

Santuário do Bom Jesus de Matozinhos

Proposta de inscrição
na Lista do Patrimônio Mundial
da Unesco

1984

Ministério da Educação e Cultura

Secretaria de Cultura

Sub-Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Fundação Nacional Pró-Memória

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS

PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA

Convenção referente à proteção

do patrimônio mundial, cultural e natural

Lista do Patrimônio Mundial

Formulário de proposta de inscrição

1. Localização exata		
a) País	República Federativa do Brasil	
b) Estado, município ou região	Estado de Minas Gerais, Cidade de Congonhas	
c) Nome do bem	Santuário do Nosso Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas	
d) Localização exata nos mapas com indicação das coordenadas geográficas	20° 29' 59" de latitude sul e 43° 51' 28" de longitude leste de Greenwich	
2. Dados jurídicos		
a) Proprietário	Arcebispado de Mariana	
b) Status jurídico	O conjunto de monumentos formado pela igreja e pelo Jardim dos Passos, foi inscrito nos livros do tomo da Sub-Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 8 de setembro de 1939, processo nº 75t, sob o nº 239, folha 41 do Livro do Tombo de Belas-Artes, de acordo com o que prescreve o Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que organiza a proteção dos bens culturais no Brasil.	
c) Administração responsável	Arcebispado de Mariana Prefeitura da Cidade de Congonhas Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais (IEPHA)	

	Secretaria da Cultura do Estado de Minas Gerais	
3. Identificação	SANTUÁRIO DO NOSSO SENHOR BOM JESUS DE MATOZINHOS DE CONGONHAS	
a) Descrição e inventário	<p>O panorama histórico e cultural do Brasil no século XVIII se apresenta, em seu conjunto, como um momento de apogeu da produção artística da Colônia - o coroamento de uma longa fase de maturação elaborada durante os séculos precedentes, que assistiram à transplantação e à aculturação da civilização europeia lusitana nas terras de Santa Cruz.</p> <p>Esse apogeu foi política e economicamente favorecido por uma prosperidade geral e relativa paz própria desse século, que conheceu o final das grandes invasões estrangeiras e um novo ciclo econômico fundado na exploração do ouro no Estado de Minas Gerais.</p> <p>A descoberta do ouro de lavagem e sua exploração sistemática na região que iria se tornar notória, sob o nome de Minas Gerais, devido à extensão de suas explorações auríferas, constitui acontecimento de importância capital para a História do Brasil. De fato, pela primeira vez, uma região central do vasto território explorado pelos portugueses obtinha, em detrimento das áreas litorâneas, uma situação relevante na vida econômica e cultural do país.</p> <p>Devido à localização das primeiras jazidas encontradas entre 1693 e 1695, essa região ocupada aqui e acolá por tribos indígenas até o final do século XVII, foi rapidamente povoada pelo fluxo migratório nascido pela corrida do ouro. Por volta de 1712 mais de 30 mil colonos haviam se instalado na região, e a maioria deles vivia em pequenas aglomerações que mais pareciam acampamentos e nas vilas oficialmente reconhecidas como Ouro Preto, Mariana e Sabará.</p> <p>Desde os primórdios, o intenso sentimento religioso dessa população, que vivia ainda em clima de fervor contrarreformista, fez proliferar construções religiosas ao longo dos caminhos de acesso às áreas de mineração e nas proximidades das jazidas de ouro.</p> <p>No início, eram construções rudimentares ou modestas capelas de material ordinário, geralmente de madeira ou de pau-a-pique como as cabanas dos primeiros povoamentos, mas, pouco tempo depois, com o extraordinário desenvolvimento da produção aurífera, suntuosas igrejas barrocas foram construídas, inteiramente revestidas de talha dourada, como as construídas à época no litoral brasileiro e em Portugal. Com a introdução do rococó, em meados do século XVIII, essa opulência diminuiu devido às novas diretrizes estéticas. Datam desse período uma série de edificações religiosas muito originais sem paralelo em qualquer</p>	

outra região brasileira ou mesmo de Portugal,

Entre essas há o Santuário de Congonhas, cuja construção foi iniciada em 1757, em agradecimento pela cura de uma doença grave pelo emigrante português Feliciano Mendes, milagrosamente salvo de uma grave enfermidade.

O padroeiro escolhido foi o Bom Jesus de Matozinhos - o Cristo crucificado - venerado na localidade de Matozinhos, próxima à cidade do Porto, no norte de Portugal. Os trabalhos foram financiados pelas esmolas recolhidas com essa finalidade por Feliciano Mendes e, mais tarde, por seus sucessores na administração da nova devoção constituída em Confraria.

Quando o fundador faleceu, em 1765, oito anos após o início dos trabalhos, a igreja já podia ser usada para o culto com três de seus altares já instalados: O altar-mor com a imagem de Cristo na cruz importada de Portugal e os dois altares laterais consagrados a Santo Antonio e a São Francisco de Paula.

Os principais responsáveis pelos trabalhos, nessa primeira etapa, foram o pedreiro Domingos Antonio Dantas e o mestre de obras Antonio Rodrigues Falcato, secundados pelos oficiais de carpintaria Antonio Gonçalves Rosa e Francisco Gonçalves Martins.

Apesar da ausência de informações nos arquivos do santuário sobre o autor do projeto, a orientação deve ter vindo do fundador Feliciano Mendes que, de acordo com os documentos da época, era um “oficial de pedreiro”.

Germain Bazin assinala que de 1769 a 1773, Francisco de Lima Cerqueira, renomado arquiteto português, trabalhava na região na época do rococó e se encontrava no canteiro de obras. Sua tarefa mais considerável foi a de edificar a capela principal do templo - obra que ele concluiu em conjunto com o mestre de obras Tomás de Maia Brito. Participou também do “acrécimo das torres”, trabalho que parece ter sido incluído na elaboração do frontão, cujo desenho movimentado em volutas e contravolutas contrasta com as linhas sóbrias do resto do edifício. A inclusão nesse frontão de uma moldura em semicírculo acima do óculo trilobado, sem nenhuma justificativa estrutural, mostra a intenção de “modernizar” a igreja, acompanhando a tendência inaugurada à época em Ouro Preto pelo Aleijadinho.

A Igreja do Bom Jesus de Congonhas representa um momento de transição na evolução que se processa na arquitetura religiosa da região mineradora em meados do século XVIII. Sua planta apresenta torres situadas ligeiramente em recuo em relação ao frontispício e ultrapassando a nave central devido à supressão dos corredores laterais tradicionais nessa parte da edificação. Todavia, o conjunto permanece ainda submetido à rígida linha que caracteriza as construções religiosas da região durante a metade do século, antes da introdução dos planos curvilíneos inspirados no estilo de Barromini.

A portada realizada um pouco mais tarde inclui elementos de rocalha

inexistentes no frontão. Ela segue o padrão habitual das portadas ornamentadas em esteatita, típica da região de mineração na época do rococó. A composição está ordenada em torno do brasão com as cinco chagas e os três cravos da crucificação - emblema do patrono do templo.

A ornamentação interna da igreja, inteiramente em estilo rococó, é uma das mais notáveis de toda a região mineradora. As talhas e pinturas de primeira ordem se unem em uma síntese harmoniosa e fazem do interior dessa igreja, onde os dourados se destacam sobre os tons suaves do azul, do verde e do rosa, uma verdadeira sinfonia de luz e de cor.

Os retábulos, que datam de 1765-1772, são todos de um rococó extremamente gracioso e encontram-se entre os melhores executados nesse estilo na região. Algumas imagens que figuram nesses retábulos, como os dois magníficos anjos dos tocheiros de Francisco Vieira Servas sobre o altar-mor e a série de bustos relicários do Aleijadinho e de seus "oficiais" merecem particular atenção.

O que também chama a atenção na decoração da nave e lembra o bestiário medieval, são os dois fabulosos dragões orientais servindo de lampadários e as esculturas de animais parecendo javalis nas extremidades dos púlpitos.

Os trabalhos de pintura da igreja, incluindo o forro e uma série de painéis fixos distribuídos ao longo das paredes são obras dos pintores Bernardo Pires da Silva e de João Nepomuceno Correia e Castro. O primeiro incumbiu-se do forro do altar-mor, pintado entre 1773 e 1775, e o segundo do forro da nave, um pouco mais tarde, datado de 1778-1787. Esses forros abobadados estão revestidos de lambris diretamente pintados a óleo e a guache.

O estilo dessa igreja, típico da região mineradora, pode ser considerado como uma das marcas mais originais do rococó do Brasil. Derivado dos protótipos italianos barrocos, na linha do Padre Pozzo, é um tipo de reinterpretação rococó do modelo no qual uma trama arquitetônica em perspectiva ilusionista é mantida com o predomínio dos suportes vazados. João Nepomuceno Correia e Castro é também autor dos painéis que revestem as paredes do templo e representam, no corpo da igreja, cenas relativas à vida da Virgem e à vida pública do Cristo e, sobre o altar-mor, temas alusivos à Paixão de Cristo. O conjunto da decoração pictural apresenta, conseqüentemente, um perfeito resumo do Novo Testamento, desde a Anunciação à Sant'Ana (primeiro painel da nave, a direita) até a cena final da sepultura de Cristo (forro do altar-mor).

As principais figuras bíblicas de primeiro plano, relativas ao tema da Redenção, estão representadas em meio à trama arquitetônica que decora os forros da nave.

O ADRO COM OS PROFETAS

Uma vez a igreja concluída, imediatamente foi iniciada a construção do adro, entregue após adjudicação, em 1777, ao mestre em pedra de cantaria, o canteiro-mor Tomás da Maia Brito. Durante cerca de treze anos, numerosos operários livres auxiliados por escravos negros trabalharam nessa obra, que exigiu significativa quantidade de pedras como o comprovam as importantes somas gastas anualmente tanto para sua extração e lavra de cantaria. A estatuária, composta de doze peças em pedra-sabão e de tamanho quase natural representa os profetas do Antigo Testamento, só foi executada cerca de dez anos depois, quando da estada de Aleijadinho em Congonhas. Entre 1800 e 1805, o artista e seus ajudantes receberam um total de 450.00 reais (376 oitavas, 2 quartos e 7 vinténs), pela fatura desses profetas, sob a forma de três parcelas anuais efetuadas sucessivamente em 1800, 1802 e 1805.

Nos recibos de Antonio Francisco Lisboa aparecem com o título de oficiais os auxiliares do mestre, cuja participação pode ser reconhecida na maioria das estátuas dos profetas com exceção daquelas que foram esculpidas em um único bloco (Daniel e Jonas).

Na realização dos profetas, tanto quanto na dos Passos executados anteriormente, o Aleijadinho foi ajudado por todo o atelier, o que é perfeitamente compreensível devido à importância monumental da obra, por um lado - um total de 76 estátuas para os dois conjuntos - e, por outro lado, devido à idade avançada do artista, doente e no limite de suas forças. Congonhas foi, na realidade, a última grande obra da carreira do Aleijadinho, cuja atividade a partir desse momento diminui progressivamente e limita-se praticamente à supervisão dos trabalhos de seus discípulos.

A construção de jardins religiosos incluindo estátuas de pedras e capelas dos Passos era já muito corrente em Portugal desde o início do século XVIII e derivava diretamente do tema do Sacro Monte inaugurado na Itália no Renascimento. O santuário do Bom Jesus do Monte, próximo da cidade de Braga, com sua escadaria monumental ornamentada de estátuas de granito e suas capelas laterais, constitui, sem dúvida, o mais importante precedente europeu do complexo de Congonhas.

Robert Smith enfatizou outro aspecto importante: em Braga, as estátuas estão dispersas pela encosta da colina enquanto os profetas de Congonhas foram, ao contrário, dramaticamente concentrados em um espaço estratégico, formando um tipo de “balé” solene que lembra os conjuntos esculpidos por Bernini nas cornijas de Roma. Os gestos e as atitudes próprias a cada profeta foram simetricamente orientados pelo Aleijadinho, em relação ao eixo central da composição geral do adro, de tal maneira que a visão de conjunto seja indispensável para apreender plenamente esses mesmos gestos e atitudes.

Na interpretação de Germain Bazin, alguns profetas desempenham

papel protagônico, relegando aos outros o papel de exaltá-los: é a estatua de Abdias, com o braço erguido e o dedo em riste que ele atribui a função de “mestre de balé” (encenador), regendo a cena. Daniel coroado de louros é o herói consciente de sua força, enquanto Ezequiel parece recolher com seu braço direito amplamente flexionado toda a cólera de Deus para lançá-la sobre o Universo. O gesto de maldição esboçado pelo braço esquerdo de Habacuc prolonga o de Ezequiel, enquanto Naum titubeia inebriado pela palavra de Deus e Isaias se refugia em uma sabedoria desumana. Por fim, Germain Bazin destaca a estátua de Jonas, que avalia como a mais genial de todas. O profeta foi representado no momento em que acaba de ser expulso do ventre do monstro marinho, tendo no rosto a expressão de um morto que ressuscita. Ao dar-lhe os mesmos traços que o Cristo da Crucificação da última capela, o Aleijadinho realizou um sincronismo perfeito, uma vez que a ressurreição de Jonas prefigura, no Antigo Testamento, a Ressurreição de Cristo.

A introdução dos profetas bíblicos na iconografia cristã ocidental é consequência das representações medievais dos dramas litúrgicos. No drama da Ressurreição, representado na Páscoa, como no da Encarnação, representado no Natal, os profetas eram chamados a testemunhar contra os judeus e cada um dizia uma frase extraída de suas próprias profecias. É nessa atitude que se devia fixar o tipo iconográfico dos profetas na arte ocidental: o gesto eloquente e um rolo de pergaminho ou de filactério na mão, no qual há uma inscrição emprestada de suas respectivas profecias.

A série de profetas de Congonhas é bastante completa, pois aos quatro grandes - Isaias, Jeremias, Ezequiel e Daniel – aliam-se oito dos doze profetas menores - Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias, Habacuc, Oséias e Baruc. Apenas Jonas e Daniel trazem seus atributos específicos (a baleia e o leão); os demais são identificados pela menção do nome ao final de cada texto bíblico.

A origem das roupas exóticas dos profetas de Congonhas qualificadas, em 1869, de “traje oriental tradicional” pelo viajante inglês Richard Burton, remonta, segundo Robert Smith, diretamente das pinturas flamengas do final da Idade Média, que marcaram profundamente a arte religiosa portuguesa de 1500 a 1800. Seria, portanto, da Europa do Norte, mais precisamente dos Países-Baixos, que teria vindo o hábito de caracterizar os profetas, patriarcas e outros personagens bíblicos “orientais” com vestimentas exóticas e complicadas, compostas de longas casacas e mantos ornados por bordados e complementados por barretes em forma de turbantes.

O Aleijadinho certamente teve conhecimento dessa particularidade por meio de gravuras, forma usual de divulgação dos temas iconográficos e artísticos na época. Em livro consagrado a esse artista, Germain Bazin reproduz uma série de gravuras de profetas editadas em Florença, no século XVI, que apresentam curiosas analogias com os profetas de Congonhas, da forma dos barretes arrematados por borlas até detalhes iconográficos precisos, como a baleia de Jonas ou a coroa de louros de Daniel.

OS PROFETAS

O PROFETA ISAIAS

Primeiro da série dos profetas de Congonhas, Isaias ocupa o lugar de honra, no início e à esquerda da escadaria monumental. Este lugar lhe convém. Ele é, de fato, o profeta mais importante do Antigo Testamento e, de acordo com a ordem canônica da Bíblia, o autor do primeiro livro das profecias. Além disso, é extremamente popular e o Novo Testamento o menciona em cerca de 85 passagens.

Fisicamente, Isaias de Congonhas é um personagem de idade avançada, com barba e cabelos abundantes em ondas que caem livremente sobre o peito. Veste uma túnica curta que deixa à mostra suas pernas calçadas de botas. Seu amplo manto, levantado sobre a cabeça à maneira de um capuz de monge, cai das suas costas até o chão. Segura o filactério com a mão esquerda e com a direita aponta para o texto nele inscrito. Esse texto, como, aliás, o de todos os filactérios dos demais profetas, foi retirado de suas profecias. A transcrição não é literal; é uma espécie de resumo do sentido geral da mensagem, na primeira pessoa do singular, considerando o caráter de personagem-ator dos profetas de Congonhas.

A estátua de Isaias, composta de dois blocos de pedra, cuja junção se encontra na altura dos ombros, apresenta erros de anatomia que indicam a participação dos ajudantes do Aleijadinho na sua execução. Todavia, a cabeça, com a expressão iluminada diante de sua visão, é uma das mais impressionantes obras do conjunto arquitetônico.

O PROFETA JEREMIAS

Jeremias está também em posição de destaque no início da escadaria, à direita de Isaias. Autor do segundo livro dos profetas, seguindo a ordem do Cânon bíblico, ele é famoso, sobretudo, por suas previsões da ruína iminente de Jerusalém, conhecidas pelo nome de “Lamentações” e mais ainda, popularmente, pelo nome de “jeremíadas”.

Jeremias é representado como um homem de meia idade com longos bigodes caindo nos lados da boca e uma curta barba de rolos frisados, à moda bizantina. Assim como Isaias, veste túnica curta, que deixa à mostra a perna esquerda calçada com uma longa bota e um manto jogado sobre o ombro direito caindo das costas aos pés. Segura uma pena na mão esquerda e o filactério na direita; ostenta sobre a cabeça um soberbo turbante arrematado por abas retorcidas seguras por presilhas.

Essa estátua, composta de dois blocos de pedra unidos um pouco

abaixo do joelho tem também a participação de seu atelier. Toda a força real da imagem e seu principal interesse estão concentrados na cabeça.

O PROFETA BARUC

Baruc repousa no pedestal que arremata o muro do alinhamento central do adro, à esquerda. Ainda que não integre a série “oficial” dos profetas do Antigo Testamento, sua presença justifica-se no conjunto estatuário de Congonhas, por sua posição de alguma importância na ordem do Canon bíblico, logo após Jeremias de quem foi secretário particular, com a missão específica de transcrever as profecias de Jeremias.

A escultura representa um jovem imberbe, calçando botas, vestido de uma túnica curta e de um manto. Traz na cabeça um turbante com as bordas decoradas semelhantes às de Jeremias. Uma das mãos sustenta o filactério e a outra segura as pregas de seu manto. A escultura está composta de dois blocos de pedras distintos, reunidos na altura dos cotovelos e, assim como as esculturas precedentes, mostra na parte inferior do corpo a intervenção dos assistentes de Aleijadinho.

O PROFETA EZEQUIEL

O pedestal desse profeta arremata o muro de alinhamento central do adro, frente a Baruc.

Ezequiel é também conhecido como o “profeta do exílio”, por ter sido banido da Babilônia juntamente com o povo de Israel. Ele é o terceiro dos grandes profetas e vem imediatamente após Jeremias e Baruc na ordem canônica da Bíblia.

O tipo fisionômico de Ezequiel é o mesmo de Jeremias: bigodes e barba curta, seccionada em dois rolos frisados e cabelos longos caindo sobre a nuca. As vestes, contudo, diferem, pois, em vez de uma túnica curta, o profeta usa uma túnica longa com uma faixa que desce até o chão e deixa a descoberto apenas a ponta de seu pé direito. Na cabeça, à guisa de turbante, usa um tipo de barrete com viseira presa por um laço um pouco acima da nuca. O manto, recobrando, como de hábito, toda a parte posterior da estátua, é magnificamente decorado por uma barra de volutas entrelaçadas. Sua mão esquerda segura o filactério e a direita segue a flexão do braço em um movimento particularmente expressivo.

A escultura feita de dois blocos de pedra unidos na altura da cintura foi, no conjunto de Congonhas, uma das que recebeu mais atenção por parte do Aleijadinho e que não mostra, por assim dizer, nenhum indício de falta de habilidade dos alunos de seu ateliê.

O PROFETA DANIEL

Daniel, colocado bem em evidência, ladeia a passagem na entrada do adro, à esquerda e em frente a Oséias. A confrontação do quarto dos profetas maiores com o primeiro dos menores revela, mais uma vez, por essa situação privilegiada, um projeto iconográfico preciso para as diferentes posições das estátuas no adro.

Ainda que jovem e imberbe como Baruc e Abdias, a fisionomia de Daniel difere pela forma particular dos olhos, da boca e do longo nariz com narinas fortemente marcadas que lhe dão uma expressão altaneira e distante, própria de um herói cômico de sua força. A mitra que usa na cabeça é acentuada pela coroa de louros que a decora, uma alusão evidente a sua vitória sobre os leões. Sua longa túnica, como a de Ezequiel, está presa na cintura por uma faixa e abotoada no colarinho. Juntamente com Jonas, é o único profeta que tem um atributo específico: o leão deitado a seus pés como animal doméstico.

Ainda que essa estátua seja a maior de todas do conjunto ela foi feita de um único bloco e particularmente bem executada. Foi, sem dúvida, no adro de Congonhas, a que recebeu a maior atenção de Aleijadinho.

O PROFETA JOEL

Joel encontra-se à direita de Oséias, na junção do parapeito da entrada do adro com o muro lateral interno.

É uma vez mais o mesmo padrão tipológico utilizado para Jeremias, Ezequiel e Oséias (personagens viris, na força da idade com bigodes e barba separada em rolos à moda bizantina. As vestimentas são quase as mesmas que as de Oséias, não fosse a gola aberta ter sido substituída por um colarinho fechado e mais alto. É o mesmo tipo de turbante na cabeça com as abas retorcidas como os de Jeremias e de Baruc.

A estátua, composta de dois blocos de pedra unidos na altura dos ombros, é uma das mais vigorosas de todo o conjunto.

O PROFETA AMÓS

Amós encontra-se na extremidade do adro, à esquerda, na parte superior do arco de circunferência que une os muros externos da frente aos da lateral.

Dessa vez o profeta difere totalmente dos demais do conjunto, tanto por seu físico como por sua indumentária. Seu rosto largo e imberbe tem uma expressão calma, quase bonachona, como convém a um homem

do campo. Está vestido com uma espécie de casaco debruado de pele de carneiro, alusão a sua condição de pastor, e traz na cabeça um gorro esquisito parecido com os usados ainda hoje pelos camponeses portugueses da região do Alentejo.

Evidentemente concebida para ser vista pelo lado esquerdo, considerando a grande altura do muro do adro onde está colocada, a estátua é pouco visível se for olhada pelo lado direito. Provavelmente foi acabada pelos alunos do Aleijadinho. Da mesma forma que a estatua de Daniel, é uma peça monolítica, tendo apenas adicionados pequenos retoques acima do gorro.

O PROFETA ABDIAS

Abdias, o quarto dos profetas menores, está localizado no adro em baixo do arco de circunferência que une os muros da frente aos do lado esquerdo.

Assim como Baruc, Daniel e Amós, novamente o tipo imberbe foi o escolhido para ele, mas, dessa vez, as proporções mais bem estudadas dão a impressão de maior juventude. Suas vestimentas são despreziosas (túnica e manto como as dos apóstolos da última ceia, completadas com um simples gorro), todavia a composição, ou melhor, o arranjo das pregas agencia-se de modo mais complexo num jogo clássico de luz e sombra. Essa estátua, aliás, deve ser analisada comparando-a com a do profeta Habacuc que ocupa, bem em frente, a mesma posição. Essas duas esculturas efetivamente se assemelham a tal ponto que parecem, à distancia e cada uma de seu lado, ser os dois baluartes do adro. Essa reciprocidade vem da atitude simétrica dos braços levantados para o alto, até a escolha das mesmas vestimentas longas, facilmente discerníveis pelo jogo aparentemente rebuscado dos drapeados. Ambas as estátuas receberam especial atenção do Aleijadinho, devido à importância visual da posição que ocupam e provavelmente seus assistentes intervieram apenas nos acabamentos e elementos acessórios. A estátua é composta de dois blocos de pedra unidos na altura dos cotovelos.

O PROFETA JONAS

Em Congonhas, a figura legendária de Jonas, o quinto dos profetas menores, ocupa uma posição simétrica à de Joel, no canto dos muros que formam o parapeito da entrada do adro e da parede interna à esquerda.

É interessante constatar que o Aleijadinho sem se preocupar com a ordem até então observada, reservou esse lugar de destaque, que deveria ter pertencido a Amós, ao mais popular dos profetas menores. Ademais, colocou-o junto a Daniel que no grupo dos profetas maiores alcançou a mesma notoriedade que ele. De fato, como a história de Daniel no fosso dos leões, a vida fabulosa de Jonas que se recusa

obedecer a Javé, é engolido por um monstro marinho no ventre do qual permanece por três dias e três noites, se livra e vai pregar em Ninive, atíçou a imaginação dos artistas de todas as épocas. Não apenas os dois profetas estão lado a lado em Congonhas, como diferem também dos demais por seus atributos iconográficos específicos (leão para Daniel e monstro marinho para Jonas) que ambos são os únicos a apresentar.

O mesmo tipo físico de Jeremias, Ezequiel, Oséias e de Joel se repete para Jonas. Todavia, a boca entreaberta que deixa entrever os dentes e a cabeça voltada para o céu são características que pertencem apenas a este profeta, cuja fisionomia foi comparada por Germain Bazin a do Cristo Crucificado da última capela do Jardim dos Passos (Caminho da Cruz). Quanto à sua indumentária, Jonas usa um tipo de batina abotoada desde o colarinho até a cintura onde é presa por uma faixa, um manto jogado sobre o ombro direito e o costumeiro turbante em forma de mitra com as abas retorcidas.

A estátua é monolítica como a de Daniel e compartilha com ela o privilégio de ter sido trabalhada unicamente pelo Aleijadinho. Essa escultura mostra, além disso, dois aspectos essenciais do gênio criador: sua capacidade de expressão dramática já evidente nos Passos e que caracteriza a estátua vista de frente e seu visível talento de ornamentista na parte posterior, onde a silueta de uma imensa baleia, com rabo e barbatanas em folhas de acanto, parece emergir de um chafariz rococó, como assinalado por Robert Smith.

O PROFETA NAUM

Naum foi colocado do mesmo jeito que Amós, na extrema direita do adro e ocupa a ponta mais elevada do arco de circunferência que une as paredes externas da frente às laterais.

O tipo físico do personagem é o de um velho de longas barbas, com expressão ascética e postura vacilante. Veste uma longa sotaina abotoada até a cintura, ajustada por uma corda do manto e sobre a cabeça um turbante quase igual ao de Habacuc, mas executado por um aluno sem talento. A participação dos alunos do ateliê de Aleijadinho na execução dessa estátua é, aliás, observada no tratamento pouco cuidado de determinados detalhes, como a ornamentação da barra do manto, e na falta geral de articulação do conjunto dando a impressão de instabilidade.

A estátua é composta de dois blocos unidos um pouco acima dos ombros.

O PROFETA HABACUC

A série dos profetas de Congonhas é concluída com Habacuc, o oitavo

dos profetas menores. Situa-se em posição equivalente à de Abdias no ponto inferior do arco de circunferência que une os muros da frente aos da lateral direita do adro.

A aparência do personagem repete pela sexta vez o padrão típico utilizado para Jeremias, Ezequiel, Oséias, Joel e Jonas. A vestimenta consiste na mesma sotaina abotoada até a cintura usada por Naum e Jonas, mas dessa vez acrescida de uma pequena gola cujas pontas são ornadas de borlas. Na cabeça, seu turbante é o mais complicado de todos da série, um tipo de solidéu dividido em quatro gomos arredondados e arrematados por uma borla pendente nas costas.

A estátua, muito cuidada pelo Aleijadinho, da mesma forma que a de Abdias, é composta por dois blocos unidos na altura da cintura.

OS GRUPOS ESCULPIDOS

Seis pequenas capelas abrigam os grupos esculpidos e dispostos de um lado e de outro da rampa de acesso ao Santuário do Bom Jesus, completando o conjunto arquitetônico do monte Maranhão.

O projeto inicial, elaborado em 1794, previa, além da série de estações do Caminho da Cruz que seria construída na ladeira conduzindo à igreja, uma segunda série na parte posterior e que representaria as cenas da Ressurreição. Dois anos mais tarde, as estátuas da primeira série, a única a ser efetivamente realizada, tinham sido encomendadas ao Aleijadinho. Essas estátuas deviam dar um conjunto de 64 personagens, divididos em sete grupos ou em sete estações do Caminho da Cruz: Ceia, Horto das Oliveiras, Prisão, Flagelação e Coroação de espinhos, Cruz às costas e a Crucificação. Três recibos conservados nos arquivos do santuário, todos os três datados e assinados por Antonio Francisco Lisboa, nos fornecem a cronologia exata dessas obras iniciadas em 1º de agosto de 1796 e concluídas em 31 de dezembro de 1799, ou seja, em um prazo de três anos e meio. Em todos os recibos o próprio Aleijadinho menciona a colaboração de seus “oficiais” na “obra de escultura dos grupos”, ou seja, as estátuas são fruto do trabalho coletivo do mestre e de seu ateliê.

Uma vez esculpido, cada elemento seria policromado e guarnecido de olhos de vidro, antes que os grupos fossem definitivamente montados em suas respectivas capelas, cuja construção, contrariamente ao que se poderia pensar, não haviam ainda sido feitas nessa época.

Dois nomes importantes aparecem no contrato de “pintura e encarnação” das estátuas, assinado em 8 de dezembro de 1799; o de Manoel da Costa Athaide a quem foram entregues as estátuas da Ceia, da Flagelação e da Crucificação e o de Francisco Xavier Carneiro incumbido dos grupos restantes. Entretanto, pareceria que apenas o primeiro participou efetivamente do trabalho de policromia iniciado em 1808 e concluído tardiamente na segunda metade do século XIX.

Athaide pintou a Ceia, em 1808, assim como o Horto das Oliveiras e a Prisão, entre 1818 e 1819, como o atestam as despesas inscritas no 1º livro de despesas do santuário. Vê-se, portanto, que o artista executou a policromia de dois grupos diferentes daqueles que figuram originalmente em seu contrato: o que explica, no nosso ponto de vista, a lentidão da construção das capelas.

A análise dos documentos mostra, de fato, que as estátuas só eram pintadas quando se concluía a construção da capela correspondente. Dessa forma, a capela destinada à Ceia ficou pronta em 1808, ano em que as estátuas foram pintadas. Dez anos mais tarde, uma vez concluídas as capelas do Horto das Oliveiras e da Prisão procede-se à policromia desses dois grupos. Como a construção das três últimas capelas data da segunda metade do século XIX, permite-se adiantar uma data tardia para a policromia dos grupos da Flagelação, da Coroação de Espinhos, da Cruz às costas e da Crucificação, considerando que nenhuma indicação aparece na documentação histórica conservada nos arquivos do santuário.

Entre 1819 e 1864, a construção das capelas foi interrompida, provavelmente por motivos econômicos. Durante todo esse período apenas as estátuas das capelas já construídas foram expostas; motivo pelo qual Rodrigo Ferreira Bretas, em sua biografia do Aleijadinho, publicada em 1858, menciona apenas esses três grupos - a Ceia, o Horto das Oliveiras e a Prisão - na relação das obras do artista.

Por ocasião da retomada dos trabalhos, em 1865, a administração do santuário decidiu reduzir a seis o número inicialmente previsto de sete capelas. Em consequência, foi necessário alojar dois grupos completos em uma única e mesma capela, o que levou ao congestionamento da quarta capela, que ainda hoje abriga os grupos da Flagelação e da Coroação de espinhos.

A construção das últimas capelas se situa entre os anos 1865 e 1872 quando se vê, enfim, a conclusão do grandioso projeto da *Via Crucis* de Congonhas iniciado quase 85 anos antes.

I - A CEIA

É o Passo da Ceia, situado na parte inferior da ladeira que, do ponto de vista da iconografia, constitui o ponto de partida da série de estações da Via Sacra de Congonhas. É ela, por conseguinte, que deve ser visitada em primeiro lugar. Sua capela merece referência especial por ser a mais antiga e a única construída durante a estada de Aleijadinho em Congonhas e, portanto, possivelmente sob sua orientação. Do ponto de vista arquitetônico mostra-se superior às demais em qualidade de execução e perfeição de acabamento. Acima da porta distingue-se uma pequena cartela em pedra-sabão, mostrando, em estilo rocalha, a seguinte inscrição: *CAENANTIBUS/AUTEM EIS ACCEPIT/JESUS PANEM/ HOC EST COR/ PUS MEUM/ S. MATH. CAP 26/V. 27*".

(Enquanto ceavam, Jesus tomou o pão (e disse): Este é meu corpo. S. Mateus. Cap. 26, v. 27.”

A alusão da inscrição à instituição da Eucaristia justapõe-se a outro tema iconográfico representado na realidade pelo grupo esculpido: o da ceia em que o Cristo anuncia a seus discípulos a traição de um deles, prestes a acontecer. Às palavras acusadoras do Cristo - “Em verdade vos digo, um de vós me entregará” - que deveriam constar na cartela no lugar do que está inscrito, os apóstolos totalmente transtornados, voltam-se para o Mestre e, cada um reagindo segundo seu temperamento, indigna-se ou protesta sua inocência seja por grandes gestos com as mãos seja pela atitude do corpo inteiro. Uma exceção, todavia: Judas sentado em uma das extremidades da mesa abaixa a cabeça e permanece imóvel em uma atitude que não escapa a seu vizinho da direita.

Trata-se, portanto, de um autêntico drama, no sentido teatral do termo, conforme a tradição barroca, e no qual os dois servos postados da cada lado da porta de entrada, servem de transição entre o espaço real do espectador e o espaço fictício no qual agem os atores. Um desses serviçais, o da direita, está curiosamente vestido à moda setecentista.

Quase todos os personagens desse grupo são constituídos de um único bloco de madeira, com exceção das mãos móveis fixadas nas cavidades das mangas. Apenas os dois serviçais e os quatro primeiros apóstolos - colocados diretamente sob o olhar do espectador - estão representados com as pernas. Os outros são bustos vazios na parte posterior e estão colocados sobre suportes dissimulados detrás da mesa em elipse. Todas essas esculturas são de excelente qualidade, não se distinguindo a colaboração do ateliê, reduzindo-se a participação dos “oficiais” de Aleijadinho apenas à execução das partes secundárias de algumas dessas estátuas esculpidas pelo mestre.

O acabamento de cada uma delas é naturalmente função da policromia, responsável também pela extraordinária expressão de unidade produzida pelo conjunto. A predominância absoluta dos tons pastel suaves revela a opção de Manoel da Costa Athaide que preferiu dar aos apóstolos e aos personagens sacros cores claras e finamente nuançadas, reservando para os algozes do Cristo as cores fortes e agressivas.

II – O HORTO DAS OLIVEIRAS

À pequena distância da Ceia, do mesmo lado esquerdo da rampa, fica a capela do Horto das Oliveiras. Arquitetonicamente inferior à capela da Ceia, distingue-se por algumas inovações próprias à arquitetura do século XIX, como, por exemplo, as proporções mais ousadas, o novo modelo de porta e a balaustrada envolvendo a cúpula. Na cartela reduzida a um simples painel retangular se lê *ET FACTUS EN*

AG/ONIA.PROLIXIUS/ ORABAT. (E tendo caído em agonia rezou com mais fervor). A citação não traz o nome do evangelista e nenhuma referência ao capítulo ou ao versículo (trata-se de São Lucas, Cap. 21, v. 43). Todavia ela está correta. É, de fato, a agonia no Horto das Oliveiras ou de Getsêmani, marco inicial da Paixão propriamente dita e relatada pelos evangelistas Marcos, Mateus e Lucas que foi aqui representada. A escolha do texto de Lucas para a concepção geral da cena é evidenciada, tanto pela presença do anjo quanto pela atitude do Cristo, de joelhos e braços abertos em um gesto de ardente súplica, a frente porejada de gotas de sangue.

Na mão direita o anjo segura o cálice, alusão metafórica à Paixão de Cristo que se avizinha, interpretada como a taça de fel que precisará inexoravelmente ser esgotada até a borra final: "Pai, se é do teu agrado, afasta de mim este cálice"... Lucas, Cap. 22, v. 42.

A força dramática dessa cena advém, em grande parte, do contraste entre a espera angustiante de Cristo, no momento que antecede diretamente a Paixão, e a serenidade tranquila do sono dos profetas diletos, Pedro, Tiago e João, escolhidos para ajudar o Mestre nesses momentos sombrios.

O conjunto é extremamente harmonioso e todas as esculturas mostram execução e acabamento excelentes que não deixam vez a nenhuma discrepância que marcam a intervenção do ateliê, tão evidente na terceira capela e nas seguintes.

A policromia de Manoel Costa Athaide não tem apenas função estética: ela desempenha um papel na iconografia, pois é ela que produz o suor de sangue na frente do Cristo. Este enverga a túnica escura, de um marrom arroxeadado, vestimenta tradicional do Senhor dos Passos. As cores usadas para os apóstolos são as mesmas da capela precedente: verde pálido e rosa para São João e São Tiago Maior, ocre e marrom para São Pedro.

III - A PRISÃO

Construído na mesma época que o Passo do Horto das Oliveiras, a capela da Prisão tem características arquitetônicas análogas. Apresenta a seguinte inscrição: *TANQUAM. AD/ LATRONEM. EXIS/TIS CUM (gladis et) LIGNIS. CO/MPREHENDERE ME* - (Como se eu fosse um bandido, viestes prender-me com gládios e bordões).

O tema da Prisão no Horto das Oliveiras está aqui representado num de seus episódios mais populares, o do milagre da ressurreição de Malco, servo do Sumo Pontífice de Jerusalém. Ainda que contada unicamente por Lucas (cap. 21, v. 51), essa cena constitui um tema de predileção para artistas, por seu alto potencial dramático, reunindo em um rápido instantâneo, uma série de personagens manifestando

reações totalmente diversas. Oito personagens compõem a cena: Jesus, São Pedro, Malco, Judas e quatro soldados romanos. A São Pedro que em um gesto instintivo de defesa havia cortado a orelha de um dos soldados, Jesus ordena que coloque a arma na bacia, adiantando-se para a vítima para curá-la. Esta, conhecida como Malco, servo do Sumo Pontífice de Jerusalém, está ajoelhada em posição de espera. Em situação recuada, Judas contempla a cena, estupefato enquanto, ao fundo, quatro caricaturais figuras de soldados observam ostensivamente, prontos a intervir.

Nesse grupo há apenas duas esculturas - a do Cristo e com algumas reservas a de São Pedro - que podem ser consideradas inteiramente esculpidas pelo Aleijadinho, percebendo-se, no acabamento das demais a intervenção de auxiliares. O conjunto é, entretanto, de excelente qualidade, sendo as estátuas dos soldados romanos desse grupo nitidamente superiores às das capelas seguintes.

O tratamento caricatural da fisionomia dos soldados pertence à antiga tradição da arte cristã ocidental, cuja origem remonta às representações medievais do Teatro da Paixão. As magníficas caricaturas criadas pelo Aleijadinho para este conjunto estão carregadas de poderosa força de expressão, ao contrário daquelas que podem ser vistas nos demais grupos cujos soldados, abandonados aos cuidados do ateliê não passam, em sua maioria, de inexpressivos ou quase grotescos manequins.

A policromia, que aqui também é obra de Manoel da Costa Athaide, funciona como principal fator de unidade estética. As estátuas do Cristo e dos apóstolos receberam, naturalmente, as mesmas cores que na Ceia e no Jardim das Oliveiras. Se a túnica do Cristo parece mais clara, em parte, isso se deve ao desgaste das tintas. Quanto aos soldados, eles receberam cores vivas e agressivas em que predominam o laranja, o vermelho vivo das túnicas e o cinza das couraças.

IV - A FLAGELAÇÃO E A COROAÇÃO DE ESPINHOS

A quarta capela da série, à esquerda, próxima ao Horto das Oliveiras é de construção tardia e data da segunda metade do século XIX, como já foi dito. Nela encontram-se reunidos os grupos da Flagelação e da Coroação de espinhos, devido à redução do número de capelas inicialmente previstas.

Sua inscrição é composta de apenas quatro palavras, cujo nome do evangelista foi curiosamente transcrito em português; *ECCE/HOMO*. / S.JOAO/CAP.19 (*Eis o homem* – S. João, Cap. 19). Alusão ao tema do *Ecce Homo* (apresentação de Jesus à multidão por Pilatos) está em contradição, como se pode constatar com o que está representado na capela: a Flagelação, à esquerda, e a Coroação de espinhos, à direita, cenas independentes uma da outra e separadas por uma viga de madeira.

A falta de espaço, já que a capela tinha sido inicialmente prevista para receber um único grupo, acrescida pela duplicação de temas é, em parte, responsável pela impressão de desordem e confusão que toma o observador em um primeiro contato com o Passo. Todavia, mesmo após exame mais atento, a composição original da cena permanece difícil de ser determinada com exatidão, considerando que entre os 14 personagens que formam os dois grupos menos da metade tem uma função iconográfica precisa.

O Cristo da Flagelação, chamado também de Bom Jesus da Coluna está representado de pé, as mãos atadas anteriormente por uma corda que as prende ao anel de uma coluna baixa na sua frente. Ainda que não seja mencionada por nenhum dos quatro textos evangélicos, a coluna sempre figurou junto ao Cristo nas interpretações plásticas da cena da Flagelação, onde sua presença se justifica tanto em razão do equilíbrio da composição, quanto em função da necessidade de um suporte ao qual atar o condenado durante o suplício.

Apenas dois verdugos entre os cinco desse grupo estão diretamente ocupados em flagelar o Cristo: podem ser reconhecidos pela posição do braço direito levantado acima da cabeça. Originalmente, eles deveriam segurar chibatadas ou algum objeto análogo hoje desaparecido. Dos dois soldados do fundo, apenas um tem sua função definida, o que segura a túnica marrom arroxeadada que acaba de ser retirada do Cristo para a flagelação. Quanto ao soldado que esbofeteia o Cristo, trata-se do personagem habitual das representações da Paixão, que figura normalmente na cena do primeiro julgamento do Sinédrio. Os artistas costumavam dar-lhe os traços de Malco, o soldado curado pelo Cristo, na cena da Prisão.

O grupo da Coroação de espinhos que ocupa o lado direito da capela é composto de oito personagens: o Cristo e sete soldados, a maioria sem papel definido.

Sentado sobre um montículo de pedras à maneira de trono, os ombros cobertos por um manto de púrpura e na cabeça a coroa de espinhos, o personagem central do Cristo encarna aos olhos dos soldados que o cercam a figura irrisória do “rei dos judeus”. Um desses soldados, ajoelhado e com a cabeça descoberta, apresenta-lhe, em sinal de zombaria, uma cana verde à guisa de cetro: é por este motivo que este Cristo é denominado popularmente de Senhor da Cana Verde. O sentido dessa cena é ainda reforçado por um detalhe suplementar, o soldado da esquerda segurando na mão o *titulus* com a inscrição I.N.R.I. (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus), que figura em todas as crucificações. Os especialistas em geral reconhecem como sendo da mão do Aleijadinho apenas as duas esculturas do Cristo. Uma terceira, em nossa opinião, mereceria ser-lhe atribuída: trata-se do segundo soldado à esquerda do grupo da Flagelação. A superioridade formal dessa escultura salta aos olhos quando comparada aos demais soldados dessa capela. De fato, a intervenção pessoal do mestre

evidencia-se tanto na esplêndida expressão caricatural do rosto, semelhante à de um dos apóstolos da Ceia, quanto na robusta estrutura do tronco e dos braços musculosos com as veias salientes, comparável às do Cristo da Coluna. Destaca-se, enfim, um detalhe interessante: esse soldado tem os olhos de vidro, o que nesse grupo é apanágio único das estátuas principais, que são todas da mão do Aleijadinho.

A mais completa heterogeneidade de talhas e de estilo reina na representação dos outros soldados dessa capela, deixadas aos cuidados do ateliê. Em apenas uma delas nota-se a intervenção pessoal do mestre: na cabeça do soldado que usa um barrete frígio em lugar do capacete tradicional. Contudo, seis esculturas - duas pertencendo ao grupo da Flagelação e as outras à Coroação de espinhos, apresentam características comuns. É por esse motivo que convém considerá-las como parte de um mesmo conjunto estilístico atribuível a um único e mesmo artista. Esse conjunto, do qual fazem parte também as estátuas secundárias do grupo da Crucificação, distingue-se pela fisionomia pouco expressiva de manequins, com olhos pequenos, boca delicada, queixo pouco proeminente, corpo delgado e pernas esguias, muitas vezes em posição pouco natural.

A policromia difere inteiramente da dos grupos anteriores pintados por Athaide, por introduzir novas tonalidades como verde escuro das couraças debruadas de amarelo e azul, no lugar do cinza azulado utilizado no grupo da Flagelação.

V - A CRUZ ÀS COSTAS

A penúltima capela que abriga o Passo da Subida para o Calvário ou Cruz às costas, segundo a expressão popular, limita o Jardim dos Passos pela direita já defrontando a esplanada que precede a escadaria monumental pela qual se acede à igreja. Construída na segunda metade do século XIX, entre 1867 e 1875, ela é, portanto, posterior de três quartos de século ao grupo escultórico que abriga.

A única diferença considerável em relação às capelas anteriores é a extrema simplificação da cartela acima da porta, reduzida a um simples painel retangular sem ornamento no qual figura a inscrição *BAJULANS./ SIBJ. CRUCEM/S.JOAN. CAP.19/ V. 17. (Tomando sobre si a cruz. S. João. Cap. 19, v. 17).*

Entre os temas suscetíveis de ilustrar na arte o Caminho para o Calvário, o Aleijadinho escolheu o episódio do “Encontro com as filhas de Jerusalém”, relatado por São Lucas, Cap. 23, v. 27-28. *E seguia-o uma multidão de povo e de mulheres, as quais batiam nos peitos e o lamentavam. Mas Jesus voltando-se para elas, disse: Filhas de Jerusalém não choreis por mim, chorai sobre vós mesmas e sobre vossos filhos.*

A composição geral da cena está centrada na ideia de cortejo como

claramente indicado pelo arauto tocando o trompete, personagem obrigatório das procissões dos setecentistas em Minas. É ele que carrega o estandarte no qual está inscrito S.P.Q.R. (*Senatus Populus que Romanus*), hoje ainda emblema de uma confraria local (Irmandade dos Passos). Essa composição também é confirmada pela posição em marcha da maioria das imagens do grupo.

Pressupondo naturalmente um amplo desenvolvimento horizontal, o tema se adapta mal às dimensões reduzidas do interior da capela, que, ao contrário, impõem a concentração dos personagens. Daí talvez a solução de compromisso adotada: um breve momento de pausa na marcha para o Gólgota, quando Cristo se volta para as duas mulheres aos prantos que o acompanham. Uma delas faz o gesto de enxugar com um enorme lenço branco as lágrimas que lhe correm livremente sobre a face, enquanto sua companheira também com os olhos marejados de lágrimas, segura em seus braços a figura de uma criança, o que reforça ainda a imagem proposta pelo evangelista (“chorai antes sobre vossos filhos”). Essa segunda mulher está vestida pitorescamente à moda setecentista das mulheres do povo. É provavelmente cópia de um tipo local como ocorre com frequência à época nos presépios portugueses e baianos.

As figuras centrais do Cristo e da mulher que enxuga as lágrimas são as únicas desse grupo que geralmente são atribuídas ao Aleijadinho. Sua intervenção também é manifesta em duas outras estátuas: a da mulher com a criança e a do arauto que precede o cortejo, cujo rosto redondo com o nariz arrebitado e o queixo furado, lembra as fisionomias habituais dos anjos do artista. As demais figuras desse grupo são de qualidade inferior, constituindo o mais fraco e heterogêneo conjunto de imagens de soldados de Congonhas.

A policromia apresenta características distintas da dos grupos precedentes. As carnações, com exceção da do Cristo, são pálidas e esbranquiçadas e as couraças cinza claro azulado.

VI - A CRUCIFICAÇÃO

A capela da Crucificação, a última à esquerda face a esplanada, termina a série de estações da *Via Crucis* de Congonhas. Construída na segunda metade do século XIX, contemporânea da capela da Cruz às costas, apresenta características arquitetônicas similares.

Na inscrição, em que ainda mais uma vez o nome do evangelista aparece em português, lê-se: *CALVARIUM/LOCUM UBI CRUXI/FIXERUNT. ET/CUM EO ALIOS DUOS/HINC ET HINC/S.* JOÃO Cap. 19, v. 17 e 18 (*Ao lugar chamado de Calvário onde o crucificaram e com ele outros dois, um de cada lado.* São João. Cap. 19, v. 17 e 18). O texto completo do evangelista São João, cuja primeira parte forma a inscrição na capela da Cruz às costas é a seguinte:

Tomando sobre si a cruz, saiu para aquele lugar chamado Calvário, em hebraico Gólgota, onde o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado dele.”

Ao contrário dos outros grupos as 11 esculturas da Crucificação não estão ordenadas em função de um centro de interesse único: a composição obedece a uma divisão em três espaços distintos, à maneira de um tríptico. A zona central, onde se passa a ação principal, está ocupada pelo Cristo que dois carrascos pregam na cruz estendida horizontalmente. Madalena, ajoelhada junto ao Cristo, tem os olhos voltados para o céu em súplica desesperada. À esquerda, dois soldados disputam em jogo de dados a túnica do condenado, cena alusiva ao texto profético citado por São João (Cap. 19): *Repartiram minhas vestes entre si e sobre minha túnica lançaram sortes.*

Finalmente, à esquerda, ainda Dimas o Bom Ladrão e Gestas, o Mau Ladrão, aguardam, mãos atadas às costas, o momento da própria crucificação. O primeiro, de pé, com a fisionomia triste e resignada como manda a iconografia tradicional, enquanto seu companheiro, com o ar feroz, se contorce em vão para libertar-se das amarras que o retém.

Enfileiradas ao longo do muro do fundo, três outras estátuas de soldados assistem impassíveis à cena. Um deles se destaca dos demais por suas vestimentas complicadas, incluindo longo manto de púrpura jogado sobre os ombros e um turbante à moda oriental (no lugar do capacete habitual), análogo ao dos profetas do adro. Trata-se, provavelmente do Centurião mencionado pelos três evangelistas sinópticos e que, em seguida, entrou na iconografia cristã com o nome de São Longuinho.

Além das estátuas do Cristo e do Mau Ladrão normalmente aceitas nesse grupo como trabalho pessoal do Aleijadinho, a intervenção direta do mestre se faz clara em três outros personagens executados em colaboração com o atelier: o Centurião, cujo turbante e a fisionomia podem ser comparados aos dos dois profetas, Baruc e Abdias, esculpidos posteriormente; o Bom Ladrão, cujos traços lembram os de São Pedro Nolasco da Igreja de Nossa Senhora das Mercês em Ouro Preto e de São João Nepomuceno do Museu de Mariana e, finalmente, Madalena com a cabeleira análoga à da Samaritana do Chafariz de Mariana. Essa última estátua constitui excelente exemplo de escultura feita em colaboração: concebida para ser vista de perfil, foi pessoalmente esculpida do lado direito pelo Mestre - o que seria visto pelo observador - e grosseiramente terminada do outro lado com erros toscos de proporção e o curioso detalhe do pé calçado, enquanto o pé direito está descalço.

A policromia, cujo autor e a data permanecem desconhecidos, apresenta característica análoga a da Cruz às costas.

Congonhas constitui-se em importante centro de peregrinação a partir do final do século XVIII, a Confraria do Bom Jesus de Matozinhos tendo

	<p>obtido uma série de indulgências vinculadas ao santuário (Breves Apostólicos expedidos entre 27 de fevereiro e 11 de março de 1779).</p> <p>As peregrinações atingem seu ponto culminante no célebre jubileu realizado todos os anos entre 8 e 14 de setembro em comemoração à Exaltação da Santa Cruz. O Jubileu de Congonhas é uma colossal demonstração da fé popular que reúne, ainda hoje, milhares de peregrinos vindos sobretudo das zonas rurais desfavorecidas socialmente para pedir ao “Senhor Bom Jesus” um alívio para suas misérias físicas e morais ou agradecer graças alcançadas. Na edificação conhecida como “A sala dos Milagres”, contígua à igreja, do lado esquerdo, veem-se os testemunhos em agradecimento às graças alcançadas, sob forma de ex-votos de formas e dimensões variadas que cobrem as paredes até o teto.</p> <p>A Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tombou 89 desses ex-votos, escolhidos pelo valor artístico e antropológico, em 1981.</p> <p>A construção, no final do século XVIII, da Casa dos Milagres, composta de duas peças (capela e sala dos milagres) dispostas no sentido do comprimento, fecha o recinto do adro do lado esquerdo. Essa parte integrante do conjunto arquitetônico da igreja e do adro representa uma contribuição significativa para a síntese unitária.</p> <p>Fora do recinto do adro, há ainda algumas construções de finalidade social incorporadas ao entorno do monumento por sua imediata visibilidade</p> <p>Há inicialmente, no fundo da esplanada, a antiga residência paroquial, construída no século XIX, com uma bela fachada em pedra-sabão, datada de 1844. Em seguida, do lado direito, no final de uma série de construções baixas, onde se encontra instalada a Rádio Congonhas, um albergue, hoje transformado em hotel, em um estilo que se integra ao conjunto ainda que datado do início do século.</p> <p>Do lado esquerdo, uma série de pequenas casas geminadas, originalmente construídas para acolher peregrinos, atualmente são dedicadas ao comércio de lembranças religiosas e turísticas.</p> <p>Finalmente, nos terrenos mais distantes, atrás do estacionamento do hotel, duas pesadas torres indicam a entrada de antigos barracões populares demolidos em 1968. Eram compostos de uma sequência de pequenas moradias rudimentares, dispostas em círculo, para abrigar peregrinos pobres. Essas torres e seu entorno, com uma superfície de 53.480m² foi tombada em 1981, pelo Governo do Estado de Minas Gerais, para impedir a especulação imobiliária na região e preservar a vista do sítio do Santuário e do Jardim dos Passos.</p>	
--	--	--

	Ver nota complementar no final do formulário.	
b) Mapas e /ou plantas	Em anexo, nas duas páginas seguintes encontram-se mapas e plantas para a identificação do bem.	
3. Identificação (continuação) c) Documentação fotográfica e/ou cinematográfica	<p>O SANTUARIO DO BOM JESUS DE MATOZINHOS</p> <p>IDENTIFICAÇÃO DAS IMAGENS COLORIDAS</p> <p>01. Vista panorâmica da igreja e do Jardim dos Passos</p> <p>02. Vista panorâmica da igreja e do adro dos profetas</p> <p>03. Vista panorâmica da igreja e do adro dos profetas</p> <p>04. Fachada da igreja e adro</p> <p>05. Entrada em direção ao adro</p> <p>06 - Entrada do adro, em primeiro plano, os profetas Isaias e Jeremias</p> <p>07 - Fachada da igreja - detalhe – a cartela</p> <p>08 - Acesso ao adro</p> <p>09 - Acesso ao adro - detalhe - os profetas Isaias, Jonas e Baruc</p> <p>10 - Profeta Isaias</p> <p>11 - Profeta Isaias - detalhe</p> <p>12 - Profeta Isaias - detalhe</p> <p>13 - Profeta Abdias</p> <p>14 - Profeta Amós</p> <p>15 - Vista panorâmica do adro</p>	

16 - Vista do adro e da fachada da igreja - à esquerda, o profeta Jonas	
17 - Profeta Jonas	
18 - Profeta Jonas - detalhe	
19 - Profeta Daniel	
20 - Profeta Daniel - detalhe	
21 - Profeta Daniel - detalhe	
22 - Profeta Daniel - detalhe	
23 - Profeta Daniel - detalhe	
24 - Profeta Daniel - detalhe	
25 - Profeta Baruc	
26 - Profeta Baruc - detalhe	
27 - Profetas Ezequiel e Oséias	
28 - Vista panorâmica do adro	
29 - Profeta Oséias	
30 - Profeta Ezequiel	
31 - Profeta Ezequiel - detalhe	
32 - Profeta Ezequiel - detalhe	
33 - Profeta Joel	
34 - Profeta Joel - detalhe	
35 - Profeta Naum	
36 - Profeta Habacuc	
37 - Profeta Jeremias	
38 - Fachada da igreja - detalhe - a portada	
39 - Vista panorâmica do interior da igreja	
40 - Interior da igreja - detalhe - retábulo de Santo Antonio	
41 - Forro do Coro - por Bernardo Pires da Silva - detalhe	

	<p>42 - Detalhe do Arco Cruzeiro - arco de entrada do Coro</p> <p>43 - Coro</p> <p>44 - Altar-mor - detalhe do dossel</p> <p>45 - Vista panorâmica do adro e do Jardim dos Passos</p> <p>46 - Jardim dos Passos</p> <p>47 - Capelas dos Passos</p> <p>48 - Detalhe de uma capela dos Passos</p> <p>49 - A Ceia</p> <p>50 - A Ceia - detalhe</p> <p>51 - Conjunto do Horto das Oliveiras</p> <p>52 - Horto das Oliveiras - detalhe</p> <p>53 - Conjunto da Prisão</p> <p>54 - Prisão - detalhe</p> <p>55 - Conjunto da Coroação de espinhos</p> <p>56 - Coroação de espinhos - detalhe</p> <p>57 - Conjunto da Flagelação</p> <p>58 - Flagelação - detalhe</p> <p>59 - Flagelação - detalhe</p> <p>60 - Conjunto da Cruz às costas</p> <p>61 - Cruz às costas - detalhe</p> <p>62 - Cruz às costas - detalhe</p> <p>63 - Conjunto da Crucificação</p> <p>64 - Crucificação - detalhe</p> <p>65 - Crucificação - detalhe</p>	
--	--	--

O SANTUÁRIO DO BOM JESUS DE MATOZINHOS

- IDENTIFICAÇÃO DAS IMAGENS EM PRETO E BRANCO

01 - Vista panorâmica da igreja e do Jardim dos Passos

02 - Fachada da igreja e do adro dos profetas

03 - Entrado do adro

04 - Fachada da igreja - detalhe - portada e cartela - à esquerda e à direita da entrada, os profetas Isaías e Jeremias

05 - Profeta Isaías

06 - Profeta Abdias

07 - Profeta Amós

08 - Profeta Jonas

09 - Profeta Daniel

10 - Profeta Baruc

11 - Profeta Oséias

12 - Profeta Ezequiel

13 - Profeta Joel

14 - Profeta Naum

15 - Profeta Habacuc

16 - Profeta Jeremias

17 - Fachada da igreja - detalhe - portada

18 - Interior da igreja - Coro

19 - Interior da igreja - detalhe

20 - Forro do Coro - detalhe

21 - Forro da Nave - detalhe

22 - Detalhe do Arco Cruzeiro - Arco de entrada do Coro

23 - Sala dos ex-votos

<p>24 - Sala dos ex-votos - detalhe</p> <p>25 - Ex-voto</p> <p>26 - Ex-voto</p> <p>27 - Vista panorâmica do adro dos profetas e do Jardim dos Passos</p> <p>28 - Adro dos profetas e capelas dos Passos</p> <p>29 - Capela da Ceia</p> <p>30 - A Ceia</p> <p>31 - A Ceia - detalhe</p> <p>32 - Conjunto do Horto das Oliveiras</p> <p>33 - Horto das Oliveiras - detalhe</p> <p>34 - Conjunto da Prisão</p> <p>35 - Conjunto da Coroação de espinhos</p> <p>36 - Conjunto da Flagelação</p> <p>37 - Conjunto da Cruz às costas</p> <p>38 - Cruz às costas - detalhe</p> <p>39 - Cruz às costas - detalhe</p> <p>40 - Conjunto da Crucificação</p> <p>41 - Crucificação– detalhe</p> <p>42 – Crucificação - detalhe</p> <p>Créditos fotográficos:</p> <p>Pedro Lôbo/ Fundação Nacional Pró-Memória</p> <p>Marcel Gautherot - os profetas Habacuc e Jeremias, fotos 15 e 16 em preto e branco.</p>	
--	--

	Ver documentação fotográfica anexa e documentos suplementares 1 e 2	
--	---	--

AVILA, Affonso, *Iniciação ao Barroco Mineiro*, São Paulo, Nobel 1984.

BAZIN, Germain, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Le Temps, 1963.

BAZIN, Germain, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, t.I, Etude historique et morphologique, Paris, Librairie Plon, 1956, t. II, Répertoire monumental, documentation photographique, index général, Librairie Plon, 1958.

BURY, John B., The twelve prophets at Congonhas do Campo, *in: The Month*, Londres, setembro 1949. p.. 152/171.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira, Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). *In: Correio Oficial de Minas*, Ouro Preto, 1858, nº 19 e 170. Reeditado *in: Publicações nº 5 da Direção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1951, p. 23/57.

DIVERSOS. *Passos da Paixão - O Aleijadinho*, Fotos de Claus Meyer; texto de Rodrigo José Ferreira Bretas; comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, 1984.

DIVERSOS. *Atos dos Apóstolos, com as imagens dos Passos da Cruz de Aleijadinho*. Prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco; introdução de Orlandino Seixas Fernandes; poema de Carlos Drummond de Andrade. Parma, Franco Maria Ricci Editor, 1973.

- ENGRACÍA, Júlio. *Relação cronológica do santuário e irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*. São Paulo, Escolas Profissionais Salesianos, 1908.
- FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo, Livraria Kosmos, 1962.
- KOHN, Richard. Os profetas do Aleijadinho - monstros ou obras-primas? *In: Habitat* n° 49, São Paulo, 1958, p. 35/38.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas*, Rio de Janeiro, MEC/Instituto do Livro, 1960.
- MALE, Emile. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. Paris, Librairie Armand Colin, 1972.
- MANN, Hans. *The twelve prophets of Antonio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958.
- MARIANO FILHO, Jose. *Antonio Francisco Lisboa*, Rio de Janeiro, 1945.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, Rio de Janeiro, IPHAN/MEC, 1974, 2 vols.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Gravuras Europeias e o Aleijadinho. *In: Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo*, 16.06.1979, p. 3-4.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A obra do Aleijadinho em Congonhas. *In: Aleijadinho: nº especial da Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*. Belo-Horizonte, 1983, p. 7-32.
- OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *O Santuário de Congonhas e a Arte do Aleijadinho*. Belo Horizonte, Edições Dubolso, 1981.
- REAL, Regina M. *Dicionário de Belas-Artes*, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1962, 2 vols.
- REIS, José de Souza. Adro do Santuário de Congonhas. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 3, Rio de Janeiro, 1939, p. 207-226.
- REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. T II. *Iconographie de la Bible*, T. I. *Ancien Testament*. Paris, P.U.F., 1957, 2 *Nouveau Testament*, Paris, P.U.F. 1957.
- SMITH, Robert C. *Congonhas do Campo*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1973.

TAVARES, Myriam Ribeiro de. "Os Passos de Congonhas do Campo". *Contribution à l'étude de l'oeuvre de Antonio Francisco Lisboa, dit "O Aleijadinho"*. Universidade Católica de Louvain, Institut Supérieur d'Archéologie et Histoire de l'art (dissertação). Louvain, 1969.

TELLES, Augusto C. da Silva. *Atlas dos Monumentos Históricos e Artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro, FENAME/DAC, 1975.

VASCONCELOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Editora Nacional, 1979.

ARQUIVOS

- Arquivos da Cúria Arquidiocesana de Mariana (três dossiês sobre Congonhas)

Arquivos do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (15 dossiês sobre Antonio Francisco Lisboa e sete sobre o Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas).

- Arquivos do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas (compilações manuscritas e documentos avulsos).

<p>4. Estado de preservação/ de conservação</p> <p>a) <i>Diagnóstico</i></p>	<p>Os diferentes elementos do conjunto foram recentemente restaurados: os Passos (Caminho da Cruz), as capelas e esculturas em madeira policromada, a igreja, suas talhas e pinturas, o adro com seu lajeado e componentes de alvenaria, o todo valorizado pelo tratamento paisagístico do arquiteto Roberto Burle Marx.</p> <p>A administração federal brasileira e a do Estado de Minas Gerais permanecem, entretanto, sempre preocupadas com a conservação das magníficas e importantes estátuas dos profetas - obra-prima de Antonio Francisco Lisboa.</p> <p>O que motivou durante as décadas de 40 e 70 a realização de estudos técnicos mineralógicos sobre o comportamento que o material utilizado (esteatite) teria sob a ação das intempéries e outros agentes nocivos. Esses estudos foram feitos pelo Instituto Nacional de Tecnologia do Rio de Janeiro e pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo.</p> <p>Constatou-se, então, que o maior predador era a ação da agressão humana, dos visitantes e ociosos. Para remediar a situação foi instituída, há 15-20 anos, uma guarda permanente sob a responsabilidade da polícia do Estado. De fato, a partir dessa decisão, estragos e vandalismos desapareceram quase</p>
---	---

	<p>por completo.</p> <p>Levando em conta os avanços tecnológicos, novos estudos são atualmente empreendidos pela Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC), sobre o diagnóstico do material e dos processos de conservação atuais.</p>
<p>b) <i>Agente responsável pela preservação ou pela conservação</i></p>	<p>O Ministério da Educação e Cultura, por intermédio da Secretaria da Cultura, da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e da Fundação Nacional Pró-Memória. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais (IEPHA) e a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais.</p>
<p>c) <i>Histórico da preservação ou da conservação</i></p>	<p>HISTÓRICO DA PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO SANTUÁRIO DO BOM JESUS DE MATOZINHOS DE CONGONHAS E DE SEU CONJUNTO ESCULTURAL</p> <p>Anteriormente ao tombamento pelo governo federal, era a igreja, proprietária do bem cultural, que assegurava a preservação e a conservação do conjunto do Santuário de Congonhas por meio da Confraria do Bom Jesus de Matozinhos e, excepcionalmente, pelo arcebispado de Mariana, que ainda hoje o tem sob sua jurisdição.</p> <p>Os arquivos da Cúria de Mariana e da mencionada Confraria são pródigos em informações sobre os cuidados constantes que exige a conservação da igreja e de seus anexos para uma boa apresentação aos milhares de peregrinos que vêm nos jubileus, em setembro. A partir de 1891, vinte anos após o final da construção da última capela do Caminho da Cruz, começam “restaurações” regulares da pintura e da douradura da talha da igreja e das imagens das capelas, para os quais foram gastos elevadas quantias como o atestam os numerosos recibos aguardados na pasta “construções e enriquecimentos” dos arquivos do santuário. Essas restaurações consistiam, na maioria das vezes, na repintura em camadas superpostas à camada original, acabando por mascarar totalmente a delicadeza dos trabalhos de escultura, conferindo-lhes um aspecto grosseiro de arte popular, assinalado repetidamente pelos visitantes das primeiras décadas desse século. Por serem de pedra, apenas as estatuas dos profetas “escaparam”, assim como os baixo-relevos ornamentais da grande porta da igreja.</p> <p>A reação, entre outros, do francês Christian Bangey que visitou Congonhas provavelmente antes que as camadas de tinta tivessem sido retiradas é, então, compreensível, quando chega negar que as imagens do Caminho da Cruz sejam do</p>

Aleijadinho.

De acordo com a documentação arquivada, as capelas do Caminho da Cruz e suas imagens foram as que sempre ofereceram, no conjunto de Congonhas, as maiores dificuldades de conservação. Uma expertise datada de 1906, por exemplo, mostra a urgente necessidade de limpeza e tratamento das capelas e de suas estátuas fortemente atacadas pela umidade e pelo mofo, sugerindo, entre outras medidas, a melhoria das condições de ventilação no interior das capelas com a abertura de pequenas lucarnas na fachada. Solução que foi efetivamente adotada.

Outro relatório, redigido em 11 de julho de 1910, fala do “estado de quase abandono das capelas” que necessitavam à época de limpeza interna e externa e da colocação de grades nos muros que cercavam o local para impedir que as cabras continuassem a entrar livremente em determinadas capelas que não tinham chaves.

Em abril de 1935, um jardim “moderno” escalonado, de paralelepípedos, e uma grande escadaria de pedras de acesso às capelas foi inaugurado, e, no ano seguinte, começou a construção do hotel que se encontra a esquerda.

A partir de 1939, quando se decidiu pelo tombamento federal (Livro do Tombo de Belas-Artes, inscrição datada de 8 de setembro de 1939), o SPHAN começou a tomar conta regularmente da preservação e da conservação do conjunto arquitetônico, paisagístico e escultural do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas.

Além das medidas rotineiras, como a eliminação de cupins que, aliadas ao mofo constituem o principal problema de conservação das obras de arte nos países tropicais, a necessidade de restauração generalizada da igreja e das capelas do Caminho para retirar as camadas de tinta dos XIX e XX séculos tornara-se urgente.

Essa restauração foi concretizada, em 1957, com a instalação em Congonhas de grande equipe de restauradores do SPHAN sob a chefia do professor Edison Motta. O fato repercutiu na imprensa, resultando inclusive na publicação de um livro com o sugestivo título de *Reconquista de Congonhas*, do crítico de arte de São Paulo, Lourival Gomes Machado. A ação dos restauradores que trabalhavam em tempo integral, durante quase seis meses, no primeiro semestre de 1957, compreendeu três aspectos principais:

a) Tratamento da madeira contra a ação de fungos e cupins. No caso dos forros pintados da igreja, por exemplo, a situação era tão grave que foi necessário reconstituir todo o madeiramento de suporte irremediavelmente condenado pela

ação dos cupins.

b) Raspagem das camadas de repintura e de verniz recentes e limpeza das peças pintadas e das esculturas policromadas.

c) No caso das capelas do Caminho da Cruz, recuperação total das imagens com a restauração das partes faltantes, particularmente evidentes nas figuras dos soldados romanos e dos carrascos do Cristo, tradicionalmente atacados pelo fervor dos peregrinos, em particular a figura de Judas da Capela da Ceia, facilmente identificável pela bolsa com as trinta moedas da traição.

d) Pesquisa para recuperar o agrupamento racional das imagens nas capelas, questão complicada, pois todos os grupos, com exceção talvez do da Ceia, foram montados sem a orientação do Aleijadinho (morto em 1814), à medida que as capelas iam sendo construídas ao longo do século XIX.

Outra restauração deve também ser mencionada, considerando especialmente a magnitude dos trabalhos realizados, que compreenderam, além do conjunto arquitetônico e escultural, o aspecto paisagístico e do entorno imediato. Essa restauração foi executada nos anos de 1973 e 1974, por convênio, pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais - IEPHA/MG, com financiamento do SPHAN.

O resultado mais notável foi a substituição do jardim e do lajeado de 1935 por um novo tipo de jardim, de acordo com um projeto feito pelo arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx, que deu ao sítio seu aspecto atual.

Entre outros trabalhos, as capelas do Caminho da Cruz foram restauradas, incluindo a impermeabilização das cúpulas e a consolidação das fundações, assim como toda a cobertura da igreja e da Casa dos Milagres, com a limpeza geral das pinturas, das talhas e imagens, novamente ameaçadas por fungos e cupins.

Moldes em gesso de todos os profetas do adro (atualmente guardados em depósito do IEPHA/MG) foram confeccionados nessa oportunidade, para permitir a fabricação de modelos para exposições como a do "Barroco Mineiro" realizada em Nova Iorque, em 1981.

Finalmente, foi instalado um complexo sistema de iluminação de todo o conjunto, favorecendo, dessa forma, a visita noturna das capelas e, além disso, organizado um serviço de policiamento exclusivo para toda a área com turnos contínuos de policiais - medida essencial para a preservação do conjunto de Congonhas, considerando o grande número de pessoas (peregrinos e turistas) nela circulando

	<p>permanentemente.</p> <p>Ver documento suplementar nº 3</p>
<p><i>d) Meios de preservação ou de conservação</i></p>	<p>A preservação do conjunto de Congonhas está assegurada graças à proteção exercida sobre esse conjunto arquitetônico da legislação federal (Decreto-lei nº25, de 30 de novembro de 1937) e da legislação do Estado de Minas Gerais (Lei nº 5.775, de 30 de setembro de 1971), que dispõem sobre a organização e a proteção dos bens culturais e naturais.</p> <p>A proteção é igualmente garantida pelo interesse e pela atenção particular que esse conjunto suscita junto à comunidade e aos poderes locais. Dessa forma, há controle permanente e ao menor risco que se insinue, este é imediatamente denunciado às autoridades, sejam as religiosas responsáveis da guarda do conjunto, sejam às governamentais, neste caso à SPHAN responsável no nível federal ou ao IEPHA no nível estadual, a fim de que medidas sejam imediatamente tomadas.</p>
<p><i>c) Planos de gestão</i></p>	<p>O conjunto do Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas tem sua proteção assegurada pela legislação federal (art.17 e 18 do Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937), que garante a conservação e a não alteração de seus principais elementos - Passos com as figuras da Paixão de Cristo, o adro e a igreja, os amplos espaços onde esses elementos estão distribuídos e toda sua ambientação cênica e paisagística. As únicas construções importantes situadas nas proximidades - o antigo edifício do seminário e o do hotel - datam das primeiras décadas do presente século e são anteriores à legislação brasileira de proteção dos bens culturais.</p> <p>Para maiores garantias, a administração municipal estuda atualmente uma lei específica sobre o uso do solo urbano para assegurar a segurança das encostas limítrofes e as superfícies planas ao pé da colina onde se encontra o santuário.</p>

5. Justificativa da inscrição na Lista do Patrimônio Mundial

a) Bem cultural

Importância para a história da arte universal do artista Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e do conjunto arquitetônico e escultural do Santuário do Bom Jesus de Congonhas.

Reconhecido como o principal artista americano da época colonial, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, autor do conjunto arquitetônico e escultural de Congonhas, tem em sua bibliografia estudos fundamentais de autoria de especialistas da história da arte ocidental dos tempos modernos, entre os quais Robert C. Smith e Germain Bazin, que avaliaram criticamente sua importância no panorama geral da história da arte do período.

Para Robert C. Smith trata-se

de um dos maiores artistas do século XVIII, não apenas por ter sido superior a tantos outros na linguagem rococó, mas também, por não se ter deixado limitar por esse estilo, chegando a realizar o que foi dificilmente atingido em todos os tempos. De fato, ele soube criar (...) imagens poderosas independentemente do estilo de sua época. O Aleijadinho foi ao mesmo tempo um arquiteto audacioso, experimentando uma nova dimensão do espaço, um mestre eminente na decoração sofisticada do rococó, um renovador espiritual insuflando vida e força à nova estatuária em madeira policromada do século XVIII e um "primitivo" na escultura em pedra, onde atingiu uma grandeza de sentimento que pouco tinha a ver com a época na qual viveu" (Cf. Congonhas do Campo, p. 9).

Na área da arquitetura criou um novo tipo de edificação e de espaços religiosos, cujos planos resultam da associação de elementos curvilíneos em modulações côncavas e convexas que se seguem e se opõem às formas retilíneas da tradição da "arquitetura plana" luso-brasileira.

Essas "audácias" do Aleijadinho, juntamente com outras inovações originais de Borromini introduzidas na arquitetura religiosa de Minas na segunda metade do século XVIII, beneficiaram-se da ausência de rígidas tradições normalmente mantidas pelas ordens religiosas em todo o litoral brasileiro. Foi-lhes, de fato, categoricamente proibido de instalar-se na região de mineração por ordem expressa do monarca português.

No que se refere à ornamentação dos espaços arquitetônicos, o Aleijadinho pode ser considerado um dos produtos do rococó europeu e, sem dúvida, sua mais bela expressão nas terras do Novo Mundo. O rococó na decoração religiosa, muito apreciado na Europa Central e, particularmente, na Alemanha e na Tchecoslováquia, penetrou na Península Ibérica por meio das gravuras germânicas editadas pelas tipografias de Augsburg. Uma importante escola regional desse estilo desenvolveu-se em uma região do norte de Portugal e,

surpreendentemente, como assinala Germain Bazin, suas mais perfeitas realizações encontram-se no Brasil e não na Metrópole, e são obra de um mestiço praticamente autodidata!

Finalmente, sempre no domínio da estatuária sacra, sem dúvida o lado mais absoluto do talento do Aleijadinho, o artista mestiço se inscreve provavelmente como o último “marco” da “gloriosa corte dos grandes santeiros cristãos” (cf. Germain Bazin, *Aleijadinho et la culture baroque au Brésil*, p.11).

A escultura sacra do período, incluindo a luso-brasileira, enfraquecida pelo caráter profano predominante no século das luzes, tendia à graça e à elegância em detrimento da expressão espiritual.

As estátuas do Aleijadinho, particularmente as do final da sua carreira artística, como a série dos profetas e as figuras do Cristo de Congonhas, reencontraram, por conseguinte, a vigorosa corrente barroca que tinha deixado tantas obras-primas na Península Ibérica, no século XVIII, e constituíram, no início do século XIX, as últimas expressões de valor universal da arte religiosa de tradição contrarreformista, em solo americano.

O Aleijadinho consagrou os últimos dez anos verdadeiramente produtivos de sua longa carreira ao gigantesco empreendimento das 76 estátuas em madeira e em pedra do Santuário de Bom Jesus. Os profetas e os Passos de Congonhas são, portanto, ao mesmo tempo obra da maturidade e um genial canto do cisne.

Como em toda obra de maturidade, percebe-se a extraordinária penetração psicológica do rosto humano, a predominância do caráter pictural e a forma plena das esculturas simultaneamente a certa negligência da realidade dada ao corpo e aos membros para poder se expressar com mais força (cf. John Bury, *The Twelve prophets at Congonhas do Campo*, p. 170-171).

As estátuas, que sintetizam admiravelmente os frutos da experiência de uma longa carreira artística, dolorosamente construída sobre a luta obstinada contra a doença e as limitações do meio, constituem, ao mesmo tempo, a essência de sua derradeira expressão.

Importância do Santuário de Congonhas como elemento simbólico da série de “Sacro Montes”

O tema do “Sacro Monte” vem da ideia de “peregrinação de substituição”. Não podendo visitar pessoalmente os lugares sagrados de Jerusalém, o peregrino fazia suas devoções em seu país em lugares especialmente reservados para esta

finalidade, nos quais grupos esculpidos dispostos como verdadeiros quadros vivos lembravam as principais "estações da Paixão de Cristo no Caminho de Gólgota".

O conjunto de personagens bíblicos do Antigo Testamento, prefigurando antecipadamente o drama da Redenção, era corrente desde os primeiros tempos da devoção.

O sítio arquitetônico mais antigo consagrado ao Caminho da Cruz encontra-se na Espanha. Foi fundado no Convento da Scala Coeli, próximo à Córdoba, por um pregador dominicano na sua volta de uma peregrinação à Jerusalém. O rito se popularizou também na Alemanha, Bélgica e França no final do século XV. Todavia, foi no Santuário de Uarallo, no Piemonte italiano que, em 1491, se consagrou a ideia do "Sacro Monte" propriamente dito. Há, na mesma região, outros locais famosos de peregrinação, como o Monte de Varese, construído no início do século XVII.

No século XVIII, a tradição do tema do "Sacro Monte" estava solidamente estabelecida em Portugal, onde o exemplo mais complexo é o Santuário de Bom Jesus do Monte nos arredores de Braga, com 17 capelas da *Via Crucis* e uma monumental escadaria na frente da igreja. Essa escadaria é magnificamente decorada por uma sucessão de chafarizes escalonados compreendendo uma série alegórica sobre os cinco sentidos e estátuas de granito representando personagens do Antigo Testamento e da mitologia clássica.

Os santuários portugueses de Nossa Senhora dos Remédios de Lamego e o de Nossa Senhora do Socorro em Labruja, na região de Ponte de Lima, baseiam-se, igualmente, no tema do "Sacro Monte".

O Santuário de Congonhas constitui um dos últimos exemplares da série dos "Sacro Monte" da arte cristã ocidental, apresentando, algumas características específicas que o colocam, ademais, como uma espécie de "ponto culminante" da tradição.

Do ponto de vista iconográfico, é o único que apresenta a justaposição das profecias bíblicas e do drama da Redenção, segundo a linha tradicional de interpretação teológica em busca de harmonias e concordâncias entre o Antigo e o Novo Testamento, abundantemente ilustrado nas catedrais medievais.

Em relação à organização espacial, é também o único no qual os conjuntos arquitetônico e escultural equilibram-se mutuamente por terem valor equivalente; o que nada tem de surpreendente, pois seu principal autor, o Aleijadinho, foi ao mesmo tempo, gravador, escultor e arquiteto notável.

A impressão mais forte que se apodera do visitante, ao olhar

pela primeira vez o extraordinário conjunto é, sem dúvida, a magnífica integração das estátuas dos profetas ao suporte arquitetônico composto pelo adro da igreja e sua escadaria com terraços e imponentes muros de arrimo. Os blocos verticais e contornos caprichosos constituídos pelas estátuas parecem, de fato, brotar dos parapeitos, opondo à linha horizontal dominante modulações rítmicas dotadas de poderosa força de expressão.

Finalmente, considerando a qualidade artística das estátuas analisadas individualmente, os profetas de Congonhas foram julgados por especialistas como estando entre as melhores representações esculturais de personagens do Antigo Testamento da história da arte ocidental, comparáveis aos profetas de Klaus Sluter na Cartuxa de Champmol, em Dijon, quiçá ao Moisés de Miguelangelo na igreja de San Pietro em Vincoli (cf. John Bury, *op. cit.*, p. 158-159).

Quanto às representações do Cristo, dos apóstolos e de outros protagonistas na série de imagens policromadas do Caminho da Cruz (as secundárias são obras do ateliê) elas estão, na opinião atualizada de Germain Bazin, entre as melhores existentes. A impressionante verdade teológica dos Cristos do Aleijadinho revela profunda meditação sobre os mistérios da Redenção, acrescentando uma última estrofe ao poema da Paixão que inspirou tantas obras-primas ao longo dos séculos... (cf. Germain Bazin, *op. cit.*, p. 252).

Por isso, o Santuário do Bom Jesus de Matozinhos está sendo proposto para ser incluído na Lista do Patrimônio Mundial sob os seguintes critérios:

- (1) por representar uma realização artística única, verdadeira obra-prima do espírito criador do homem; e
- (2) por estar associado à crenças e eventos de considerável significado.

Assinatura (em nome do Estado-parte): _____

Nome e sobrenome: Marcos Vinícios Vilaça

Título: Secretário da Cultura

Data: 10 de dezembro de 1984

Nota complementar	<p>ANTONIO FRANCISCO LISBOA - O ALEIJADINHO</p> <p>Síntese biográfica e análise de sua obra</p> <p>Reconhecido, geralmente, como o artista brasileiro mais importante da época colonial, Antonio Francisco Lisboa, mais conhecido como o "Aleijadinho", devido à doença deformante que o acometeu aos 40 anos de idade, é também o que suscitou o maior número de estudos e publicações na bibliografia de história da arte do Brasil. As pesquisas sobre sua vida e obra beneficiaram-se, aliás, de um documento excepcional utilizado exaustivamente por todos aqueles que se interessaram em estudar o assunto, em particular Germain Bazin, cujo livro <i>Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil</i> (Paris, Le Temps, 193) permanece uma referência fundamental.</p> <p>Trata-se de uma biografia preparada em 1858 por Rodrigo Ferreira Bretas, 44 anos, apenas, após a morte do artista, com base em testemunhos de pessoas que o conheceram em vida, incluindo sua nora na casa de quem viveu os últimos anos de sua atormentada existência.</p>
--------------------------	--

O interesse dessa biografia, cuja maioria dos dados foi confirmada após minuciosas pesquisas feitas pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é acrescido do fato de nele se encontrar um texto hoje desaparecido e de suma importância: "A Memória Histórica" sobre a "Situação das artes na capitania de Minas Gerais" redigido em 1790 pelo 2º conselheiro municipal da Câmara de Mariana, obedecendo a uma ordem de D. Maria I, rainha de Portugal.

"A Memória" - produto típico da necessidade de investigação enciclopédica no século das luzes - refere-se a uma longa série de artistas e obras de arquitetura e de escultura realizadas na região de mineração até a última década do século XVIII. A obra se interessa, sobretudo, pelo Aleijadinho, à época no apogeu de uma vitoriosa carreira artística, considerado superior a todos os demais artistas por seus contemporâneos e como o "novo Praxiteles" do momento pelo conselheiro municipal de Mariana, improvisando-se como crítico de arte.

Filho natural do arquiteto português Manoel Francisco Lisboa e de uma escrava africana, o mestiço, Antonio Francisco Lisboa, nasceu em Vila Rica - hoje Ouro Preto - capital da rica capitania das minas de ouro. Na sua certidão de nascimento, foi "liberto" por seu pai e, assim, jamais foi escravo apesar de sua origem materna.

A data precisa de seu nascimento é um ponto obscuro ainda a ser elucidado na biografia do Aleijadinho. Em uma certidão de batismo hipotética, localizada por seu primeiro biógrafo, lê-se 29 de agosto de 1730, o que não coincide com as indicações da certidão de óbito mantida nos arquivos da paróquia Antonio Dias em Ouro Preto. De fato, segundo esse documento, Antonio Francisco Lisboa, "mulato, solteiro, 76 anos", teria morrido em 18 de novembro de 1814, o que anteciparia em quase oito anos a data mencionada na sua certidão de nascimento.

A mesma incerteza paira sobre sua formação. Rodrigo Ferreira Bretas informa que ele teria recebido somente o ensino das primeiras letras e, talvez, algumas aulas de latim. Seu aprendizado artístico foi apenas prático. De fato, não existia ainda "Academias de Arte" na colônia brasileira e ele nunca foi ao estrangeiro. Seu primeiro mestre foi evidentemente seu pai, renomado arquiteto e mestre de obras na época, com o qual o Aleijadinho colaborou em trabalhos importantes como na Igreja do Carmo de Ouro Preto. Bretas indica também, entre seus prováveis mestres, o pintor e desenhista português João Gomes Batista, discípulo, em Lisboa, do gravador francês Antoine Mangin e que exercia em Vila Rica as funções de gravador de medalhas na fundição.

É, sem dúvida, a influência de Gomes Batista e a descoberta de gravuras europeias que lhe fizeram conhecer as formas elaboradas do rococó - estilo que o artista assimilou de modo notável e que adaptou às condições locais, utilizando um novo material - a esteatita - para os relevos arquitetônicos e o mobiliário religioso das igrejas que projetou.

As origens de sua formação como escultor devem ainda ser elucidadas, pois o Aleijadinho, artista de "múltiplos talentos" por excelência, além de arquiteto e ornamentista, era também e, principalmente, escultor. Mas, sobre esse assunto, permanece-se no terreno das hipóteses. É, certamente, o escultor português Francisco Xavier de Brito quem mais o influenciou. Ainda que tenha trabalhado em Minas por um período relativamente curto (1740 - 1751), deixou na região obras de nível bem elevado como o conjunto de talha e imagens do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Foi, sem dúvida, observando atentamente essa talha que o Aleijadinho firmou seu gosto pela escultura dos retábulos de grandes dimensões, particularmente acentuado no grupo da Santíssima Trindade do Coroamento.

A propósito, é interessante constatar que as gravuras germânicas do período rococó influenciaram sensivelmente a obra escultórica do Aleijadinho, em especial as das séries assinadas pelos irmãos Joseph Sebastian e Johann Baptista Klauber, gravadores conhecidos da cidade de Augsburg, especializados em temas religiosos.

A carreira de arte religiosa de Antonio Francisco Lisboa começou naturalmente no ateliê de seu pai. Entre os trabalhos mais antigos, apresentando as características de seu estilo, há o desenho do chafariz parietal do pátio do Palácio dos Governadores de Ouro Preto, construído por Manoel Francisco Lisboa, e um busto feminino inserido no alto de outro chafariz construído por seu pai no bairro Alto da Cruz, igualmente em Ouro Preto.

Em 1766, recebeu e executou a importante encomenda do projeto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, fato que marcou o início de sua reputação como arquiteto e escultor. Um pouco mais tarde, o artista realizou uma grande série de trabalhos de escultor para esta esplendida igreja, compreendendo a ornamentação da fachada, a talha de todo o altar-mor, os púlpitos do transepto e do lavabo da sacristia. Em suma, há nessa igreja, verdadeira jóia da arte colonial brasileira e raro exemplo de unidade de estilo na época, todos os gêneros nos quais exercia seu talento: arquitetura, escultura monumental e imaginária religiosa.

Em 1770, o Aleijadinho foi convocado pela cidade de Sabará onde recebeu várias encomendas para decorar o interior e o exterior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Quatro anos mais tarde, é a vez da cidade de São João del Rei de solicitar seus serviços para o projeto arquitetônico e a decoração plástica da Igreja de São Francisco de Assis. A maioria das cidades coloniais da região do ouro colocou-se, dessa forma, uma depois da outra, a exigir, ou mesmo a disputar abertamente o trabalho do grande artista, cuja vida se transformou em verdadeiro turbilhão, sendo frequentemente obrigado a trabalhar em várias cidades simultaneamente.

Seus conjuntos arquitetônicos e escultóricos os mais reveladores encontram-se nas cidades de Ouro Preto, São João del Rei, Sabará e Congonhas, mas há também obras suas em várias outras cidades

como Barão de Cocais, Santa Rita Durão, Mariana, Caeté, Catas Altas, Tiradentes, Nova Lima etc.

As igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto e de São João del Rei, constituem os melhores exemplos e mais completos do talento do Aleijadinho no agenciamento dos espaços arquitetônicos e sua ornamentação externa e interna. Ademais, igualmente na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, construída por seu pai Manoel Francisco Lisboa, sua intervenção é flagrante e seu estilo incontestável na incorporação de formas curvilíneas e baixo-relevos em esteatita na fachada.

Na fachada da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto esses elementos são exacerbados. Assim, as torres são absolutamente cilíndricas, algo extremamente raro na arquitetura europeia do século XVIII e sua posição em leve recuo, projetam para frente o frontispício decorado com ampla composição em baixo-relevo.

Os temas da fachada da Igreja da São Francisco de Assis de Ouro Preto repetem os de São João del Rei com um agenciamento diferente; essa última igreja inclui também muros laterais ondulados, motivo excepcional na arquitetura do Aleijadinho. É preciso acrescentar que a partir desses exemplos as torres cilíndricas e as fachadas com baixo-relevos em pedra-sabão tornam-se tão populares na região que fachadas já terminadas foram refeitas durante a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

Todas essas igrejas possuem em seus interiores belíssimos retábulos rococó, a maioria executados pelo Aleijadinho e pelos aprendizes do seu ateliê, com exceção de alguns que foram terminados após sua morte, mas segundo seus desenhos.

Destaca-se o altar-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, exemplo de decoração rococó, no qual o Aleijadinho demonstrou toda a extensão de seu talento criativo na ornamentação do espaço arquitetônico. O muro do fundo é totalmente ocupado pelo retábulo, uma composição em losango, cujo topo é formado por um conjunto escultural imponente, associando os três personagens da Santa Trindade à figura da Imaculada Conceição que está na base. A decoração da abóboda, tendo como motivo central a figura de um anjo adulto carregando uma cesta de flores, está em perfeita harmonia com o retábulo.

A atribuição ao Aleijadinho da considerável produção artística deixada por ele é confirmada por documentos arquivados, existindo grande número de recibos redigidos e assinados por ele próprio que constituem, juntamente com as escriturações correspondentes nos livros de despesas, uma fonte histórica certamente indiscutível. Grande parte dessa documentação permanece ainda em seu local de origem, isto é, nos arquivos das igrejas para as quais ele trabalhou.

Essa produção devidamente comprovada é ainda apoiada por um

número não menos considerável de atribuições fundamentadas em análise estilística comparada realizada por especialistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e por vários outros especialistas nessa área. No livro de Germain Bazin mencionado anteriormente, há um catálogo detalhado de obras atribuídas ao artista, dividido em três seções principais: arquitetura, ornamentação e escultura. As obras isoladas de imaginária, sobretudo as de pequenas dimensões encomendadas por particulares são de mais difícil atribuição, sendo em sua maioria trabalhos de ateliê realizados segundo as regras de seu estilo, mas sem sua intervenção pessoal. Aliás, esses “oficiais” do ateliê do Aleijadinho sempre trabalham nas obras realizadas pelo mestre, ajudando-o de diversas maneiras: do desbaste dos blocos de madeira ou de pedra até a execução das partes secundárias ou menos visíveis. Levando-se em consideração o volume da produção deixada pelo artista e as limitações naturalmente impostas por sua enfermidade, teria sido difícil que fosse diferente.

Outro aspecto, insuficientemente elucidado na biografia do Aleijadinho, surge aqui: a natureza de sua enfermidade. Geralmente, o fascínio exercido por seu lado romântico e pitoresco tende a suplantiar a análise da obra no interesse do grande público e de um determinado número de estudiosos, uma abundante literatura já tendo sido publicada sobre o assunto.

De fato, essa questão é ainda discutida (as hipóteses mais prováveis indicam sífilis, lepra nervosa e artrite deformante). Segundo seu primeiro biógrafo, o artista sofria, entre outros males decorrentes da doença, a perda dos dedos do pé e de parte da mão, conservando, contudo, ainda que precariamente, o polegar e o indicador.

Um de seus escravos estava encarregado exclusivamente de ajustar os instrumentos de trabalho às suas mãos com uma faixa de tecido, enquanto outro o carregava nas curtas distâncias ou conduzia seu burro nos percursos mais longos.

O extraordinário conjunto das 74 imagens dos Passos e dos Profetas de Congonhas realizado no final de sua carreira artística (1796 - 1805) mostra algumas deformações de naturezas diversas nas esculturas de Aleijadinho, dando margem a interpretações que levaram a pensar em possíveis “projeções morfológicas” de tendência expressionista em relação às deformações produzidas pela enfermidade no corpo do artista.

É difícil dar crédito a essa interpretação uma vez que uma análise de estilo prova que são justamente as estátuas em que se constata a colaboração do ateliê que apresentam deformações enquanto as demais, executadas inteiramente pelo Aleijadinho, como as sete figuras do Cristo dos Passos, são de uma perfeição anatômica absoluta.

A extraordinária força de expressão dramática que emana do conjunto de Congonhas sugere outra ordem de ideias; a de que o

artista sublima em sua arte os condicionamentos impostos por suas limitações físicas ou morais, como um "jogo de compensação substitutivo", bem conhecido pela psicanálise.

Anteriormente a sua doença, Antonio Francisco Lisboa produziu pouco. De personalidade extrovertida e boêmio, era amante de boa mesa, sendo visto com frequência participando de "bailes populares", segundo Rodrigo Ferreira Bretas que se baseia na tradição oral.

Quando completou 40 anos (1777) e que os primeiros sintomas de sua doença se manifestaram, sua produção aumentou progressivamente. De fato, o maior volume de obras de seu interminável catálogo situa-se, precisamente, nas três décadas seguintes. O artista parece então ter retirado do sofrimento físico a enorme lição da renúncia aos prazeres deste mundo, para se concentrar exclusivamente no universo espiritual da criação. O Aleijadinho identificou, certamente, seu calvário pessoal às dores do Cristo durante a Paixão e deixou na magnífica série de Congonhas uma de suas mais belas mensagens: a do sofrimento sublimado pela arte, um verdadeiro canto da grande era barroca.