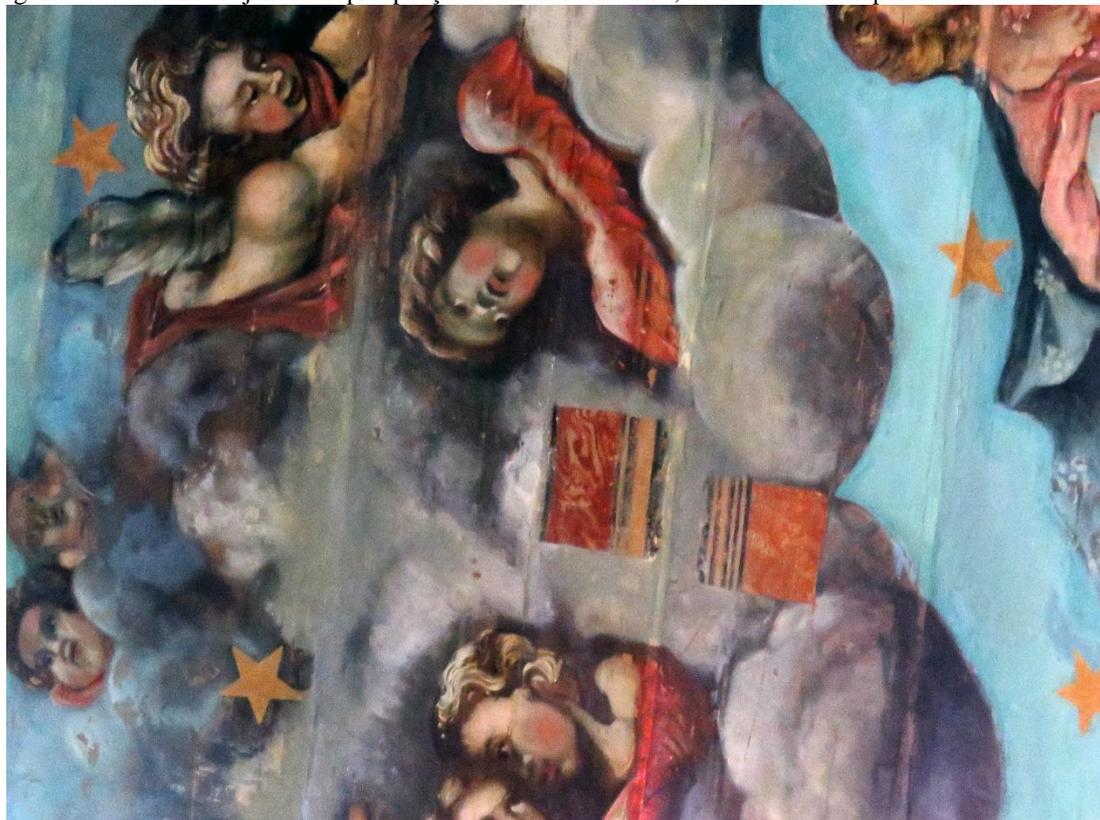
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 69 – Detalhe da janela de prospecção de número 14 e 15.



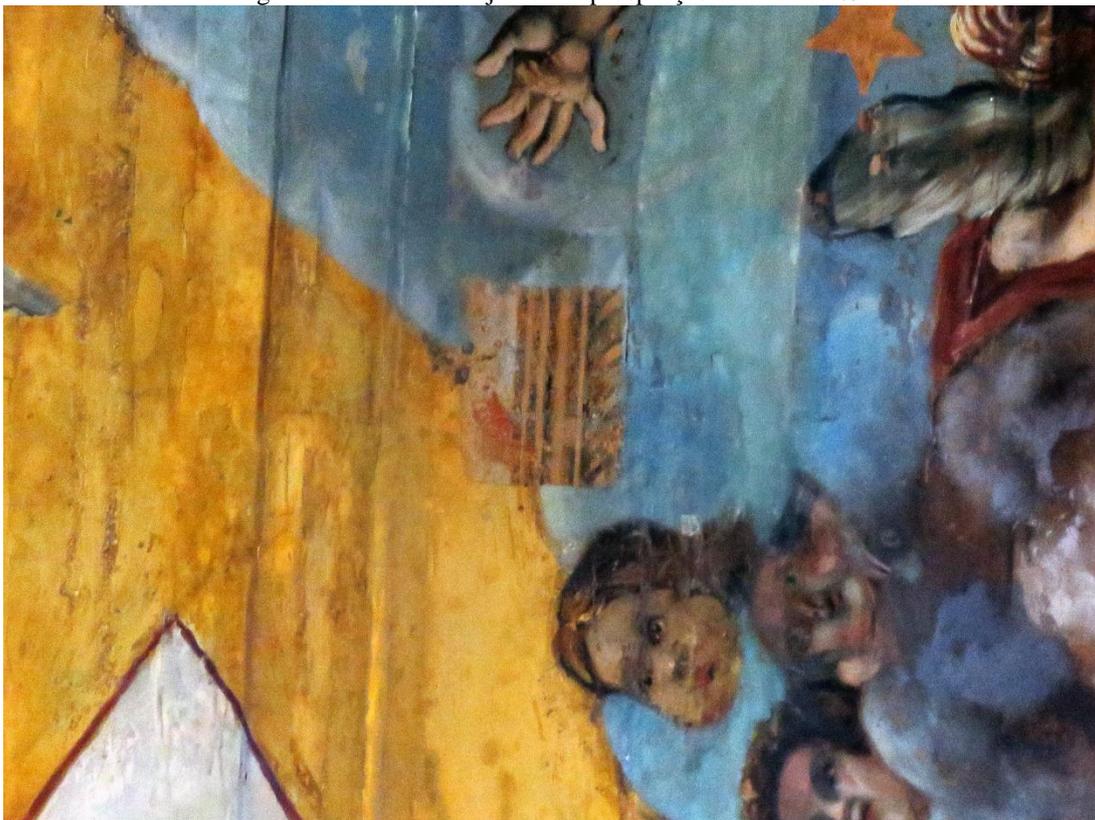
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 70 – Detalhe da janela de prospecção de número 14 e 15, e da área de transparência de número 12.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 71 – Detalhe da janela de prospecção de número 09.



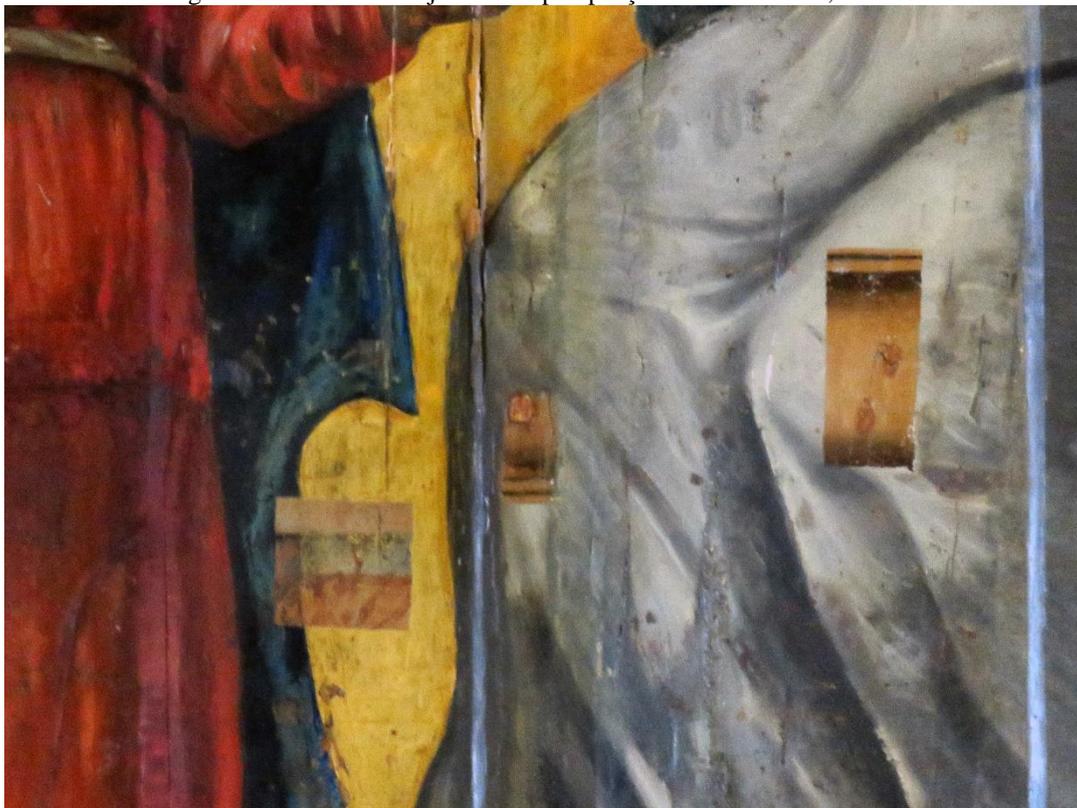
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 72 – Detalhe da janela de prospecção de número 23 e área de transparência sob o manto que demonstra parcialmente a base de uma coluna.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 73 – Detalhe das janelas de prospecção de números 21, 22 e 23.



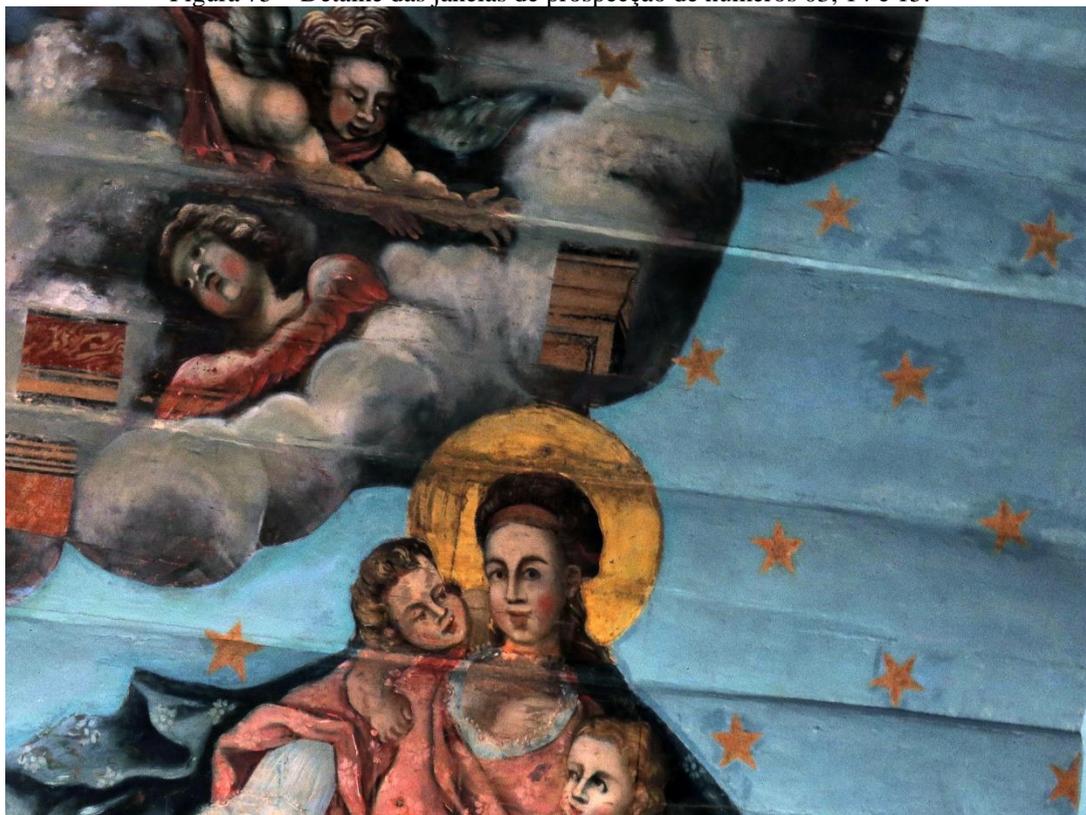
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 74 – Detalhe da janela de prospecção de número 19.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 75 – Detalhe das janelas de prospecção de números 03, 14 e 15.



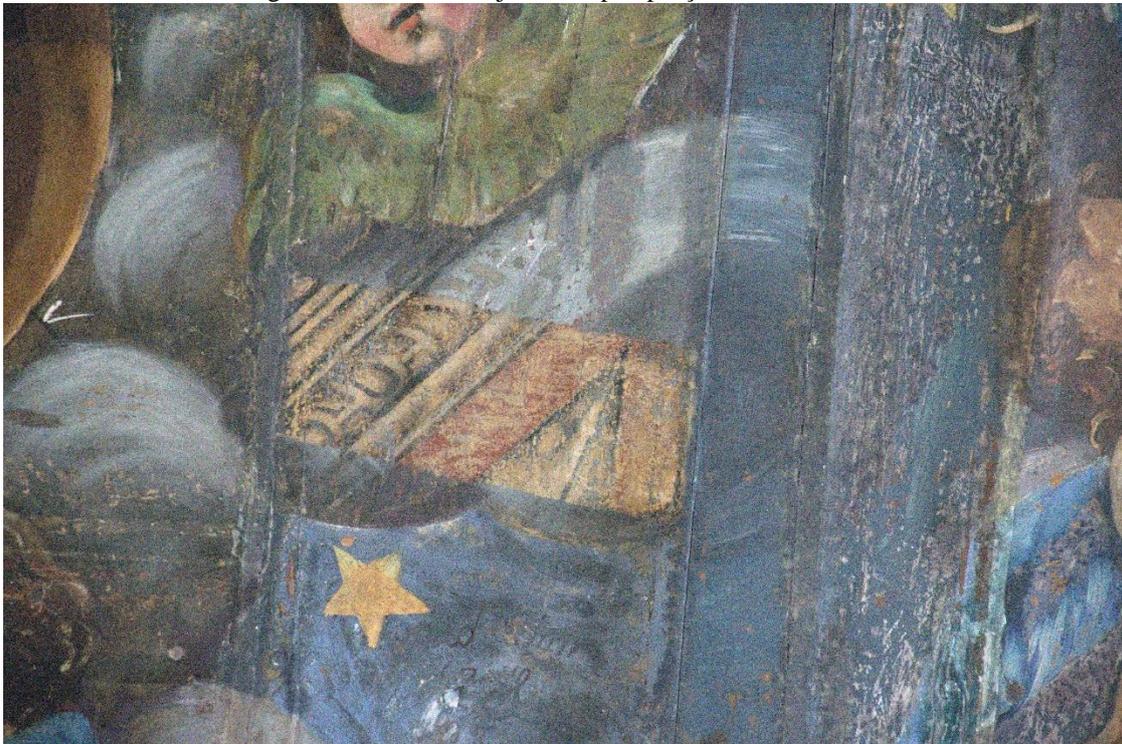
Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 76 – Detalhe da janela de prospecção de número 02.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Figura 77 – Detalhe da janela de prospecção de número 29.



Fonte: Fotografado por Gustavo Bastos e Tiago Cunha.

Anexo 02 – Transcrições Documentais.

Destaca-se aqui novamente a generosidade da Professora Doutora Maria do Carmo Pires, que cedeu toda a documentação disponível nesta pesquisa.

CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO - CMOP

APM- CMOP – CÓDICE 032

Senhor [capitão Alonço] [...] e Antonio [...] Registro desse conta cartas que escrivão da câmara escreveu por ordem da mesma como das pessoas abaixo nomeadas juizes da vintena sobre a reforma das suas [...] e fazem públicos os editais que Se achao registrados neste livro a folha 82

Meu senhor e senado da câmara mande Me remeta a vossa mercê os editais

inclusos para que se mande por de cada [...] Digo de cada [...] um na capela dos [lavras novas]

E outra que em outra qualquer capela que segue dentro do arraial desta freguesia como também [sem o preciso que] passamos remeter-me ao quando vir a esta vila trazer a sua pro-

visão para a reforma [...]

este senado, e mandará a esta vila seu [escrivão] para o mesmo efeito e sempre tudo e para servir na forma e com pronta vontade Deus Guarde a nossa morte muitos anos Vila Rica, cinco de janeiro de mil sete- Centos e trinta e sete Anos // senhor juiz da vintena Da vintena da freguesia de [...]

Antonio [...] // E nesta mesma forma [...] ao juiz de vintena do auto o branco João

da Costa e ao juiz de vintena da freguesia [...] Manoel [...] Viana // e ao juiz de vintena da freguesia da [...] Antonio Rodrigues Bello // e ao juiz da vintena da freguesia de Congonhas João Pinto // e o juiz da freguesia de Santo Antonio da casa branca João Alves [...] //

e ao juiz de São Bartolomeu da freguesia Manoel Machado Francisco [Costa] e Simões se passou provisão para servir de escri- vão do juiz da vintena da freguesia de congonhas

Em 5 de janeiro de 1737. [...]

CÂMARA MUNICIPAL DE OURO PRETO - CMOP

APM- CMOP – CÓDICE 032

Fls. 89-89v– Registro de sete cartas[?] que o Senado da Câmara escreveu por ordem da mesma Câmara para as pessoas abaixo nomeadas juizes de vintena sobre a reforma de suas provisões e [sinais] públicos aos destes que se acham registrados no livro neste livro a fl. 82v – 05/01/1737

[...] juiz da vintena da freguesia da Cachoeira Antonio Rodrigues Bello

Fl. 91v. Em o dito dia [9 de janeiro de 1737] se passou provisão a Antonio Rodrigues Bello para exercer a ocupação de juiz da vintena na freguesia da Cachoeira deste mesmo ano.

Fl. 126v – 08/01/1738 – provisão de juiz da vintena Antonio Rodrigues Bello – Cachoeira do Campo

ARQUIVO ECLESIAÍSTICO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA - AEAM

Livro AA23 – Receita e despesa da Irmandade Nossa Senhora do Rosário – Cachoeira do Campo

Fl. 24- Rendimento que tem tido esta Irmandade desde 30 de [fevereiro] de 1733 sendo o Tesoureiro o R.do. Vigario [...] Jose Pacheco

Fl. 25- ouro que deu a Manoel Carneiros dos ramalhetes que fez para o altar

ouro que deu para as cortinas para o altar

por ouro que deu a Manoel Gomes de forrar o altar

por ouro que deu a Francisco Ferreira do Santos dos bixeiros que fez para o altar

por ouro que deu a Antonio Rodrigues Bello de pintar os lixeiros/bicheiros

Fl. 28 - Conta por receita do que recebe Manoel Pedroso Ferreira como Tezoureiro da Irmandade de N. Senhora do Rosário principiado em 30 de Agosto de 1736

Fl. 29v. Conta por despesa que fez o Tezoureiro Thenente Manoel Pedrozo Ferreira

Por ouro que pagou a Antonio Rodrigues Bello por pintar a Capella e emcarnar a Imagem

ESCRITÓRIO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO

LIVRO DE REGISTRO DE IRMÃOS DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

ANO DE ABERTURA: 1716 – JOZEPH LUIZ SOL

Fl. [104v ?] 12 de janeiro de 1746

318- (no registro do irmão) Sargento Mor Domingos de Oliveira Souza

Escrivão comissário Antonio Rodrigues Bello.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, Jeaneth Xavier. Para a decência do culto de Deus. Artes e ofícios na Vila Rica Setecentista. 2003. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH; UFMG. Belo Horizonte, 2003.

ARGAN, G.C. Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ATLAS DIGITAL DOS BENS MÓVEIS E IMÓVEIS DE MINAS GERAIS inscritos no livro do tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Capela do Bom Jesus das Flores Ouro Preto/MG. Disponível em: <<http://atlasdigital.com.br/pt/Pesquisa/Bem/119>>. Acesso em 16/11/2021 Às 12:41

ÁVILA, Affonso. Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

BAZIN, Germain. Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil. 1971 Ed. Le Temps, Paris, 1966, p.162; O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil, Rio de Janeiro, 1990, p. 140/1.

BOHRER. A. F. A talha do estilo nacional português em minas gerais: contexto sociocultural e produção artística. 2015. 426 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2015

BOHRER. PIRES . O Contexto Social Da Produção Arquitetônica E Artística Nas Minas Gerais No Início Do Século Xviii. Hist. R., Goiânia, v. 26, n. 1, p. 284 - 304, jan./abr. 2021

BOHER, Alex. Os missais ouro-pretanos: circulação e uso de gravuras europeias na arte mineira. In. CAMPOS, Adalgisa Arantes (Org.). De Vila Rica à Imperial Ouro Preto: aspectos históricos, artísticos e devocionais. Belo Horizonte: Fino Trato, 2013.

BOHRER. Alex Fernandes. Ouro Preto: um novo olhar/ Alex Fernandes Bohrer. São Paulo: Scortcecci, 2011

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.

BOSCHI, Caio César. Os leigos e o poder: Irmandades leigas e a política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Editora Ática, 1986. (Ensaio 116).

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

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

CATÃO. Leandro Pena. As andanças dos jesuítas pelas Minas Gerais: uma análise da presença e atuação da Companhia de Jesus até sua expulsão (1759). Horizonte, Bello Horizonte, v. 6, n. 11, p.127-150, dez. 2007.

COUTINHO. J. L. Símbolos e Virtudes – Uma digressão sobre a iconografia da fachada do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça . 2016. Disponível em < https://www.academia.edu/35590486/S%C3%ADmbolos_e_Virtudes_Uma_digress%C3%A3o_sobre_a_iconografia_da_fachada_do_Mosteiro_de_Santa_Maria_de_Alcoba%C3%A7a> Acesso em 08/11/2021 Às 08:36

FERREIRA. C. A. O Tardo Rococó de Miguel Treguellas. 2018 . Instituto Feral de Minas Gerais, Ouro Preto. 2018

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., and 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)

GINZBURG, Carlo. Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HEXÁGONO ENGENHARIA. Relatório de conservação e restauração dos elementos artísticos e integrados da Igreja Matriz de santo Antônio de Glaura, Ouro Preto-MG. Ouro Preto. Outubro de 2021

IPHAN / IEPHA - Dossier OP/ 044 – Plano de Conservação, Valorização e Desenvolvimento – Ouro Preto e Mariana. Fundação João Pinheiro - 1973

JÚNIOR. José Benedito de Almeida. - A mistagogia dos Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola e a transformação do SELF. Paralellus, Recife, v. 9, n. 22, set./dez. 2018, p. 805-819).

KUBLER, G. A arquitetura portuguesa chã: entre as especiarias e os diamantes: 1521-1706. Trad. Jorge Henrique Pais da Silva; pref. José Eduardo Horta Correia. Lisboa: Vega, 1988. 325p.

LEVY, Hannah. Modelos Europeus na Pintura colonial. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, V. 4, 1940.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. In. Pintura e escultura I, São Paulo: FAUUSP/MEC/IPHAN, 1978. p. 97-154. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).

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

LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In Revista do Arquivo público Mineiro, nº 13, 1908. Disponível em: <<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=473>>

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_a_rtiigopronto!.pdf>

MARTINS, Hudson , L. M. Os pintores e sua arte na capitania de minas gerais, 1720 a 1830. 2017 . Rio de Janeiro. UFRJ/ Programa de Pós – Graduação em História Social, 2017.

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

MORINI, E. F. Notas para o estudo e Capelas do Ciclo do Ouro em Minas Gerais. REVISTA RESTAURO, v.2, n.4 (2018) . Disponível em: <<http://web.revistarestauro.com.br/notas-para-o-estudo-de-capelas-do-ciclo-do-ouro-em-minas-gerais/?print=pdf>>

NEGRO, Carlos del. Contribuição ao estudo da pintura mineira. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. (Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 20).

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

OURO PRETO. Inventário do bairro Morro Taquaral. Ouro Preto – MG. Secretaria de Patrimônio e Desenvolvimento Urbano, 2009. 319 p.

MARAVALL, J. A. A cultura do Barroco . Análise de uma estrutura histórica. Tradução: Silvana Garcia. São Paulo: Edusp, 1997. 418 p.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: SPHAN, 1974. 2 v. (Publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 27).

MAXWELL, Kenneth R., A Devassa da devassa: a Inconfidência mineira, Brasil-Portugal, 1750 a 1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

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.

Ouro Preto. Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Secretaria municipal de cultura e Patrimônio. Dossiê de Tombamento do Conjunto Urbano de São Bartolomeu. Histórico de São Bartolomeu. Ouro Preto. 2007

Ouro Preto. Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio. Inventário de Proteção ao Patrimônio Cultural do distrito de Glaura. Histórico do distrito de Casa Branca / Glaura. Ouro Preto. Setembro de 2007.

Ouro Preto. Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Secretaria Municipal de Cultura e Patrimônio. Inventário de Proteção do Acervo Cultural / Estruturas Arquitetônicas e Urbanísticas. Matriz de Glaura. Ouro Preto. 2008

PAIVA, Eduardo França. Escravidão e Universo Cultural na Colônia: Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001

PIRES, Maria do Carmo. O provimento da ordem. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, v.42, n.2, jul./dez. 2006.

ROSA, Tiago da Cunha. Entre o espaço construído e o espaço pictórico: a prática da pintura em perspectiva na capela primitiva do Bom Jesus das Flores do Taquaral de Ouro Preto: [Manuscrito] / Tiago da cunha Rosa. Ouro Preto , 2021.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777- 1830). 2009. Tese (Doutorado em História). UFMG. Belo Horizonte, 2009.

SERRÃO, Vitor. O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1983. (Coleção Arte e Artistas).

SERRÃO, Vitor. A cripto-história de arte: análise de obras de arte inexistentes. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

Smith, Robert Chester. Robert Smith e o Brasil: arquitetura e urbanismo / Robert Chester Smith ; organização, Nestor Goulart Reis Filho. -- Brasília, DF : Iphan, 2012. 376 p.

SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.

Tavares R.B. 2006. Atividades extrativas minerais na bacia do Alto Ribeirão do Carmo: da descoberta do ouro aos dias atuais. 2006. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto, 103p.

TRINDADE, Cônego Raimundo. Instituições de Igrejas no Bispado de Mariana. SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Publicação nº13, Ministério da Educação e Saúde – Rio de Janeiro, 1945.

VASCONCELOS, Diogo de. História Antiga das Minas Gerais. Belo Horizonte: Minas Gerais 1974

VASCONCELOS, Diogo de. História Antiga das Minas Gerais. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

WEIGEL, C. *Historiae Celebriores Veteris Testamenti Iconibus Representatae Et Ad excitandas bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornatae in lucem datae.* Noribergr, 1712. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/HISTORIAE_CELEBRIORES_VETERIS_TESTAMENTI/T8hfAAAACAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0> . Acesso em 19/08/2021 às 10:52.

WEIGEL, C. *Historiae Celebriores Novi Testamenti Iconibus Representatae Et Ad excitandas bonas meditationes selectis Epigrammatibus exornatae in lucem datae.* 1712. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/HISTORIAE_CELEBRIORES_NOVI_TESTAMENTI_IC/6MdfAAAACAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0> . Acesso em 19/08/2021 às 14:52.