

**GOLFINHOS, CAVALOS E MASCARÕES NAS MINAS DOS SETECENTOS:
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS IMAGENS E INTERPRETAÇÃO
SIMBÓLICA DE RESÍDUOS PAGÃOS NA TALHA DOURADA DA MATRIZ DE NOSSA
SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO, MG¹**

Marcos Hill

Historiador da Arte e Professor
Escola de Belas Artes - UFMG
hillmarcos@gmail.com



*Figura 1: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo.
Foto: Gabriella Sousa.*

Introdução

Na leitura que agora se apresenta, a pesquisa propõe uma observação atenta de resíduos de um imaginário pagão em um templo cristão. Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo é uma das mais antigas matrizes mineiras. Já sendo mencionado em documentação do início do século XVIII, esse monumento possui exemplares raros do estilo Nacional, primeira manifestação da talha religiosa portuguesa em Minas Gerais. (FIG. 1)

Visando ampliar o entendimento sobre a presença de imagens tais como golfinhos, cavalos e mascarões nesse programa ornamental, fomos buscar referências da tradição oral que, enquanto resíduos arqueológicos de um imaginário, passaram às fábulas medievais, aproximando elementos grotescos da Antiguidade clássica de um vitalismo pujante, presente na arte religiosa cristã por mais de mil anos.

Voltados para a talha Nacional, percebemos então a permanência dessa síntese que, pela força de outras culturas, acabou enraizando-se em Portugal, gerando manifestações que, na circularidade de um império

¹ Pesquisa realizada em colaboração com as bolsistas de Iniciação Científica Gabriella Sousa (FAPEMIG) e Gizelle Cândido (CNPq).

ultramarino, chegaram ao interior das Minas, reconfiguradas a partir de sacralidades específicas do catolicismo lusitano. Uma literatura especializada sobre a significação dos símbolos pagãos e suas ressemantizações em contexto cristão foi consultada, nos oferecendo bases de análise e interpretação que podem nos auxiliar na fundamentação de um melhor entendimento da tradição religiosa colonial luso-brasileira. Uma pesquisa arquivística complementa o presente artigo, trazendo à luz informações que nos serviram para corrigir certos dados divulgados de modo equivocado.

Da tradição oral milenar às fábulas medievais

Aqui, deseja-se problematizar um repertório imagético estruturado por construções metafóricas surgidas das fricções entre forças naturais e urgências humanas, caracterizadas por práticas como a da agricultura. Tais construções metafóricas mantêm-se vivas como referências, primeiramente organizadas pela narrativa oral que, com o passar dos milênios, registrou, na memória ancestral do Ocidente, as dimensões simbólicas que reaparecem ininterruptamente nos contextos religiosos motivados pelas necessidades de representação do fluxo vital inerente a uma Natureza posteriormente entendida como criação divina.

Considerando que o principal assunto está localizado em um contexto religioso e, mais especificamente, motivado por um fervor religioso que se manifestou visualmente, torna-se interessante destacar conceitos como os de “mistério”, “ritual popular” e “tradição oral” que podem respaldar reflexões no campo da representação visual aqui abordada.

Segundo Edgar Wind, que estuda o paganismo no Renascimento,

o termo ‘mistério’ admite diversos significados, mas seu sentido original parte de ritos populares de iniciação praticados na Antiguidade. Como exemplo, o autor cita as festas de Eleusis: ‘cerimônia’ em que se purificava os neófitos do medo da morte e os iniciava no círculo dos bem-aventurados, ao que ficavam unidos por um voto de silêncio. (WIND, Edgar. *Mistérios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 17-29.).

Marcada como foi a cultura ocidental, pela atividade agrícola, sempre que os ritos populares são focalizados, é à Natureza que se deve voltar e, principalmente, ao imaginário criado, acumulado e transmitido ao longo dos tempos, em torno da experiência direta do corpo com a terra, através do plantio e da colheita.

No caso específico da história da Igreja Católica, se por um lado, conta a participação dos Doutores como homens de letras que estruturaram as regras da prática religiosa, por outro, quando a mesma história se volta para a criação imagética, há que se considerar a incorporação do manancial simbólico continuamente criado, transformado e preservado pelos ritos populares ligados aos mistérios da terra, ou seja, uma forte influência das camadas mais baixas daquela sociedade na constituição de uma iconografia cristã.

Sem essa incorporação dos símbolos ritualísticos populares, jamais o alto-clero católico conseguiria atrair a maioria de “analfabetos” para o interior dos templos, visando uma maior representatividade dos mistérios litúrgicos. Na tradição histórica moderna, acostumou-se apenas a valorizar a prática analítica erudita, esquecendo-se, no caso da arte religiosa, de se considerar a quem essa arte era primordialmente endereçada, ou seja, aos seguimentos sociais menos privilegiados das populações campesinas e urbanas.

Ao longo da História, haverá tentativas de apagamento da origem “vulgar” desse sistema simbólico milenar como, por exemplo, na Grécia antiga, quando Platão repudia a prática dos ritos populares como não racional. Porém, sem negar a participação do mistério no processo de aprimoramento humano,

Platão afirmava, [...], que a própria filosofia era uma iniciação mística de outro tipo, que contribuía a um limitado número de eleitos, mediante a busca consciente ao que os mistérios ofereciam ao vulgo ao excitar suas emoções. A purificação da alma, a serena aceitação da morte, a faculdade de entrar em comunhão com o Além, a capacidade de estar “louco e possuído na devida forma. (WIND, 1998, p.19).

Assim os mitos populares foram transpostos para as disciplinas filosóficas de meditação, mantendo os mesmos objetivos iniciáticos. As iniciações ritualísticas passaram a ser substituídas pelos “*mystères littéraires*”

(mistérios literários). Através de ensinamentos solenes por meio de parábolas, os filósofos se tornaram os novos sacerdotes. (WIND, 1998, p. 19.).

De todo modo, uma preponderante lógica figurativa prevaleceu na cultura ocidental, em parte definida por quem lidava diretamente com a terra, ou seja, os lavradores. A metamorfose do mundo nunca deixou de impelir esta lógica que se manteve viva como substrato visual carregado de teor lúdico, estético, ético e moral, ao longo da Idade Média.

Desde o séc. XII, a burguesia, cuja influência social não cessava de crescer, forja a sua própria literatura, perfeitamente adaptada ao gosto popular: literatura narrativa, pitoresca e mesmo realista, frequentemente licenciosa e, às vezes, moral. Um dos principais monumentos dessa literatura é o Romance de Renard, uma raposa, além de outras pequenas fábulas:

Essa obra é composta de 27 “ramos” ou narrativas independentes, em octassílabos rimados. A unidade desses poemas, muito diversos e na sua maioria concebidos por diferentes autores, mantém-se em torno do herói central, uma raposa com o nome de Renard, e das peripécias de sua luta contra o lobo Ysengrin. (LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1970. p.77.).

Segundo Lagarde e Michard, a maioria dos episódios do Romance de Renard parece remontar aos contos que podem ser encontrados na tradição folclórica campestre. Supõe-se que seus autores buscaram sua “matéria prima” nas narrativas orais da cultura campesina europeia:

A Idade Média conheceu, em latim, fábulas inspiradas em autores como Fedro e Esopo, recolhidas de narrativas moralizantes [...]. Nesses contos, os animais se comportavam como os homens, e alguns episódios do Romance de Renard parecem se inspirar nesse conjunto de contos antigos. [...] Tudo indica que esses poemas latinos remontam à tradição oral. (LAGARDE & MICHARD, 1970. p.77.).

É deste modo que a raposa e o lobo se encarregarão dos dois polos dessa dialética que fará da primeira, a raposa, a imagem da astúcia e da agilidade; e do segundo, o lobo, a imagem da crueldade brutal, do regozijo crapulento e do ciúme. Aliás, é a raposa que sempre vence todos os Ysengrin (lobos) que ela encontra.

83

Sobre a presença dos grotescos na Arte, a partir do Renascimento

A presença de animais metamórficos na representação imagética dos mistérios é fator determinante da lógica figurativa presente no arcabouço imagético do Renascimento. Neste período, vários estudiosos da Antiguidade trouxeram à tona questões sobre os mistérios. Apesar de haver variações de pensamentos relativos ao sentido da palavra mistério, a lógica figurativa se mostra como preferência unânime, nos estudos dos diversos intelectuais renascentistas:

Cada vez que Bussi, Beroaldo, Perotti ou Landino, para não mencionar Ficino ou Pico della Mirandola, invocavam “os mistérios dos antigos”, se preocupavam menos com os cultos originais dos mistérios do que com sua adaptação filosófica. O bom critério, por si só, não impunha tal restrição; em grande medida, foi uma questão de sorte provocada por um mal-entendido histórico: supunham, de fato, que a interpretação figurativa formava parte dos mistérios originais. [...] Assim, na opinião desses leitores, Platão não era um crítico ou um transmissor dos mistérios, mas o herdeiro e o oráculo da antiga sabedoria, para a qual os fundadores dos mistérios propriamente ditos haviam inventado um mascaramento ritual. E a sutileza filosófica atribuída àqueles primeiros sábios, atribui-se também aos magos neoplatônicos – os discípulos in fiéis de Plotino – cujas elaboradas fórmulas para produzir feitiços e encantamentos eram consideradas ampliações ou disfarces e não tradições da disciplina platônica. (WIND, 1998, p.22.).

De todo modo, essa lógica figurativa como preferência unânime dos intelectuais renascentistas explica, em grande parte, o sucesso do programa ornamental dos grotescos antigos no período moderno. Divulgado através de gravuras executadas por artistas arqueólogos como Zoan Andrea e Nicoletto da Modena, este programa tornou-se referência visual permanente, desde o início do séc. XVI, aparecendo tanto em obras mundanas quanto em obras religiosas difundidas pelo vasto contexto geopolítico europeu. O fato é que sua fortuna no campo visual persistiria até mesmo depois do advento do Iluminismo.

O esforço de transferir imagens fantásticas encontradas em ruínas de Roma e Pompéia para o principal meio de circulação da imagem àquela época, ou seja, a gravura, faz com que o repertório grotesco chegue rapidamente às oficinas dos mestres artífices encarregados das encomendas feitas pela aristocracia, pelo alto clero, pela alta burguesia e por confrarias ansiosas por dispor da imagem como instrumento de afirmação social e simbólica.

É importante notar que, desde o início, o ingresso dos grotescos nos templos cristãos obedeceria a uma lógica que subordina sua estrutura formal a significações ideológico-simbólicas estreitamente vinculadas ao que é sacralizado no interior do templo:

Os grotescos estão relacionados com o mito da água, símbolo da vida, entendido não apenas como elemento formador desta água e da natureza, mas também como símbolo da sabedoria. [Grotescos reproduzidos em residências palacianas italianas do séc. XVI] tendem a reconstruir a atmosfera antiga das termas com suas alusões a uma *voluptas* que é ao mesmo tempo física e espiritual e que se mostra no binômio água-Vênus [...]. (PROFUMO, Luciana Müller. *El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600*. Madrid: Cátedra, 1985. p. 170.)

Apresentando em suas imagens, a curvatura, a deformação e a monstruosidade, logo foi constatado que os grotescos que não eram autóctones de Roma, mas que haviam chegado, como nova moda, ao contexto imperial romano, relativamente tarde, [...]. (KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 18.)

Baseando-se em critérios sobre a verdade natural, Vitruvius condenava tanto esses elementos quanto as combinações do novo estilo de ornamentação, não conseguindo impedir sua difusão massiva; mesmo que, posteriormente, tivesse angariando a adesão de alguns “críticos da arte” atuantes no século XVI.

Segundo Kayser, não obstante critérios que vão contra os fantásticos e lúdicos grotescos de Rafael, em que se enroscam e se desenroscam gavinhas, brotando delas flores e animais ou contra as sinistras gravuras de Agostino Veneziano, nas quais observamos figuras humanas fundidas em plantas e animais, os grotescos chegaram às terras longínquas que suas gravuras conseguirem alcançar.

Desde o Renascimento, esse programa ornamental vai representar

[...] não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2003. p. 20.)

Se entendido como *sogni dei pittori* (sonhos dos pintores), designação surgida no século XVI, o programa dos grotescos reserva um espaço para a representação da ruptura de qualquer ordenação, indicando a presença de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente em ornamentações que utilizam esse programa, possibilitando, através de sua visualização, uma vivência sobre teores de realidade e verdade que o pensamento linear jamais alcançou.

Da Itália, o grotesco se difunde para os países alpinos e conquista todos os reinos vitais da ornamentação: desenho, gravura, pintura e decoração plástica. Sua estranheza causa “um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e não encontrássemos apoio nenhum [...]”, através de uma relação subterrânea com a nossa realidade. O que traz o aspecto real é a descrição referente a sensações provocadas pela imagem grotesca, acarretando um caráter mais profundo à representação do grotesco, avessa à objetividade, em sua definição teórica. (KAYSER, 2003, p.31).

Uma análise mais demorada sobre a talha Nacional indica sua indubitável vinculação ao programa grotesco. Tanto no que diz respeito à dinâmica que estrutura as composições vegetalistas dessa talha, quanto aos elementos iconográficos híbridos e metamórficos. Há uma espécie de filiação ao universo fantástico dos grotescos presente na tradição visual portuguesa.

Por isto, achamos importante considerar, no caso luso-brasileiro, os teores simbólicos inerentes à complexa trama ornamental que caracteriza a talha das inúmeras igrejas portuguesas e brasileiras, decoradas entre o final do século XVII e o primeiro quartel do século XVIII.

Evocando a obra de Pieter Brueghel, o velho, um artista flamengo que muito se apropriou da dimensão fantástica do grotesco em sua pintura, é sempre Kayser quem nos mostra as representações grotescas não como frutos de uma imaginação desvairada, mas como um recurso visual que expanda as próprias possibilidades de representação de certos estados de consciência:

[...] Brueghel pinta o mundo estranhamente de nosso dia-a-dia, não para ensinar, divertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como o “ridículo – terrível – horroroso” [...] Brueghel cria, por assim dizer, uma terceira perspectiva: a do horror ante seu caráter abismal, ou seja, a perspectiva do grotesco. [...] Pesquisas mais recente descobriram um dos recursos que inspiraram Brueghel em suas plasmações [...]. Pintava a componente lúgubre que jazia oculta na linguagem. No seu conhecido quadro [*O quadro dos refrões* ou *Os provérbios holandeses*] compôs uma série de provérbios, e o resultado foi a imagem de um mundo às avessas. (KAYSER, 2003, p.39).

Ao verticalizar a compreensão sobre a essência do grotesco, Brueghel acaba aparecendo como o autor de “um contrassenso, um mundo próprio e noturno, onde nada é racional ou emocional, nem as interpretações dos observadores”:

[...] a essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p.40).

Por isso mesmo, sabemos que uma imagem não pode ser definida de maneira simplista. Existem profundezas e características diversas que se encontram e se misturam em uma dada imagem. Os renascentistas neoplatônicos compunham imagens que, de determinada maneira, criticavam as virtudes engessadas da lógica estoica. Em imagens que por olhos desatentos a detalhes, são tidas como inadequadas a metáforas, mas que, na verdade, afirmam o pudor e a espiritualidade.

Por outro lado, as imagens fantásticas que compõem o programa grotesco sucedem-se ininterruptamente de acordo com conexões ou encadeamentos insólitos, criando uma estrutura resultante da contaminação de seres diversos, como a esfinge e o grifo.

Sua base é uma

[...] aproximação aporética e absurda de “unidades iconográficas” heterogêneas no plano semântico e dimensional: a aporia e a repetitividade – na sequência e na distribuição simétrica – eliminam qualquer possibilidade de desenvolvimento narrativo. As imagens escapam a qualquer organização espacial e temporal, se alinham a um mesmo plano e seu âmbito espacial nunca ultrapassa a superfície sobre a que se estenderam. (PROFUMO, 1985, p. 142.).

Tal análise corresponde exatamente à estrutura composicional da talha religiosa portuguesa, surgida desde o final do século XVII, na qual, toda a dimensão fantástica do grotesco reaparece, animada por uma dinâmica ininterrupta de acordo com conexões ou encadeamentos insólitos que recobrem fustes de pilastras, intercolúnios e outros espaços a serem preenchidos por lambris esculpidos.

Todo o interesse de justapor as referências aqui citadas justifica-se pela conectividade encontrada na talha Nacional. Na verdade, desde que a proposta seja de uma melhor compreensão dos elementos imagéticos que compõem essa arte religiosa, uma arqueologia visual das imagens pagãs e de seus trânsitos pelos séculos passa a ser recuperada.

Nesse sentido, retomamos o pensamento de Wind quando o autor afirma que,

Para os gregos antigos, certas imagens e cenas mitológicas eram tidas como representações de mistérios, mitos relacionados à morte e ao Além. Por serem carregados de valores e significados legítimos para aquela civilização, tais cenas sempre se mostravam presentes em locais de determinada importância, como sarcófagos. Essas imagens que, posteriormente, são encontradas pelos renascentistas neoplatônicos, passam a ser desenvolvidas em superfícies de caráter menos significativo. Como a pintura e a escultura realizada por Michelangelo em 1529, inspirada no mito de Leda e o cisne, cena recorrentemente encontrada em sepulturas romanas. [...] O tema introduzido por Michelangelo, através de uma pintura e uma escultura, foi resultado de uma reflexão posterior relacionada à etimologia do nome Leda que, segundo Plutarco, associa-se geralmente a Leto, que se relaciona à palavra Noite; mãe dos deuses da Luz. (WIND, 1998, p.152).

Para Wind, “Leda e o cisne” e “Noite” são produtos da interpretação literária de Michelangelo. Conhecimentos que eram introduzidos à sua formação, para que assim fosse possível a reconstituição e a produção de novas obras relativas à Antiguidade. Já que muitas obras visuais encontravam-se degradadas, os renascentistas tornaram-se grandes conhecedores da literatura antiga.

Certamente, temas mitológicos como o de Leda oferecem grandes possibilidades metafóricas posteriormente aproveitadas em sínteses propostas pela teologia católica, entre a mitologia clássica e a tradição judaico-cristã.

Esclarecendo sobre a relação entre Leda e a noite, associada à escuridão e à morte, Wind verifica que cenas da mitologia sobre o amor entre deuses e mortais costumeiramente são “motivos encontrados em sepulturas greco-romanas. Pois se acreditava que o amor consumado entre um deus e um mortal, só poderia acontecer de fato através da morte: ‘Morrer, significa ser amado por um deus e participar, através dele, da felicidade eterna’.” (WIND, 1998, p.153).

No encaminhamento que Wind dá à interpretação do tema de Leda, tão recorrente no contexto funerário greco-romano, reconhecemos referências simbólicas que certamente nos servem como “chaves” para a interpretação da intrincada trama iconográfica da talha Nacional. Isto se dá principalmente quando o autor reconhece que

[...] os sábios da Antiguidade e a autoridade da Bíblia aprovam e recomendam mais vivamente: quando aqueles [...] que anseiam ver a Deus e desejam unir-se a ele (coisa que não se pode conseguir sob a prisão da carne) são transportados aos céus e libertos do corpo por uma morte que é o sono mais profundo [...]. A esta classe de morte os teólogos simbólicos nomearam o beijo (a *mors osculi* dos cabalísticos, para o qual Pico della Mirandola afirmava ter encontrado um paradigma entre os *Caldeos*), do qual também parece ter falado Salomão quando disse no Cântico dos Cânticos: *Osculetur me osculo oris sui* (Beije-me ele com os beijos da sua boca). E a figura de Endimion, a quem Diana beijou quando caiu no mais profundo dos sonos, é uma representação antecipada disso... (WIND, 1998, p.153).

Para os intelectuais renascentistas que definiram matrizes estéticas fundamentais para a cultura ocidental,

[...] as imagens dos grotescos, que Ligorio define como símbolos oníricos, sugerem ao homem a verdadeira essência das coisas sensíveis, indefiníveis e mutáveis. Assim se postula uma atitude cognitiva irracional que nascia de uma relação de osmose e identificação da alma humana em sua esfera intermediária com a esfera astral e a inteligência da natureza. Esta razão estava sempre viva na cultura popular e camponesa que explicava a origem remota de uma *natura naturans* [natureza naturante] que na cultura de *elite* havia se manifestado – já durante a Idade Média – na alquimia e nas investigações secretas sobre as possíveis transformações da matéria levadas a cabo em clave iniciática por Raimundo Lúlio e Alberto Magno. (PROFUMO, 1985, p. 148.).

Torna-se necessário notar que a entrada do grotesco nos templos cristãos obedece a uma lógica que subordina sua estrutura formal a significações ideológico-simbólicas estreitamente vinculadas ao presente sacralizado no interior desses templos. Em parte, isto esclarece sobre sua transposição em contextos coloniais lusitanos e, sobretudo, a sua presença na talha Nacional no contexto colonial como é o caso da matriz de Cachoeira do Campo.

Permanência do vitalismo simbólico em paradigmas culturais portugueses

No caso português, os simbolismos animal e vegetal precisam ser considerados à luz de uma espiritualidade cristã específica, uma vez que foram consolidados através desse longo período de circularidade cultural.

É o que confirma o historiador Paulo Pereira quando comenta sobre o simbolismo do período manuelino, momento artístico fundamental na formação do substrato cultural lusitano:

Parece depois evidente que os frisos, molduras, capitéis e platibandas manuelinos peçados de flores, folhas e caules, entre os quais pululam animais e homens, **procuram reproduzir a ideia do Paraíso** (grifo nosso), que uma vasta literatura, muito antiga e de grande recorrência celebrava, tal como a “Visão de Túndalo”, o “Conto do Amaro” ou o “Livro da Corte Imperial” (textos popularmente conhecidos desde o século XIV), em passagens alegóricas ou pretensamente vividas de experiências paradisíais, nas quais o Paraíso mostra ser sempre **um viveiro de formas adensadas num repertório por vezes em clave fantástica, outras vezes de um naturalismo ilustrativo** (grifo nosso). (PEREIRA, 1990, p.162.)

Quando então, a categoria “tempo” é localizada nesse tipo de programa ornamental, surge outra importante chave interpretativa para a análise da talha da Matriz de Cachoeira do Campo:

Destas visões desprendia-se sempre a ideia de **intemporalidade** (grifo nosso) e o mesmo se deve dizer do portal de um templo manuelino marcado por esta simbólica: como sinal de **limiar** (grifo nosso) entre o Mundo (mundanal) e o Templo, **no qual se não vive o tempo mas a ausência dele, a Eternidade, possível pelos dons de Deus** (grifo nosso). (PEREIRA, 1990, p.162.).

A presença de animais fantásticos na arte religiosa manuelina é igualmente notada através do uso constante da simbologia animal em uma literatura religiosa, escatológica e messiânica, “para inculcar a noção dos momentos de mudança ou o temor social, manifestação de prodígios ou símbolos do Mal absoluto (Samuel, 90-13).” (PEREIRA, 1990, p. 163.).

Referindo-se à presença do dragão, animal de clave fantástica, nos portais manuelinos como representação do Mal, “mas de um Mal superável como o superavam os santos que o submetam a seus pés”, Pereira menciona as “teorias vegetalistas que compõem frisos e ombreiras manuelinos, numa manifestação que a Bíblia não sanciona e que só a **mente popular – bem nutrida de sentimentos face à natureza de teor mágico e misterioso** (grifo nosso) – podia compreender e legitimar plenamente.” (PEREIRA, 1990, p. 164.).

Outra obra literária, o “Apocalipse de São João”, pode ainda ser evocada enquanto trama construída por João Alemão (bastante conhecido em Portugal): trata-se de uma narrativa decisiva para a fixação da simbologia animal (dragões, bestas, o Cérbero, o basilisco, gigantes e “harpías”) em contexto religioso, “fonte onde beberiam todos os escritos apocalípticos e de empenho simbólico.” (PEREIRA, 1990, pp. 163-164.).

Golfinhos, cavalos e mascarões nas Minas setecentista

Desse modo, passamos a compreender melhor como, desde Portugal, o imaginário fantástico enraizou-se no contexto religioso, chegando às primeiras matrizes mineiras, durante o período da colonização. No caso específico da Matriz de Cachoeira do Campo, queremos destacar três figuras míticas que testemunham a convergência entre a permanência dos mistérios ritualísticos, o ancestral imaginário popular, a tradição oral, o vitalismo simbólico e o programa grotesco. São elas o golfinho, o cavalo e o mascarão.

O golfinho

Trata-se de um símbolo ligado às águas e às transfigurações. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Os piratas que se embebedaram, depois de atarem Dionísio ao mastro do seu navio, caíram no mar e foram metamorfoseados em golfinhos. O golfinho se tornou o símbolo da degenerescência. Sua imagem podia ser vista na trípole de Apolo, em Delfos. É também símbolo da adivinhação, da sabedoria e da prudência. Essas qualidades, acrescentadas à velocidade de deslocamento que lhe atribuem, fizeram dele o senhor da navegação, e o golfinho é representado frequentemente como Posêidon, com um tridente ou uma âncora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 475).

Na arte grega, um homem cavalgando um golfinho sempre esteve relacionado a rituais funerários nos quais o animal figurava como uma espécie de psicopompo. Já em Creta, acreditava-se que “os mortos se retiravam para os confins do mundo, para a ilha dos Bem-Aventurados, e que eram transportados para lá no dorso dos golfinhos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 474), o que permite, no contexto cristão, a associação do golfinho à ideia da ressurreição e da salvação para a vida eterna.

Chevalier e Gheerbrant mencionam igualmente a mítica viagem de Arião,

[...] levado e escoltado por golfinhos, que o salvam da ameaça de marujos prestes a matá-lo. Arião se lançou ao mar: *mas antes que seu corpo afundasse inteiramente, os golfinhos se precipitaram e levantaram-no, enchendo-o no primeiro momento, de inquietação, incerteza e agitação. Mas a facilidade, o grande numero dos animais... seu ar benevolente... a rapidez com que se moviam... fizeram com que ele experimentasse, ao que se diz, não o medo de morrer, mas o desejo de viver, a ambição de ver-se salvo, para aparecer como um favorito dos deuses e receber deles uma gloria inalterável* (Banquete dos Sete Sábios, 17-18, trad. Fr de Defradas). [...] Não admira, então, que o Cristo-Salvador tenha sido, mais tarde, representado sob a forma de um golfinho. De maneira mais psicológica e ética, o relato indica, também, a passagem da excitação e dos terrores imaginativos à serenidade da luz espiritual e da contemplação, pela mediação da bondade [...]. São perceptíveis, aqui, as três etapas da evolução espiritual: predominância da emotividade e da imaginação, intervenção da bondade, ou do amor e do devotamento; iluminação na glória da paz interior. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 475).

O cavalo

O cavalo é o símbolo platônico da impetuosidade do desejo, denominado por Pico della Mirandola como amor bestial. Há imagens presentes em fontes ou outros monumentos que mostram como se deve castigar e enfrentar a paixão animal, cenas comuns em rituais de iniciação, conhecidos por alguns renascentistas, através das câmaras dos mistérios romanos.” (WIND, 1998, p.146.).



Figura 2: Retábulo colateral esquerdo. Matriz de Cachoeira do Campo, MG.
Foto Ana Elisa Soares.

Na matriz de Cachoeira do Campo, os golfinhos aparecem na talha da parte inferior das pilastras que estruturam os dois retábulos colaterais, adoçados nas laterais do arco-cruzeiro. (FIG. 2 e 3)



Figura 3: *Golfinho, retábulo colateral esquerdo. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.*

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano. Para Chevalier e Gheerbrant,

quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar, [ele é] Filho da noite e do mistério, [...] portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras *lunares* em que a imaginação se associa, por analogia, à Terra, em seu papel de Mãe, à Lua, seu luminar, às águas e à sexualidade, ao sonho e à adivinhação, ao reino vegetal e à sua renovação periódica. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 202).

89

Tornando-se símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana, o cavalo pode igualmente ser interpretado como

[...] arquétipo próximo ao da *Mãe, memória do mundo*, ou então ao do tempo, porquanto está ligado *aos grandes relógios naturais* (DURS, 72), ou ainda, ao da *impetuosidade do desejo* (DIES, 305). Mas a noite conduz ao dia, e acontece que o cavalo, ao passar por esse processo, abandona suas sombrias origens para elevar-se até os céus em plena luz*. Vestido de um branco manto de majestade, ele cessa então seu período lunar e ctoniano, para tornar-se uraniano ou solar, na esfera dos deuses bons e dos heróis: o que amplia ainda mais o leque de suas acepções simbólicas. Esse branco cavalo celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado; é, segundo a nova ética, a *mais nobre conquista do homem*. Entretanto, não há conquista que seja eterna e, a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal: ele é por vezes benéfico por vezes maléfico. Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. [...] As tradições, os rituais, os mitos, contos e poemas que evocam o cavalo, não fazem senão exprimir as mil e uma possibilidades desse jogo sutil. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 202.).

Na talha da Matriz de Cachoeira do Campo, os cavalos aparecem em cada um dos lados, na parte inferior do retábulo-mor. (FIG. 4 e 5)

O mascarão

O mascarão é um elemento ornamental que, surgido na Antiguidade greco-romana, vai aparecer na arte da Idade Média, compondo programas grotescos fartamente utilizados a partir do Renascimento, tendo sua presença preservada nos mais variados meios visuais do Ocidente, até o século XX.



Figura 4: Cavalo, banqueta do retábulo-mor: Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.



Figura 5: Cavalo, detalhe, Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

De acordo com alguns autores, ele é originalmente um símbolo do deus primordial, do deus da natureza pânica. Sua presença é constante nos programas ornamentais góticos, de cujo contexto vem a ser o centro: centro de metamorfoses e criações sentidas como uma “orgia da natureza”, não deixando de ser um caos, ou de participar profundamente do caráter do caos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, pp. 614-618.).

Para Profumo,

A máscara antropomorfa ou zoomorfa é um *topos* que se repete continuamente durante os séculos XV e XVI: as ‘cabeças veladas’, quase vendadas pela cabeleira, são típicas dos góticos; o mascarão leonino apresenta uma forma heroica, marcial ou solar; o rosto humano ‘arcimboltesco’, sarcástico e burlesco, se origina no motivo rústico, da cena satírica e, imperceptivelmente, desliza até o monstruoso para, finalmente, converter-se em imagem diabólica. O rosto pode adotar uma forma funcional: o monstruoso se acentua até diluir os limites entre imagem e objeto. A simbiose é total [...]. O renascer da forma icônica é memória, recordação, associação. Assim pode converter-se em citação dos antigos: [...]” (PROFUMO, 1985, p. 369.).

Segundo a pesquisadora italiana,

A disposição antropomórfica dos morfemas decorativos nos remete ao mesmo processo irônico das *assemblages* icônico-pictóricas dos objetos naturais de Arcimboldo. Para ele, se seguirá sem dúvida um processo inverso. As cebolas, as cerejas, as abóboras, raízes, [...] e livros se “convertem” em olhos, sobrancelhas, narizes, cabelos, barbas, do mesmo modo que volutas, espirais e cornucópias se “transformam” em olhos, narizes e sobrancelhas; a *assemblage* constitui uma versão desmistificada do metamorfismo que se mostra em todo o seu esplendor na incrível invenção da escadaria para a igreja de Santa Trinitá buontalantiana. (PROFUMO, p. 374.).

Os mascarões aparecem em profusão, ornamentando os coroamentos dos dois retábulos laterais da Matriz de Cachoeira do Campo: o de Nossa Senhora do Rosário (lado do Evangelho) e o de São Miguel e Almas (lado da Epístola). (FIG. 6 e 7)

Algumas informações documentais sobre a Matriz de Cachoeira do Campo

Nas pesquisas arquivísticas, foram buscadas referências da Matriz de Cachoeira do Campo nos arquivos do Iphan do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. Nenhuma menção ao monumento foi achada no Arquivo Público Mineiro, também sediado em Belo Horizonte. Nas pastas encontradas nos respectivos arquivos,



Figura 6: Retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matríz de Cachoeira do Campo. Foto: Gabriella Sousa.



Figura 7: Mascarões, arquivoltas do coroamento do retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matríz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

foram priorizadas as informações referentes à talha dourada. Além desses documentos, coleções de periódicos especializados como a Revista do IPHAN e a Revista *Barroco* foram igualmente consultadas nas bibliotecas dos arquivos do IPHAN e da Escola de Belas Artes da UFMG. Todo o material levantado foi fotocopiado ou documentado com fotografia digital.

Encontradas em documentos desses arquivos, datas referentes à execução da talha e de seu douramento serviram para análises comparativas com as seguintes fontes secundárias:

- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974. 2 volumes
- INVENTÁRIO Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Módulo 3, Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo – Ouro Preto. MNC/IPHAN, 13ª Coordenação Regional. Belo Horizonte, abril de 1998.

De acordo com o Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário da Matríz de Cachoeira do Campo, mencionado na pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), encontrada no arquivo do IPHAN do Rio de Janeiro, já havia uma Irmandade de N. S. do Rosário em Cachoeira do Campo, antes de 1713.

Na lista transcrita de livros pertencentes à Irmandade do Rosário de Cachoeira do Campo² aparece na folha 1, item 2, a seguinte menção: “Livro de compromisso da Irmandade de N. S. do Rosário novamente ereta na Igreja Matriz de N. S. de Nazaré de Cachoeira do Campo. 1713. vol. 30/20cm, ENC. 12 folhas, mal estado de conservação.”

Na documentação consultada nessa pasta do Iphan-RJ, foram ainda encontradas transcrições de dois livros de naturezas distintas. O primeiro é um Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário com documentos datados entre 1723 e 1773. O segundo é um Livro de Termos e Recibos da mesma Irmandade com documentos datados entre 1723 e 1784.

No livro de Receita e Despesa (1723- 1773) aparecem as seguintes anotações referentes à Capela do Rosário:

² Pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), IPHAN – RJ.

- ◆ Por ouro que foi dado para a abertura do arco da Capela do Rosário em 1725, a quantia de 226-4 (fls. 2).
- ◆ Por ouro que foi dado a Manoel de Mattos Ferreira pelo que se lhe devia de resto do retábulo, no ano de 1727, a quantia de 738-3/4 (fls. 9).
- ◆ Por ouro que foi dado a quatro castiçais e uma cruz de jacarandá para o altar da Senhora no ano de 1727, a quantia de 8 (fls. 9).
- ◆ Por ouro que foi dado ao feitorio da Senhora, que veio do Rio de Janeiro para o altar, fora o carroto, no ano de 1727, a quantia de 30 (fls. 9 verso).
- ◆ Por ouro que foi dado ao Alferes Antonio da Silva Antunes, de um resplendor de prata que foi comprado para o Menino Jesus no ano de 1731, pela quantia de 12 (fls. 19).
- ◆ Por ouro que foi dado ao Alferes Antonio da Silva Antunes, pela coroa de N. Senhora que se mandou acrescentar e feitorio dela em 1731, a quantia de 20 (fls. 19).
- ◆ Por ouro que foi dado a Manoel de Souza da conta do que se lhe devia do douramento da Capela da dita Irmandade em 1733, a quantia de 60 (fls. 25 verso).
- ◆ Por ouro que foi dado a Antonio Roiz Bello por dourar a **Sacra** (grifo nosso)³ lavrada e evangelho de S. João do Altar da Irmandade em 1733, a quantia de 4 (fls. 25 verso).
- ◆ Por ouro que foi dado a Antonio Roiz Bello por pintar a capinha e encarnar a Imagem no ano de 1739, a quantia de 15 (fls. 29 verso).

Já no Livro de Termos e Recibos (1723-1784 - fls.2) consta que no dia 2 de julho de 1724, reuniram-se o juiz da Matriz de N. S de Nazaré e outros membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, decidindo abrir um arco na parede lateral esquerda (lado do Evangelho) que acolheria o altar desta Irmandade “[...] com condição de ser forrado, e a sua casa de fábrica por detrás, ordinária e suficiente, a contento desta Irmandade, [...] assinaram este documento o escrivão que o redigi-o Joseph Roiz Aragaó, Caetano Alvez de Ar^o., Pedro Gomez [identificado como juiz], Damiaó Carn^o. [identificado como procurador] e Phillippe da Cunha [também como procurador].”

Na mesma folha 2, consta que, para a Irmandade do Rosário fazer esta obra, lhe foram pedidas cento e cinquenta oitavas de ouro pelo Capitão Manuel Fz. de Araújo.

92

Na folha 3 e 3 verso, no dia 30 de setembro de 1725, o juiz, juntamente com outros integrantes da Irmandade de N. S. do Rosário, concordou em fazer um retábulo de talha, conforme o risco que para a Capela das Almas desta mesma freguesia (S. Miguel e Almas) já se tinha feito.

Na folha 6, encontra-se um recibo assinado por Manoel de Mattos, o mestre entalhador, em 27 de outubro de 1726. Neste recibo, o mestre entalhador declara ter recebido novecentos e cinquenta oitavas de ouro da Irmandade N. S do Rosário pagas pelo retábulo de talha feito por ele.

Segundo outro Termo de 15 de dezembro de 1726 (fls. 6 verso), do mesmo livro, o juiz e a Irmandade do Rosário decidem dourar o retábulo feito por Manoel de Mattos, segundo a importância que o escrivão Joseph Roiz Aragaó decidiu de comum acordo com o dourador a ser contratado.

Aos 12 de março de 1730, o juiz e a Irmandade do Rosário ajustaram o douramento do retábulo com Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos por setecentas e cinquenta oitavas de ouro (fls. 11 verso).

Continuando no mesmo livro de Termos (1723- 1784), encontram-se também quatro recibos assinados por Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos, indicando o restante a ser recebido pelo douramento do retábulo do

³A Sacra era uma tabuleta pintada ou gravada que continha partes da Liturgia, com a função de lembrar ao celebrante, textos que ele deveria proferir durante a missa: “Parece que no princípio era apenas usado o texto escrito do Glória, daí a denominação em italiano de ‘cartagloria’, colocado no centro do altar, ao qual foram acrescentados posteriormente outras orações: a do Canon e a do Ofertório [...]. Num segundo momento, sendo corrente desde o século XVII, foram acrescentadas à tabuleta central outras duas que podiam ser colocadas em um dos lados do altar e que podiam ter o mesmo tamanho ou ser menores em comparação com a central. As orações que elas continham eram o texto do lavatório, a fórmula para a benção da água (‘cornu epistulae’), e o começo do evangelho de São João (‘cornu evangelii’). (GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia*. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005. p.29.).



Figura 8: Mascarões, detalhe do coroamento do retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

Rosário. No primeiro recibo, datado de 09 de junho de 1733 (fls. 14), o dourador recebe a quantia de quatrocentos e oitenta e quatro oitavas de ouro. No segundo, datado de 22 de junho de 1734 (fls. 14), lhe é pago a quantia de sessenta oitavas de ouro.

93

Em 26 de fevereiro de 1735 (fls. 14 e 14 verso), o mestre dourador recebe cento e sessenta e três oitavas e meia e um vintém de ouro, sendo finalizado seu pagamento em 19 de junho de 1735 (fls. 14 verso). Como última parcela de seu pagamento, Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos recebe setecentos e cinquenta oitavas de ouro.

Em 24 de outubro de 1736, o juiz, oficiais e irmãos do Rosário lavraram um termo, ajustando com Martinho de Medeiros a execução de um guarda-pó para o altar da mesma Senhora. Além disso, o mestre entalhador executou ainda alguns concertos no retábulo, recebendo a quantia de vinte e uma oitavas de ouro por todo trabalho (fls. 15 verso).

Em 25 de março de 1737, Martinho de Medeiros, recebe vinte e uma oitavas de ouro pela execução do guarda-pó do retábulo de N. S. do Rosário (fls. 16 verso).

Fazendo uma comparação entre as informações levantadas em três fontes consultadas (Iphan/RJ, Iphan/MG e o Dicionário de Artistas e Artífices de Judith Martins), no que diz respeito ao Mestre entalhador Manoel de Mattos Ferreira, nota-se uma concordância entre as informações descritas nos respectivos documentos.

O mesmo não acontece com as informações encontradas no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Nele, consta a seguinte informação: “[...] foi contratado o entalhador Manoel de Mattos Ferreira para executar tal obra [...] trata-se, portanto, do retábulo lateral à direita (grifo nosso), baseado no seu correspondente [...]”.

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário executado por Manoel de Mattos encontra-se do lado esquerdo (grifo nosso) da Matriz (lado do Evangelho). À direita (lado da Epístola) está o retábulo de São Miguel e Almas.

Ainda nos documentos analisados, cotejando-se as informações descritas sobre o Mestre pintor Manoel de Sousa e Silva de Vasconcelos, percebe-se uma divergência entre as informações presentes nos documentos correspondentes. Partindo da análise entre fonte primária (IPHAN – RJ) e fonte secundária (Inventário IPHAN- MG), existe uma discordância relativa à data de execução do douramento do retábulo do Rosário.

De acordo com o Livro de Termos e Recibos da Irmandade, aos 12 de março de 1730, foi ajustado o douramento com o mestre pintor e os quatro recibos presentes neste mesmo livro, no que diz respeito ao pagamento do douramento executado, foram datados entre os anos de 1733 e 1735. Já no Inventário do IPHAN – MG, a execução do mesmo douramento está datada entre 1734 e 1735.

No livro de Judith Martins, não existe nenhuma informação sobre a execução do douramento do retábulo de N. S. Do Rosário. Encontra-se somente uma informação a respeito de Manoel de Sousa e Silva de Vasconcelos, pela execução do douramento da tribuna da Catedral de Mariana, no ano de 1727.

Conclusões

Movidos por inúmeras urgências, aventureiros de toda espécie alcançaram as terras interiores e as primeiras minas de ouro começaram a ser descobertas. Além da ânsia por riquezas, os desbravadores trouxeram consigo a religião portuguesa: um catolicismo milagrista povoado de santos protetores, onipresentes na cultura popular europeia, desde os primórdios do Cristianismo. Nas Minas, foi das primeiras providências a construção de capelas que, com a persistência dos assentamentos, transformaram-se em igrejas matrizes, desde o início do século XVIII.

De modo geral, interessou-nos o estudo do programa visual aplicado a uma das matrizes mais antigas, onde encontramos reverberações de um imaginário transmitido através de gerações assim como vários deslocamentos iconográficos, ocorridos desde a Roma antiga até a Idade Moderna.

A presença de elementos pagãos na talha dourada que decora importantes matrizes como a de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo comprova o recurso a mananciais visuais cuja circulação foi primeiramente garantida pela tradição oral milenar, seguida pela difusão da imprensa e da gravura, meios de comunicação apropriados por um sistema estético-ideológico vigente na consolidação do estado absolutista.

A partir do levantamento desse repertório artístico, aprofundamos um estudo no qual contextualização histórica e interpretação simbólica propiciaram uma melhor compreensão sobre a cultura implantada nas Minas, desde os primórdios de sua colonização. No caso específico da Matriz da Cachoeira do Campo, pôde-se perceber uma convergência de significados, todos de alguma maneira ligados ao simbolismo do mistério da morte.

Como foi visto, há um sentido original advindo de ritos populares de iniciação praticados na Antiguidade, sentido este vinculado à ideia de purificação do medo da morte, sentimento frequente nas comunidades recém-instaladas em paragens coloniais inóspitas, repletas de riscos e perigos. A busca consciente do vulgo pela purificação da alma, pela serena aceitação da morte e pela faculdade de entrar em comunhão com o Além não poderia, nesse caso, estar desvinculada da ideia de salvação tão fortemente consolidada pelo Concílio de Trento e fortemente legitimada pela Igreja portuguesa de então.

Podemos, inclusive, considerar a representação feérica da talha Nacional como uma espécie de mascaramento ritualístico que atinge sua dimensão mágica uma vez que adere às dimensões monumentais do templo cristão, ostentando elaboradas fórmulas para produzir feitiços e encantamentos, o que os cristãos modernos acostumaram-se a chamar de “milagres”, providência necessária em um mundo que, por muito pouco, podia mostrar sua dimensão caótica.

Sendo assim, cabe lembrar que

o mundo grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p.40).

A razão que anima a cultura do grotesco sempre esteve viva na cultura popular e camponesa que explicava a origem remota de uma natureza naturante, metamórfica. Como mencionado anteriormente, na cultura de elite, os mesmos grotescos passam a se manifestar, pelo menos desde a Idade Média, como representações de processos alquímicos e de investigações secretas sobre as possíveis transformações da matéria levadas a cabo em clave iniciática, saberes nunca distantes dos modos de elaboração das verdades dogmáticas católicas.

Por isso, os golfinhos da talha da Matriz de Cachoeira do Campo podem ser entendidos como reminiscências de uma arte ancestral na qual, um homem cavalgando um golfinho sempre esteve relacionado a rituais funerários nos quais o animal figurava como uma espécie de psicopompo.

As imagens contidas no programa grotesco da Matriz da Cachoeira do Campo são representações de mistérios, de mitos arcaicos relacionados à morte e ao Além que ganham, no contexto cristão, valores e significados legítimos respaldados pelos modos como a Igreja Pós-Tridentina redimensionou a iconografia pagã.

E os cavalos do retábulo-mor dessa matriz nos conduzem, “coincidentemente”, a um portador de morte e de vida a um só tempo. Quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar, ele é filho da noite e do mistério; de um mistério que, mesmo pouco conectado de forma consciente com a comunidade que frequentava esse templo colonial mineiro, exercia um indubitável papel simbólico entre tantos outros elementos iconográficos que mantiveram-se presentes na iconografia religiosa através dos milênios.

As informações documentais sobre a talha dourada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo caracterizaram outro importante vetor desse estudo. Com base na consulta à transcrição de fontes primárias existentes nos arquivos do Iphan (localizados nas sedes do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte), constata-se, por exemplo, que já existia uma irmandade do Rosário antes do surgimento de uma paróquia de instituição episcopal dedicada à Nossa Senhora de Nazaré, posteriormente “elevada à categoria de colativa por alvará de 16 de fevereiro de 1724, junto com as outras antigas matrizes de Minas.”⁴

95

Com relação à decoração interior desse templo e, a partir das informações documentais sobre sua talha dourada, concluiu-se que, nesta fase inicial da pesquisa, somente encontraram-se referências documentais sobre o feitiço do retábulo lateral esquerdo de N. S. do Rosário. Constatou-se ainda a ausência de informações e até alguns erros na documentação secundária, informações que, uma vez explicitadas, servirão de base para outros futuros pesquisadores.

Referências

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

GIORGI, Rosa. Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005.

INVENTÁRIO Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Módulo 3, Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo – Ouro Preto. MNC/IPHAN, 13º

KAYSER, Wolfgang. O grotesco. – Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 2003.

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1970.

⁴ Pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), arquivo do Iphan, Rio de Janeiro.

- MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974. 2 volumes.
- PASTA M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), arquivo do IPHAN, Rio de Janeiro.
- PEREIRA, Paulo. A obra silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitetura manuelina na Grande Estremadura. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.
- PROFUMO, Luciana Müller. El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600. Madrid: Cátedra, 1985.
- SARAIVA, José Hermano. História concisa de Portugal. Mem Martins (Portugal): Europa-América, 1987.
- TRISTAN, Frédérick. Le monde à l'envers. Paris: Hachette, 1980.
- WIND, Edgar. Mistérios paganos del Renascimento. Madrid: Alianza Editorial, 1998.