





OS PASSOS DE CONGONHAS E SUAS RESTAURAÇÕES

THE PASSOS OF CONGONHAS AND
THEIR RESTORATIONS

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA

IPHAN



CRÉDITOS

Presidenta da República do Brasil

Dilma Rousseff

Ministra de Estado da Cultura

Ana de Hollanda

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Luiz Fernando de Almeida

Diretoria do Iphan

Andrey Rosenthal Schlee

Célia Maria Corsino

Márcia Helena Gonçalves Rollemberg

Maria Emília Nascimento Santos

Coordenação editorial

Sylvia Maria Braga

Edição

Caroline Soudant

Copidesque

Maíra Mendes Galvão

Revisão e preparação

Gilka Lemos

Versão e revisão do inglês

Paula Zimbres

Projeto gráfico

Cristiane Dias

Diagramação

Fernando Horta

Fotos

Izabel Chumbinho, Nelson Kon, Sylvia Braga.

Arquivos da autora e do Iphan, Iepha/MG, Instituto Moreira Salles, Santuário de Congonhas e Santuário de Bom Jesus do Monte. Fotografos creditados nas fotos.

Capa

Detalhe do Cristo, no Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

Guarda

Detalhe do anjo. Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

Frontispício

Apóstolo João. Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

APRESENTAÇÃO

Nosso conjunto mais expressivo da arte barroca, o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos – construído entre os séculos XVIII e XIX e declarado Patrimônio da Humanidade pela Unesco – volta finalmente a exibir-se na plenitude de suas cores e formas.

O Programa Monumenta/Iphan contribuiu para isso promovendo a completa restauração das seis capelas da rampa de acesso ao Santuário. Foi recuperado tanto o impressionante conjunto de sessenta e quatro esculturas executadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e seus “oficiais”, quanto a pintura das paredes internas.

A iniciativa certamente surpreende até os fiéis e admiradores que já conheciam o conjunto, pois há mais de um século os cenários murais compostos pelo Mestre Athayde para as esculturas de Aleijadinho que compõem as cenas dos Passos da Paixão de Cristo estavam encobertos por sucessivas repinturas.

Com este livro ricamente ilustrado, nossa especialista em barroco e rococó Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira apresenta a saga da construção do Santuário, analisa suas características artísticas, explica por que o monumento está entre os de maior relevância para a história da arte e da arquitetura religiosa no Brasil e, por fim, relata em pormenor as restaurações que recebeu ao longo de sua existência, bem como os conceitos e pesquisas que fundamentaram cada uma delas.

Que o leitor, leigo ou especialista, possa aumentar o seu conhecimento e compreender com mais profundidade a importância do nosso Santuário de Congonhas.

Luiz Fernando de Almeida

Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Setembro de 2011

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 5

INTRODUÇÃO 9

FOREWORD 186

INTRODUCTION 187



CAPÍTULO I 12
O SACROMONTE DE CONGONHAS E SEUS
ANTECEDENTES PORTUGUESES

CHAPTER I 188
THE SACROMONTE OF CONGONHAS AND
ITS PORTUGUESE PREDECESSORS



CAPÍTULO II 36
ESTUDO HISTÓRICO DOS PASSOS

CHAPTER II 198
A HISTORICAL VIEW OF THE PASSOS



CAPÍTULO III	64
ANÁLISE DOS GRUPOS ESCULTÓRICOS: ICONOGRAFIA E ESTILO	

CHAPTER III	208
AN ANALYSIS OF THE SCULPTURAL GROUPS: ICONOGRAPHY AND STYLE	

ANEXOS	156
--------	-----

ANNEXES	232
---------	-----



CAPÍTULO IV	108
AS RESTAURAÇÕES DOS PASSOS: AVALIAÇÕES E PERSPECTIVAS	

CHAPTER IV	218
RESTORING THE PASSOS: ASSESSMENT AND PERSPECTIVES	

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	259
----------------------------	-----



INTRODUÇÃO



À esquerda, vista parcial
do Jardim dos Passos.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*To the left, partial view
of the Garden of Passos.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*

Os Passos de Congonhas, reconhecidamente a obra de maior relevância para a história da arte no Brasil no campo da escultura religiosa, totalizam um impressionante conjunto de sessenta e quatro esculturas em tamanho próximo do natural, instaladas em seis capelas na rampa de acesso ao Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Foram executadas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, secundado pelos “oficiais” que com ele trabalhavam habitualmente, entre primeiro de agosto de 1796 e 31 de dezembro de 1799.

Entretanto, embora terminada a parte escultórica, longe estavam os Passos de sua conclusão definitiva, devendo ainda as imagens receber policromia e ser “arranjadas” em suas capelas respectivas para composição das cenas da Ceia (15 personagens), Horto (5 personagens), Prisão (9 personagens), Flagelação (6 personagens), Coroação de Espinhos (8 personagens), Cruz-às-costas (9 personagens) e Crucificação (12 personagens)¹.

Compostas à maneira de verdadeiros quadros vivos, as cenas incluíam originalmente cenários pintados nas paredes das capelas, como em conjuntos similares portugueses ou italianos. Esses cenários eram executados no momento da instalação das capelas, geralmente pelos mesmos pintores responsáveis pela policromia das esculturas.

A história da policromia das imagens e pinturas parietais acompanhou a difícil evolução da obra de construção das capelas, feita em etapas entre 1799 e 1872 aproximadamente. A capela da Ceia foi concluída em 1808, com as respectivas imagens pintadas por Manoel da Costa Athaíde nessa data. As do Horto e da Prisão tiveram sua construção terminada em 1819 com imagens e cenários pintados pelo mesmo Athaíde. Já as três últimas capelas foram construídas tardiamente entre 1865 e 1872, datando do mesmo período a policromia das imagens e as pinturas parietais, ambas de qualidade nitidamente inferior às dos Passos precedentes.

A primeira repintura documentada do conjunto das esculturas e cenários das capelas data de 1891. Quatro outras se seguiram até o tombamento federal em 1939, quando começaram a ser tomadas medidas efetivas de conservação, que culminaram na restauração abrangente de 1957.

Liderada pelo professor Edson Motta, essa restauração pioneira teve ampla repercussão na imprensa, que a avaliou como autêntica reconquista para a história da arte brasileira. Entretanto, uma opção de cunho predominantemente estético, objetivando maior destaque

1. Números constantes no Inventário de 1875 (Anexo 7).



Na página ao lado,
mau ladrão. Passo da
Crucificação. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*On the opposite page,
the bad thief. Passo of
Crucifixion. Photograph
by Nelson Kon, 2010*

À direita, anjo.
Passo do Horto. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*To the right, angel.
Passo of the Garden.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*



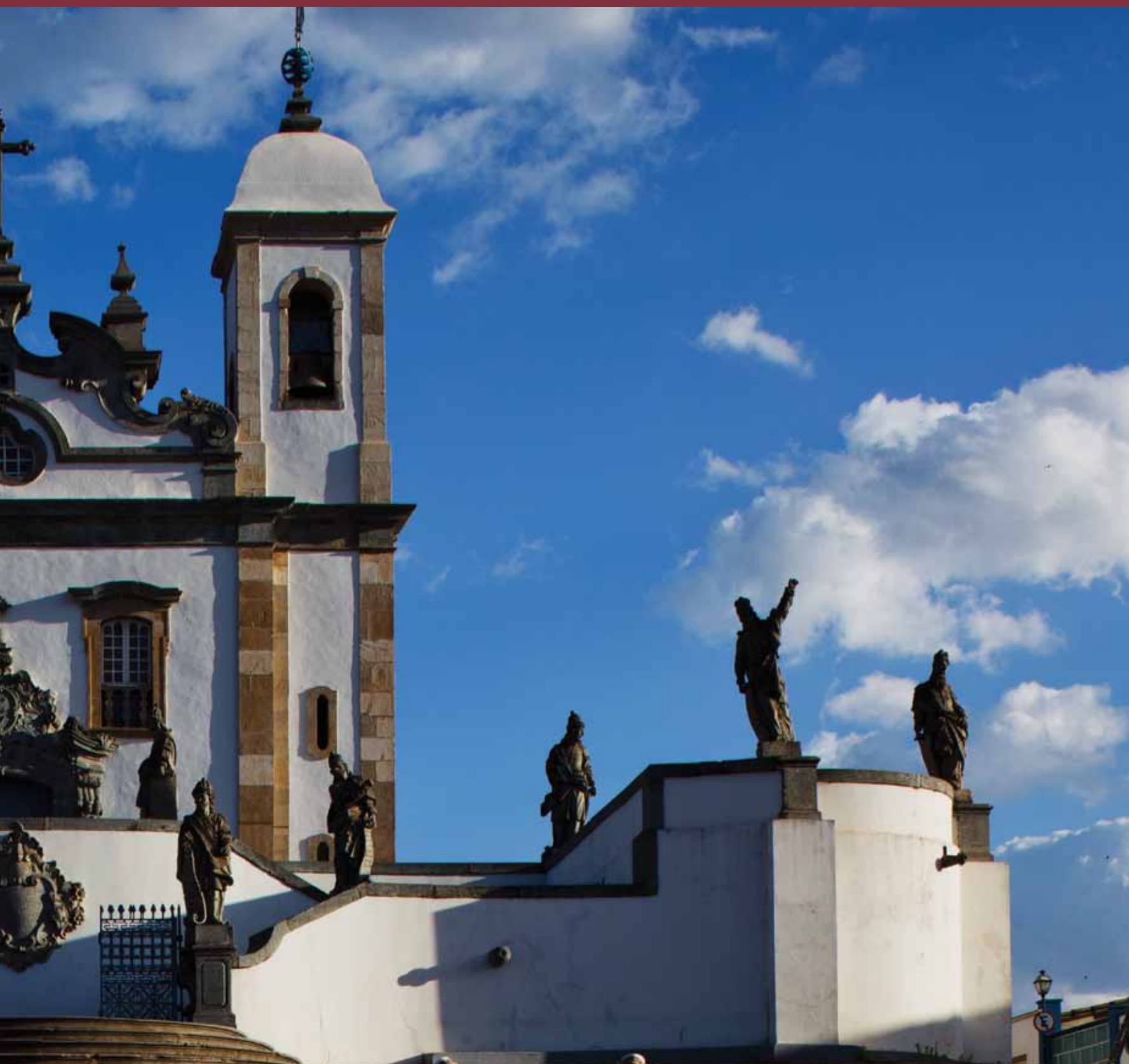
das esculturas recuperadas, determinou então o revestimento das paredes das capelas em tons neutros, harmonizados à policromia das imagens.

A atual restauração das pinturas parietais das capelas levada a cabo pelo Programa Monumenta abre uma nova era na história dos Passos de Congonhas, vistos agora mais próximos da concepção original de seus principais criadores, a dupla Aleijadinho e Athaíde, também responsável pela decoração interna da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, realizada aproximadamente no mesmo período. O esplendor das três primeiras capelas, e principalmente do Passo do Horto, onde o Anjo reencontrou seu lugar de origem no centro da arcada em perspectiva do Athaíde, já fala por si, dispensando outras justificativas.

A decisão de recuperar também as pinturas das três últimas capelas, feitas tardiamente, assim como a policromia das imagens, obedeceu à lógica da coerência estilística e da unidade iconográfica do conjunto de Passos.

Finalmente, a necessidade de aprofundar o conhecimento sobre o sentido original das cenas da Paixão representadas, para nelas encontrar o posicionamento mais adequado para as esculturas de cada Passo, engendrou pesquisas adicionais sobre os antecedentes portugueses de Braga e Matosinhos, que constituem a matéria do capítulo I, bem como a reavaliação crítica de aspectos iconográficos e formais dos diversos grupos escultóricos, apresentada no capítulo III.





I. O SACROMONTE DE CONGONHAS E SEUS ANTECEDENTES PORTUGUESES



I. O SACROMONTE DE CONGONHAS E SEUS ANTECEDENTES PORTUGUESES



Na abertura, vista geral do Adro dos Profetas e Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opening page, overview of the Prophets Churchyard and the Church of Bom Jesus de Matosinhos. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À esquerda, profetas Isaías, Baruc e Jonas. Adro dos Profetas. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, prophets Isaiah, Baruch and Jonah. Prophets Churchyard. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Entre as formas do cristianismo popular de raízes medievais introduzidas no Brasil pelos colonizadores portugueses, ocupa lugar de destaque a devoção aos Passos da Paixão cultuados em capelinhas próprias, disseminadas no tecido urbano das povoações ou reunidas cenograficamente em um mesmo local. A primeira modalidade são os chamados Passos de Rua, que, ainda hoje, podem ser vistos em cidades históricas brasileiras, principalmente em Pernambuco e em Minas Gerais. A segunda, mais rara¹, recebeu graças ao Aleijadinho a versão espetacular de Congonhas, um impressionante conjunto de 64 imagens em tamanho natural, distribuídas em seis capelas na encosta de acesso à igreja.

Nas duas modalidades de Passos está subjacente a ideia da reprodução simbólica da Via Sacra original de Jerusalém, marcando os episódios mais importantes do caminho percorrido pelo Cristo em sua Paixão. Daí a própria origem do vocábulo “passo”, fixado nas línguas ibéricas para designar as estações da Via Sacra, com um duplo sentido de deslocamento: a referência aos passos originais do próprio Cristo nas diversas etapas do Calvário e os do peregrino refazendo materialmente o mesmo percurso em Jerusalém².

Sintomaticamente, nas cenas representadas nos Passos de Rua, a ideia de deslocamento está quase sempre presente nas cenas representadas, comandadas pela figura do Cristo carregando a cruz na marcha dolorosa para o Calvário. As diversas quedas sob o peso da cruz, a “ajuda” de Simão Cirineu e o popular episódio da Verônica contam-se entre as mais frequentes, seguidas de outras cenas marcando breves paradas para falar a pessoas que seguiam o cortejo, entre outras, as mulheres de Jerusalém e a própria mãe, Maria Santíssima.

Já nos Passos das capelas de Congonhas, assim como nos dos santuários portugueses de Braga e Matosinhos, que são seus modelos mais próximos, as cenas representadas

1. Sobre o tema ver AZEVEDO, Paulo Ormino de. Um “Sacromonte” no sertão baiano. In: *Revista Barroco*, número 12. Belo Horizonte, 1982/83, p. 161-167.

2. Como reforço suplementar, observe-se que as distâncias entre as estações da Via Dolorosa em Jerusalém eram calculadas em número de passos, possivelmente pela necessidade de uniformização de um sistema de medida válido para todos os povos da *orbis cristiana*.



constituem episódios independentes, podendo ser vistos como atos completos de um drama teatral, com roteiro baseado nos textos evangélicos. Três dessas capelas chegam a incluir episódios em sequência, reforçando a ideia de representação dramática. No Passo da Ceia, o primeiro da série, a Instituição da Eucaristia é associada ao “anúncio da traição”, gerando atitudes discordantes entre os personagens. Na cena da Prisão, representada na terceira capela, figuram simultaneamente os episódios do ataque de São Pedro a Malco, a cura deste pelo Cristo e o recuo horrorizado de Judas após o beijo da traição. Mais complexo ainda é o Passo da Crucificação, que, além da cena central do Cristo sendo pregado na cruz, comporta a dos soldados decidindo em jogo de dados a posse da túnica “sem costura” do condenado e a espera dos dois ladrões pelo suplício. Observe-se ainda as inusitadas presenças nesse grupo da Madalena e do Centurião, normalmente incluídos na cena subsequente do Calvário.

O realismo de todas essas cenas é tão intenso que surpreende e emociona até mesmo os não-cristãos. Compreende-se, portanto, que, em épocas passadas, as imagens de Judas e dos soldados romanos algozes do Cristo fossem objeto de ataques motivados pela piedade exacerbada de romeiros, resultando em mutilações como as que desfiguraram os rostos de Malco (capela da Prisão) e Judas (capela da Ceia), visíveis nas fotografias anteriores às restaurações do século XX. A propósito do Judas da Ceia, o viajante inglês Richard Burton deixou um testemunho revelador: “[...] *minha mulher, seguindo o costume local, tomou a faca do prato do Judas e cravou-a em seu olho, ou melhor, no profundo corte que transpassa seu osso malar do lado esquerdo, golpeando em seguida seu ombro*”³.

Fatos como os relatados acima atestam que Congonhas ainda se inseria, em pleno século XIX, na tradição europeia dos locais privilegiados de “peregrinação de substituição”. A expressão, proposta por Germain Bazin em seu estudo abrangente dessa modalidade de devoção cristã⁴, traduz um conceito que começou a tomar corpo na Europa em fins da era medieval, segundo o qual o peregrino impossibilitado de visitar os lugares santos de Jerusalém poderia fazê-lo em sua própria terra, em locais especialmente dispostos para esse fim.

Firmou-se, então, progressivamente, a iconografia do Sacromonte, que associa o culto da Paixão a um sítio paisagístico elevado, simbolizando a montanha sagrada do Gólgota. O mais antigo sítio europeu desse tipo foi edificado por volta de 1405 na região de Córdoba, na Espanha, por iniciativa de um frade dominicano no regresso de uma peregrinação à Terra Santa. Outros foram sendo construídos ao longo do século em diversos locais da

3. BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976, p. 154 (Anexo 6).

4. BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 220.

Santuário do Bom Jesus
de Braga, em Portugal.
Acervo da autora.

*Sanctuary of Bom Jesus
de Braga, in Portugal.
Author's collection.*



Alemanha e da região de Flandres, com o apoio decisivo dos franciscanos, que tinham o privilégio da guarda dos lugares santos em Jerusalém. Finalmente, em 1491, o tema recebe versão mais moderna e abrangente no Santuário de Varallo no Piemonte italiano, que no século XVIII chegou a incorporar 45 capelas ilustrando os diferentes capítulos da História da humanidade cristã, do Pecado original à Redenção.

O mais completo modelo português de Sacromonte é o do Santuário do Bom Jesus de Braga, que, em 1789, já contava com 14 capelas de Passos, incluindo as séries da Paixão na parte fronteira ao templo e as da Ressurreição na parte posterior. Situado em magnífico sítio paisagístico na região do Monte Espinho, em meio a densa vegetação de arvoredos, o Santuário propriamente dito é precedido de um monumental escadório decorado com fontes alegóricas ladeadas por representações bíblicas de reis e profetas do Antigo Testamento. Portanto, um precedente temático para os profetas de Congonhas, que foram introduzidos, entretanto, na última etapa da construção, possivelmente em substituição à representação de apóstolos, como sugerem os 12 suportes embutidos na alvenaria do adro.



A ideia da substituição, na qual pode ter tido participação o próprio Aleijadinho, não poderia ter sido mais adequada. A série de profetas de Congonhas acabou incluindo doze dos dezesseis tradicionais profetas bíblicos, formando um dos mais completos e impressionantes conjuntos do tema na arte cristã ocidental.

A presença de figuras proféticas no Sacromonte de Congonhas atesta a perenidade de uma antiga tradição da arte cristã: a simbologia das harmonias e concordâncias entre o Antigo e o Novo Testamento, fonte viva de ensinamentos do cristianismo. Sua associação aos Passos da Paixão tem profunda significação teológica, já que os profetas foram os anunciadores do Messias, cuja paixão e morte na cruz efetivaram a reinserção do homem marcado pelo pecado de Adão no plano divino da salvação.

Além das correlações arquitetônicas e paisagísticas e da presença de personagens bíblicos⁵, as analogias entre os Santuários de Braga e Congonhas verificam-se ainda, de forma evidente, no programa das capelas de Passos, incluindo tanto a escolha das cenas quanto sua disposição sequencial na encosta fronteira à igreja. A comparação deve ser feita, entretanto, não com a situação atual do sítio do Santuário de Braga, totalmente reformulado no século XIX, mas com a disposição que apresentava na segunda metade do século XVIII, quando serviu de referência para o programa de Congonhas.

Dois documentos fundamentais dão uma ideia bastante precisa da configuração do sítio de Braga, tal como podia ser visto na época em que estava sendo construído o conjunto arquitetônico de Congonhas. O primeiro é uma vista panorâmica, elaborada em 1789 pelo arquiteto Carlos Amarante, que, além do desenho das capelas e sua disposição no terreno, apresenta legendas com breves descrições das cenas vistas então nos interiores, incluindo até mesmo o número de figurantes de cada Passo⁶.

O segundo documento é uma Descrição do Santuário do Bom Jesus do Monte da cidade de Braga, de autoria de um certo Manoel Antônio Vieira, publicado em Lisboa em 1793⁷. Ou seja, três anos antes da chegada do Aleijadinho a Congonhas para o início da escultura dos Passos, o que viabiliza a hipótese de que tal obra tenha sido conhecida por ele.

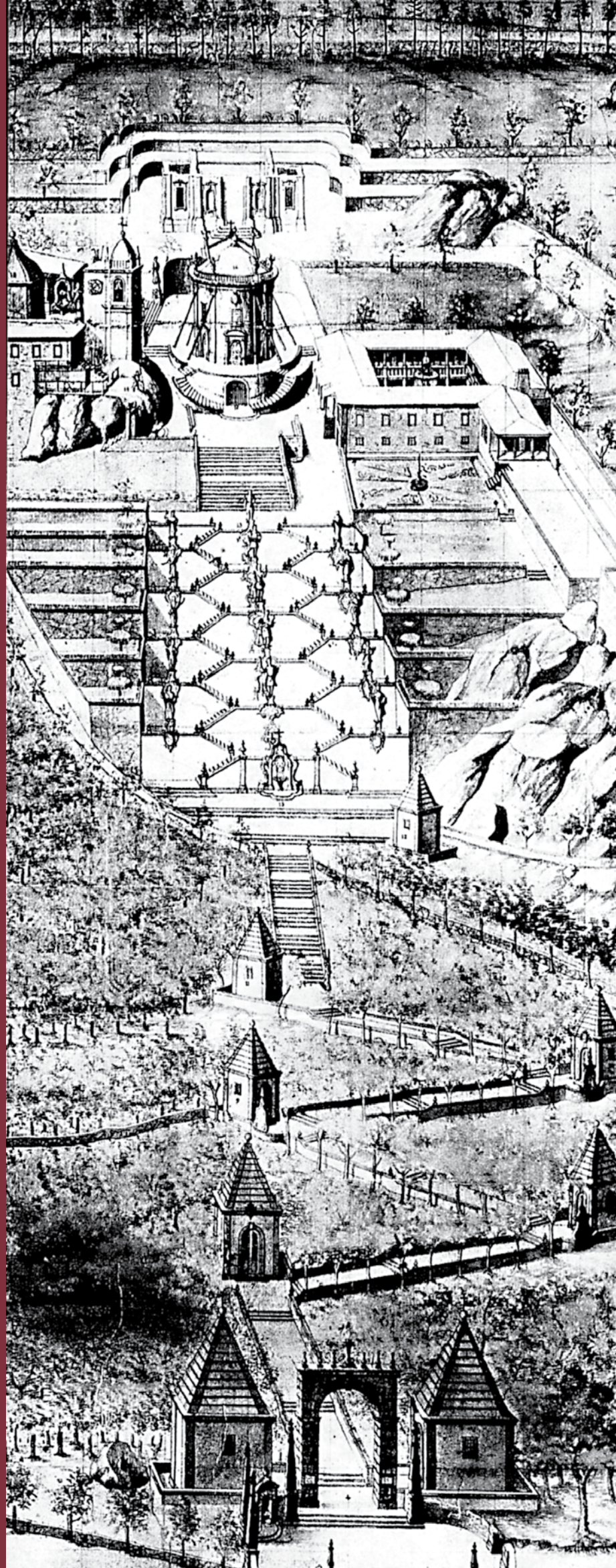
À direita, Santuário do Bom Jesus de Braga, em 1789. Detalhe de desenho de Carlos Amarante. Acervo da autora.

To the right, the Sanctuary of Bom Jesus de Braga, in 1789. Detail of a sketch by Carlos Amarante. Author's collection.

5. O modelo de escadório de Congonhas pode ser comparado ao de Braga com redução da escala. Essa redução também ocorre no programa iconográfico, que, em Braga, inclui temas clássicos como as alegorias dos cinco "sentidos" nas fontes que ocupam o eixo do escadório e as representações mitológicas de deuses como Mercúrio, Marte, Diana e Saturno.

6. Esse precioso documento me foi fornecido pelo escritor Eduardo Oliveira, especialista da história e monumentos de Braga, cidade onde reside.

7. A referência figura em artigo do John Bury parcialmente publicado no Jornal Estado de Minas em 11 de abril de 1998 (Anexo 12).





Um primeiro dado revelador é o próprio número e disposição das capelas de Passos de Braga como figuram no desenho de Carlos Amarante: oito capelas dispostas em zigue-zague na rampa fronteira à escadaria, dedicadas aos Passos da Paixão, e seis na parte posterior do templo, dedicadas aos Passos da Ressurreição. Sabendo-se que em Congonhas havia também a intenção de construir a série da Ressurreição, é lícito supor que a soma total de Passos prevista fosse a mesma de Braga, reduzida depois à sua exata metade, como efetivamente ocorreu. Lembre-se que o número sete e seus múltiplos, carregados de significação simbólica na tradição bíblica e cristã, são geralmente empregados para as séries de Passos, dentro ou fora das igrejas.

Revelações ainda mais surpreendentes surgem quando se compara a série de Passos da Paixão do desenho de Braga e os construídos em Congonhas para abrigar os grupos esculpidos pelo Aleijadinho e seus oficiais entre 1796 e 1799. A série de Braga incluía oito Passos, como foi dito, dispostos na seguinte ordem: Cenáculo (Ceia), Horto, Prisão, Açoites (Flagelação), Coroação de Espinhos, Pretório (*Ecce Homo*), Passos (Cruz-às-costas) e Crucifixação (Crucificação). Essa sequência repete-se praticamente idêntica em Congonhas, com a eliminação do *Ecce Homo*. Mas, sintomaticamente, embora esse Passo tenha sido suprimido, sua indicação figura na cartela da quarta capela, que abriga os grupos da Flagelação e Coroação de Espinhos, revelando que a sequência dos Passos bracaraense era conhecida em Minas Gerais a ponto de gerar confusão no reconhecimento dos grupos, quando as capelas foram construídas no século XIX.

A comparação entre os grupos escultóricos propriamente ditos a partir das descrições dos dois documentos citados também revela paralelismos significativos. Começando pelo **Passo da Ceia**, vemos que o grupo escultórico de Braga compunha-se de 14 figuras, uma a menos do que em Congonhas, descritas da seguinte forma: “Jesus Cristo instituindo a Eucaristia, os 12 apóstolos e um mancebo vestido de uma decente casaca”. Identificado nos dois documentos citados como São João Marcos⁸, o personagem, que mais parece uma “figura de convite”⁹, inspirou um dos dois servos do Aleijadinho em Congonhas.

O **Passo do Horto**, ou Agonia no Jardim das Oliveiras, apresenta a mesma iconografia e número de personagens em Congonhas e Braga. Ao todo, cinco personagens, o “Cristo, posto em agonia, os três discípulos adormecidos e o anjo com o cálice e a cruz”, atributos esses também presentes no anjo de Congonhas.

8. João Marcos é o nome hebraico de São Marcos, autor do Terceiro Evangelho Sinóptico. Foi companheiro de São Pedro em Roma, de quem teria sido porta-voz no texto evangélico que escreveu.

9. Tema comum na arte portuguesa setecentista, as “figuras de convite” servem de introdução aos ambientes ou cenas representadas.

Figura de convite. Passo da
Ceia, em Braga, Portugal.
Foto da autora, s/d.

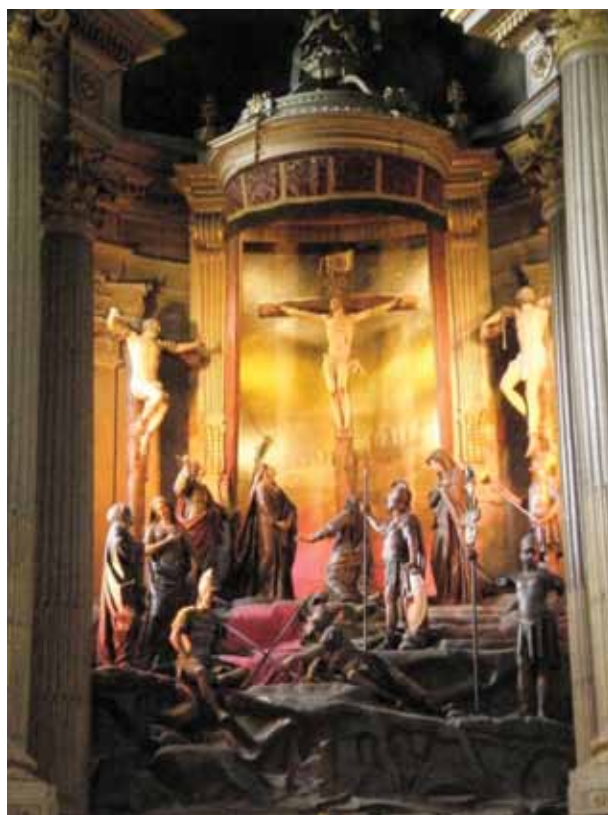
*Invitation figure. Passo of
Supper, in Braga, Portugal.
Author's photograph, n/d.*



O terceiro Passo, relativo ao tema da **Prisão**, apresentava em Braga número superior de personagens, representando várias ações simultâneas: “uma numerosa coorte apreendendo Jesus Cristo, Judas dando-lhe o ósculo, São Pedro cortando a orelha do servo dos Pontífices, o mancebo fugindo coberto com um lençol e Judas a suspender-se em uma árvore”. As três primeiras foram mantidas em Congonhas, no momento imediatamente posterior, com ênfase no milagre da cura da orelha decepada, presente na mão direita do Cristo. Desapareceram entretanto “o mancebo coberto com um lençol”¹⁰ e Judas se enforcando.

Os Passos seguintes, **Açoites** e **Coroação de Espinhos**, revelam idêntico tratamento em Braga e Congonhas, incluindo até mesmo acessórios como a coluna baixa da Flagelação, adotada na época da Contrarreforma, e a cana verde oferecida como cetro ao “Rei dos Judeus”. Em Congonhas as duas cenas foram reunidas em uma mesma capela, identificada exteriormente como *Ecce Homo* (Cristo apresentado aos Judeus por Pilatos), cena esta que não figura na série. É possível, entretanto, que esse Passo fosse previsto originalmente, tanto por ter sido indicado na inscrição da própria capela, quanto pelo fato de os grupos da Flagelação e Coroação somarem juntos quatro soldados romanos a mais do que os correspondentes em Braga.

10. Mencionado no evangelho de São Marcos (14: 51).



Altar-mor. Santuário do Bom Jesus de Braga, em Portugal
Foto da autora, s/d.

*Main altar. Sanctuary of Bom Jesus de Braga, in Portugal.
Author's photograph, n/d.*

O **Passo da Cruz-às-costas** é composto em Congonhas de dez esculturas, número equivalente ao do mesmo grupo em Braga. Observe-se que o tema recebeu tratamento diferente, apresentando o Cristo ereto sob o peso da cruz e não “na ação de cair por terra”, além de não figurarem na cena os personagens de Simão Cirineu e da Verônica. Permaneceram, entretanto, as *Filhas de Jerusalém*, uma das quais trazendo ao colo uma criança, e a figura do *Pregoeiro* (soldado trombeteiro) que abre o cortejo.

A comparação entre os grupos escultóricos que integram o **Passo da Crucificação** em Braga e Congonhas resulta, à primeira vista, decepcionante, uma vez que os textos de época não mencionam o centurião, os soldados que disputam o manto de Cristo em jogo de dados e a Madalena. A legenda do desenho de Carlos Amarante indica apenas, de forma genérica, “os judeus pregando a Jesus Cristo na cruz”. A “Descrição” de 1793, um pouco mais detalhada, menciona ainda os dois ladrões, dando um total de oito figuras para a cena, quatro a menos do que no grupo de Congonhas.

A análise do desenho de Braga e a leitura do texto nele inserido explicam a questão. Terminada a primeira série de capelas, e uma vez vencido o escadório monumental iniciado ao pé da última capela (Crucificação), uma construção circular designada como Capela



Principal abrigava o **Calvário** com o “Bom Jesus Crucificado, Maria Santíssima, Santa Maria Madalena abraçada na cruz, o santo Evangelista (São João), as Marias, São Longuinhas, vários soldados e dois jogando a túnica”. Estão aí, portanto, os personagens que parecem sobrar¹¹ no Passo da Crucificação de Congonhas, não sendo difícil concluir que deveriam integrar originalmente uma cena de Calvário da qual fariam ainda parte, pelo menos, São João e Maria Santíssima. É oportuno lembrar que o número previsto do total das imagens dos Passos encomendadas ao Aleijadinho era de 66 esculturas e não 64, número efetivamente executado.

As explicações plausíveis para a não conclusão das imagens desse último grupo, possivelmente a ser colocado no camarim do altar-mor do Santuário, como em Braga, tanto poderiam ser de ordem técnica quanto estética. Uma possibilidade é falta de espaço nesse camarim, concluído vinte anos antes, num momento em que talvez ainda não se pensasse concretamente no projeto de capelas de Passos na área fronteira ao templo. Outra é a dificuldade de integrar novas esculturas à imagem do Bom Jesus de Matosinhos, importada de Portugal por Feliciano Mendes em meados do século XVIII. Essas e outras tentativas de explicação deverão permanecer no terreno das hipóteses, já que dificilmente surgirão documentos esclarecedores sobre o assunto.

As capelas restantes da série de Passos da Ressurreição em Braga (que não chegou a ser construída em Congonhas) são as do **Descendimento da cruz, Unção do corpo do Senhor, Ressurreição, Aparição a Maria Madalena, Ceia de Emaús e Ascensão**. Ao todo, são 14 estações da Via Sacra, às quais seriam ainda acrescentados no século XIX os Passos **da Queda** (Ajuda de Simão Cirineu), **Levantamento da cruz** e três capelas com as figuras solitárias do Cristo com os olhos vendados (**Trevas**), **São Pedro Arrependido** e **Maria Madalena**.

Os cinco últimos Passos, construídos na primeira metade do século XIX, subsistem na forma original, ao contrário dos setecentistas, que sofreram uma série de modificações entre 1860 e 1920 determinadas pelo gosto neoclássico. As esculturas principais, entre outras, as que representam o Cristo, foram substituídas, e as secundárias, eliminadas em sua maior parte, particularmente as figuras mais agressivas de soldados romanos algozes do Cristo. Entretanto, conservam as imagens do século XVIII as capelas do início e do fim do percurso, ou seja, os Passos da Ceia e do Horto, e as da série da Ressurreição na parte posterior da igreja¹².

11. A figura da Madalena ajoelhada e com o olhar voltado para o alto, deslocada no Passo da Crucificação em Congonhas, foi objeto de uma comunicação de Luís de Moura Sobral apresentada no “Congresso Barroco” em Ouro Preto, em 1981. In: *Revista Barroco*, n. 12. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83. p. 191-196.

12. Robert SMITH encontrou semelhanças entre algumas imagens destas últimas capelas e as esculturas do Aleijadinho em Congonhas, analisadas em seu livro *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.



Se o Sacromonte de Braga inspirou a organização do complexo arquitetônico de Congonhas e a iconografia dos Passos, a devoção que lhe deu nome e popularidade deriva de outro importante santuário do Norte de Portugal, o do Bom Jesus de Matosinhos, na periferia da cidade do Porto.

Um levantamento recente¹³ revelou a existência de vinte e cinco igrejas dedicadas a essa invocação no Brasil, dezenove delas situadas no Estado de Minas Gerais em virtude do forte contingente de imigrantes portugueses do norte que se estabeleceu na região das Minas no século XVIII.

Entre as várias modalidades devocionais do Cristo Crucificado desenvolvidas no Norte de Portugal, a do Senhor de Matosinhos é uma das mais antigas¹⁴. Suas origens ligam-se ao episódio lendário do aparecimento na praia de Matosinhos de uma imagem do Cristo que teria sido esculpida por Nicodemos, testemunha ocular do sacrifício da cruz. Estabelecida no Mosteiro de Bouças desde os primórdios da Idade Média, a devoção teve Santuário próprio a partir do século XVI, transformado desde então em importante centro de peregrinações que acolhe ainda hoje milhares de visitantes. Nele se conserva a escultura medieval oriunda do Mosteiro de Bouças, protótipo das características peculiares das imagens do Senhor de Matosinhos esculpidas em Portugal e no Brasil até meados do século XIX. As principais são a fixação separada dos pés do Cristo na cruz, o alongamento do perisônio recobrimdo toda a perna esquerda e, principalmente, a curiosa posição divergente dos olhos, um olhando para baixo e o outro para cima, peculiaridade que confere ao rosto do Cristo de Matosinhos um inconfundível e bizarro aspecto.

A primeira característica explica-se pelas origens românicas da imagem de Bouças, datada pelos especialistas como sendo provavelmente do século XII¹⁵. Quanto ao perisônio longo, um texto publicado em Lisboa em 1737 informa que segundo as revelações de Santa Brígida, uma pessoa presente à Crucificação lançara ao Cristo (nu) uma toalha que, por não estar atada, caíra casualmente “quase um palmo” acima do seu pé esquerdo, detalhe visto por Nicodemos, que o incluiu na imagem que esculpiu. Finalmente, o mesmo texto explica o olhar divergente da seguinte forma:

13. Cf. LAGO, Isabel. *Uma rota de fé. A devoção ao Bom Jesus de Matosinhos no Brasil*. Matosinhos: Edição da Câmara de Matosinhos, 2003.

14. Datadas quase sempre de fins da Idade Média, as devoções ao Crucificado (Senhor Bom Jesus) deram nome a várias localidades no Entre Minho e Douro, chegando a gerar rivalidades como a expressa pela seguinte quadra popular: “O Senhor de Matosinhos / Pediu ao Senhor de Fão / Que contasse ao de Barcelos / Que eram todos irmãos”.

15. A fixação do Cristo na cruz com 3 ou 4 cravos foi uma controvérsia que atravessou toda a Idade Média, sendo com 4 cravos as representações mais antigas da época românica. Da mesma forma, a solução inicial para cobrir a nudez do Cristo era uma túnica longa, o *colobium*. Mais tarde, já no gótico, surge o *perizonium* (perisônio) curto.



[...] Tem a cabeça lateralmente inclinada para a parte direita; mas em forma, que claramente se manifesta e com temeroso respeito se divisa ser o olho direito para a terra inclinado, e o esquerdo elevadamente para o ceo aberto; porém tudo com delineação tão perfeita, que sem mostrar defeito algum no artifício, causa nos ânimos hum tão reverente assombro[...] (que) nos anima a considerar em Cristo a extremosa fineza, de que ao consumir a redenção do Mundo, assim como para ir ao Eterno Pai, e ficar com os homens juntamente [...] quando olhava ao ceo para onde partia, atendia também aos homens com que por amor ficava¹⁶.

Algumas esculturas setecentistas do Cristo de Matosinhos em Minas Gerais reproduzem com fidelidade essas características, entre outras, as das igrejas de Itabirito, Serro, Santo Antônio de Pirapetinga e a que foi executada pelo Aleijadinho para a Capela do Bom Jesus em Ouro Preto, atualmente no Museu de Antônio Dias. Entretanto, na imagem primitiva do Santuário de Congonhas, o olhar divergente foi “corrigido” numa repintura de meados do século passado que não compreendeu o sentido original da imagem.

A história do Sacromonte de Congonhas tem início com a promessa do português Feliciano Mendes de consagrar sua vida ao serviço de alguma imagem santa do Cristo ou de Nossa Senhora se ficasse curado de grave moléstia que o impedia de trabalhar. Como tantos outros, Feliciano emigrara em meados do século XVIII, atraído pelas excepcionais convicções de trabalho na próspera capitania das Minas do Ouro. A promessa fora acompanhada da implantação de uma Cruz com a imagem (pintada)¹⁷ do Cristo de Matosinhos no alto do Morro Maranhão, em fevereiro de 1757. O pagamento, uma vez obtida a graça da cura, começou pela doação de toda a sua fortuna pessoal¹⁸ para a construção de uma ermida no mesmo local, onde passou a residir como ermitão.

As obras começaram em fins do mesmo ano de 1757, financiadas com recursos angariados pelo ermitão fundador, com aprovação do 1º Bispo de Mariana, D. Frei Manuel da Cruz, e beneplácito régio de D. José I. Na sacristia da igreja ainda se conserva um pequeno oratório portátil¹⁹ com o qual Feliciano e seus sucessores, cingidos do burel de ermitães, percorriam os caminhos de Minas recolhendo esmolas para a construção do Santuário do Bom Jesus.

16. PINTO, Antônio Cerqueira. *História da prodigiosa imagem de Christo Crucificado, que com o título de Bom Jesus de Bouças, se venera no lugar de Matozinhos na Lusitânia*. Lisboa: Ocidental, 1737, p. 76-80.

17. Ainda conservada no Santuário, no corredor da capela-mor.

18. Especificada como equivalente a “seiscentos mil réis” em barras de ouro, descontado o que gastara na compra de um moleque de nome Sebastião para ajudá-lo no trabalho do Bom Jesus. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: s/ ed., 1962, p. 46.

19. O recolhimento de esmolas com um oratório portátil era praxe usual na época, tendo sido registrado nas gravuras de Debret relativas ao Rio de Janeiro. Até mesmo de Portugal vinham esmoleres deste tipo, como atesta a autorização concedida em 1719 ao ermitão João Álvares de Carvalho para “passar ao districto das Minas a pedir esmolas com uma caixinha ou oratório, para a Igreja do Bom Jesus de Matosinhos em Portugal”. Após três anos de andanças, o esmoler remeteu a Portugal o total de 1.213.063 reis, o que comprova a eficácia do sistema. Cf. LAGO, Isabel. *Opus cit.*, p. 69 e 76.







A primeira etapa construtiva foi liderada pelos mestres de obras Antônio Rodrigues Falcato e Domingos Antônio Dantas. É possível que um dos dois seja o autor do risco da igreja, feito sob a orientação do próprio ermitão fundador, que era oficial de pedreiro, profissão mencionada em seu termo de entrada para a Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica a 11 de janeiro de 1760. Esse mesmo documento menciona que Feliciano Mendes era natural da Freguesia de Santa Maria dos Gentios, termo da vila de Guimarães, Arcebispado de Braga, o que valida a hipótese de ter conhecido pessoalmente os Santuários de Braga e Matosinhos, que ficam na mesma região, anteriormente à vinda para o Brasil.

Em 1761, três anos após o início das obras, a igreja já tinha condições de servir ao culto, como atesta uma visita de inspeção do Cônego José dos Santos, determinada pelo bispo de Mariana:

Faço saber que, visitando pessoalmente a Capela do Bom Jesus de Matosinhos, filial da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Congonhas do Campo, a achei com a decência necessária, e louvo muito ao seu Ermitão o zeloso fervor com que se há no culto e veneração do mesmo Senhor, e actividade com que zela a nova erecção de seu tempo [...] ²⁰.

Quando o “zeloso” ermitão faleceu em 1765, estava a nave concluída e nela já se faziam os ofícios religiosos em “altares com pedestais”. No principal figurava a imagem primitiva do Cristo de Matosinhos que hoje se encontra no sarcófago do altar-mor²¹. Observe-se que uma segunda imagem da mesma invocação havia sido encomendada e paga por um devoto, achando-se ainda “por colocar” quando foi feito o inventário por ocasião do falecimento do fundador²².

A comparação entre as duas imagens revela a superioridade formal da segunda, atualmente no trono, sem dúvida de importação portuguesa, podendo tratar-se da mencionada acima, encomendada ainda na época de Feliciano. Entretanto, a devoção popular sempre se identificou com a primitiva, sobre a qual não há informações precisas, sendo provável que tenha sido confeccionada localmente a partir de um registro ou gravura da imagem medieval de Matosinhos²³.

Com a morte de Feliciano, as obras passaram a ser dirigidas por um novo ermitão, Custódio Gonçalves de Vasconcellos, e em seguida por Inácio Gonçalves Pereira, cujos nomes figuram

Na página dupla anterior, vista geral do Adro dos Profetas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the previous double page, overview of the Prophets Churchyard. Photograph by Nelson Kon, 2010.

20. Transcrição em FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 168.

21. O fato de essa imagem ter braços articulados e orifícios para pregos nas mãos e nos pés confirma o fato de ter sido originalmente um Crucificado.

22. Cf. Documento citado em FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 69-70.

23. A versão tradicional de que esta imagem primitiva também seja portuguesa não encontra evidência no aspecto da imagem, de confecção pouco elaborada e cuja iconografia, apesar do olhar divergente e dos pés separados, não incorpora o perisônio cobrindo a perna esquerda, típico da iconografia do Cristo de Matosinhos. Acrescente-se a pouca probabilidade da importação de duas imagens com menos de dez anos de diferença.



nos contratos e pagamentos do Arquivo do Santuário no período de 1765-1790. Entram, então, em cena dois importantes profissionais, o arquiteto e construtor português Francisco de Lima Cerqueira, natural da região de Braga, e o mestre de obras Tomás da Maia Brito, possivelmente de mesma origem. Juntos, construíram a capela-mor e concluíram a fachada com suas torres esguias e frontão de elegante desenho curvilíneo com óculo trilobado. Lima Cerqueira foi, sem dúvida, o autor do desenho dessa fachada e possivelmente também do adro, iniciado em 1777 e inteiramente construído por Tomás da Maia, que o entregou em 1790, já ladrilhado e com os portões na entrada. Faltavam apenas as esculturas que seriam realizadas 10 anos mais tarde, com a presença do Aleijadinho em Congonhas.

Nesse período foi também realizada a decoração interna da igreja, na qual trabalharam outros artistas bracarenses como Jerônimo Félix Teixeira, que fez os retábulos da nave entre 1765 e 1769, e Francisco Vieira Servas, autor de quatro figuras de anjos “grandes”. Em seguida, João Antunes de Carvalho executou o retábulo principal, no qual foi entronizada a segunda imagem do Bom Jesus de Matosinhos, importada de Portugal, possivelmente da região de Braga. A instalação dessa imagem parece ter ocorrido por volta de 1787, quando foi deslocada a imagem primitiva para o sarcófago do altar.

Uma série de pinturas de excelente qualidade completa a decoração da igreja, incluindo os dois forros em perspectiva rococó da nave e da capela-mor e uma ampla pinacoteca de painéis fixos nas paredes, executados pelo pintor João Nepomuceno Correia e Castro entre 1778 e 1787²⁴. Nessas pinturas está representada toda a história da Redenção, do pecado de Adão ao sacrifício da cruz, terminando com a cena da glorificação de Cristo no céu, ao lado do Pai e do Espírito Santo, representada no medalhão central do forro da nave. Interessante observar que nos painéis da capela-mor dedicados à Paixão do Cristo figuram todas as representações que seriam retomadas em escultura nas capelas dos Passos, executadas posteriormente pelo Aleijadinho, que certamente teria tido oportunidade de vê-las quando fazia suas devoções na igreja.

Além da direção das obras de arquitetura e decoração do Santuário, os ermitães-administradores ocuparam-se também de aspectos devocionais ligados ao culto do Bom Jesus, tendo em vista o número crescente de romeiros que afluíam de todas as partes da Capitania das Minas. Custódio de Vasconcellos mandou construir a Casa dos Milagres, à esquerda da igreja, para exposição dos ex-votos em memória dos milagres do Cristo de Matosinhos²⁵. Inácio Gonçalves organizou a Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, tendo obtido do Papa Pio VI em 1779 uma série de indulgências ligadas especificamente à visita do Santuário. No ano seguinte, começaram os famosos jubileus que congregam

24. Cf. Livro de Receita e Despesa do Santuário. In: FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 92-95.

25. Uma parte desses ex-votos, reunindo 89 “milagres pintados” foi tombada pelo Iphan em 1980.



Pinturas de João Nepomuceno e Castro, na capela-mor. Santuário de Congonhas. Fotos de Izabel Chumbinho, 2010.

Paintings by João Nepomuceno e Castro, in the main chapel. Sanctuary of Congonhas. Photographs by Izabel Chumbinho, 2010.





anualmente em Congonhas multidões de peregrinos na semana que antecede a festa da Exaltação da Santa Cruz em 14 de setembro²⁶.

A partir de 1794, a gestão do quinto ermitão Vicente Freire de Andrada inaugura uma nova era na história do conjunto arquitetônico de Congonhas, com a obra monumental dos Profetas e Passos, que estava ainda inconclusa quando faleceu, em 1809. Músico de profissão, Freire de Andrada já se encontrava em Congonhas desde 1784 na qualidade de organista, tornando-se depois membro da Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos²⁷. Dele partiu, possivelmente, a iniciativa de convidar Antônio Francisco Lisboa e sua oficina para a execução das imagens dos dois conjuntos escultóricos, bem como os pintores Manoel da Costa Athaide e Francisco Xavier Carneiro para a policromia dos Passos e pintura das capelas.

O primeiro contrato do Aleijadinho foi a escultura das imagens dos Passos e não os Profetas, como seria de se esperar, tendo em vista que o adro já estava terminado e ainda não existiam as capelas para abrigar as imagens. Contratadas em 1796 e concluídas em 1799, ficariam as esculturas em depósito provisório até que as capelas fossem sendo construídas ao longo do século XIX, como será visto no próximo capítulo.

Em 1800, o Aleijadinho iniciou a obra dos profetas, que seria executada em três etapas ao longo de cerca de seis anos. A primeira, realizada em doze meses, corresponde às esculturas do **plano inferior do adro**, no qual se situam os profetas Isaías, Jeremias, Baruch e Ezequiel. Em seguida, após uma interrupção de um ano, trabalhou cerca de seis meses em 1802, executando possivelmente os profetas Daniel e Oseias, que completam a parte central da escadaria. Finalmente, após nova interrupção de dois anos, foram completadas em 1805 as esculturas do **segundo adro**.

A primeira interrupção pode ter sido motivada por intervenções na parte arquitetônica do conjunto, como sugere a série de pagamentos relativos ao adro em 1801²⁸. A segunda, entre os anos de 1803 e 1804, por outros trabalhos realizados pelo artista para o Santuário, notadamente a “caixa do órgão”, que infelizmente se perdeu²⁹. Portanto, a obra dos 12 profetas custou ao Aleijadinho e seus oficiais cerca de dois anos e meio de trabalho, tendo

26. Inicialmente, existia também um Jubileu no mês de maio para a festa da Invenção (Descoberta) da Santa Cruz, que acabou suprimido, em virtude das chuvas torrenciais desse período, deixando as estradas (de terra) intransitáveis.

27. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 54-55.

28. Cf. Livro 1º de Despesas do Santuário (1757-1825). In: FALCÃO, Edgar. *Opus cit.*, p. 99. Observe-se que o pagamento número 9 relativo ao ano de 1801 menciona “balaustres para o adro”, o que sugere construção de uma balaustrada para a parte superior, efetivamente mencionada por: LUCKETT, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1975, p. 346.

29. Lembrando que Vicente Freire de Andrada era organista, é natural que tenha priorizado esse trabalho. Ver capítulo II, nota 10, p. 44.



Na página ao lado, Adro dos Profetas. Santuário de Congonhas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opposite page, Prophets Churchyard. Sanctuary of Congonhas. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Profeta Jonas. Adro dos Profetas. Foto de Nelson Kon, 2010.

Prophet Jonah. Prophets Churchyard. Photograph by Nelson Kon, 2010.

sido realizada de forma descontínua, ao contrário dos Passos, realizados em três anos e meio de trabalho ininterrupto.

Se os antecedentes europeus dos Passos podem ser identificados em santuários do norte de Portugal e especialmente no Santuário do Bom Jesus de Braga, o mesmo não ocorre com os Profetas, que não têm precedentes diretos. Embora representações escultóricas em pedra sejam comuns nos adros e jardins de igrejas portuguesas dos séculos XVII e XVIII, sobretudo no Norte do país, nenhuma série abrangente de profetas figura em seu acervo arquitetônico que possa ter constituído referência para o conjunto de Congonhas. Entre os exemplos correlatos poderiam ser citados, entre outros, o Pátio dos Reis do Santuário de Lamego, com dezoito estátuas em pedra de reis israelitas, e os doze apóstolos do Jardim do Paço de Castelo Branco, em disposição ascendente nas laterais de uma escadaria.

O precedente mais próximo permanece, como foi sugerido anteriormente, o primeiro escadório do Santuário de Braga, no qual cinco pares de figuras bíblicas ladeiam, em ascensão progressiva, as fontes dos cinco sentidos. Mas entre elas incluem-se apenas duas representações de profetas, Jeremias associado a Moisés no início da subida e Isaías associado a Jacó na última rampa. Portanto, não se trata de um programa profético abrangente como o de Congonhas, cuja originalidade permanece inteira no universo da arte luso-brasileira do período.

A ordenação do Cânon bíblico totaliza dezesseis profetas classificados em maiores e menores segundo a extensão dos textos de suas profecias. Por ordem de entrada na Vulgata³⁰ figuram inicialmente Isaías, Jeremias, Baruch (secretário de Jeremias), Ezequiel e Daniel, vindo em seguida os doze menores: Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias.

A seleção dos doze a colocar nos pedestais já construídos no adro e

30. Chama-se Vulgata a versão latina da Bíblia "vulgarizada" por São Jerônimo no século IV e ainda em uso no século XVIII.





escadaria de Congonhas seguiu a ordem bíblica sequencial de Isaías a Habacuc³¹, excluindo, naturalmente, os quatro últimos, para os quais não houvera previsão de suportes. A mesma lógica presidiu a instalação efetiva das esculturas. Isaías e Jeremias ocupam os primeiros lugares na entrada da escadaria, seguidos de Baruch e Ezequiel no patamar intermediário e Daniel e Oseias no nível superior. Após Oseias, que abre a série dos profetas menores, figuram Joel, Naum e Habacuc nos pedestais laterais da esquerda e, do lado oposto, Jonas, Amós e Abdias em posições correspondentes.

Todos os profetas trazem lateralmente um filactério com inscrições de textos de suas profecias incluindo menção ao capítulo bíblico específico³². Estão vestidos “à moda turca”, com turbante, casacos abotoados e mantos com faixas ricamente decoradas³³, sendo que apenas Jonas e Daniel apresentam seus atributos específicos, a baleia e o leão. Na mão direita de três outros, Jeremias, Oseias e Joel, foi incluída a pena, atributo genérico dos profetas, tendo em vista a significação da escrita para registro e perpetuação das profecias.

O Aleijadinho, sem dúvida, presidiu pessoalmente a colocação dos Profetas nos pedestais, uma vez que ainda se encontrava em Congonhas no momento, o que não ocorreu com os Passos, instalados tardiamente nas capelas. O resultado não podia ser mais impressionante, já que as esculturas relacionam-se umas com as outras em extraordinária coreografia, na qual os gestos e atitudes individuais de cada Profeta foram ordenados em função do conjunto. Observe-se que essa ordenação não é feita de modo simétrico, mas por oposições e compensações, e que sua percepção global exige afastamento do espectador e seu posicionamento em ponto fixo, em situação mais baixa e centralizada.

A percepção a partir de um ponto fixo é típica da estética barroca da arte vista como espetáculo, com impacto global e imediato, favorecendo a apreensão do conjunto. Tornam-se, assim, imponderáveis as distorções anatômicas de algumas das esculturas de Congonhas; entre outras, as proporções atarracadas de Isaías e Jeremias, que poderiam ser atribuídas à busca intencional de um maior efeito de expressão. Observe-se que estas distorções também caracterizam as estátuas do escadório de Braga, confeccionadas em fins do século XVIII.

À direita, portada da Igreja do Santuário de Congonhas. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, doorway at the Church of the Sanctuary of Congonhas. Photograph by Nelson Kon, 2010.

31. A única discrepância é a substituição de Miqueias por Habacuc, que aparece em 13º lugar no cânon bíblico.

32. Santiago Sebastian sugere que esses textos poderiam ter como fonte gravuras flamengas de Carel de Mallery. Cf. *Revista Barroco*, n. 12. Belo Horizonte, 1982-1983, p. 265.

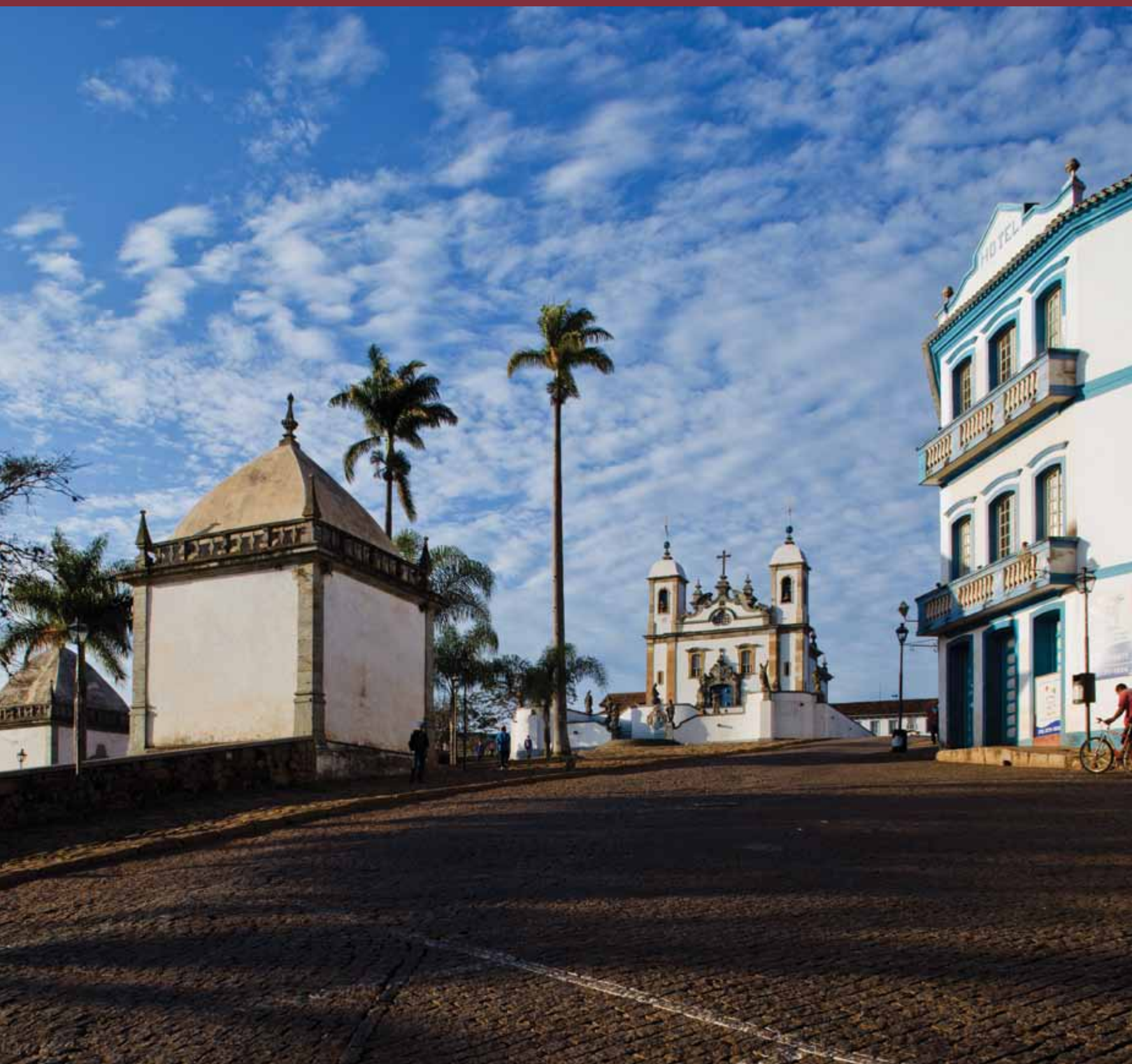
33. Observe-se que os turcos, a partir da tomada de Constantinopla no século XV, estavam estabelecidos na Europa, exercendo influência nas artes visuais, música e literatura. Cf. SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 16 e seguintes.







II. ESTUDO HISTÓRICO DOS PASSOS



II. ESTUDO HISTÓRICO DOS PASSOS



Na abertura, Jardim dos Passos, com o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos ao fundo. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opening page, the Garden of Passos, with the Sanctuary of Senhor Bom Jesus de Matosinhos in the background. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À esquerda, vista parcial do Santuário e Jardim dos Passos. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, partial view of the Sanctuary and the Garden of Passos. Photograph by Nelson Kon, 2010.

As fontes primárias para o estudo dos Passos de Congonhas encontram-se ainda em seu lugar de origem, o Arquivo do Santuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, sendo essenciais os livros de receita e despesa e recibos correspondentes. O mais importante é o Livro 1º de Despesa, aberto em 1757 por Feliciano Mendes, que inclui um grande número de pagamentos por serviços específicos, da escultura das imagens às grades de ferro para as portas das capelas, no período compreendido entre 1796 e 1819. Os recibos, reunidos em pastas especiais, são numerados de acordo com os pagamentos lançados nos livros de despesa. Foram conservados cinco maços de recibos para os anos 1797-1802, e alguns avulsos para 1810-1825. Finalmente, três inventários datados de 1827, 1875 e 1900 complementam essas fontes, sendo essencial o de 1875, que inclui enumeração detalhada das imagens de cada Passo nessa data.

Encontram-se, ainda, transcrições de documentos essenciais à história dos Passos em duas Relações Cronológicas do Santuário e Irmandade do Bom Jesus, escritas no início do século XX. A do Padre Júlio Engrácia, publicada na Revista do Arquivo Público Mineiro em 1903¹, é bastante conhecida, e constituía até meados do século passado a única referência para o estudo do Santuário. A segunda, de autoria do Padre Guilherme Peters e escrita em 1925, continua inédita, sendo os originais datilografados conservados no Arquivo. Finalmente, existem ainda as anotações manuscritas redigidas em 1895 por um certo Silvino Soares de Melo, com informações suplementares e transcrições de documentos importantes, hoje desaparecidos, notadamente o contrato para a policromia das esculturas, com os pintores Manoel da Costa Athaíde e Francisco Xavier Carneiro².

A ESCULTURA DAS IMAGENS

A primeira referência aos Passos na documentação mencionada data de 1794, época em que, concluída a construção da Igreja do Bom Jesus, puderam os administradores dedicar-se às obras do conjunto arquitetônico exterior, incluindo as esculturas dos profetas para o adro e escadaria e as capelas dos Passos e suas imagens. Nesse ano, o quinto ermitão administrador, Vicente Freire de Andrada, dirige uma petição às autoridades eclesiásticas de Mariana, pedindo a autorização necessária para a obra a ser iniciada. Nas Notas de

1. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 15-173.

2. O texto completo não chegou a ser elaborado, ficando no estágio de anotações escritas nas folhas em branco de outros livros do arquivo, margens, fins de páginas etc.



Soares de Melo há um resumo desse documento, que infelizmente se perdeu, e também do “despacho” episcopal que se seguiu:

Em 1794 (Vicente Freire de Andrada) requereu licença para fazer no âmbito anterior da Capela (Igreja) os Passos da Paixão de Nosso Senhor com figuras de vulto, e da mesma sorte pelo âmbito posterior os Passos da Ressurreição, e obteve o despacho seguinte:

- Os Passos do Senhor se devem colocar em Sacelos (oratórios, capelinhas) distintos, e com a ordem devida, do que se faça e venha risco para ser aprovado. Mesa Capitular, 16 de maio de 1794³.

Vemos, portanto, que o projeto inicial incluía as duas séries completas de Passos, os da Paixão, a serem construídos na encosta fronteira do templo, e os da Ressurreição, na parte posterior, segundo o modelo do Santuário de Braga em Portugal. Somente a primeira série chegaria a ser efetivamente construída, mas é interessante lembrar que o Barão Eschwege, que visitou Congonhas em 1811, menciona um “gracioso jardim, provido de estátuas, repuxos e altas euforbiáceas”⁴ na parte posterior da Igreja, que poderia ser ainda um resquício do projeto primitivo de continuar as capelas dos Passos⁵.

O risco exigido pela Mesa Capitular de Mariana parece ter sido feito e aprovado segundo as normas, pois, dois anos mais tarde, o Livro 1º de Despesa registra um importante pagamento ao Aleijadinho pela “factura” das imagens, ao qual corresponde um recibo avulso, comprovando o recebimento da soma indicada:

1. P(elo) que dei a Antônio Francisco pela factura das imagens para os Passos do Senhor ...
177 ¾ 8vas (Livro 1º de Despesa, fls 32)

Nº 1. R(ecebi) do Irmão Vicente cento e setenta e sete oitavas e três quartos de ouro, procedidas dos jornais de mim e dos meus oficiais que trabalhamos nas obras de Escultura dos Passos da Paixão do Senhor de Matosinhos desde o primeiro de agosto até o último de dezembro deste presente ano e para clareza faço este de minha letra e sinal. Matosinhos das Congonhas do Campos de 1796.

Antônio Francisco Lisboa
(Documento avulso)

3. Folha 16, verso do principal livro utilizado para as Notas, com a seguinte referência: “A petição se acha no 2º (?) maço, sob o n. 13 no verso do qual se vê a indicação: ‘Dos Passos do Senhor, dada pelos membros do Cabido Catedral’”.

4. ESCHWEGE, W. *Journal von Brasilien oder vermischte Nachrichten aus Brasilien auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Vol. I, Weimar, 1818, p. 131-132. Cf. Tradução em: MELO FRANCO, Afonso Arinos de. O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho. In: *Revista do Sphan*, n. 3. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 175 (Anexo 3).

5. O viajante inglês John Luccock, que esteve em Congonhas sete anos após Eschwege, já encontrou esse jardim e suas estátuas em completo abandono. LUCCOCK, John. Opus cit., p. 347 (Anexo 4).



Primeiro recibo do Aleijadinho, relativo às esculturas dos Passos. Arquivo do Santuário de Congonhas. Foto da autora, s/d.

Aleijadinho's first receipt referring to the Passos sculptures. Congonhas Sanctuary Archives. Author's photograph, n/d.

Nº 9

do Sr. João Vicente Gato

setenta e sete oytavas e tres partes de
ouro. porcedidas dos p. mais de mi m
edonny officiaiz q. tra barbaes, rap br
de Escultura dos Passos, da Passos de
de Matosinhos desde o m. de agosto até
outtino de Dez. desta presente anno em
Clareza p. o Sr. dom. de Matosinhos
Matosinhos das Congonhas do tempo de
1776

João Vicente Gato

Rec. 1773/4

Rec. 1773/4

João Vicente Gato



Abaixo da assinatura do Aleijadinho consta a repetição da soma “são 177 $\frac{3}{4}$ 8vas” e a rubrica “Reconheço ser do próprio” da autoridade civil de São João del Rei, a quem os Livros de Receita e Despesa e recibos correspondentes eram submetidos anualmente. As firmas do Aleijadinho nos recibos de Congonhas eram, portanto, reconhecidas por João Pereira Duarte, escrivão do Ouvidor geral da Comarca do Rio das Mortes, cuja assinatura fecha o documento⁶. Observe-se que o Padre Júlio Engrácia faz referência a um primeiro contrato ou ajuste de obra relativo ao ano de 1796, no qual era especificado que o cedro e outros materiais seriam fornecidos pelo administrador do Santuário.

Para o ano de 1797, temos apenas o lançamento, pois perdeu-se o recibo correspondente do Aleijadinho: “1. P(elo) que dei a Antônio Francisco pela factura das imagens para os Passos 364 $\frac{1}{2}$ 8vas. (Livro 1º de Despesa, fls. 33 v.)”.

Notamos aqui um erro do Padre Júlio Engrácia, que julgou ser esse segundo pagamento relativo ao contrato do ano anterior, lançando mão da hipótese de acréscimos do serviço para explicar a diferença de quantias⁷. Entretanto, a razão de ter praticamente dobrado o salário do escultor em 1797 e anos seguintes deve-se ao fato de ter ele trabalhado apenas cinco meses em 1796 e o ano inteiro a partir de 1797, como seus recibos indicam claramente.

Para 1798, temos novamente um recibo do Aleijadinho, comprovado pelo respectivo lançamento:

1. P(elo) que dei a Antônio Francisco pela factura das imagens para os Passos do Senhor 355 $\frac{3}{4}$ 8vas e 6. (Livro 1º de Despesas, fls. 34 v.)

Nº 1. R(ecebi) do Irmão Vicente trezentas e cinquenta e cinco oitavas e três quartos e seis vinténs de ouro, procedidas da factura das Imagens dos Passos do Senhor que vencemos eu e meus oficiais neste presente ano e para clareza paço este de minha letra e sinal. Matosinhos das Congonhas do Campo, hoje, 31 de dezembro de 1798. Antônio Francisco Lisboa.

São 355 $\frac{3}{4}$ 6.

Reconheço ser do próprio

João Pereira Duarte

(Documento avulso)

6. Por volta de 1792, uma desavença entre os membros da Irmandade do Bom Jesus e o bispo recém-empossado em Mariana, Dom Frei Cipriano de São José, gerou movimento separatista no seio da irmandade, que obteve do rei de Portugal seu desligamento provisório da autoridade eclesiástica, passando para a tutela da autoridade civil o Ouvidor Geral da Comarca do Rio das Mortes, a quem passaram a ser submetidos anualmente os Livros de sua Tesouraria. Cf.: ENGRÁCIA, Júlio. Opus. cit., p. 61-62 e FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 56-57.

7. ENGRÁCIA, Júlio. Opus. cit., p. 58: “O operário Antônio Francisco fez entrega em 1797, ... das estátuas para os Passos e recebeu não 213\$600, quantia como vimos estipulada, mas 437\$400...”. Ora, como 437\$400 correspondem às 364 $\frac{1}{2}$ oitavas recebidas pelo Aleijadinho em 1797, e 213\$600 ao pagamento de 1796, é evidente que o Pe. Júlio Engrácia confundiu os dois pagamentos.



Finalmente, em 1799, o Aleijadinho e seus auxiliares terminam definitivamente a obra de escultura dos Passos, datando desse ano o último recibo e o lançamento do Livro 1º de Despesa relativo à “factura de imagens para os Passos”:

1. P(elo) que dei a Antônio Francisco pela factura das imagens para os Passos do Senhor 395 $\frac{3}{4}$ 4 8vas. (Livro 1º de Despesas, fls. 34 v.)

Nº 1. R(ecebi) do Irmão Vicente trezentas e noventa e cinco oitavas e três quartos e quatro vinténs de ouro, procedidas da factura das Imagens dos Passos do Senhor, de mim e meus oficiais e para clareza paço este de minha letra e sinal. Matosinhos das Congonhas do Campo, 31 de dezembro de 1799. Antônio Francisco Lisboa.

São 395 $\frac{3}{4}$ 4. Reconheço ser do próprio

João Pereira Duarte
(Documento avulso)

Da análise dos documentos acima transcritos, conclui-se que o Aleijadinho trabalhou na obra dos Passos durante três anos e cinco meses exatamente, sendo a obra iniciada em 1º de agosto de 1796 e terminada em 31 de dezembro de 1799. Tão curto prazo para a execução de sessenta e quatro esculturas tornou-se praticável pelo fato de ter sido auxiliado pelos seus oficiais, que figuram em todos os recibos. Infelizmente, não há indicação dos nomes desses colaboradores das imagens dos Passos, pois somente Antônio Francisco Lisboa, mestre responsável pela obra, recebia os pagamentos e passava os recibos⁸. Um único nome poderia ser sugerido, o do escravo Maurício, citado na biografia de Bretas⁹, por ter sido também entalhador e ajudado o Aleijadinho em diversas circunstâncias, vindo a falecer justamente em Congonhas do Campo, durante o período em que o mestre ali trabalhava nas obras dos Passos e Profetas.

8. Sabendo pelas informações de Bretas (ver nota seguinte) que o jornal habitual exigido pelo Aleijadinho era de meia oitava por dia, e que as somas indicadas em seus recibos variam entre 355 $\frac{3}{4}$ 6 e 395 $\frac{3}{4}$ 4 oitavas, é possível calcular grosso modo seu salário em torno de uma oitava ou 1\$200 por dia de trabalho, a metade para ele e o resto dividido entre seus “oficiais”.

9. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In: *Correio Oficial de Minas*, n. 169 e 170, 1858. (Cf. *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Publicação n. 15 do Dphan. Rio de Janeiro: 1951, p. 25-33).



A POLICROMIA

Terminada a escultura dos Passos em dezembro de 1799, deveria Antônio Francisco Lisboa permanecer ainda alguns anos em Congonhas para executar os doze profetas em pedra sabão da escadaria e adro do Santuário, iniciados em 1800 e terminados cinco anos mais tarde. Durante esse período, trabalhou também na caixa do órgão, pela qual recebeu 80 oitavas e quatro vinténs em 1804¹⁰.

Quanto aos Passos, embora terminada a tarefa do escultor, estavam, entretanto, longe de sua conclusão, devendo ser as imagens “pintadas e encarnadas”, receber olhos de vidro (estátuas principais) e finalmente “arranjadas” em suas capelas respectivas segundo determinados esquemas de composição. Ora, ao contrário do que seria de se esperar, a construção das capelas apenas se iniciava quando o Aleijadinho terminou a obra dos Profetas, no ano de 1805.

Vejamos em primeiro lugar a questão da policromia, de importância equivalente à da escultura na imaginária barroca de caráter devocional. No que diz respeito às fontes, o terreno é menos seguro, sendo a única fonte primária o já tão citado Livro 1º de Despesa, no qual se encontram apenas lançamentos relativos à pintura dos três primeiros Passos. Felizmente, tanto o Pe. Júlio Engrácia quanto Guilherme Peters e Soares de Melo transcreveram partes do contrato original, passado em dezembro de 1798, com os pintores Manoel da Costa Athaide e Francisco Xavier Carneiro.

Em 8 de dezembro de 1798, o Irmão Vicente Freire de Andrada tratou com Francisco Xavier Carneiro a pintura e a encarnação de 33 figuras, entre imagens de Cristo, dos Apóstolos e figuras dos fariseus para serem pintadas e encarnadas a óleo, sem lustro: as imagens nuas pelo preço de 16 oitavas de ouro cada uma, as de meio corpo a 6 oitavas e todas as mais que fossem inteiras e vestidas a 12 oitavas cada uma, fornecendo o Irmão Vicente as tintas. Estas foram as dos seguintes Passos: Horto, Paixão, Coroação, da Cruz-às-costas, como (se vê) de um papel que eles assinaram.

Nesse mesmo dia o Irmão Vicente contratou com Manoel da Costa Athaide a pintura e encarnação de 33 figuras, entre imagens de Cristo, dos Apóstolos e figuras dos fariseus, para serem pintadas e encarnadas a óleo sem lustro – a imagem de Cristo a 16 oitavas de ouro, 9 figuras de meio corpo a 6 oitavas cada uma e todas as mais a 12 oitavas, e são as dos seguintes Passos: Ceia, Crucificação e dos Açoites.

Na página ao lado, detalhe do Cristo. Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opposite page, detail of Christ. Passo of Cross-bearing. Photograph by Nelson Kon, 2010.

10. Livro 1º de despesas, fl. 57. Infelizmente nada se conservou desse órgão, embora talvez existissem ainda algumas peças quebradas anteriormente a 1938, segundo informação colhida na época por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cf. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho. In: *Revista do Sphan*, n. 2. Rio de Janeiro: 1938, p. 270.





O Irmão ficou obrigado a fornecer as tintas, como se vê do papel que eles assinaram. No mesmo dia o Irmão Vicente assinou com Francisco Xavier Carneiro e com Manoel da Costa Athaide um papel das condições e modo da pintura [...] como se (vê) do dito papel¹¹.

A importância desse contrato para o estudo dos Passos é evidente, por diferentes motivos: em primeiro lugar, trata-se do único documento que precisa o número de esculturas executadas pelo Aleijadinho e sua oficina e sua distribuição em sete grupos – Ceia, Horto, Paixão (Prisão), Açoites, Coroação (de espinhos), Cruz-às-costas e Crucificação. Os quatro primeiros Passos (Horto, Paixão, Coroação e Cruz-às-costas), cuja pintura foi contratada com Xavier Carneiro, eram compostos de trinta e três esculturas, e do mesmo modo os três encomendados ao Athaide (Ceia, Crucificação e Açoites).

Outra informação preciosa diz respeito às condições e modo da pintura. Duas técnicas diferentes são previstas: a encarnação a óleo para a pintura das carnações e o estofamento a têmpera para os cabelos, barbas e vestes. As imagens **nuas**, o que significa vestidas apenas do clássico *perizonium*, como o Anjo do Horto e os Cristos da Flagelação e Crucificação, eram evidentemente mais caras, tendo maior superfície a ser encarnada a óleo, técnica mais dispendiosa do que a do estofamento. As de **meio corpo** (apóstolos da Ceia que se encontram atrás da mesa) custariam apenas a metade das demais, **inteiras** e **vestidas**, que seriam pagas à razão de doze oitavas cada uma. Como no caso da escultura, ficaria a cargo do contratante o fornecimento dos materiais necessários.

Cerca de nove a dez anos medeiam entre o contrato e o início efetivo dos trabalhos, pois só em 1808 Manoel da Costa Athaide recebe o primeiro pagamento relativo à pintura das imagens dos Passos, lançado no Livro 1º de Despesa, fls. 66 verso: "2. P(elo) que dei a Manoel da Costa Athaide pelo encarnamento ... das Imagens do Passo da Ceia do Senhor 84 8vas".

Um segundo pagamento ao mesmo pintor, desta vez pela policromia das imagens do Horto e Prisão, é feito dez anos mais tarde, em 1818:

6. P(elo) que dei a Manoel da Costa Athaide da pintura e encarnamento de quatorze imagens dos dois Passos do Horto e da Prisão, como consta do seu recibo no seu (livro) a folhas 3 110\$000s. (Idem, fls. 86)

11. Transcrição de Soares de Melo em folha solta conservada em pasta especial com o título de Crônica Silvino S. de Melo.



O terceiro e último pagamento, feito no ano seguinte, inclui, além das imagens, a pintura das capelas dos Passos do Horto e Prisão¹²:

1. P(elo) que dei a Manoel da Costa Athaíde pintor de retocar a capela mor e pintar duas capelas de Passos do Horto e Prisão, e de resto de encarnamento das Imagens dos ditos Passos, como consta do recibo no seu livro a folhas 4 140\$000.
(Idem, fls. 87 verso).

A análise desses documentos expõe alguns problemas. Para começar, a extraordinária lentidão – cerca de vinte anos – para concluir a policromia de apenas três Passos, quando a escultura das imagens de todos os sete grupos havia sido feita em apenas três anos e meio.

Poderia ser invocada a dificuldade de obtenção do material, pois se o cedro, material do escultor, abundava na região, as tintas, ao contrário, eram encomendadas no Rio de Janeiro, onde negociantes buscavam-nas em lombo de burro, como atestam recibos de compra desse material no arquivo. Outro motivo parece ter sido a morte, em 1809, do Irmão Vicente Freire de Andrada, principal incentivador da obra dos Passos, nela tendo concentrado boa parte dos recursos de sua administração¹³.

Por outro lado, a comparação entre o contrato e pagamentos lançados no Livro 1º de Despesa revela ter Manoel da Costa Athaíde pintado dois grupos diferentes dos que haviam sido estipulados no contrato, sendo pago em 1818-19 pelos Passos do Horto e Prisão em vez de Açoites e Crucificação. A explicação da troca foi, evidentemente, a de seguir a ordem normal das capelas que iam sendo construídas, já que a construção de cada capela antecedia normalmente a policromia do Passo correspondente.

Finalmente, o lançamento de 1819 é o último relativo à policromia dos Passos na documentação do Arquivo. Por conseguinte, a participação de Francisco Xavier Carneiro na pintura dos grupos que não foram feitos pelo Athaíde deve permanecer no terreno das hipóteses, não existindo referência alguma a esse pintor no Livro 1º de Despesa, cujo termo de encerramento data de 1837. Por outro lado, lembre-se que a policromia dos quatro últimos Passos ainda não estava concluída quando morreu Xavier Carneiro em 1840, tendo a construção das capelas ficado interrompida entre 1820 e 1864, e que a pintura das imagens se fazia normalmente no momento da conclusão da capela correspondente, como foi dito¹⁴.

12. Trata-se da pintura mural das paredes dessas duas capelas, cenários pintados que reforçavam a visualização realista das cenas dramáticas representadas pelas estátuas.

13. “As obras que absorviam a atenção de Freire eram os Passos. Diante desta idéia, parece fazer-se silêncio em todo outro trabalho na Casa. Mais da metade das rendas são gastas nela” (sic). ENGRÁCIA, J. Opus cit., p. 67.

14. Dois grupos diferentes podem ser notados na policromia dos Passos da Flagelação e Coroação, Cruz-às-costas e Crucificação, levando a crer que tenha sido feita em duas etapas.





À esquerda, Passo da
Crucificação. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*To the left, Passo of
Crucifixion. Photograph
by Nelson Kon, 2010.*

A CONSTRUÇÃO DAS CAPELAS E O ARRANJO DOS GRUPOS

O Livro 1º de Despesa contém extensa relação de pagamentos relativos à obra de construção das capelas dos três primeiros Passos, boa parte com recibos correspondentes em documentação avulsa. Informações suplementares são fornecidas pelos viajantes europeus que visitaram Congonhas na primeira metade do século XIX.

A construção da capela da Ceia, a primeira da série, foi iniciada em 1799, época em que já estava praticamente terminado o conjunto das esculturas, embora não houvesse ainda começado a policromia. Nesse ano, o mestre canteiro Tomás da Maia Brito, seis escravos e seis operários livres receberam do Irmão Vicente um total de 181 ½ oitavas de ouro¹⁵.

Entretanto, já no ano seguinte, a obra dos Profetas entra em concorrência com a dos Passos, causando-lhe sério prejuízo, pois recursos e mão de obra ficam divididos, sendo evidente a dificuldade da administração em levar adiante ao mesmo tempo dois empreendimentos de tamanho vulto. Tomás da Maia passa a auxiliar o Aleijadinho nos Profetas, ficando responsáveis pela construção da capela da Ceia os pedreiros Manoel Rodrigues e Antônio Ferreira, sendo a obra interrompida no ano de 1804. Finalmente, em 1805, começam os trabalhos de carpintaria, o que indica que a construção da primeira capela se aproximava de seu término. O carapina Manoel Rodrigues prepara a madeira para o cimbres¹⁶ da abóbada, que seria feita no ano seguinte, assim como o telhado e o reboco à base de cal das paredes.

Os acabamentos finais datam de 1807-1808. A compra de madeira e tábuas sugere a preparação do estrado para a colocação das imagens, cuja policromia também foi feita nesse momento. O arranjo final da capela demoraria ainda alguns anos, pois Eschwege, em 1811, não viu as esculturas colocadas no Passo da Ceia¹⁷ como Saint-Hilaire, sete anos depois. A construção se arrastou, portanto, ao longo de dez anos, provavelmente devido ao acúmulo de obras importantes e dispendiosas empreendidas simultaneamente. O administrador Vicente Freire de Andrada, principal responsável pela obra dos Passos, morreu em 1809, sem ver definitivamente concluída uma única capela, ficando a cargo de seu sucessor, João Ribeiro da Costa, a continuação da obra.

15. Para esse e demais documentos relativos à construção das capelas, ver transcrições do Livro 1º de Despesa em FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 98-108.

16. Armação de madeira para molde da abóbada.

17. Relata apenas que se tinha a intenção de representar a Paixão de Cristo por meio de figuras colocadas em capelas especiais e o trabalho já fora iniciado. ESCHWEGE, W. Opus cit., p. 175 (Anexo 3).





Na página ao lado,
Capela do Passo da
Prisão. Foto de Nelson
Kon, 2010.

On the opposite page,
the Chapel containing
the Passo of Prison.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.

Após uma interrupção de quatro anos, inicia-se em 1813 a construção das capelas do Horto e Prisão. Os serviços de cantaria e alvenaria¹⁸ são confiados aos mestres pedreiros Domingos Ferreira da Costa e Miguel José Siqueira, e os de carpintaria aos mestres carapinas José Elias e Manoel Pereira dos Santos. Em 1818 foram feitos dois presbitérios elevados para colocação das esculturas e em 1819 as portas e acabamentos internos¹⁹.

Auguste de Saint-Hilaire deixou registrada a seguinte descrição do estado geral da obra dos Passos, por ocasião de sua visita a Congonhas em 1818:

Quando de minha viagem tencionavam construir um pouco abaixo da igreja de Matosinhos, na vertente do morro em que ela se acha, sete capelas representando os principais mistérios da paixão de Jesus Cristo. Três dessas capelas haviam, já sido construídas; são quadradas e terminam por um pequeno zimbório cercado por uma balaustrada. No começo de 1818 apenas uma delas estava terminada internamente e aí se via a cena (Ceia) representada por imagens de madeira, pintadas, e de tamanho natural [...] ²⁰.

As informações de Saint-Hilaire concordam com os dados fornecidos pelo Livro 1º de Despesa. Segundo ambas as fontes, apenas três capelas estavam construídas em 1818, e uma única delas, o Passo da Ceia, já com as esculturas colocadas, pois só em 1819 Manoel da Costa Athaide terminaria a pintura dos grupos do Horto e Prisão.

As referências sobre a construção das três últimas capelas são precárias e episódicas, tanto na documentação do Arquivo do Santuário quanto nos textos de Júlio Engrácia e Soares de Melo. De qualquer forma, é certo que, após a conclusão do terceiro Passo, as obras estiveram paralisadas por mais de três décadas, continuando as esculturas em depósito e possivelmente ainda sem policromia. Sintomaticamente, na biografia do Aleijadinho redigida em 1858 por Rodrigo Ferreira Bretas apenas são mencionados “três Passos da Ceia, da Prisão e do Horto, que se vêem junto do Santuário de Matozinhos”²¹ (sic). É curioso constatar que apesar de ter residido ou feito viagens frequentes a Congonhas, onde segundo informações do Padre Júlio Engrácia teria sido professor do colégio, Bretas não soubesse dos quatro últimos grupos escultóricos dos Passos.

18. No trabalho de cantaria, a pedra é lavrada e aparelhada, vindo à face do muro como nos cantos das construções, ao passo que no de alvenaria, as pedras não enquadradas formam maciço com a argamassa, devendo o muro ser completado pelo reboco. Nas capelas dos Passos as duas técnicas estão presentes.

19. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 106-107. É possível que a ideia desses pisos elevados seja do próprio Athaide, que, em 1818-1819, fez a policromia das imagens e as pinturas parietais das duas capelas.

20. SAINT HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 93.

21. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In: *Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho*. Opus cit., p. 33, nota 35.



Uma referência nas Notas de Soares de Melo confirma esse estado de coisas. De um Livro de Termos e Acórdãos da Mesa Administrativa do Santuário e Irmandade, hoje desaparecido, retirou esse pesquisador a informação de uma reunião da Mesa da Irmandade em 30 de novembro de 1864, quando foi decidida “a conclusão do Passo principiado e a construção de mais dois”, ficando o procurador encarregado de contratar a obra com um certo José Joaquim Gonçalves Simões²².

Duas observações se impõem. Em primeiro lugar, o fato de em 1864 já ter sido iniciada, algum tempo antes, a construção da quarta capela. Além disso, o projeto inicial relativo ao número de capelas fora modificado, reduzindo-se o número previsto de sete capelas para seis, que resultou na reunião em uma só capela de dois grupos escultóricos completos, a Flagelação e a Coroação de Espinhos.

O 2º Livro de Receita e Despesa (1835-1872) registra uma série de pagamentos a José Joaquim Gonçalves Simões no período compreendido entre os anos de 1865 e 1872, em lançamentos que não especificam o tipo de obra realizada. Mas, como se trata de pagamentos de quantias importantes, escalonados em período contínuo, é possível concluir que a construção das últimas capelas se fez de modo intensivo e sem interrupções. O viajante Richard Burton, que visitou Congonhas em 1867, viu já concluída a construção da quarta capela, ao que parece, com dois Passos instalados no interior:

Ascending the thrill-typical, I presume, of the hard and narrow way – and bisecting the square, is a dwarf avenue of buildings called “Sete Passos”, the seven Chapels of the stations. The two lowest are old, the next pair is modern, and three are yet to be built when the contributions of the pious shall suffice. This last contains two of the normal fourteen “stations of Rome”; and when finished the place will be used as a burial ground for those who can or will afford it²³.

22. Notas de Soares de Melo, p. 118-119, transcritas do Livro de Termos e Acórdãos da Mesa Administrativa, fl. 17, com data de 30 de novembro de 1864.

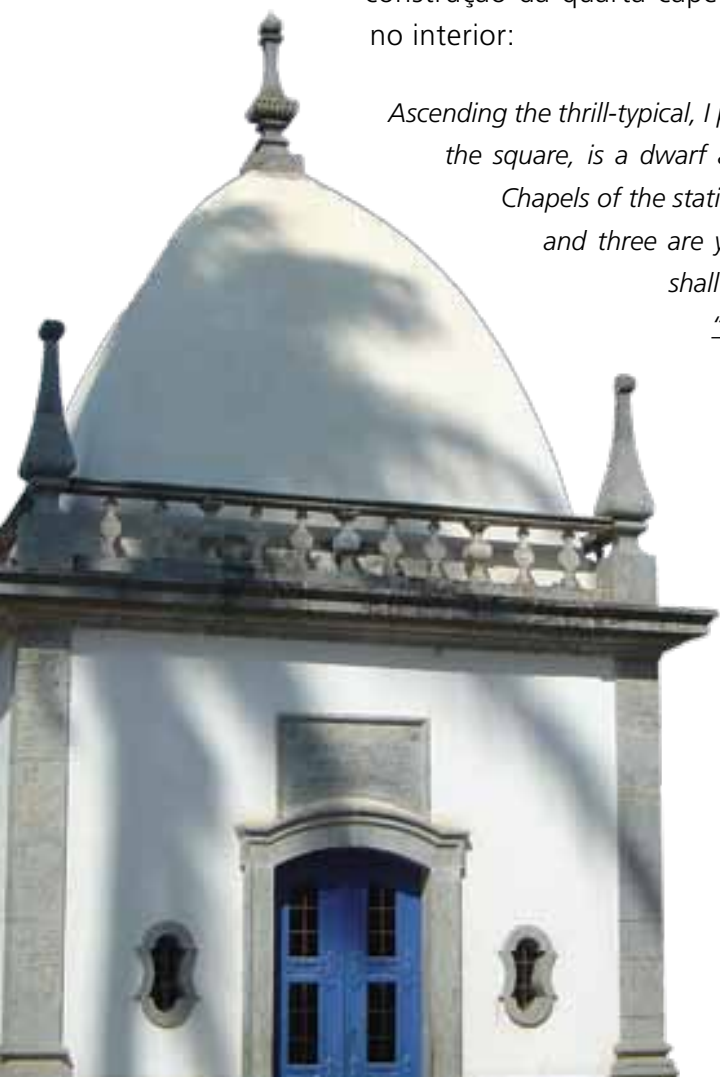
23. BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976. (BURTON, Richard. *Explorations of the highlands of the Brazil*. London, 1869, vol. I, p. 168-169). Conservamos aqui o texto original inglês por causa de erros na tradução da edição brasileira que modificam o sentido das informações (Anexo 6).

Nesta página, Capela do Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

On this page, the Chapel containing the Passo of the Garden. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À direita, detalhe do Cristo. Passo da Prisão. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, detail of Christ. Passo of Prison. Photograph by Nelson Kon, 2010.







As duas últimas capelas foram possivelmente terminadas em 1872, ano em que cessam os pagamentos a Joaquim Gonçalves Simões. Três anos mais tarde, um Inventário dos Bens da Irmandade do Bom Jesus atesta que as imagens já tinham sido colocadas, encontrando-se portanto definitivamente concluída a obra dos Passos, iniciada setenta e nove anos antes. Nesse Inventário, feito no dia 14 de julho de 1875, consta uma lista detalhada de todas as imagens e objetos que se achavam em cada um dos Passos pouco tempo depois do arranjo final dos grupos, o que possibilita a identificação das esculturas que foram mudadas de capela após essa data²⁴, já que o número total – sessenta e quatro – é o mesmo que atualmente²⁵.

Em 1887, a Irmandade do Bom Jesus decide construir um muro com “grades e pontas de ferro” para fechar o sítio dos Passos e ajardiná-lo no interior, começando os trabalhos no ano seguinte²⁶. Nessa época, os Passos foram “retocados” (repintados), como revela um recibo datado de 14 de março de 1891 assinado pelo pintor Joaquim Ernesto Coelho²⁷. Várias outras repinturas se seguiriam, sendo já uma segunda feita apenas três anos mais tarde²⁸.

No início de 1900 chega a Congonhas do Campo o Padre Júlio Engrácia, incumbido pelo bispado de Mariana de fazer séria sindicância sobre a desastrosa situação financeira da Irmandade do Bom Jesus. Seu minucioso relatório deu origem à publicação em 1903 da *Relação cronológica*, citada várias vezes neste texto. Do período de sua administração (1900-1912), datam dois originais documentos relativos aos Passos.

O primeiro é uma descrição geral feita por dois “distintos romeiros” a pedido do próprio Júlio Engrácia, que a inseriu no final de sua *Relação* a título de guia piedoso e turístico. Seu interesse reside, principalmente, nas apreciações estéticas negativas formuladas pelos autores, correspondentes, sem dúvida, às do próprio padre. Os Passos são considerados “figuras medonhas, mais próprias para fazer rir às crianças do que para atrair a veneração ou simpatia dos corações”, o que significa que o gosto acadêmico do início do século repudiava completamente as esculturas barrocas do Aleijadinho, por não estarem de acordo

24. As imagens que mudaram de capela após 1875 foram dois soldados (um que passou do Passo da Prisão para o da Flagelação e outro deste último para o Passo da Cruz-às-costas) e o garoto que dá os pregos, que deixou sua tradicional posição no grupo da Crucificação para integrar o cortejo do Passo da Cruz-às-costas (Anexo 3).

25. Duas a menos do que em 1798, quando havia sido passado o contrato para a policromia. Essas imagens, que não chegaram a ser feitas seriam possivelmente as da Virgem e São João para o grupo do Calvário a ser instalado na capela-mor. Ver capítulo I, p. 23.

26. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 122-124.

27. *Recebi do R.mo. Senhor Padre Flávio Ribeiro de Almeida, procurador da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, a quantia de quatro contos setecentos e vinte oito mil novecentos e vinte réis (por?) douramento e pintura da igreja e sacristia, encarnação de imagens e trabalho no jardim dos Passos, e por ser verdade firmo o presente. Congonhas do Campo, 14 de março de 1891. Joaquim Ernesto Coelho. Arquivo do Santuário. Documento avulso.*

28. Ver ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 135-136.



À esquerda, detalhe do Cristo, no Passo da Flagelação e, à direita, Passo da Coroação de Espinhos. Fotos de Nelson Kon, 2010.

To the left, detail of Christ, in the Passo of Flagellation, and, to the right, the Passo of Crowning with Thorns. Photograph by Nelson Kon, 2010.



como “o verdadeiro sentimento do belo e respeitável” exigido pela estética neoclássica então adotada pela Igreja Católica. Terminaram os dois autores fazendo votos para que o administrador episcopal mandasse “substituir as horrendas figuras dos Passos, e consumi-las para sempre, a modo que não fique das mesmas o menor sinal, para honra de Deus e da arte mineira”²⁹.

As dificuldades financeiras da irmandade e o gosto popular dos romeiros do interior de Minas e outros Estados, que afluíam aos milhares a Congonhas para os jubileus anuais, salvaram os Passos do Aleijadinho da destruição. A mesma sorte não tiveram os Passos setecentistas de Braga correspondentes às mesmas invocações, que foram substituídos na segunda metade do século XIX por outros de gosto acadêmico, como foi visto no capítulo anterior³⁰.

Opinião negativa semelhante foi emitida pelo autor de uma “expertise” dos Passos, também ordenada pelo Padre Júlio Engrácia em 1906, em vista de uma restauração. Seu signatário,

29. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 169-172 (Anexo 7).

30. Os Passos substituídos em Braga foram os da Prisão, Flagelação, Coroação de Espinhos, *Ecce Homo* e Cruz-às-costas, que incluíam maior número de figuras caricaturais de soldados romanos.









Na página dupla anterior, vista noturna do Jardim dos Passos. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the previous double page, Garden of Passos night view. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À esquerda, Capela do Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, the Chapel containing the Passo of the Garden. Photograph by Nelson Kon, 2010.

o pintor italiano Ângelo Clerici, também julgou que as estátuas dos Passos “abundavam em imperfeições”, necessitando de “abundantes retoques de goivas e formões” para chegar “à altura em que os conhecimentos modernos hoje ensinam”. Clerici assinala também que o interior das capelas necessitava de urgente limpeza e novo reboco para debelar a umidade e o mofo. Sugere, entre outras coisas, a abertura de dois óculos para ventilação no muro frontal das capelas, solução que foi efetivamente adotada³¹.

A situação dos Passos não era melhor em 1910, como atesta um relatório enviado ao Arcebispado de Mariana, no qual seu estado material é descrito como de abandono quase completo, necessitando de uma limpeza geral e de medidas de proteção, notadamente contra as cabras e porcos que circulavam livremente pelo local. Observe-se que nesse momento começa a ser reconhecido o valor histórico dos Passos, fruto do “esforço dos que haviam erigido o Santuário”³².

A autorização e os subsídios necessários para a reclamada “limpeza” foram concedidos em fins do mesmo ano, recebendo os Passos nova camada de repintura, em 1911. Uma quarta repintura das esculturas pode ainda ser datada do ano de 1918, executada por dois pintores que se intitulam Alves e Moraes³³. Outras foram realizadas após essa data, já que até sete camadas de repinturas seriam identificadas nas restaurações das imagens em 1957 e das pinturas murais em 2007³⁴.

Em 1939, dois anos apenas após a criação do Iphan, na época Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, os Passos receberam tombamento federal, com inscrição no Livro de Belas Artes³⁵. Em 1957, passaram por uma restauração abrangente promovida pela então Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que devolveu ao patrimônio brasileiro os grupos escultóricos já quase irreconhecíveis sob as capas de repinturas. Dessa época em diante passam a ocupar lugar de destaque na obra do Aleijadinho, ao mesmo título que os Profetas³⁶.

Em 1963, no ensaio fundamental do crítico francês Germain Bazin³⁷, os Passos e os Profetas constituem matéria de um extenso capítulo que lhes confere o *status* de obra-prima no

31. Cf. Anexo 9. O pintor Ângelo Clerici tem atividade documentada em Minas Gerais entre 1880 e 1890 aproximadamente. Suas obras mais conhecidas são a pintura da capela-mor da Igreja de São José (1885) e nave e capela-mor da Igreja do Carmo (1888), ambas em Ouro Preto.

32. Arquivo Arquidiocesano de Mariana, pasta n. 18, Congonhas III (Documento avulso).

33. Arquivo Arquidiocesano de Mariana, pasta n. 18, Congonhas III (Documento avulso).

34. Cf. Capítulo IV.

35. Processo número 75-T, Inscrição número 239, fls. 41, com data de 08/09/1939.

36. Em 1961, em capítulo específico consagrado ao Brasil, o historiador Jean Babelon duvidava que os Passos fossem do mesmo escultor que havia feito os Profetas. Cf. BABELON, Jean. *Histoire de l' Art*. Tomo III. Paris, 1961, p. 769.

37. BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps, 1963. Tradução: *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.



À esquerda, Santuário do Bom Jesus de Braga, em 1789. Desenho de Carlos Amarante, com legendas explicativas. Acervo da autora.

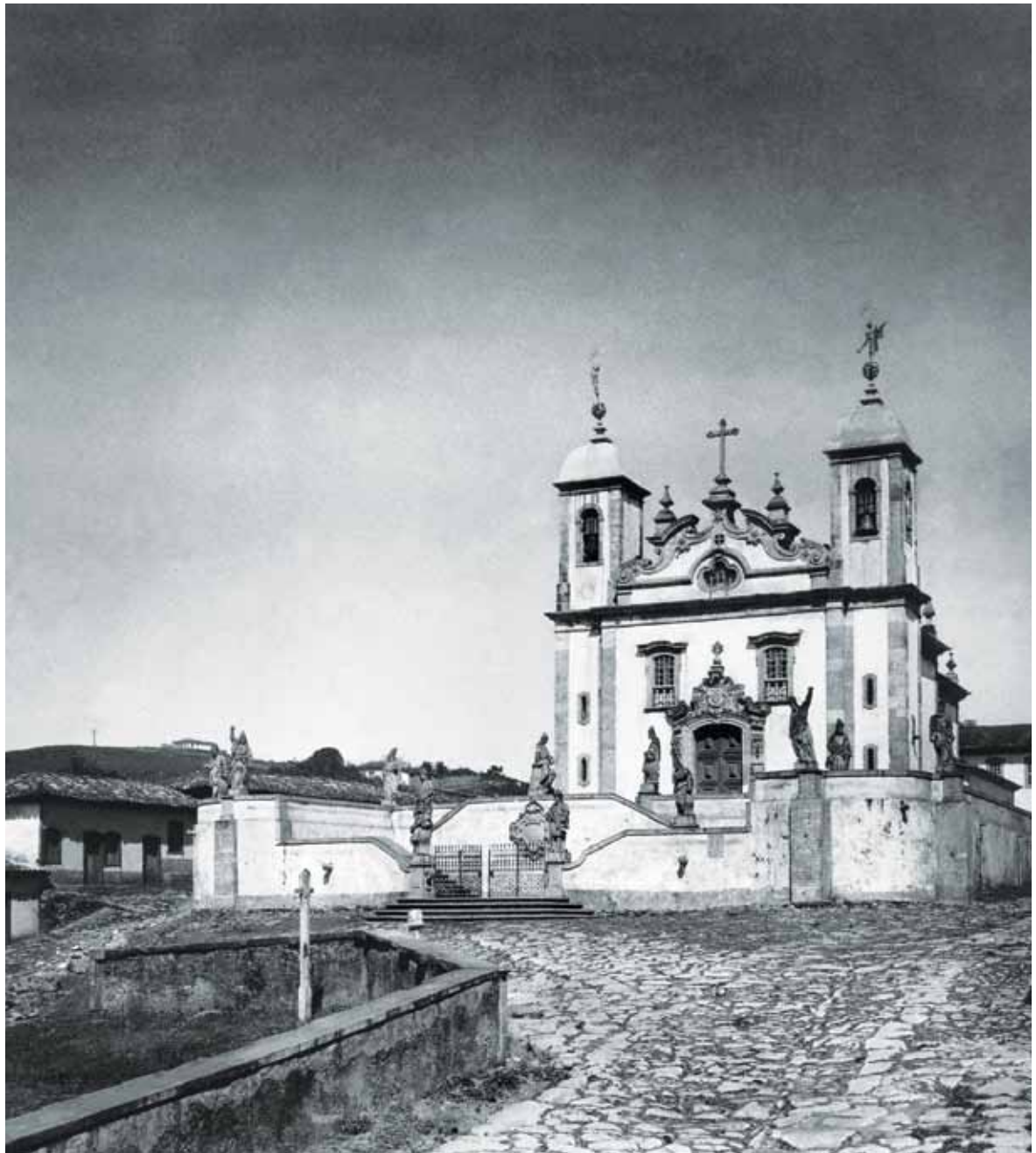
To the left, Sanctuary of Bom Jesus de Braga, in 1789. Sketch by Carlos Amarante, with captions. Author's collection.

À direita, Adro dos Profetas e Igreja do Bom Jesus de Matosinhos. Instituto Moreira Salles. Foto de Marc Ferrez, c.1880.

To the right, the Prophets Churchyard and the Church of Bom Jesus de Matosinhos. Instituto Moreira Salles. Photograph by Marc Ferrez, 1880.

Na página dupla seguinte, vista noturna do Santuário de Congonhas e Adro dos Profetas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the following double page, Sanctuary of Congonhas and Prophets Churchyard night view. Photograph by Nelson Kon, 2010.



conjunto da produção do Aleijadinho, passando, desde então, a fazer parte da historiografia internacional da arte dos períodos barroco e rococó.

O título de Patrimônio Mundial outorgado pela Unesco em 1985 ao conjunto arquitetônico e escultórico do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos veio ratificar esse reconhecimento internacional dado a "uma obra-prima do gênio criativo humano", segundo um dos critérios básicos para aprovação das candidaturas submetidas ao órgão.









III. ANÁLISE DOS GRUPOS ESCULTÓRICOS: ICONOGRAFIA E ESTILO



III. ANÁLISE DOS GRUPOS ESCULTÓRICOS: ICONOGRAFIA E ESTILO



Na abertura, Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opening page, the Passo of Cross-bearing. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À esquerda, detalhe do Cristo. Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, detail of Christ. Passo of Cross-bearing. Photograph by Nelson Kon, 2010.

A identificação e análise iconográfica dos temas da Paixão representados nos diversos Passos relaciona-se intimamente à sua transposição formal nos grupos escultóricos que compõem cada cena. É preciso inicialmente compreender a cena em seu sentido geral e a participação dos personagens que nela atuam, para em seguida analisar a composição formal do grupo e o estilo das esculturas.

Simples à primeira vista, já que todas as cenas são amplamente conhecidas, fazendo parte do imaginário cristão desde a época medieval, a tarefa assume, na prática, grau de complexidade insuspeitado, tendo em vista que o Aleijadinho não deixou registros visuais ou escritos de sua concepção original da organização dos grupos. Pode-se afirmar com certeza que nem mesmo a instalação da capela da Ceia, feita enquanto ele ainda vivia em Vila Rica, contou com a sua supervisão. A prova é que o próprio Athaide, autor da policromia das esculturas e possivelmente responsável pelo seu arranjo na capela, deu a outro apóstolo as cores que identificam São Pedro nos outros Passos, posicionando-o erradamente na mesa à esquerda do Cristo.

Por outro lado, resultaram até hoje infrutíferas as tentativas de identificação de gravuras impressas ou estampas que poderiam ter servido de modelo às cenas representadas nos Passos, com os problemas adicionais da inclusão da terceira dimensão por se tratar de esculturas e da possibilidade de movimentá-las no espaço das capelas, que não comportam pisos com encaixes fixos.

As esculturas foram com efeito movimentadas inúmeras vezes ao longo do tempo, tanto pelos romeiros que entravam livremente nas capelas e interagem com as imagens, quanto por ocasião das obras de repintura no final do século XIX e primeiras décadas do XX¹. Em fotos anteriores à primeira restauração geral, feita pelo Iphan em 1957, a organização dos diversos grupos escultóricos apresenta desarranjos visíveis, como a posição de São João inclinado sobre a mesa no Passo da Ceia, ou a desarticulação dos soldados que flagelam o Cristo no quarto Passo.

1. Ver por exemplo texto de 1869 do viajante inglês Richard Burton (Anexo 6).



Esses desarranjos mais evidentes foram corrigidos na aludida restauração “segundo princípios lógicos e estéticos”, como relatou Edson Motta na época². Entretanto, os restauradores desse trabalho pioneiro, realizado em apenas seis meses, não dispuseram de tempo hábil para uma pesquisa aprofundada em iconografia cristã ou de informações complementares sobre conjuntos similares em Portugal. Observe-se que o critério estético que norteou basicamente os trabalhos de restauração determinou também o revestimento uniforme das paredes das capelas em tonalidades neutras, harmonizadas à policromia das esculturas de cada grupo.

A pesquisa iconográfica das cenas representadas nos Passos começa normalmente pelas citações evangélicas das cartelas externas das capelas seguida da leitura dos quatro Evangelhos sinópticos, para identificação das passagens com relação mais direta com os conjuntos escultóricos criados pelo Aleijadinho. Observe-se que nem sempre há concordância exata entre as citações indicadas nas cartelas e as cenas representadas no interior das capelas.

A segunda referência são os grupos de iconografia similar nos Passos do Santuário de Braga, usando as descrições do século XVIII para os que foram reformados no século XIX. Finalmente, é preciso lembrar a existência no próprio Santuário de Congonhas de um repertório visual de doze cenas da Paixão, pintadas nas paredes da capela-mor por João Nepomuceno Ferreira e Castro entre 1778 e 1787. Iniciada com a *Entrada do Cristo em Jerusalém*, a série dessas pinturas inclui todas as cenas representadas nos Passos do Aleijadinho, que delas retirou possível inspiração para detalhes de vestimentas e atributos e eventualmente organização de cenas, como será visto a seguir.

Estabelecida a iconografia e o sentido geral da ação dramática, é possível analisar de forma mais objetiva a composição geral das diversas cenas bem como as esculturas individualmente em seus aspectos formais e estilísticos. Nesse campo, o problema maior é o da colaboração dos auxiliares na talha das 64 esculturas, que foram esculpidas em apenas 41 meses³, o que significa produção de uma a duas esculturas por mês. Entre elas, peças executadas inteiramente pelo Aleijadinho, outras pelos oficiais e, finalmente, peças realizadas em colaboração, seja com acabamento pelos oficiais de esculturas executadas pelo Mestre, seja pela intervenção deste em detalhes importantes de esculturas talhadas pelos oficiais.

Tendo em vista que eles copiavam diligentemente o estilo pessoal do Mestre, o principal critério para a identificação de peças executadas pessoalmente pelo Aleijadinho ou com

2. Cf. MACHADO, Lourival Gomes. Reconquista de Congonhas. In: *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 347-354.

3. Em 1796 o Aleijadinho trabalhou 5 meses e nos três anos seguintes, 12 meses. Ver capítulo II, p. 40-42.

sua colaboração direta é a qualidade escultórica da imagem. Nesse caso estão as sete representações do Cristo, o Anjo do Horto e a maioria dos apóstolos atuando como personagens principais nos três primeiros Passos. Os outros critérios são o ponto de vista do espectador a partir da porta de entrada da capela e a participação ativa do personagem na cena, como no caso do soldado que açoitava o Cristo no grupo da Flagelação.

Entre as representações de personagens secundários, quase todas as figuras de soldados romanos, reina grande heterogeneidade de faturas e desníveis de qualidade que vão do excelente ao grotesco, dependendo da perícia técnica do oficial executante. Algumas transmitem realmente sentimentos agressivos traduzidos em excelentes caricaturas, como as dos soldados do Passo da Prisão. Outras são quase inexpressivas, como a maioria dos soldados dos Passos da Coroação de Espinhos e Crucificação, com exceção da figura do Centurião.

A pesquisa da melhor posição para as esculturas em cada Passo, efetuada após as restaurações, levou em conta tanto critérios de ordem iconográfica quanto formal e estilística, incluindo no segundo caso também a participação dos pintores e principalmente a de Manoel da Costa Athaide, autor da policromia das esculturas e das pinturas parietais das três primeiras capelas.

PASSO DA CEIA

Na inscrição da cartela figura um versículo do evangelho de São Mateus: *CAENANTIBUS / AUTEM EIS ACCEPIT / JESUS PANEM / HOC EST COR / PUS MEUM / S. MATH. CAP. 26 / v. 27* (Enquanto ceavam tomou Jesus o pão [e disse]: este é o meu corpo. Mateus, cap. 26, v. 27).

A Instituição da Eucaristia é efetivamente representada na cena, como atesta a figura central do Cristo com o pão na mão esquerda, enquanto a direita faz o gesto da bênção. A atitude dos apóstolos que gesticulam interrogativamente deriva, entretanto, de um versículo anterior do mesmo texto evangélico, quando o Cristo anuncia a próxima traição de um deles: “Em verdade vos digo, que um de vós me há de entregar. Eles, muito tristes, cada um começou a dizer: Porventura sou eu, Senhor?” (Mateus 26: 22).

A atitude de São João, reclinado no ombro do Mestre, tem, entretanto, como fonte o próprio Evangelista, o único a registrar o fato: “Ora um dos seus discípulos, ao qual Jesus amava, estava recostado sobre o peito de Jesus” (João, 13: 23) e também a bolsa de Judas (João 13: 29) e a indicação de que a cena se passa à noite (João, 13: 30), como evidencia a janela da parede do fundo, com a cortina levantada lateralmente. A iluminação se fazia



CAVANTIBUS
AUTEM LIT. AC ET
IHSUS PANES

PRO EST. CUL
RES. ALIEN.

IN. 1712

À direita, Capela do
Passo da Ceia. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*To the right, the Chapel
containing the Passo of
Supper. Photograph by
Nelson Kon, 2010.*

Na página ao lado,
cartela do Passo da Ceia.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*On the opposite page,
cartouche at the Passo
of Supper. Photograph
by Nelson Kon, 2010.*



por um “lâmpião de pau”, cuja corrente pende ainda do teto, e sobre a mesa viam-se pratos, garrafas e outros utensílios, como registra o Inventário de 1875⁴. Observe-se a não inclusão no rol desse documento do Cordeiro Pascal, que aparece, entretanto, alguns anos mais tarde na fotografia de Marc Ferrez⁵ sem a atual bandeja, então nas mãos do servo vestido à moda setecentista.

A vestimenta desse servo, fora da associação túnica e manto dos demais personagens, deriva diretamente do modelo da Ceia de Braga, que incluía “hum mancebo vestido de huma decente casaca”, identificado posteriormente como São João Marcos⁶.

4. Cf. Anexo 7.

5. Ver foto da p. 130. Esse cordeiro, de fatura sumária, pode ter sido inspirado no que figura na pintura da capela-mor do Santuário em travessa branca como na fotografia. A bandeja pertence a um dos servos e foi colocada na mesa na restauração de 1957.

6. Trata-se do evangelista São Marcos. Cf. capítulo I, p. 20.



À esquerda, aspecto atual do Passo da Ceia, com cenários recuperados. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, the Passo of Supper in its present aspect, with the recovered sceneries. Photograph by Nelson Kon, 2010.

O servo do outro lado, possivelmente uma criação do Aleijadinho para o equilíbrio simétrico da composição, veste túnica curta e traz nas mãos jarro, bacia e toalha, alusão provável ao episódio precedente do lava-pés (representado em uma das pinturas na capela-mor), segundo relato do mesmo evangelista São João: “[...] levantou-se da ceia, depôs o seu manto, e, pegando uma toalha, cingiu-se com ela. Depois lançou água numa bacia, começou a lavar os pés dos discípulos e a enxugar-lhos com a toalha [...]” (João 13: 4-5). Observe-se que a toalha completa também a indumentária do suposto São João Marcos, integrando assim os dois personagens.

Apenas quatro apóstolos do grupo têm identificação iconográfica precisa: Pedro, Tiago Maior e João, por comparação com as respectivas representações nos Passos seguintes do Horto e Prisão, assim como Judas Iscariotes, que segura na mão esquerda a bolsa com as trinta moedas da traição. Os três primeiros ocupam posições de destaque à direita e à esquerda do Cristo e Judas, o último lugar, numa das pontas da mesa, como manda a tradição.

A ordem dos demais apóstolos, tradicionalmente estabelecida nas representações artísticas pela sua entrada no Cânon da Missa, seria, em princípio, após os três mencionados, André, Tomé, Tiago Menor, Felipe, Bartolomeu, Mateus, Simão e Judas Tadeu. Dessa forma, é possível conjecturar que, do lado oposto da mesa, em frente a Judas Iscariotes, estariam Judas Tadeu (ou Simão) seguido de São Mateus. Em frente, ao lado do traidor, Simão e Bartolomeu e, em situação intermediária, os restantes.

O tipo físico do personagem, estabelecido pela iconografia tradicional, também pode auxiliar na identificação. Santo André, irmão de São Pedro, geralmente representado como um homem mais velho, é sem dúvida o apóstolo atualmente do lado de São João, e São Mateus, antigo publicano e coletor de impostos, o segundo apóstolo do lado esquerdo da mesa, ao lado de Judas Tadeu. Finalmente, é possível ainda identificar com certo grau de probabilidade o apóstolo Tiago Menor, em terceira posição, do lado direito, pela semelhança dos traços fisionômicos com os do Cristo, de quem era primo-irmão. Quanto aos demais, agora já no campo hipotético, Bartolomeu poderia ser o apóstolo ao lado de Mateus, e Tomás, o personagem inquisidor ao lado de Tiago Menor. Quanto a Filipe, seu tipo físico mais jovem coincidiria melhor no grupo com o do apóstolo na ponta da mesa, em frente a Judas, que nesse caso estaria fora de lugar segundo a Ordem do Cânon.

Passando à análise da forma e do estilo, a primeira impressão que se impõe é a perfeita unidade do conjunto e excelente execução de todas as esculturas, nas quais a intervenção menos qualificada da oficina não é tão marcante como nos outros Passos. Entretanto, algumas esculturas mereceram atenção particular do Aleijadinho, apresentando acabamento mais cuidadoso do panejamento e entalhe dos traços fisionômicos e cabelos. Essas esculturas



são, como seria de se prever, o Cristo e os apóstolos mais próximos no centro da mesa. Mas também, surpreendentemente, o servo com vestes setecentistas, talvez em função da maior complexidade do personagem.

Todas as esculturas têm intensa movimentação, que varia segundo o personagem e sua posição na mesa. O único estático é Judas, com a cabeça baixa em reação à palavra acusadora do Cristo, e surpreendido nessa atitude pelo vizinho da direita, cujo rosto e gestualidade expressam espanto e rejeição. A posição dessa escultura ao lado de Judas não deixa margem a dúvidas, tendo em vista que do lado inverso sua atitude resulta incompreensível, como pode ser verificado nas fotografias anteriores a 1973⁷, quando essa imagem e a de São Pedro foram colocadas nas atuais posições.

Finalmente, uma palavra com relação à policromia de Manoel da Costa Athaíde, que desempenha importante papel de reforço da unidade estética do conjunto. As tonalidades escolhidas privilegiam as nuances claras e finamente matizadas, em gama de rosados, azuis, verdes e ocre, com alguns toques de vermelho nos mantos, cores habituais nas pinturas do Athaíde, inseridas no universo plástico do rococó.

PASSO DO HORTO

Para o Passo do Horto, a inscrição da cartela acima da porta tem como fonte o evangelho de São Lucas: *ET FACTUS IN AG / ONIA. PROLIXIUS / ORABAT* (“E posto em agonia, orava mais insistentemente”, não constando o nome do evangelista e referência ao capítulo, 22, e versículo, 43)⁸.

Da mesma forma que no Passo da Ceia, o modelo bracarense é marcante neste Passo, que reproduz a mesma ação dramática com o mesmo número de personagens, incluindo ainda nas mãos do Anjo o cálice e a cruz indicados na documentação setecentista de Braga⁹. Como, com exceção do Anjo, as esculturas originais ainda se conservam em Braga, influências nítidas podem ser detectadas na gestualidade do Cristo e de São Pedro, incluindo movimentação dos panejamentos. Essa referência possibilitou a reposição da figura de São Pedro na correta postura assentada, efetuada por ocasião da restauração de 1973.

A inspiração no texto do evangelho de São Lucas evidencia-se ainda na presença do cálice na mão do Anjo e no suor de sangue na testa do Cristo. “Posto de joelhos, orava dizendo:

À direita, detalhe do Cristo. Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, detail of Christ. Passo of the Garden. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Na página dupla seguinte, apóstolos João e Tiago Maior. Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the following double page, apostles John and James the Greater. Passo of the Garden. Photograph by Nelson Kon, 2010.

7. Ver foto da p. 138.

8. A citação evangélica é a mesma no Passo do Horto em Braga.

9. A cruz do Anjo de Congonhas foi retirada na restauração de 1957 por motivos de segurança da peça. Ver foto da p. 122.









Pai se é do teu agrado afasta de mim esse cálice [...] O seu suor tornou-se gotas de sangue, que corriam até a terra” (Lucas, 22: 42-44).

A força dramática da cena é em parte fruto do contraste entre a angústia do Cristo, traduzida na expressão extática do olhar e no suor de sangue, e o sono dos apóstolos João e Tiago Maior, possivelmente reproduzidos da observação do natural, com um dos braços servindo de encosto para a cabeça e o outro caído em total relaxamento ao lado do corpo. Curiosamente, as pernas das duas esculturas não acompanham o movimento do corpo, ficando os pés soltos no ar, talvez em função da falta de um suporte no piso para complementação visual da escultura. Já a imagem de Pedro, representado em postura assentada, transmite, ao contrário, sensação de estresse e tensão. A cabeça, com a fronte sulcada por profundas rugas de inquietação, parece tombar, vencida pelo sono, ficando a mão que a sustinha solta no ar. E, efetivamente, fora ele, São Pedro, que o Cristo interpelara pouco tempo antes, pedindo apoio naquela hora sombria, segundo os evangelistas Mateus (26:40) e Marcos (14:37).

À direita, cartela do
Passo do Horto. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*To the right, cartouche
at the Passo of the
Garden. Photograph by
Nelson Kon, 2010.*

À esquerda,
aspecto atual do Passo
do Horto, com cenários
recuperados. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*To the left, the Passo
of the Garden in its
present aspect, with
the recovered sceneries.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*



A composição triangular é perfeitamente adaptada à unidade dramática da cena e à psicologia dos personagens, do repouso sugerido pela horizontal dos apóstolos adormecidos ao vértice superior ocupado pelo Anjo, em estreita comunicação com a figura do Cristo, que é preciso imaginar em posição ligeiramente elevada, como mostram as fotografias anteriores a 1957.

Nesse conjunto de grande harmonia, todas as imagens mereceram atenção especial do Aleijadinho, sendo ainda pouco visível a colaboração de auxiliares. A aparente rigidez do corpo do Anjo¹⁰, com pernas de perfil e torso de frente, tem bom resultado visual, completando a curva iniciada na ponta do manto acima da cabeça que dá o sentido do movimento descendente da escultura. Esse movimento explica a posição dos cabelos em cachos revoltos acima da cabeça e a implantação das asas em níveis diferentes.

A policromia de Manoel da Costa Athaide desempenha, como no Passo da Ceia, papel integrador da unidade estética do conjunto, seguindo a mesma gama cromática para as figuras dos apóstolos. Uma nova tonalidade é, entretanto, introduzida para a túnica do Cristo, que passa do azul claro ao castanho violeta, indicando simbolicamente o início efetivo da paixão.

10. Essa rigidez é atribuída por Germain Bazin à dificuldade do Aleijadinho, habituado aos relevos parietais, de movimentar plenamente formas no espaço. Cf. BAZIN, Germain. Opus cit., p. 181.



À esquerda, aspecto atual do Passo da Prisão. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, the Passo of Prison in its present aspect. Photograph by Nelson Kon, 2010.

PASSO DA PRISÃO

A inscrição da cartela é, dessa vez, tomada do evangelho de São Marcos: *TANQUAM. AD / LATRONEM. EXIS / TIS CUM LIGNIS COM / PREHENDERE ME* ("Como se eu fosse um ladrão, com [espadas e] varapaus viestes prender-me"). Foi omitida a palavra **gladis** (espada) do texto original e a referência (Marcos, 14: 48). Entretanto, não é essa a passagem exata representada na capela e sim o episódio bem mais popular da cura de Malco, servo do sumo Pontífice de Jerusalém, descrito apenas por São Lucas (22: 50). Observe-se que, embora os outros evangelistas também tenham relatado a agressão, apenas João cita o nome do agressor: "**Simão Pedro**, que tinha uma espada, puxou dela, feriu um servo do pontífice e cortou-lhe a orelha direita. Este servo chamava-se Malco" (João, 18:10).

A composição da cena de Congonhas, que sintetiza em um único momento ações tomadas a duas fontes evangélicas, difere da cena análoga de Braga, que incluía número superior de personagens e várias ações simultâneas como numa história em quadrinhos: "Uma numerosa coorte prendendo Jesus Cristo. Judas dando-lhe o ósculo. São Pedro cortando a orelha do servo do Pontífice. O mancebo fugindo coberto com o lençol. Judas a suspender-se em uma árvore"¹¹. Ao todo são dezoito figurantes¹², o dobro dos que compõem o Passo de Congonhas, que substitui as ações paralelas de Braga por uma espécie de instantâneo tomado ao vivo, de extraordinária força expressiva.

No centro da ação, a figura do Cristo com a orelha de Malco na mão direita avança em direção à vítima para curá-lo. Esta, com um dos joelhos em terra, esboça um movimento de surpresa, o braço direito levantado, originalmente com a lanterna que identifica o personagem¹³. À esquerda, Pedro tem ainda a espada levantada e, logo atrás do Cristo, Judas, que acabara de perpetrar o ósculo da traição, recua tomado de espanto.

No fundo da capela, quatro caricaturais figuras de soldados romanos avançam com varapaus e archotes, atributos expressamente indicados nos textos evangélicos relacionados ao episódio da prisão¹⁴. O tradicional uniforme da guarda romana sofreu algumas adaptações, como a substituição das sandálias de cano alto por botas fechadas¹⁵ e a introdução de calções por baixo das túnicas curtas, com colarinhos abotoados. O caso mais curioso nesse

11. O "mancebo fugindo coberto com o lençol" é geralmente identificado com São João. Cf. Descrição de Carlos Amarante, 1789 (Anexo 2).

12. Cf. Descrição de 1793, in: BURY, John (Anexo 12).

13. Ver fotos anteriores à restauração de 1957 e descrição da capela correspondente de Braga em 1758 (Anexo I).

14. Os varapaus figuram em Marcos (14:48) e os archotes em João (19:3): "tendo Judas tomado a coorte e guardas fornecidos pelos pontífices e fariseus, foi lá com lanternas, *archotes* e armas".

15. Essas botas também calçam os soldados nas pinturas do Nepomuceno na capela-mor do Santuário.



Nesta página, capela e cartela do Passo da Prisão. Fotos de Nelson Kon, 2010.

On this page, the Chapel and cartouche of the Passo of Prison. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À direita, aspecto atual do Passo da Prisão, com cenários recuperados. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, the Passo of Prison in its present aspect, with the recovered sceneries. Photograph by Nelson Kon, 2010.











À esquerda, aspecto atual do Passo da Flagelação, com cenários recuperados. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, the Passo of Flagellation in its present aspect, with the recovered sceneries. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Nas páginas anteriores, detalhes do Passo da Prisão. Malco, à esquerda, e Cristo, à direita. Fotos de Nelson Kon, 2010.

On the previous pages, details of the Passo of Prison. Malchus, to the left, and Christ, to the right. Photographs by Nelson Kon, 2010.

campo é o da vestimenta de Malco, que não era soldado romano mas acabou vestido como um deles, sem espada e capacete, este substituído por uma espécie de quipa judaica, decorada com uma pata de leão.

Das esculturas desse grupo, apenas os personagens principais do Cristo, São Pedro e Malco têm qualidade escultórica suficiente para serem atribuídas ao trabalho pessoal do Aleijadinho na quase totalidade da execução. Entretanto, é evidente que ele interferiu em partes importantes de todas as outras, notadamente as caricaturas e a articulação dos movimentos dos soldados, com pés solidamente implantados no chão. A única exceção é Judas, cujo corpo alongado é tratado de forma sumária, possivelmente em virtude de sua situação de pouco destaque, atrás da figura do Cristo.

Como nos Passos anteriores do Horto e da Prisão, a policromia de Manoel da Costa Athaide tem nesse grupo importante papel de integração estética do conjunto das esculturas, nas quais foi utilizada a mesma gama cromática de tonalidades suaves. As couraças dos soldados receberam um tom cinza claro que serve de ligação com as demais cores, como temas recorrentes de uma partitura musical. A recuperação do cenário de arcadas pintadas nas paredes pelo mesmo Athaide intensifica essa integração estética, funcionando como reforço visual à unidade da cena.

PASSO DA FLAGELAÇÃO

Dividindo a quarta capela com o grupo da Coroação de Espinhos, o Passo da Flagelação não dispõe de inscrição externa que o especifique. Na cartela há apenas duas palavras, *ECCE HOMO*, com a indicação do evangelista São João e referência ao capítulo 19, sem indicação de versículo.

Como foi visto anteriormente¹⁶, é possível que o Passo do *Ecce Homo* (Eis o Homem), segundo o dito célebre de Pilatos, fosse inicialmente previsto na série de Congonhas, já que figurava em Braga após os da Flagelação e Coroação de Espinhos. Entre os indícios que justificam essa hipótese estão o texto da cartela e a presença de personagens excedentes nas duas cenas, incluindo cada uma seis soldados romanos além do Cristo. Em Braga, tanto a Flagelação quanto a Coroação de Espinhos incorporavam em torno do Cristo apenas quatro figurantes, descritos como “ferocíssimos algozes” ou “judeus horrendos”¹⁷.

16. Ver capítulo I, p. 21.

17. Ver Descrição das capelas de Braga no ano de 1758 (Anexo I).



Na página ao lado,
detalhe de soldado.
Passo da Flagelação.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*On the opposite page,
detail of soldier. Passo of
Flagellation. Photograph
by Nelson Kon, 2010.*

Mas o indício mais instigante é a própria atitude do Cristo flagelado, altaneira e distante, parecendo alheio ao sofrimento dos açoites, e o olhar voltado para baixo como se efetivamente estivesse em situação mais elevada na “varanda de Pilatos”. Nesse aspecto, é interessante a comparação com as pinturas do *Ecce Homo* e Flagelação na capela-mor do Santuário. Na primeira, a postura do Cristo ereto corresponde à do Cristo flagelado do Aleijadinho, que difere totalmente da segunda, portanto iconograficamente mais próxima. Talvez esteja aí a explicação para a forma singular da coluna, alongada com um suporte complementar na base, tendo em vista que o Cristo não se verga para alcançá-la como na pintura de Nepomuceno. Lembre-se que a forma baixa da coluna da flagelação foi a preferida da arte da Contrarreforma por possibilitar efeitos mais dramáticos na movimentação do Cristo, com frequência representado tombado sobre ela sob os golpes dos açoites.

Apenas os três algozes com o braço direito levantado (segurando originalmente chicotes) e o que esbofeteia o Cristo¹⁸ têm participação direta na ação dramática da cena. Um quarto, trazendo no braço a túnica do supliciado, tem também relação iconográfica com a cena, enquanto seu companheiro da direita, sem função definida, parece esboçar um passo de dança.

Do ponto de vista da análise formal, é interessante observar que, além da escultura do Cristo, inteiramente talhada pelo Aleijadinho, como seria de se esperar, duas figurações de algozes mereceram seu cuidado particular nesse grupo. O primeiro algoz é o segundo soldado à esquerda, com o braço direito levantado, cuja qualidade escultórica revela trabalho pessoal do Mestre, com possível função de modelo para os oficiais. O outro algoz, do mesmo lado, tem na cabeça, em lugar do habitual capacete, uma espécie de barrete com a borda vermelha que encontra singular recorrência no algoz com barrete vermelho das cenas da Flagelação, Coroação e Crucificação das pinturas do Nepomuceno, na capela-mor do Santuário. A explicação para esse barrete sugere a necessidade de incluir representações de judeus entre os soldados romanos algozes do Cristo, como nos Passos setecentistas de Braga, já que esse era um sinal distintivo que os identificava, fazendo parte do repertório iconográfico da arte cristã.

PASSO DA COROAÇÃO DE ESPINHOS

Apesar de não ter menção específica na cartela da capela que a abriga, juntamente com a cena da Flagelação, a Coroação de Espinhos está incluída no capítulo 19 de São João citado de forma genérica na inscrição: “Pilatos tomou então Jesus, e o mandou flagelar.

18. O evangelho de São João (19: 3) menciona bofetadas dadas ao Cristo pelos soldados.



Capela e cartela do
Passo da Flagelação e
Coroação de Espinhos.
Fotos de Nelson Kon,
2010.

*Chapel and cartouche of
the Passo of Flagellation
and Crowning with
Thorns. Photographs by
Nelson Kon, 2010.*

Na página ao lado,
aspecto atual do
Passo da Coroação de
Espinhos, com cenários
recuperados. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*On the opposite page,
the Passo of Crowning
with Thorns in its
present aspect, with
the recovered sceneries.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*







Os soldados, tecendo uma coroa de espinhos puseram-lhe sobre a cabeça e revestiram-no com um manto púrpura. Depois, aproximaram-se dele e diziam-lhe: Salve, rei dos Judeus! E davam-lhe bofetadas (João, 15: 1-3)".

Dessa passagem de São João, figuram na cena a coroa de espinhos, o manto de púrpura nos ombros do Cristo e a inscrição INRI (*Jesus Nazareno, Rex Judaerorum*)¹⁹, na mão do soldado da esquerda assentado em primeiro plano. Já o soldado ajoelhado que entrega ao Cristo a cana verde à guisa de cetro, tem como fonte Mateus (27: 29): "Depois, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lhe sobre a cabeça e na mão direita uma **cana**. E dobrando o joelho diante dele, o escarneciam dizendo: Salve, ó Rei dos judeus".

Essa cena reproduz aproximadamente a do antigo passo setecentista de Braga, no qual o Cristo era representado "com a cana na mão e coroado de espinhos" ou, na descrição mais precisa de Carlos Amarante: "os soldados e judeus coroando de espinhos a Jesus Cristo: um cuspiendo-o e oferecendo-lhe a cana por zombaria"²⁰.

Apenas os três personagens centrais têm função definida na ação dramática desse Passo, que inclui ainda quatro soldados romanos posicionados no fundo da capela na situação de meros espectadores, sendo sua posição no grupo aleatória. Esses soldados podem ser atribuídos a um mesmo oficial, autor também dos dois soldados do fundo do grupo da Flagelação, cuja marca pessoal são as fisionomias inexpressivas e a movimentação desarticulada das pernas e braços dos personagens de soldados que executou.

Ao oposto do Cristo da Flagelação, o da Coroação de Espinhos expressa de forma realista o sofrimento da paixão que aflora no *rictus* da sobrancelha e nos lábios entreabertos, parecendo exalar um lamento. A policromia, feita tardiamente em fins do século XIX, não realça a qualidade escultórica da imagem da mesma forma que a do Athaide nos Cristos precedentes. É visível também uma menor preocupação do próprio Aleijadinho com o acabamento final da escultura, como revela o entalhe mais sumário das barbas e cabelos e a ausência de dentes aparentes como nos Cristos da Ceia e do Horto.

Também de execução tardia, o cenário pintado nas paredes da capela representa o pátio do Pretório de Pilatos, onde se passaram as cenas segundo os evangelhos de Mateus (27:27), João (18:33) e Marcos (15:15).

À direita, detalhe do Cristo. Passo da Coroação de Espinhos. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, detail of Christ. Passo of Crowning with Thorns. Photograph by Nelson Kon, 2010.

19. Observe-se que a inscrição já tem a forma do *Titulus* que será posteriormente afixado na cruz a mando de Pilatos, com o nome do condenado e o motivo da condenação, segundo prática comum no Império Romano.

20. Cf. Anexos 1 e 2.





Capela e cartela do
Passo da Cruz-às-costas.
Fotos de Nelson Kon,
2010.

*Chapel and cartouche
of the Passo of Cross-
bearing. Photographs by
Nelson Kon, 2010.*

Na página dupla
seguinte, aspecto atual
do Passo da Cruz-às-
costas, com cenários
recuperados. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*On the following
double page, the Passo
of Cross-bearing in its
present aspect, with
the recovered sceneries.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*



PASSO DA CRUZ-ÀS-COSTAS

A inscrição da cartela *BAJULANS. / SIBJ. CRUCEM. / S. JOAN. CAP. 19 / v. 17* (“Levando [ele próprio] sua cruz”) tem fatura pouco cuidada, notando-se erro corrigido na letra L (por baixo um T) e inversão dos números do capítulo e versículo do evangelho de São João. A escolha do texto corresponde efetivamente à cena representada, já que é apenas em São João que o Cristo carrega ele mesmo a cruz, sem a ajuda de Simão Cirineu, mencionado nos três outros evangelistas e presente no Passo correspondente de Braga.

Entretanto, de forma ainda mais próxima, a cena relaciona-se com o evangelho de São Lucas, o único a relatar o episódio do Encontro com as mulheres de Jerusalém: “Seguia-o uma grande multidão de povo e de mulheres, as quais batiam no peito e o lamentavam. Porém Jesus, voltando-se para elas, disse: Filhas de Jerusalém, não choreis sobre mim, mas chorai sobre vós mesmas e sobre vossos filhos” (Lucas 23: 27-28).

As duas mulheres do Passo de Congonhas têm realisticamente lágrimas nos olhos e uma delas traz no colo uma criança, como indicado no texto evangélico. Sua companheira, à qual o Cristo dirige a palavra, leva aos olhos uma toalha, com gesto análogo ao da mulher da pintura correspondente de Nepomuceno na capela-mor, tradicionalmente identificada como Maria, sua mãe. Dessa pintura provêm ainda, possivelmente, os detalhes da trombeta e do estandarte com a inscrição SPQR²¹, visíveis no canto superior esquerdo, bem como a marca da corda no pescoço do Cristo claramente sugerida pela policromia da escultura²².

A trombeta é tocada pelo pregoeiro²³ que abre o cortejo do lado direito da cena, personagem introduzido nas representações da Paixão no final da Idade Média juntamente com outros detalhes realistas, notadamente, crianças lançando pedras. Em Congonhas, pedras podem ser vistas nas mãos de três soldados do cortejo, um dos quais faz o gesto obsceno da figa, cena também derivada das representações medievais da Paixão²⁴.

Quanto ao garoto segurando o cravo, sua presença nessa capela não tem justificativa iconográfica, apesar de bem integrado no conjunto. Trata-se do “garoto que dá os pregos”, personagem habitual nos Passos da Crucificação em Portugal, ainda hoje podendo ser visto em Braga, entregando o cravo ao soldado que prega o Cristo na cruz.

21. SPQR, *Senatus Populusque Romanus*: O Senado e o Povo Romano. Emblema de poder levado pelas legiões romanas.

22. A simbologia dessa corda, inspirada nas representações dos Mistérios medievais, deriva da analogia entre Cristo e o Cordeiro amarrado para ser levado ao sacrifício.

23. Cf. Anexo 2.

24. Cf. RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Tomo I, vol. 2, p. 483-486.







Capela e cartela do
Passo da Crucificação.
Fotos de Nelson Kon,
2010.

*Chapel and cartouche of
the Passo of Crucifixion.
Photographs by Nelson
Kon, 2010.*

Na página dupla
seguinte, detalhe do
Cristo, no Passo da
Crucificação. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*On the following double
page, detail of Christ, in
the Passo of Crucifixion.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*



Apenas as figuras centrais do Cristo e da primeira mulher de Jerusalém são geralmente reconhecidas como trabalho pessoal do Aleijadinho nas esculturas deste Passo, sem dúvida o mais heterogêneo de Congonhas do ponto de vista da análise do estilo. A policromia é também de qualidade inferior à das demais capelas, como atestam as carnações esbranquiçadas de alguns soldados, em contraste com a forte coloração da do Cristo, que tem manchas de desgaste acentuadas.

O mesmo poderia ser dito do cenário pintado nas paredes, que constituía, por volta de 1875, uma imitação grosseira e simplificada dos cenários do Athaide nas capelas do Horto e Prisão. Por essa razão foi mantida a repintura de princípios do século XX, um cenário de montanhas possivelmente inspirado nas próprias montanhas da região de Congonhas, o que não deixa de servir de estímulo ao seu interesse.

PASSO DA CRUCIFICAÇÃO

A inscrição da capela, na qual o nome do evangelista figura em português como na do *Ecce Homo*, é a continuação da citação precedente no Passo da Cruz-às-costas: *CALVARIUM / LOCUM UBI CRUCI / FIXERUNT EUM. ET / CUM EO ALIOS DUOS / HINC ET HINC / S. JOÃO*. Cap. 19, v. 17 e 18, “ao lugar que se chama Calvário, onde o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado”²⁵.

O texto do evangelho de São João descreve o que nas representações artísticas é igualmente traduzido por uma cena de Calvário, ou seja, o Cristo já crucificado entre dois ladrões em suas cruzes respectivas. O mesmo se dá com os outros três evangelistas, nenhum dos quais faz alusão ao momento precedente, ilustrado neste Passo e no correspondente em Braga, segundo a descrição de Carlos Amarante: “os judeus pregando a Jesus Cristo na Cruz”²⁶.

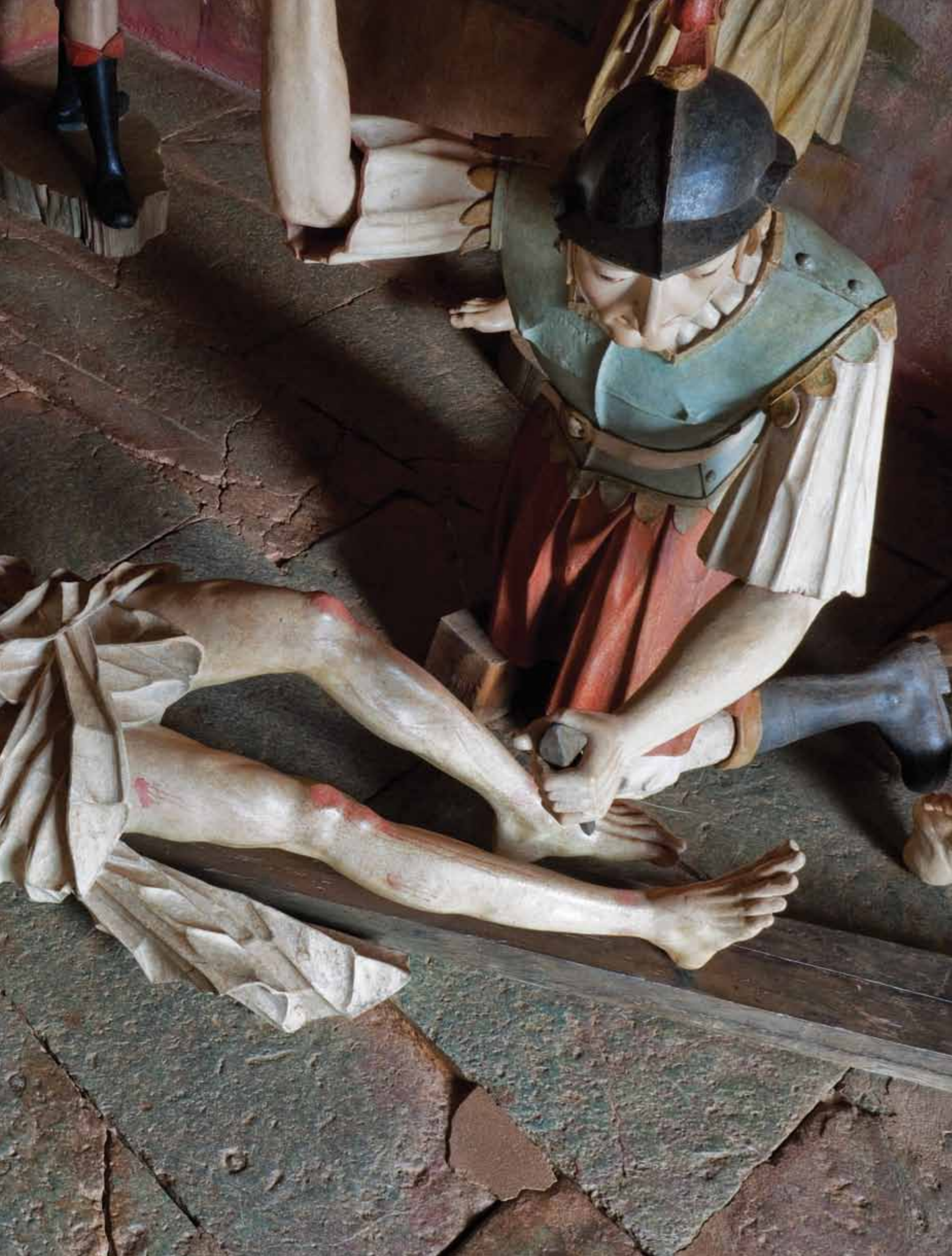
O tema iconográfico do Cristo sendo pregado horizontalmente na cruz ainda no chão ganhou popularidade em fins da Idade Média por influência das Revelações de Santa Brígida²⁷ e das representações dos Mistérios. Integra habitualmente as séries de Passos em escultura ou pintura, tendo sido representado pelo Athaide na Igreja do Bom Jesus de Matosinhos de Ouro Preto e por João Nepomuceno Correia e Castro na capela-mor do Santuário de Congonhas.

25. O texto completo do evangelho de São João integrando as duas passagens é o seguinte: “Tomando sobre si a cruz/ saiu para aquele lugar que se chama Calvário, em hebraico Gólgota, onde o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado”.

26. Cf. Anexo 2.

27. Santa Brígida viveu no século XIV, na Suécia, onde fundou a Ordem do Santo Salvador, consagrada ao culto à Paixão de Cristo. Suas *Revelações* foram publicadas pela primeira vez em 1492, renovando a iconografia cristã do fim da Idade Média.







É possível que o Aleijadinho tenha tomado desta última a composição da cena com a cruz em diagonal e o Cristo deitado com um dos joelhos dobrados e o outro estendido, em movimentação dinâmica, que acrescenta ao realismo da cena.

A fotografia de Marc Ferrez (p. 141), datada de cerca de uma década após a instalação da capela, registra a cruz em diagonal, o que reforça a ideia de ser essa a posição mais próxima da concepção original do Aleijadinho, com os dois soldados que pregam o Cristo posicionados um de cada lado da cruz e não do mesmo lado, como atualmente. Nessa composição, o “garoto dos pregos” tinha participação na ação dramática, já que com ele ficava o terceiro cravo, destinado aos pés do Crucificado.

O congestionamento desse último Passo²⁸, que inclui três figuras em princípio destinadas a um grupo do Calvário, como foi visto no capítulo I, poderia justificar a permanência desse garoto no Passo anterior da Cruz-às-costas, onde foi colocado em 1957. Da mesma forma, a atual posição dos soldados que pregam o Cristo, embora diferente da original, libera espaço à esquerda para as esculturas que, em princípio, deveriam estar integradas a outro grupo: os soldados que lançam sortes sobre a túnica do Cristo, a Madalena e o Centurião.

Em fotos anteriores à restauração de 1957 observa-se um arranjo diferente das esculturas deste Passo, com a cruz perpendicular à parede do fundo da Capela e os soldados “pregadores” um de cada lado da cruz. Essa organização decorre, sem dúvida, do cenário dramático pintado nas paredes da capela em fins do século XIX ou princípios do XX, com duas cruzes monumentais destinadas aos ladrões e, entre elas, a fenda preparada para receber a do Cristo²⁹.

O atual arranjo do grupo desse Passo privilegia a visão lateral do Cristo e a dos dois ladrões à direita, esculturas nas quais pode ser reconhecida a talha pessoal do Aleijadinho. A representação do Cristo é, sem dúvida, a mais pungente das sete que integram os Passos. O rosto de olhar vago e lábios entreabertos, parecendo exalar o último suspiro, é já o de um moribundo, contrastando com a vida que ainda pulsa nas veias salientes dos braços e músculos contraídos do tórax. Quanto aos dois ladrões, é evidente que o Aleijadinho esculpiu com maior interesse a figura de Gestas, o mau ladrão, contorcendo-se em vão esforço para se libertar da corda que prende suas mãos, enquanto Dimas, o bom ladrão, espera com atitude resignada.

28. Cf. p. 22-23.

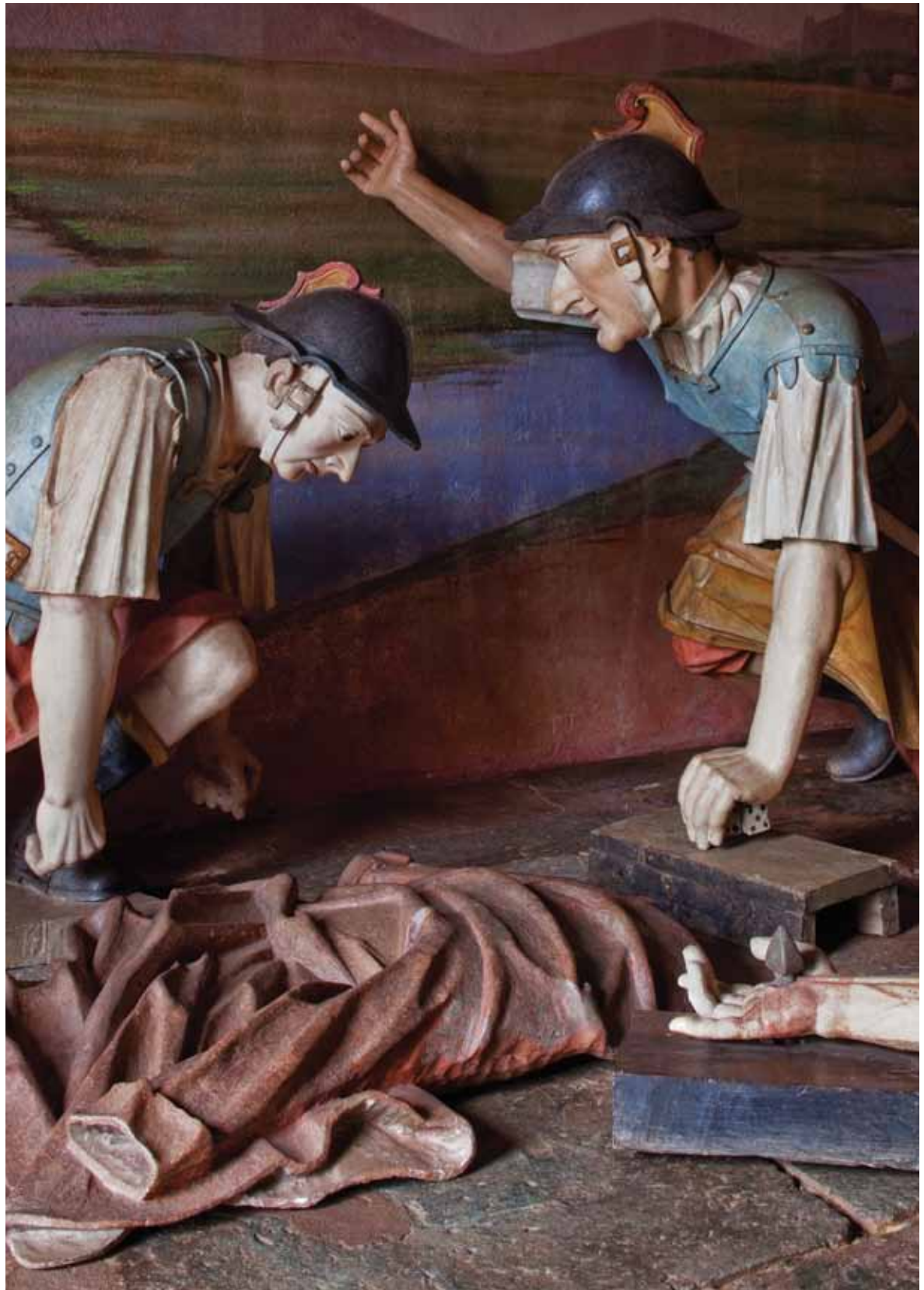
29. Esse cenário recuperado foi conservado na última restauração.

Soldados que lançam
sortes sobre a túnica
do Cristo. Passo da
Crucificação. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*The soldiers throwing
dices over Christ's tunic.
Passo of Crucifixion.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*

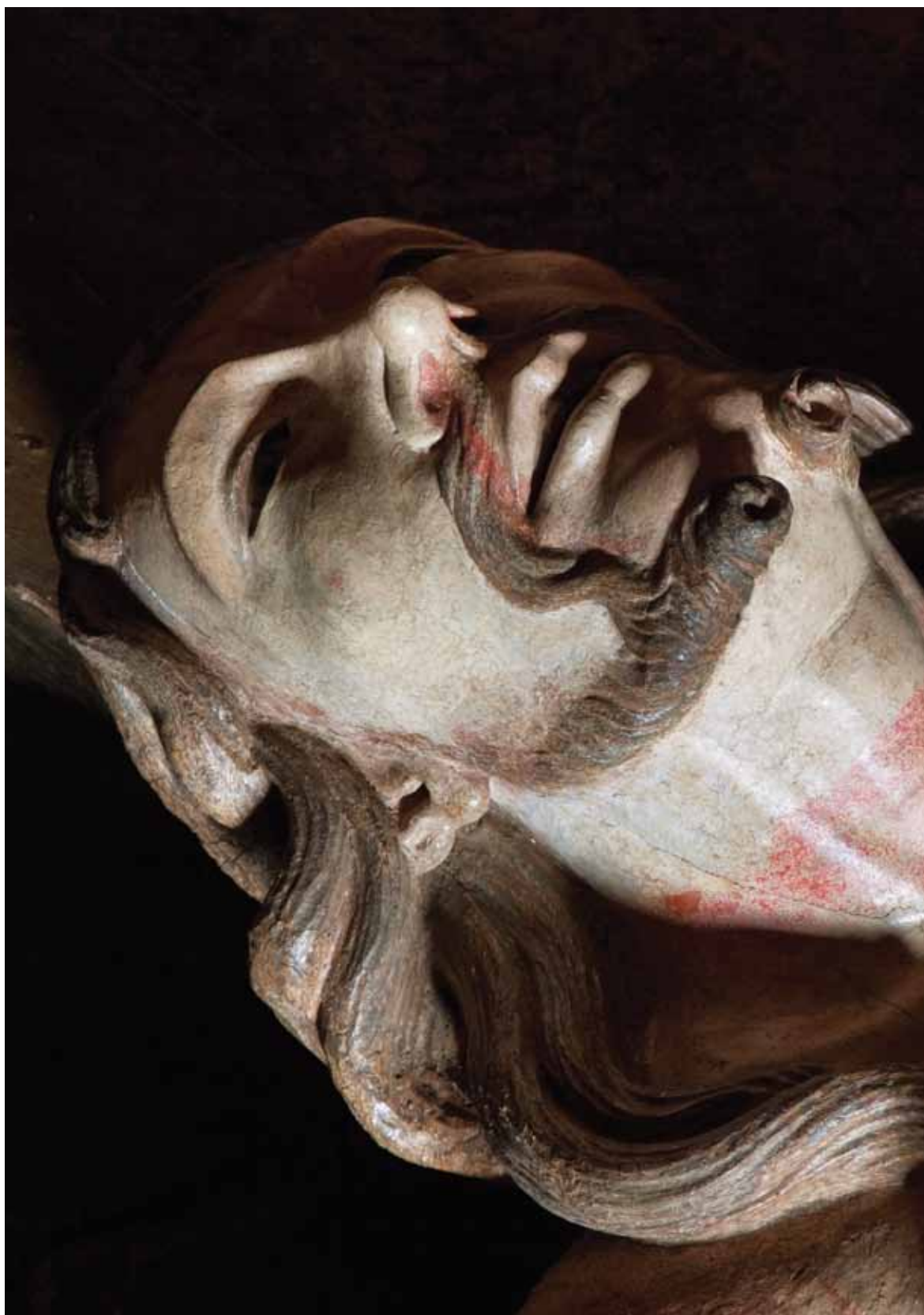
Na página dupla
seguinte, aspecto
atual do Passo da
Crucificação, com
cenários recuperados.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*On the following
double page, the Passo
of Crucifixion in its
present aspect, with
the recovered sceneries.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*







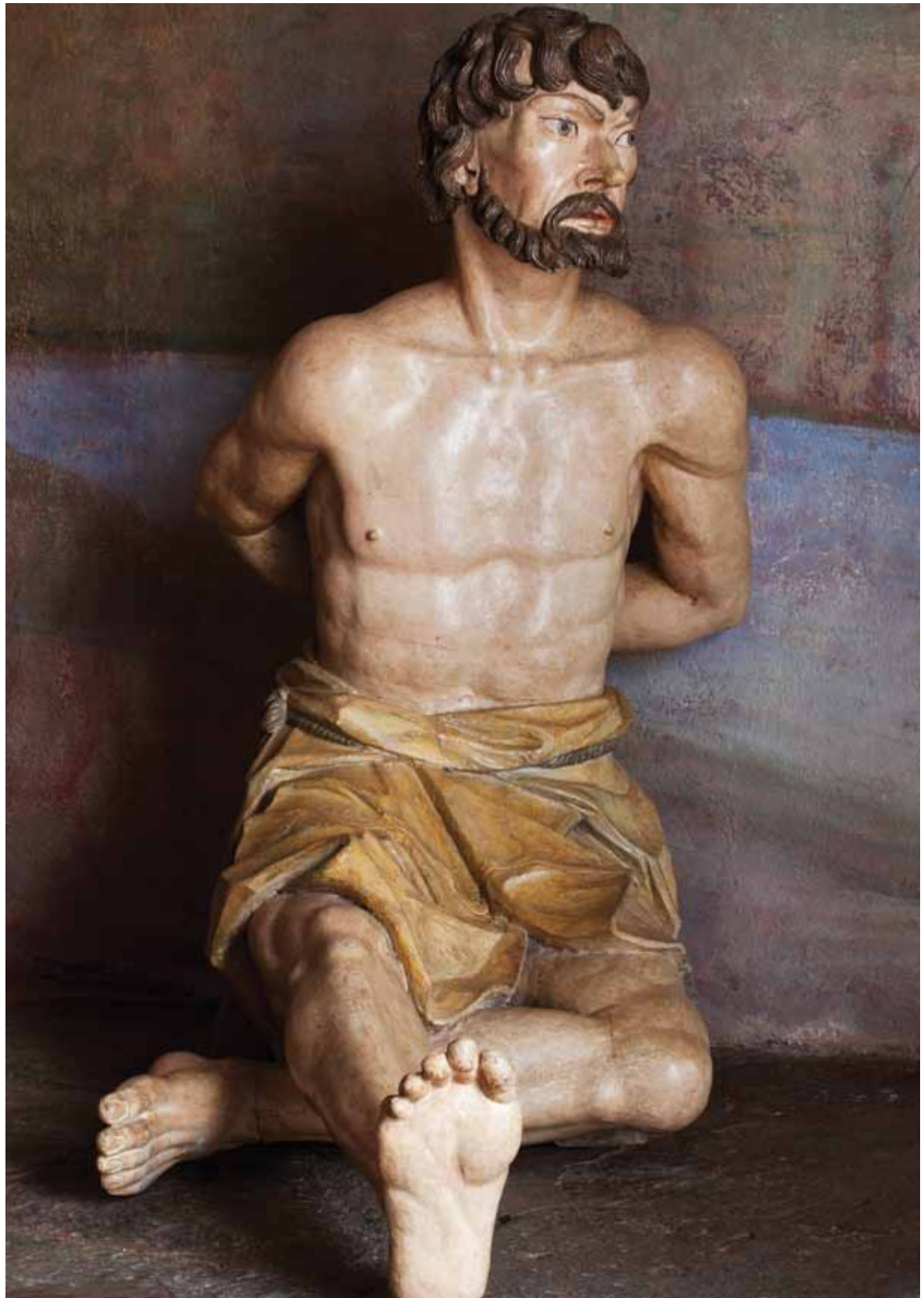


Detalhe do Cristo. Passo da Crucificação. Foto de Nelson Kon, 2010.

Detail of Christ. Passo of Crucifixion. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Mau ladrão. Passo da
Crucificação. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*The bad thief. Passo of
Crucifixion. Photograph
by Nelson Kon, 2010.*







IV. AS RESTAURAÇÕES DOS PASSOS: AVALIAÇÕES E PERSPECTIVAS



IV. AS RESTAURAÇÕES DOS PASSOS: AVALIAÇÕES E PERSPECTIVAS



Na abertura, soldado trombeteiro. Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opening page, the trumpet-blowing soldier. Passo of Cross-bearing. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À esquerda, aspecto da restauração de 2010. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, aspect of the restoration of 2010. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Nos últimos cinquenta anos, os Passos de Congonhas passaram por três restaurações importantes, cada uma delas tendo contribuído de forma marcante para o aspecto que apresentam nos dias atuais. A restauração pioneira do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan em 1957 devolveu às esculturas a aparência original, liberando-as das repinturas da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do XX. A do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha/MG, em 1973/74, deu tratamento paisagístico ao sítio com ajardinamento de Burle Marx e corrigiu posições de esculturas em alguns Passos, conferindo-lhes maior coerência iconográfica. Finalmente, a restauração do Programa Monumenta nos últimos anos, além do tratamento dado às esculturas individualmente, recuperou os cenários pintados nas paredes das capelas, complemento indispensável à compreensão da ação dramática dos grupos escultóricos das diversas cenas representadas.

A RESTAURAÇÃO DO IPHAN DE 1957

Iniciada em princípios de fevereiro de 1957, essa restauração teve duração aproximada de seis meses, com participação de cerca de vinte técnicos secundados por auxiliares locais. Desse grupo, chefiado pelo professor Edson Motta, responsável pelo setor de restauração da Dphan¹, participaram, entre outros, os restauradores Jair Afonso Inácio, de Ouro Preto, e Geraldo Francisco Xavier Filho, de Congonhas, os pintores Oldack de Freitas e Amado Rescala e o futuro cineasta Joaquim Pedro de Andrade, filho do então diretor do Dphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Em 1968, quando preparava minha dissertação de mestrado sobre os Passos de Congonhas para a Universidade de Louvain (Bélgica)², tive a oportunidade de conversar com o professor Edson Motta e com Jair Inácio sobre as condições do trabalho de campo dessa restauração pioneira, realizada em tempo recorde e com recursos limitados, como eram então as restaurações dos primeiros tempos do Iphan.

1. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan), então subordinada ao Ministério da Educação e Saúde – MES.

2. TAVARES, Myriam Andrade Silva. *Les "Passos" de Congonhas do Campo, contribution a l'étude de l'oeuvre de Antônio Francisco Lisboa, dit o Aleijadinho*. Institut Supérieur d' Archéologie et d' Histoire de l' Art. Université Catholique de Louvain, set. 1969.



Passo da Flagelação.
À esquerda, aspecto atual, com cenários recuperados e, à direita, antes da restauração de 1957. Fotos de Nelson Kon, 2010, e do Arquivo do Iphan, s/d, respectivamente.

*Passo of Flagellation.
To the left, its presente aspect, with the recovered scenerie, and, to the right, before the restoration of 1957. Photographs by Nelson Kon, 2010, and from the Iphan Archives, n/d, respectively.*









Segundo informação do primeiro, as principais etapas da obra foram:

- a) Tratamento técnico da madeira das imagens atacadas por fungos e pela ação de térmitas com um composto de cera, resinas naturais e pentaclorofenol;
- b) Remoção das repinturas (quatro a seis camadas sobrepostas) com processos mecânicos e solventes orgânicos (toluol, xileno, tetracloreto de carbono e acetona);
- c) Recomposição de partes quebradas (dedos, narizes e olhos de vidro danificados) e impregnação de fendas e rachaduras com um composto de cera e resina de Damar;
- d) Recomposição das cenas “segundo princípios lógicos” e pintura das paredes das capelas em tons neutros com colorações escolhidas em função da valorização das esculturas e tons predominantes de sua policromia.

Com relação à recomposição das cenas, o procedimento básico foi “examinar cada imagem em busca do seu melhor ângulo e estabelecidas duas ou três possibilidades, intuir um arranjo ideal para todas as figuras”. Esse arranjo deveria levar em conta tanto o “equilíbrio da composição, quanto as ligações psicológicas entre as esculturas, em se tratando de figuração francamente teatralizada”. Os melhores resultados foram obtidos nas capelas da Ceia e do Horto, a primeira pela recomposição dos gestos que voltariam a ter nexos entre os figurantes e a segunda pela composição triangular, ligando o Anjo ao Cristo e demais personagens.

O depoimento pessoal de Jair Inácio, então com 25 anos, é bastante elucidativo:

Fui nesta época incumbido da restauração do Passo de Cristo subindo o calvário, com várias figuras de soldados romanos e de mulheres chorando.

A imagem de Cristo havia sido repintada três vezes, sendo as repinturas já tão antigas que resistiam ao uso de solventes para sua remoção. A última carnação era a de mais terrível que se pode imaginar na matéria, pois dava à bela talha do Aleijadinho a impressão de manequins fantásticos. Na repintura predominava o abuso de vermelho, principalmente nos lábios e face.

Com três moças empregadas como auxiliares, e muita paciência, foi possível, mecanicamente, eliminar-se a repintura em pouco espaço de tempo [...]. É curioso notar que a cor dominante da composição no arranjo das pinturas havia desaparecido por completo com as repinturas. Após a recuperação, a parte interior da veste de Cristo que se mostrava em larga faixa, em baixo, enriqueceu a estrutura de composição, aparecendo muito mais clara do que as cores novas que lhes foram sobrepostas.

Após o trabalho de recuperação, foi mister fazer o arranjo lógico das peças, que encontramos completamente embaralhadas. A lógica foi simples: os soldados que tinham pedras nas mãos

Na página dupla anterior, aspecto atual do Passo da Prisão, com cenários recuperados. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the previous double page, the Passo of Prison in its present aspect, with the recovered sceneries. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À direita, Passo da Prisão, antes da restauração de 1957. Foto do Arquivo do Iphan, s/d.

To the right, Passo of Prison, before the restoration of 1957. Photograph from the Iphan Archives, n/d.









eram voltados de maneira que o arremesso da pedra fosse em direção ao Cristo, assim como as santas mulheres não deviam estar chorando, nem para as paredes, nem para o público.

Acrescentou Jair Inácio que Joaquim Pedro de Andrade teria tido papel preponderante no arranjo das imagens deste e dos outros Passos.

Os resultados dessa restauração ultrapassaram as expectativas mais otimistas. Recuperadas em seu aspecto original, as esculturas dos Passos voltaram a ocupar lugar de destaque no conjunto da obra do Aleijadinho, ao mesmo título que os Profetas, tradicionalmente reconhecidos como sua obra-prima. O crítico de arte Lourival Gomes Machado, que acompanhou de perto os trabalhos de restauração, publicou no jornal Estado de São Paulo uma série de entusiasmadas reportagens sobre o tema, reunidas posteriormente em livro com o sugestivo título de *A Reconquista de Congonhas*³. Isso porque a ideia subjacente nessas reportagens foi a divulgação da recuperação para o patrimônio brasileiro de uma obra até então menosprezada, “na qual se vislumbravam raros sinais da arte do Aleijadinho, em grupos desfigurados, cuja aparente inferioridade se tentava desculpar pelo secundário da destinação ou da fatura”.

E ainda:

[...] a restauração dos Passos devolveu-nos uma das mais importantes parcelas do barroco mineiro, ao mesmo tempo contribuindo para atestar insofismavelmente a perícia invulgar e a segurança de conceitos do artista colonial, o que é reafirmar a superioridade sem contraste da criação do Aleijadinho. Restabelecida a pintura original das estátuas, reorganizadas as peças em conjuntos compostos, tornou-se irrecusável a evidência de que só uma plêiade de artistas de primeira grandeza, altamente inspirados, altamente adestrados e, sobretudo, conscientes da função estética que desempenhavam, conseguiria realizar tal obra comum⁴.

Opinião semelhante foi emitida por Germain Bazin, que, tendo visto os Passos já restaurados, declarou no livro publicado em Paris em 1963, até hoje referência fundamental para o estudo do Aleijadinho:

Com os Passos de Congonhas do Campo, o Aleijadinho pôde, no último período de sua vida ativa, apesar da enfermidade crescente, produzir, num tema à sua altura, as esculturas que são, talvez a expressão suprema do seu gênio, reunindo todos os resultados de sua experiência, que não era somente a de artista, mas a do homem sofredor. Só há pouco tempo tornou-se possível

Nas páginas anteriores, apóstolo à direita de Judas no Passo da Ceia, já recuperado, e aspecto anterior à restauração de 1957. Fotos de Nelson Kon, 2010, e do Arquivo do Iphan, s/d, respectivamente.

On the previous pages, apostle to the right of Judas in the Passo of Supper, after recovery, and its aspect before the restoration of 1957. Photographs by Nelson Kon, 2010, and from the Iphan Archives, n/d, respectively.

3. MACHADO, Lourival Gomes. *A Reconquista de Congonhas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. Republicado In: *Barroco Mineiro*. Organização e Introdução de Francisco Iglesias. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 301-360 (Anexo 10).

4. MACHADO, Lourival Gomes. Opus cit., p. 354, 355 e 359.



admirar a beleza dessas estátuas, que se deixavam a apenas entrever sob as camadas de cor – ou melhor, de confusão de cores – que se acrescentaram à policromia original.[...] Felizmente recuperada [...] revelou-se de notável qualidade, própria para realçar com todos os recursos do pincel os matizes do modelado⁵.

Tendo constituído objetivo fundamental dessa restauração a recuperação das imagens do Aleijadinho em seu primitivo “esplendor”, compreende-se que o critério básico que a norteou privilegiasse de forma quase exclusiva o aspecto estético das esculturas, tanto vistas individualmente quanto em grupo. A supressão dos cenários pintados nas paredes das capelas, substituídos “por fundos em tons neutros que valorizassem as esculturas”, resulta dessa lógica, bem como a ênfase nos acordos cromáticos e na harmonia visual para os arranjos grupais então estabelecidos. O testemunho do crítico Lourival Gomes Machado é revelador a esse respeito:

Feita a limpeza das tintas a Ceia ressurgiu toda colorida em tons baixos, de pastel. O azul, o verde pálido, o cinza dão a dominante discreta que se recorta, para maior apoio cromático, em zonas acessórias de amarelos, castanhos e vermelhos... A discricção cromática veio completar a revelação dos componentes escultóricos e, por seu intermédio, a afirmação de uma continuidade total que, indo de uma peça a outra, as funde num mesmo conjunto. Por isso mesmo, é de crer que, na Ceia, a cor possibilitou a reposição do arranjo⁶.

Embora não se ponha em dúvida a validade do critério estético, ainda mais em se tratando de obra de tamanha importância para o patrimônio artístico brasileiro, a restauração de 1957 ressentiu-se da falta de critérios adicionais necessários à compreensão da obra enquanto totalidade histórico-artística, notadamente os relacionados à iconografia e à estilística do barroco religioso, em seus valores e intencionalidade próprios. Ou seja, faltou nessa restauração a cooperação fundamental de historiadores da arte, possivelmente em função do tempo escasso para pesquisas mais aprofundadas ou até mesmo pela impossibilidade de encontrar profissionais especializados, tendo em vista o estágio ainda incipiente dos estudos da disciplina nesse momento.

As conclusões da dissertação acima citada relacionaram aspectos importantes a serem levados em conta em restaurações posteriores, notadamente a necessidade de recuperar os cenários pintados nas paredes das capelas e de reorganizar os grupos escultóricos de alguns Passos. No caso dos cenários, dois dos quais a pesquisa revelara serem de autoria do pintor Manoel da Costa Athaide (Horto e Prisão)⁷, tratava-se de voltar a enfatizar a

5. BAZIN, Germain. Opus cit., p. 281.

6. MACHADO, Lourival Gomes. Opus cit., p.350.

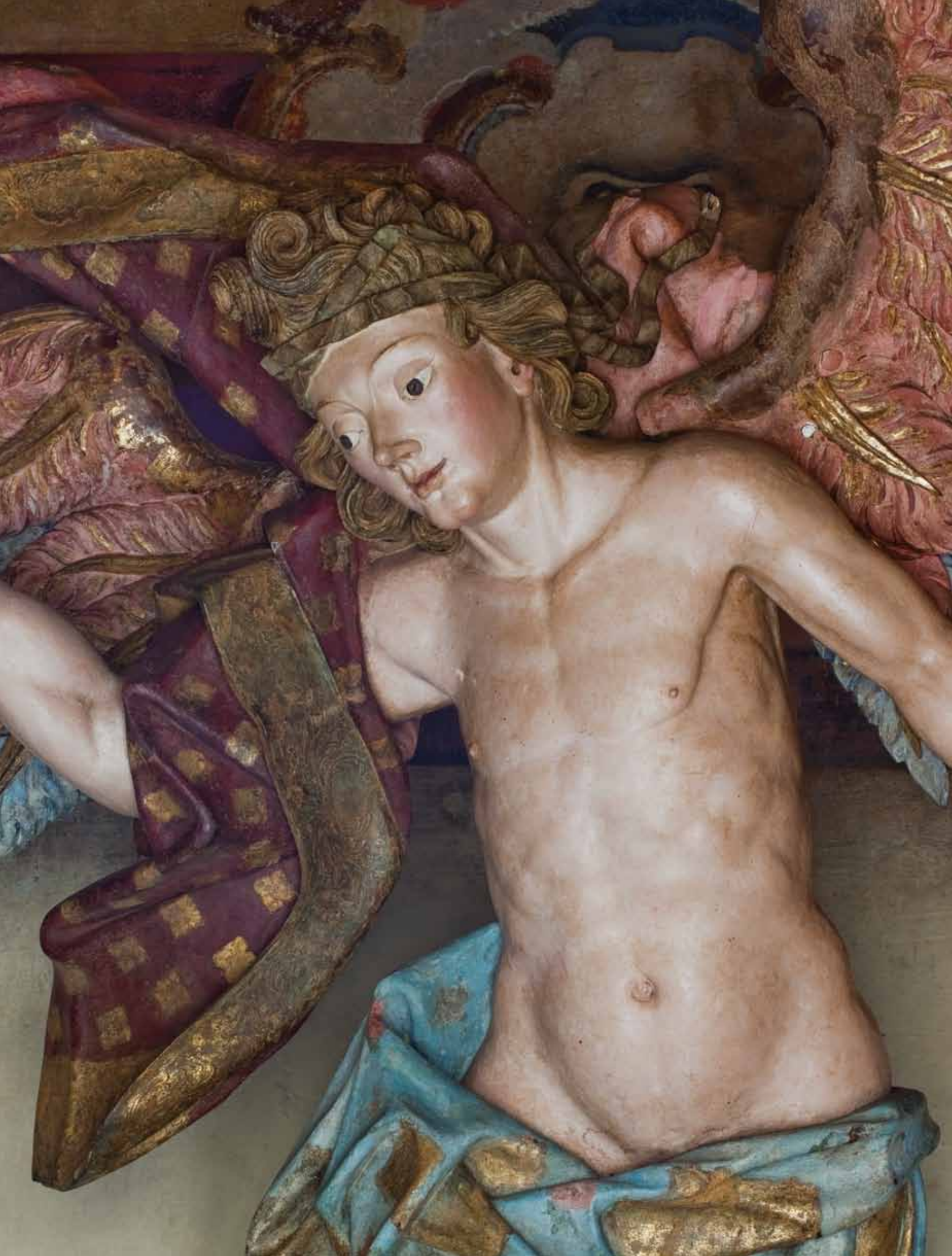
7. Ver capítulo II, p. 47.



Nesta página, aspecto do anjo, no Passo do Horto, antes da restauração de 1957. À direita, a mesma escultura já restaurada. Fotos do Arquivo do Iphan, s/d, e de Nelson Kon, 2010, respectivamente.

On this page, the aspect of the angel, in the Passo of the Garden, before the restoration of 1957. To the right, the same sculpture after restoration. Photographs from the Iphan Archives, n/d, and by Nelson Kon, 2010, respectively.

intencionalidade teatral típica do barroco e a proposta da representação de “quadros vivos” em cenas da Paixão, destinadas ao uso devocional e não à contemplação em museus. Quanto à reorganização dos grupos escultóricos, era necessário aliar critérios iconográficos aos estéticos, baseados na representação tradicional das sete cenas da Paixão de Cristo na arte cristã ocidental, da época medieval à era barroca.





Passo da Coroação de Espinhos. À esquerda, aspecto anterior à restauração de 1957. À direita, aspecto atual. Fotos do Arquivo do Iphan, s/d, e de Nelson Kon, 2010, respectivamente.

Passo of Crowning with Thorns. To the left, its aspect before the restoration of 1957. To the right, its present aspect. Photographs from the Iphan Archives, n/d, and by Nelson Kon, 2010, respectively.

A RESTAURAÇÃO DO IEPHA/MG – 1973/1974

A segunda restauração geral dos Passos foi realizada em 1973/74 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), órgão de preservação em instância estadual. Seus principais objetivos foram a restauração arquitetônica das capelas e o tratamento paisagístico da área do jardim, que recebeu ajardinamento de Burle Marx, com amplos espaços gramados pontuados por palmeiras e árvores isoladas, notadamente ipês amarelos. Esse ajardinamento moderno substituiu o jardimzinho de canteiros geométricos construído em fins do século XIX⁸.

Com relação aos Passos propriamente ditos, é importante registrar que, quando foram arrasados os canteiros do jardim para terraplanagem do terreno, ficaram a descoberto as fundações de uma capela não construída em posição fronteira à atual capela do Horto, o que sugere plano original diferente para a situação das capelas no sítio, possivelmente em função do projeto de construção de um total de sete e não seis capelas como atualmente.

8. Ver capítulo II, p. 54. A manutenção desse jardim era feita por famílias de Congonhas, que rivalizavam no cuidado dos diferentes canteiros.









As fundações das capelas foram consolidadas, assim como as paredes externas e cúpulas, tendo estas recebido novos revestimentos de reboco e pintura branca que integraram as capelas ao conjunto arquitetônico do Santuário⁹. As imagens foram retiradas das capelas para trabalhos de conservação, notadamente limpeza e imunização. Na ocasião, foi feita a conferência do número de imagens que se encontravam em cada capela, cujo total revelou-se o mesmo do Inventário de 1875, ou seja, sessenta e quatro imagens¹⁰.

Quando os grupos escultóricos foram reorganizados nas capelas, sendo funcionária do Iphan na época, tive a oportunidade de testar e efetivar algumas mudanças de posição com base na pesquisa realizada para a dissertação de 1969¹¹. Essas mudanças, cujo objetivo inicial era a coerência iconográfica das cenas, acabaram favorecendo também o lado estético, passando as esculturas a apresentar seu ângulo de visão mais favorável ao espectador postado à entrada das capelas. As de maior impacto foram as seguintes:

1 – Passo da Ceia

- Colocação da figura de São Pedro à esquerda do Cristo, posição de honra que ocupa normalmente nas representações da Última Ceia, na qual a disposição dos apóstolos em volta da mesa segue, em princípio, sua ordem de entrada no Cânon da Missa. Essa posição favorece a identificação correta do apóstolo, confundido pelo próprio pintor Athaide, que deu às suas roupagens cores diferentes das que traz nos Passos seguintes do Horto e Prisão;
- Troca de posição entre o último apóstolo à esquerda da mesa e o segundo do lado direito, possibilitando inteligibilidade do gesto de recuo e desprezo do personagem, o único apóstolo a identificar o traidor Judas sentado a seu lado, com a cabeça baixa e o saco de moedas na mão esquerda¹²;
- Disposição dos demais apóstolos a partir da diretriz básica da ordem oficial do Cânon da Missa, conjugada à análise técnica. As esculturas completas, feitas para serem vistas diretamente pelo espectador a partir da entrada da capela, ocupam os extremos da mesa, podendo ser identificadas como as dos últimos apóstolos da sequência – São Mateus, São Simão, São Judas e Judas Iscariotes. As de meio-corpo ficam atrás da mesa, sendo os lugares de honra (mais próximos do Cristo) ocupados pelos três apóstolos prediletos, São Pedro, São João (com a cabeça reclinada no ombro do Cristo) e São Tiago Maior,

Nas páginas anteriores, Passo da Cruz-às-costas antes da restauração de 1957, à esquerda, e aspecto atual, à direita. Fotos do Arquivo do Iphan, s/d, e de Nelson Kon, 2010, respectivamente.

On the previous pages, Passo of Cross-bearing before the restoration of 1957, to the left, and its present aspect, to the right. Photographs from the Iphan Archives, n/d, and by Nelson Kon, 2010, respectively.

À direita, Cristo e São João Evangelista. Passo da Ceia. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, Christ and Saint John the Evangelist. Passo of Supper. Photograph by Nelson Kon, 2010.

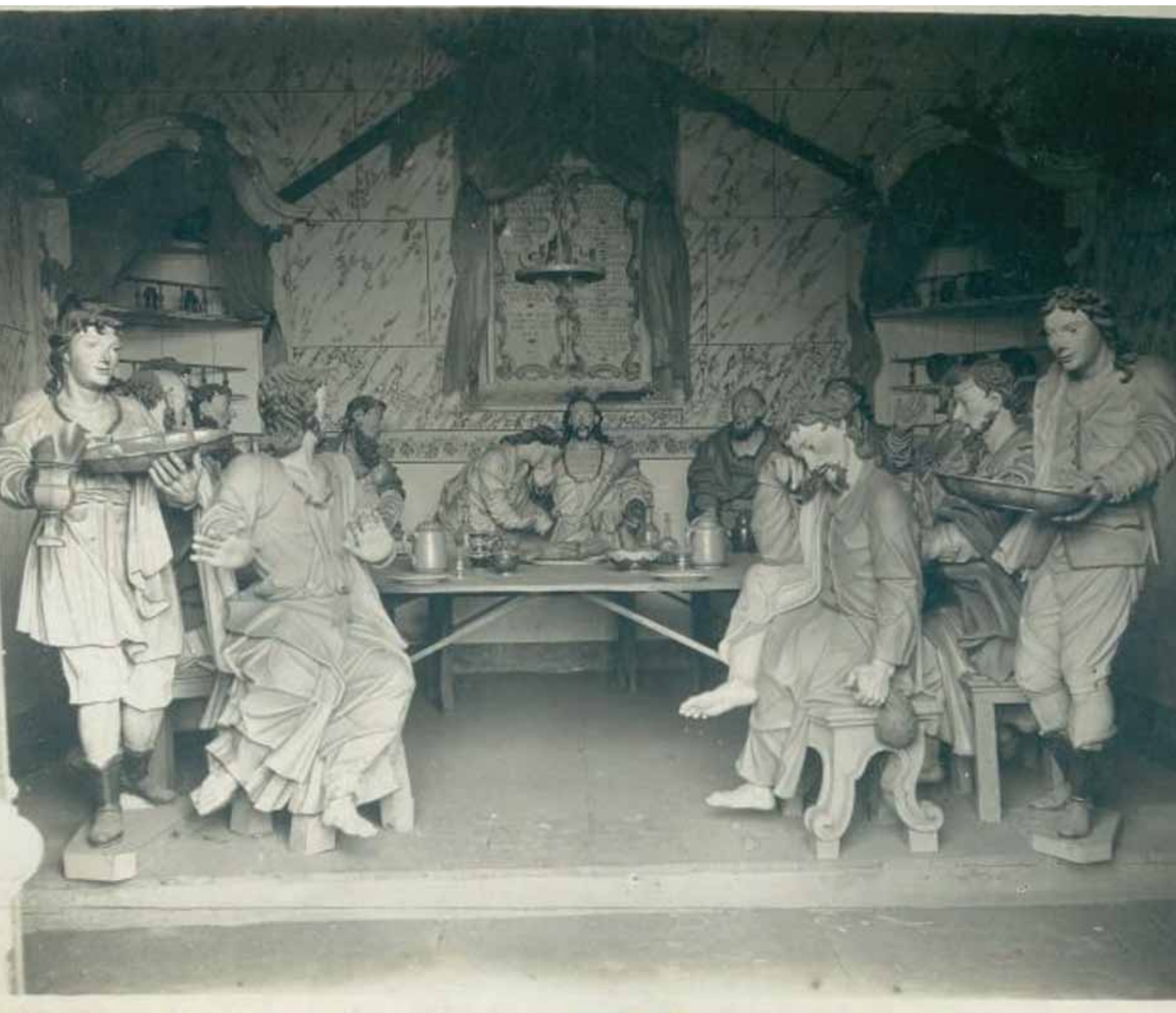
9. Observe-se a similaridade do desenho dos coroamentos das torres da igreja e da cúpula da capela da Ceia.

10. Ver Ata de 22 de outubro de 1973 (Anexo 11).

11. Ver nota 2 anterior.

12. Esse apóstolo encontrava-se efetivamente nessa posição antes da restauração de 1957. A troca efetuada nesse momento pode ter sido inspirada na fotografia de Marc Ferrez (c. 1880) na qual está situado na mesma posição que lhe deu Edson Motta.







Nesta página, São Pedro.
Passo do Horto. Foto de
Nelson Kon, 2010.

*On this page, Saint
Peter. Passo of the
Garden. Photograph by
Nelson Kon, 2010.*

À esquerda, Passo da
Ceia. Instituto Moreira
Salles. Foto de Marc
Ferrez, c. 1880.

*To the left, Passo of
Supper. Moreira Salles
Institute. Photograph by
Marc Ferrez, c. 1880.*







Na página ao lado, mulher chorando. Passo da Cruz-às-costas. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the opposite page, woman crying. Passo of Cross-bearing. Photograph by Nelson Kon, 2010.

juntamente com Santo André, o primeiro discípulo chamado e o mais velho do grupo. Finalmente, em situação intermediária, ficam os apóstolos restantes, São Bartolomeu, São Tomé, São Tiago Menor e São Felipe.

2 – Passo do Horto

- Reposição da figura de São Pedro em sua correta posição assentada e não deitada, como anteriormente se via. Essa mudança favoreceu grandemente a imagem do ponto de vista estético, enfatizando seu melhor ângulo de visão e dando inteligibilidade ao caimento das pregas e à posição dos pés. A nova posição encontrou também respaldo técnico, dando melhor equilíbrio à escultura, e iconográfico (atitude mais condizente com a personalidade irrequieta do apóstolo Pedro, normalmente apresentado dessa forma em representações pictóricas e escultóricas da cena da Agonia no Jardim das Oliveiras).

Observação: Não foi possível na época fazer retornar à parede do fundo da capela a figura do Anjo, destacada para a parede da esquerda em 1957.

3 – Passo da Flagelação

- Destaque para a figura do soldado romano, cuja análise estilística demonstrou ser inteiramente da mão do Aleijadinho.

4 – Passo da Cruz-às-costas

- Ênfase na ideia de cortejo sugerida pelo tema da marcha de Cristo para o Gólgota, trazendo mais para a frente a figura do arauto e posicionando os demais soldados em fila processional. Paralelamente, buscou-se a convergência dos olhares do Cristo e da mulher que enxuga suas lágrimas, já que nessa breve pausa no caminho do Calvário Jesus volta-se para consolar as mulheres de Jerusalém que o seguiam “em prantos”, conforme relatado no evangelho de São Lucas.

A RESTAURAÇÃO DO PROGRAMA MONUMENTA – 2003/2010

Primeira fase: Restauração das esculturas – 2003/2004

Trinta anos após a última intervenção, o estado de conservação dos Passos já começava a inquietar seriamente, necessitando as esculturas de obras urgentes de limpeza, imunização contra fungos e térmitas e recomposição de fendas e rachaduras. Iniciados em dezembro de 2003 e com duração aproximada de doze meses, esses trabalhos foram realizados por equipe coordenada por Lucienne de Almeida Elias, com a supervisão do Iphan, representada pelo restaurador Antônio Fernandes dos Santos.





À esquerda, detalhe de soldado. Passo da Crucificação. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the left, detail of soldier. Passo of Crucifixion. Photograph by Nelson Kon, 2010.

Por ocasião das duas visitas que fiz a Congonhas em 2004, em viagem de missão para a Unesco, pude constatar a seriedade e qualidade técnica do trabalho em curso, merecendo especial referência a reintegração cromática das lacunas da policromia das imagens com o uso metódico e paciente da técnica do *tratteggio*¹³, segundo as normas internacionais. E, ainda, a mão segura da restauradora Lucienne Elias na sugestão do contorno dos olhos de algumas imagens, região particularmente sensível em esculturas policromadas, sobretudo em se tratando de obras do Aleijadinho.

Realizada dentro das próprias capelas, situação que, apesar de sua maior complexidade, teve a vantagem de acrescentar informações objetivas sobre as condições de conservação das esculturas em seu próprio ambiente, a obra foi concluída no prazo previsto, chegando a somar 17 auxiliares na etapa final, trabalhando simultaneamente em três capelas. Entre os últimos, tiveram participação efetiva os restauradores Andreia Cardoso, Sebastião Gabriel, Jailton Moura e Carla Adriana de Melo.

Os resultados desse trabalho criterioso foram amplamente satisfatórios, podendo-se dizer que os Passos do Aleijadinho renasceram uma segunda vez, desde sua reconquista em 1957. Segundo depoimento da restauradora:

[...] em cada escultura foram realizados exames da estratigrafia e outros necessários, pois cada caso é um caso, e por vezes, o tratamento foi específico, tanto por grupos, quanto por escultura em cada capela. As esculturas receberam tratamento incluindo higienização, desinfestação, tratamento estrutural, remoção de verniz, reintegração e proteção final. No tratamento estético foi usado o critério de amenizar as áreas abradidas pela ação do tempo para valorização da pintura original.

Terminada a restauração das esculturas, os grupos foram recolocados nas respectivas capelas nas posições estabelecidas em 1973, identificadas através de marcação no pavimento das capelas. Duas etapas subsequentes foram, em princípio, previstas:

- a) Recuperação (restauração) das pinturas murais das capelas;
- b) Reorganização dos grupos escultóricos e recomposição dos atributos faltantes em algumas imagens.

Segunda fase: Restauração das pinturas parietais e reorganização dos grupos escultóricos – 2005/2010

13. Técnica italiana de reintegração cromática a partir de pequenos tracejados de diversas cores que, colocados lado a lado, completam a parte faltante.



1 - Antecedentes

Na restauração do Iepha/MG em 1973/1974, os cenários das capelas dos Passos receberam nova camada de repintura uniforme, com tonalidades próximas às que haviam sido definidas pelo professor Edson Motta em 1957. Começava, entretanto, a haver consenso sobre a necessidade de sua recuperação, e, em 1986, o restaurador aposentado do Iphan Geraldo Francisco Xavier (Ládio), que havia participado da restauração de 1957, empreendeu o trabalho, efetuando prospecções que revelaram desenho de arcadas arquitetônicas em perspectiva no estilo do pintor Manuel da Costa Athaide nas capelas do Horto e da Prisão, conforme previsto¹⁴.

Realizados, entretanto, sem a colaboração técnica de órgãos oficiais de conservação do patrimônio, os trabalhos dessa intervenção deixaram muito a desejar. A única capela finalizada foi a do Passo da Ceia, onde a remoção de seis camadas de repintura nas paredes desvendou um barrado com motivos em losangos, os marmorizados das estantes de prateleiras dos cantos e uma janela com meia-cortina ao fundo. Observe-se que o efeito final teria sido menos contundente sem a repintura forçada das lacunas, e em particular a repartição das paredes com traçado retilíneo, tentando imitar blocos de pedra, de desastroso efeito estético.

Na capela da Prisão o trabalho ficou inconcluso, deixando, entretanto, entrever na parte esquerda da parede do fundo uma pintura de excelente qualidade, composta de enquadramentos arquitetônicos com arcadas abertas. Nas demais capelas foram feitas prospecções para avaliação da qualidade da pintura original e estabelecimento de diretrizes para a sua recuperação.

Antes de empreender restauração de caráter mais abrangente, havia, no entanto, necessidade de resolver questões importantes como a conveniência de recuperar os cenários de todas as capelas, e não apenas os pintados por Manuel da Costa Athaide, e o tratamento a ser dado às lacunas para apresentação final das pinturas.

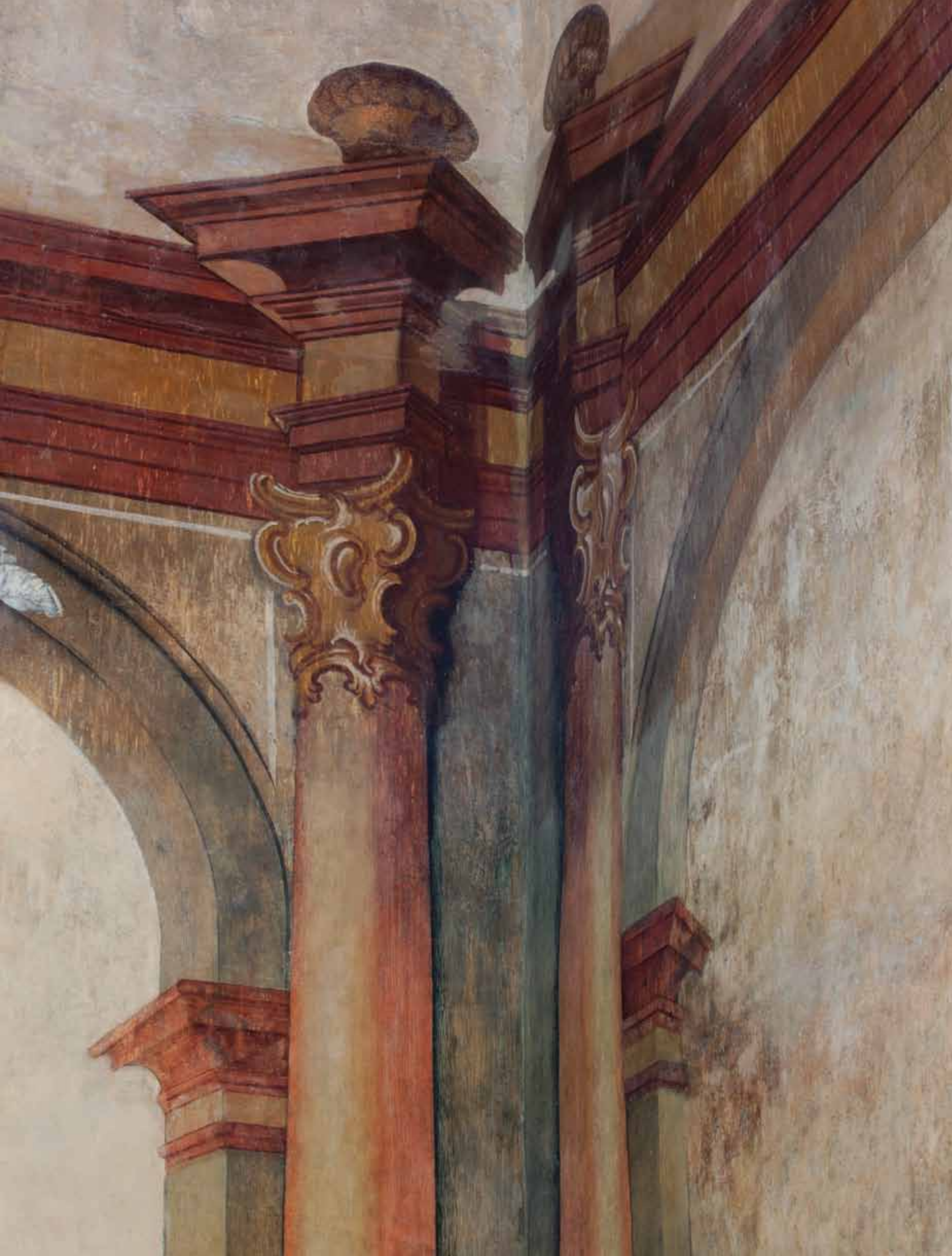
Para debater essas questões, o Programa Monumenta organizou um dia de trabalho em Congonhas em 20 de setembro de 2004, do qual participaram, entre outros, os restauradores Edson Motta Filho e Antônio Fernandes dos Santos, o pesquisador do Iphan Olinto Rodrigues dos Santos Filho e a autora deste livro, ocasião em que foram elaboradas as seguintes propostas:

a) Oportunidade e legitimidade da recuperação de todos os cenários pintados nas paredes das capelas, tendo em vista a compreensão das cenas dos diversos grupos escultóricos e a natureza teatral da obra como um todo;

À direita, pintura parietal de Manuel da Costa Athaide. Passo do Horto. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, wall painting by Manuel da Costa Athaide. Passo of the Garden. Photograph by Nelson Kon, 2010.

14. Cf. Reportagem "Pesquisas revelam afresco oculto em capela mineira". In: *Jornal do Brasil*, 08/06/1986, p. 22.





b) Necessidade de avaliar separadamente as seis capelas com relação à questão, já que os cenários foram pintados em épocas diferentes e todos sofreram repinturas ao longo do tempo;
c) Tendo em vista que na capela da Prisão os cenários já haviam sido parcialmente recuperados com excelente resultado estético (pintura original de Manoel da Costa Athaíde), priorizar a recuperação das pinturas dessa capela para estabelecimento de referência para as demais;
d) Ampliação das áreas de prospecções em todas as capelas para avaliação objetiva do estado da pintura original ou das repinturas. Essas prospecções deveriam incluir a capela da Ceia, já restaurada com resultado estético insatisfatório.

Encomendadas à Oficina de Restauração: Espaço/Tempo, de Juiz de Fora, dirigida pela restauradora Marta Plazas, novas prospecções foram realizadas nas paredes de todas as capelas, cujos resultados foram analisados pelos mesmos participantes da reunião anterior, em dois dias de trabalho realizados em Congonhas em setembro de 2005, que contou

Passo da Ceia. À direita, aspecto atual, com cenários recuperados. Nesta página, aspecto posterior à restauração de 1957. Fotos de Nelson Kon, 2010, e do Arquivo da Autora, s/d, respectivamente.

Passo of Supper. To the right, its present aspect with the recovered sceneries. On this page, its aspect after the restoration of 1957. Photographs by Nelson Kon, 2010, and from the Author's Archives, n/d, respectively.







também com as presenças do professor Luciano Migliaccio, da Unicamp, e das arquitetas Sylvia Braga e Cristina Cano, do Programa Monumenta.

Foi opinião unânime dos participantes a necessidade e oportunidade de serem recuperadas as pinturas parietais das capelas do Horto e Prisão, tendo em vista a qualidade técnica e estética da obra do pintor Manuel da Costa Athaide e sua significação para a história da arte em Minas Gerais.

Com relação às demais capelas, os consultores Edson Motta Filho e Luciano Migliaccio observaram que a qualidade técnica inferior das pinturas poderia comprometer a visualidade das esculturas do Aleijadinho. Os demais concordaram sobre a oportunidade de sua recuperação em virtude da coerência do conjunto e lembrando o fato de terem sido as pinturas de cenários previstas no projeto das capelas e possivelmente pensadas pelo próprio Aleijadinho como complemento aos grupos escultóricos.

2 - Os trabalhos de restauração – 2007/2010

Contratadas em 13 de dezembro de 2007 com a empresa Anima Conservação, Restauração e Artes Ltda., de São João del-Rei, dirigida pelos restauradores Edmilson Barreto Marques e Carlos Magno de Araújo, as obras de restauração foram realizadas em duas etapas. A primeira, relativa às capelas da Prisão, do Horto e da Ceia, realizou-se entre 16 de fevereiro de 2008 e 30 de abril de 2009, e a segunda, entre 8 de maio de 2009 e 27 de julho de

Passo da Cruz-às-costas.
Detalhe da prospecção,
com cenários executados
cerca de 1872.

*Passo of Cross-bearing.
Detail of prospection,
with sceneries made
from about 1872.*



Passo da Crucificação.
Instituto Moreira Salles.
Foto de Marc Ferrez, c.
1880.

Passo of Crucifixion.
Moreira Salles Institute.
Photograph by Marc
Ferrez, c. 1880.

2010, quando foram feitas as capelas restantes. Os principais restauradores no canteiro de obras foram Ivan Carlos Braga, Luis Fernando Bonifácio e Jardel Felipe de Oliveira.

A montagem de andaimes e plataformas de trabalho em todas as capelas tornou necessária a remoção das esculturas, que, na falta de local adequado para depósito, tiveram de ser colocadas em outras capelas ao longo do processo de restauração. Em cada uma delas, a sucessão dos trabalhos, após a retirada das esculturas e montagem dos andaimes, obedeceu à seguinte sequência:

- a) Testes e prospecções adicionais para informações complementares sobre as prospecções realizadas anteriormente;
- b) Definição de materiais e técnicas e remoção das camadas de repinturas com processos mecânicos e químicos quando necessário;
- c) Fixação da camada pictórica, nivelamento das lacunas e consolidações pontuais do suporte;
- d) Reintegração das lacunas com uso da técnica do *tratteggio* e aplicação de camada de proteção.





Durante todo o período da restauração foram realizadas visitas periódicas de acompanhamento por técnicos do Iphan e consultores¹⁵ para avaliação dos resultados parciais e definição de normas para continuidade dos trabalhos. Duas reuniões gerais de avaliação com especialistas, técnicos e gestores da obra foram realizadas a meio caminho de cada uma das duas etapas, a primeira no dia 12 de dezembro de 2008 e a segunda em 6 de janeiro de 2010¹⁶.

3 - Os cenários e a organização dos grupos escultóricos

Reorganizar os grupos escultóricos dos Passos de Congonhas quase quatro décadas após a restauração do Iepha em 1973 foi uma experiência gratificante. Em primeiro lugar, por ter sido uma oportunidade única de testar novas informações sobre o sentido original das cenas à luz dos precedentes de Braga e de pesquisas complementares sobre questões iconográficas e formais. Mas também e principalmente porque, uma vez reconstituídos os cenários, ficou, por assim dizer, mais evidente a marcação dos atores nessa obra de cunho teatral que são os Passos de Congonhas.

Pintados em épocas diferentes, no momento em que era executada a policromia das esculturas, e refeitos a cada repintura, esses cenários apresentam linhas variadas de concepção e composição formal, acompanhando a estética do momento e a opção pessoal de seus realizadores. Se na capela da Ceia, pintada em 1809, a opção foi a representação realista de um ambiente de época, completamente diferente foi a concepção dos cenários seguintes dos Passos do Horto e Prisão, executados em 1819. Abandonando a ideia de adequação realista ou iconográfica, Manoel da Costa Athaide reproduziu nas paredes dessas duas capelas arcadas em perspectiva semelhantes às realizadas em pinturas de forros como o da nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto, concluída em 1812. A opção, de cunho exclusivamente formal, produziu excelente resultado estético, realçando a beleza das esculturas e sua policromia, como emolduramentos de um quadro.

Executados tardiamente entre 1867 e 1872, no momento em que foram construídas as capelas e realizada a policromia dos grupos escultóricos correspondentes¹⁷, os cenários originais das três últimas capelas resumiam-se a um friso superior de gregas sustentado por quatro pilastras de desenho sumário pintadas com marmorizados. Revelada pelas prospecções e também por uma fotografia de Marc Ferrez datada de c. 1880, essa estrutura parece ter sido uma adaptação simplificada ao gosto neoclássico dos dois cenários do

15. As principais presenças foram as do restaurador Antônio Fernando dos Santos e de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

16. Ver atas (Anexos 13 e 14).

17. Ver capítulo II, p 52-54.



Na página dupla a seguir, aspectos da restauração de 2010. Passo da Crucificação. Fotos de Nelson Kon, 2010.

On the following double page, aspects of the restoration of 2010. Passo of Crucifixion. Photographs by Nelson Kon, 2010.

Athaíde, como sugere a ornamentação de gregas no friso. É possível que essas pinturas parietais do Athaíde tenham sofrido repintura semelhante como ocorreu com a capela da Ceia, que na fotografia de Marc Ferrez apresenta o mesmo tipo de marmorizado das pilastras dos aludidos cenários.

Em fins do século XIX ou princípios do XX esses cenários sumários já haviam sido substituídos por outros de gosto acadêmico, feitos por pintores mais hábeis, talvez atraídos a Minas na época da construção da nova capital, Belo Horizonte. A opção foi então de teor iconográfico, segundo a linha historicista própria do ecletismo. Ou seja, pela primeira vez houve uma preocupação objetiva de adequar as pinturas parietais ao momento histórico da cena representada, reproduzindo o interior do Pretório na capela da Flagelação e Coroação de Espinhos, a subida para o monte Calvário na capela da Cruz-às-costas e o alto do próprio monte na cena da Crucificação.

O interesse iconográfico desses cenários adaptados às cenas representadas e à precariedade estética dos cenários anteriores, executados em momento de franca decadência da pintura em Minas Gerais, justificam sua manutenção na restauração atual com a ressalva de tratar-se de opção reversível, o que é sempre uma medida de cautela em casos de possibilidades diferentes como esse.

Na **Capela da Ceia**, a primeira a ser pintada, possivelmente pela oficina de Manuel da Costa Athaíde, o cenário reconstitui um ambiente de sala de jantar mineira de princípios do século XIX, com prateleiras de canto e um barrado na parte baixa das paredes decorado com trama ornamental de pequenos paralelogramos, de belo efeito visual. Observe-se que a posição em chanfro dessas prateleiras retoma a dos retábulos de arco cruzeiro da época¹⁸ com propósito análogo, ou seja, conduzir o olhar do espectador para o tema central da composição, no caso o Cristo benzendo o pão eucarístico. A janela funciona como reforço visual complementar, seu coroamento em linha sinuosa repetindo em ponto menor os das prateleiras dos cantos¹⁹.

Com relação à situação dos personagens em torno da mesa, foram mantidas as posições de 1973, que favorecem a compreensão iconográfica da “ceia Histórica” ou narrativa²⁰, quando o Cristo anuncia aos apóstolos a próxima traição de um deles, segundo o evangelho de João (13: 21-27). A diretriz permanece, portanto, a busca de correspondência entre a figura do Cristo e as dos apóstolos que reagem à palavra acusadora, com exceção de

18. Ver, por exemplo, os retábulos laterais do próprio Santuário de Congonhas.

19. As vidraças pintadas abaixo do arco, apesar de introduzidas posteriormente, foram mantidas na restauração, tendo em vista sua boa integração ao conjunto e o fato de as prospecções nada terem revelado de conclusivo.

20. Ver dicionário de RÉAU, Louis. Opus cit., p. 422 e seguintes.







São João recostado em seu ombro, do traidor Judas de cabeça baixa e do apóstolo que o identifica à direita.

Na **capela do Horto**, o cenário recuperado configura uma estrutura de três arcadas em perspectiva sustentando um entablamento interrompido na parte central por uma tarja de desenho rococó, segundo o padrão habitual das composições ornamentais do pintor Atháide. Interessante observar a intenção de dinamizar essa estrutura aparentemente estática pela rotação das colunas que ladeiam as pilastras, com molduras e frisos independentes acima dos capitéis de desenho assimétrico.

Na região da tarja central, a remoção das repinturas identificou o local original do gancho de sustentação do Anjo, revelando a perfeita integração da escultura à pintura, tanto em termos de proporção quanto na própria movimentação das asas do Anjo acompanhando o desenho da arcada.

A volta do Anjo à posição de origem acarretou logicamente o retorno da imagem do Cristo para o lado esquerdo da capela, assegurando o intercâmbio dramático entre os dois personagens, intercâmbio esse que, além do imprescindível encontro de olhares, também enfatiza a torção do corpo do Cristo em direção à aparição, desvendada a partir do lado direito da imagem.

Com relação aos demais personagens, foram mantidas as posições de 1973, notadamente a postura assentada de São Pedro, sugerida pelo caimento das pregas do panejamento e pela gestualidade das mãos e posicionamento dos pés.

A pintura do cenário da **capela da Prisão** é a exata repetição da anterior na capela do Horto, com o mesmo desenho de arcadas, entablamento e colunas em rotação dinâmica. O centro de interesse da cena, emoldurada pela arcada do fundo, é agora ocupado pela figura do Cristo, avançando em direção ao personagem ajoelhado de Malco, para a reposição da orelha decepada.

Duas modificações foram introduzidas na organização do grupo das esculturas, ambas destinadas a enfatizar a cena principal. Trata-se da colocação de Malco e Judas na sequência de uma linha transversal, passando pelo Cristo, em posições que revelam o cuidadoso tratamento da parte posterior de Malco e encobrem parcialmente o tratamento sumário do corpo de Judas.

Na **capela da Flagelação e Coroação de Espinhos**, o cenário que serve de pano de fundo aos grupos escultóricos representa o interior do Pretório de Pilatos, onde tradicionalmente teriam ocorrido as duas cenas segundo o evangelho de São João (18:28). Na parede da



Na página dupla seguinte, aspecto atual dos passos da Flagelação, à esquerda, e da Coroação de Espinhos, à direita. Fotos de Nelson Kon, 2010.

On the following double page, the present aspect of the Passos of Flagellation, to the left, and Crowning with Thorns, to the right. Photographs by Nelson Kon, 2010.

direita, uma ampla janela envidraçada deixa entrever o *lithostrotos*, varanda pavimentada com lajes ou ladrilhos, palco do episódio seguinte da apresentação do Cristo aos judeus, conhecida por *Ecce Homo*.

O congestionamento do espaço da capela, abrigando dois grupos completos de Passos, gera incertezas com relação à posição dos personagens secundários de soldados romanos. A opção foi deslocar para o fundo da capela os soldados sem função precisa nas duas cenas, destacando os personagens com participação definida em torno das figuras centrais dos Cristos flagelado à esquerda e coroado de espinhos à direita. Esses personagens são os seguintes:

Grupo da Flagelação: três soldados com o braço direito levantado e mão na posição de segurar um chicote ou açoite; o soldado à direita do Cristo em atitude agressiva com o punho direito fechado e o soldado com a túnica do Cristo;

Grupo da Coroação de Espinhos: os dois soldados do primeiro plano, o da esquerda sentado com a inscrição I.N.R.I (Jesus Nazareno, Rei dos Judeus) e o da direita ajoelhado apresentando ao Cristo a cana verde, alusão irrisória a um cetro real.

Na **capela da Cruz-às-costas** foram mantidas grosso modo as posições definidas na restauração de 1973, procurando acentuar a ideia de cortejo, com o arauto à frente e os caminantes voltados todos para o mesmo lado.

A pintura das paredes reproduz um cenário de montanhas, possivelmente inspirado da própria paisagem de Congonhas com planos escalonados, em coloração cinza esverdeada, e o monte Calvário²¹, de perfil abrupto, à direita, já com duas cruzes implantadas. Para esse lado dirige-se o cortejo, como indicam os suportes em alívio das esculturas do Cristo e do arauto.

A oblíqua desses suportes sugere que, na concepção original do Aleijadinho, esse grupo foi previsto para capela situada do lado oposto, onde a ascensão do Cristo e do cortejo em direção ao Monte Calvário acompanharia a própria atividade do terreno em conjunção simbólica com o caminhar dos peregrinos subindo a rampa para visitar as capelas.

O mesmo princípio aplicado à **capela da Crucificação**, prevista para o lado direito, daria maior ênfase à situação da cruz em diagonal, corretamente restabelecida em 1957. As posições das demais esculturas também permanecem conforme então definidas pela equipe do Professor Edson Motta, tendo em vista as reduzidas possibilidades de melhor organização desse grupo escultórico, que inclui figuras excedentes às previstas na concepção original do Aleijadinho, como foi visto²².

21. O Monte Calvário ficava fora dos muros da antiga Jerusalém, o que justifica em princípio o cenário de paisagem.

22. Ver capítulo III, p. 102.







O dramático cenário é dominado pelas duas cruzes destinadas aos ladrões em meia encosta do monte figurado na parede do fundo, com a fenda já aberta para receber a do Cristo e até mesmo a pá e picareta utilizadas na operação. Nas paredes laterais, restos de construções e um fantasioso lago ou rio sem justificativa iconográfica.

No canto esquerdo da capela, junto à porta de entrada, a restauração deixou aberta uma prospecção com desenho de uma balaustrada, correspondente à primeira repintura da capela, possivelmente ainda de fins do século XIX.

AVALIAÇÕES E PERSPECTIVAS

A recuperação das pinturas parietais na restauração das capelas dos Passos recentemente concluída pelo Programa Monumenta pode ser vista como a última etapa de um processo iniciado pelo Iphan em meados do século passado que devolveu a essa obra emblemática seu aspecto original, envolvendo a participação complementar das artes da escultura e pintura.

Seus resultados podem ser avaliados como amplamente satisfatórios, favorecendo tanto a visão estética quanto a compreensão iconográfica das cenas representadas nos sete grupos de Passos. Entretanto, lembrando o caráter sempre provisório das intervenções, particularmente as relacionadas com obras de tanta significação e complexidade como são os Passos de Congonhas, não podem deixar de ser mencionados alguns aspectos ainda em aberto, a serem considerados em futuras restaurações.

O primeiro é a questão dos pisos, problema de origem relacionada ao tumultuado processo histórico de construção das capelas. Comparadas às similares portuguesas de Braga e Matosinhos, é fácil perceber que faltam à maioria das capelas de Congonhas os pisos de madeira (e outros materiais) destinados ao encaixe das esculturas. A única exceção é a capela da Ceia, a primeira a ser construída quando ainda vivia o Aleijadinho. Nas demais, a mudança da tipologia arquitetônica incluiu a introdução de um segundo plano de alvenaria chamado de “presbitério” na documentação²³, sobre o qual foram colocadas diretamente as esculturas, cujas bases, sem qualquer tipo de acabamento estético, são vistas diretamente pelo espectador. Algumas dessas bases estão quebradas e com partes faltantes, como a do Cristo da Prisão. Outras parecem inverossímeis, como a base em rampa do Cristo da Cruz-às-costas, feita para acompanhar terreno em auge.

A confecção desses pisos, se realizada algum dia, encontraria apoio em justificativas tanto de ordem técnica quanto formal e iconográfica:

23. Ver capítulo II, p. 51.

a) Justificativa técnica: além de dar equilíbrio a um grande número de esculturas, eliminando a necessidade de calços de madeira e outras formas improvisadas de apoio, os pisos as isolariam dos pavimentos de pedra, diminuindo a incidência de umidade e outros fatores negativos à sua conservação;

b) Justificativa formal/estética: eliminação da visão direta dos suportes desiguais e antiestéticos das esculturas, feitos para permanecer invisíveis, como pode ser visto nas capelas dos Passos de Braga, Matosinhos e outras, em Portugal;

c) Justificativa iconográfica: melhor visibilidade e naturalidade das cenas, com os pés das esculturas pousando diretamente no solo, e fixação permanente das posições em função das cenas representadas.

A segunda questão que permanece em aberto é a da recomposição de atributos e complementos perdidos ou retirados na restauração de 1957 por razões técnicas. Nos casos mais significativos, esses atributos favoreceriam tanto a compreensão iconográfica das cenas como aspectos formais da própria escultura. A reposição da cruz prevista para a mão esquerda do Anjo, além de tornar inteligível o gesto dessa mão, funcionaria como contraponto visual para a movimentação da escultura. Observações semelhantes poderiam ser feitas nos casos da bandeja faltante do servo da Ceia, da lanterna de Malco no Passo da Prisão ou do escudo do Centurião da última capela, entre outros²⁴.

Finalmente, resta a questão da organização da última capela relativa ao Passo da Crucificação, a mais complexa da série, tendo em vista a presença de imagens que em princípio deveriam integrar um grupo de Calvário não executado.

A disposição atual acompanha em linhas gerais o grupamento de fins do século XIX, com a cruz em diagonal tal como aparece na fotografia de Marc Ferrez. Foram, entretanto, mantidas duas mudanças introduzidas pela restauração de 1957, justificadas tanto pela falta de espaço na capela quanto por dificuldades técnicas. No primeiro caso está o “garoto que dá os pregos”, transferido para a capela da Cruz-às-costas, na qual tem integração formal apesar da discrepância iconográfica. No segundo, inclui-se o posicionamento dos dois soldados que pregam o Cristo, colocados ambos à direita, e não de cada lado da cruz como previsto originalmente. A posição correta demandaria elevação da parte superior da cruz para ajuste das mãos dos soldados à do Cristo, solução que pressupõe confecção do piso como mencionado acima²⁵.

Observe-se, entretanto, que esse e os demais pisos dos Passos (com exceção da Ceia), não se situam no campo da restauração propriamente dita, já que nunca existiram nas capelas.

24. Ver listagem completa desses atributos e complementos no Anexo 15.

25. Observar o efeito antiestético do estrado improvisado nas fotos anteriores a 1957.



À esquerda, aspecto atual do Passo da Crucificação. À direita, Madalena, durante a restauração. Fotos de Nelson Kon, 2010.

To the left, the Passo of Crucifixion in its present aspect. To the right, Madalena, during restoration. Photographs by Nelson Kon, 2010.

Na página dupla seguinte, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, no alto do Monte Maranhão. Foto de Nelson Kon, 2010.

On the following double page, Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos, on top of Maranhão Hill. Photograph by Nelson Kon, 2010.

O tema demanda ainda estudos e pesquisas complementares, devendo permanecer em aberto até que haja consenso entre os especialistas como ocorreu com a recuperação dos cenários. Nesse sentido, os Passos do Aleijadinho podem ser considerados "obra aberta", em diálogo que nunca se esgota com os homens que dela fazem uso ao longo do processo histórico, como todas as autênticas obras-primas da criação humana.









ANEXOS

ANEXO 1

O BOM JESUS DE BRAGA EM 1758

CAPELA, José Viriato. *As freguesias do distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758: a construção do imaginário minhoto setecentista*. Braga, 2003, p. 205-208.

[...] E no lugar do Bom Jesus se acha uma obra magnífica da mesma invocação do Bom Jesus do Monte e situada a mesma obra na encosta do mesmo monte, começando pela parte do Poente subindo para o Nascente. E começa esta magnífica obra, capelas dos Passos do Bom Jesus do Monte pelo Arcebispo Rodrigo de Moura Teles correndo por uma calçada. E chegando a entrada dela, se sobe primeiramente doze escadas de pedra antes do pórtico e se fica em um pátio com seus paredões das bandas que correm um para o Norte, outro para o Sul.

Tem este pórtico de altura cinquenta palmos em arco e em cima dele, uma imagem de um santo crucifixo de pedra perfeita. E corre por baixo dela duas fontes, uma da parte do Norte outra da parte do sul, cada uma caindo em sua pia por fonte. E destas fontes, cada uma corre para o seu tanque, os quais ficam da parte exterior do pórtico. E tem este pórtico seus fortes, da parte do Norte e Sul e um fojo de escada de pedras debaixo. E logo entra um lajeado que tem de largo vinte palmos, servindo-lhe de guarda dois paredões, um pela parte do sul, outro do Norte, por donde correm as fontes e vem capeados e guarnecidos pela parte interior. E logo da parte interior deste pórtico, em distância de dois passos, se acham duas capelas, uma da parte do sul, outra da parte do Norte, viradas uma para a outra.

Aquela da parte do sul é a capela da Ceia do Senhor e tem dentro de si os doze apóstolos com sua mesa posta, servindo São João Marcos a ela. E tem de largo trinta palmos e de alto cinquenta, junto com o zimbório com que fecha.

E da parte do Norte fica a capela do Horto. Terá esta vinte palmos em quadro de largo e de alto os mesmos cinquenta. Tem esta dentro de si o Senhor do Horto, orando, e os três amados apóstolos dormindo, no mesmo lugar está o anjo, dando-lhe a embaixada. E para se subir a estas capelas se sobe em três degraus. E vai correndo para cima a mesma entrada com ladrilho, de largura de vinte palmos, vai correndo esta via-sacra para a terceira capela, com nove escadas ou degraus de pedra e sua lameda (sic) por cima.

Tem uma terceira capela um pátio à porta, da largura de quinze palmos mais ou menos. É esta capela da Prisão do Senhor. Tem dez figuras de judeus, em vulto e horrendos: tem dois apóstolos, São Pedro e Judas; este dando-lhe o ósculo da entrega e aquele cortando a orelha ao da lanterna. E o mesmo Judas logo por detrás, enforcado em um salgueiro e outros fugindo com um lençol às costas.

E subindo desta para a quarta capela, por quinze degraus até à quarta capela, com ladrilho da mesma largura e corrimão para ambos os lados e a mesma lameda (sic) por cima, se dá em outro pátio de quinze palmos de quadro. E neste pátio, como em todos os demais, à porta de cada uma se acham uma fonte deitando sua água em uma pia. Tem esta quarta capela o Senhor Preso à coluna e figuras de judeus, três açoitando.



Se vai correndo para a quinta capela, subindo por degraus treze e com o mesmo ladrilho e corrimão e lameda (sic). Tem esta capela vinte palmos de largo em quadro e cinquenta de alto, pouco mais ou menos, como em todas as mais que temos dito. Tem esta capela o Senhor com a cana na mão e coroado de espinhos e tem em si três judeus horrendos.

Vai correndo da mesma sorte por catorze degraus de Levante. E tem esta capela, pouco mais ou menos, vinte palmos em quadro (sic) e de altura quarenta. E tem dentro de si o Senhor na varanda com Pilatos e figuras de judeus, seis. E sua fonte no lado dela pela parte do Sul.

Vai correndo para a sétima capela com dezasseis degraus, com sua lameda (sic) de oliveiras e da mesma sorte com seus corrimões que vêm correndo por baixo, como fica dito. E tem esta capela um pátio à porta de vinte palmos de quatro (sic) e, defronte, tem sua fonte. Esta capela tem de largo em quadro vinte palmos e pouco mais ou menos e de altura fará quarenta com seu zimbório. Contém dentro de si o Senhor com a Cruz-às-costas e tem dois judeus, um levando o Senhor pela corda, outro acompanhando. E Simão Cireneu ajudando a levar a cruz e Santa Verônica e outra figura também de mulher, [das filhas] de Jerusalém.

Vai correndo por trinta e três escadas para cima com seus padrões e lameda (sic) de oliveiras para a oitava capela. E chegando a ela finda o corrimão da parte do Sul, por se meter o caminho do corro no meio dele e capela. E terá esta em quadro quinze palmos, pouco mais ou menos, e de alto terá trinta palmos, contando o zimbório. Nesta está o Senhor Pregando a Cruz e três judeus pegando nele.

E todas estas capelas ditas se acham com seus paredões e fortes para a parte do monte, tendo mãos nas terras [para] que não caiam sobre o corrimões e capelas e impeça poder-se andar ao redor delas como se anda livremente.

E desta se sobe por sete degraus e um pátio que terá em quadro mais de sessenta palmos. E no meio dele se acha uma fonte das cinco chagas virada para o Poente, com muitos martírios do Senhor. E esta algum dia se chamava a fonte dos Cinco Sentidos por ir correndo por fontes para cima, como ainda hoje vão.

E desta fonte se divide duas entradas para subir para cima, uma pela parte do Norte, outra pela do Sul; e tem de largo estas entradas até onde acabam as ditas fontes dos sentidos, de cada banda, vinte palmos. E subindo treze escadas, de ambas as partes, faz um lajeado que tem vinte e cinco palmos, e deste lajeado, que é o primeiro sobre a fonte das cinco chagas, se vai continuando a dita obra com a dita entrada de ambas as partes e lajeado no meio.

Debaixo das fontes e por cima delas [uns plintos], a saber: pelo meio cinco e dos lados, de cada banda, outros cinco que fazem dez; e assim os do meio como as dos lados, tem cada [um] sua figura estupendíssima, que fazem todos o número de quinze. E pelos lados uns paredões, um da parte do Norte, outro do Sul, que tem mais de vinte e cinco palmos em partes e seus jardins de murta e [árvores de Geres], tudo em quadro, bem feito.

E chegando acima destes cinco castelos se dá em um lajeado que tem de largo mais de trinta palmos. E depois se dá um escadório que tem de largo quarenta palmos e seus corrimões da cada lado. E sobe-se este com trinta degraus e subindo-se se dá em outro lajeado que tem em quadro setenta palmos, pouco mais ou menos. E sobre este lajeado tem seus corrimões e pegado neles tem seus assentos bem feitos e lavrados.

E para a parte do Norte tem uma fonte nascendo de um penedo que causa admiração a muitos que ignoram o segredo dela. E subindo deste lajeado três degraus se dá em uma capela da Madalena



Santa e também a Senhora da Lapa, em um quadro, com sua fonte pela parte do Sul. E esta fica por baixo do pátio da igreja.

E desta capelinha vão subindo duas escadas, uma para a parte do Sul, outra para a parte do Norte, com seus corrimões de ferro que acompanham a escada em vinte e dois degraus. E destas escadas se entra em um lajeado à porta da capela-mor que tem vinte palmos; e está todo este lajeado todo acompanhado com varões de ferro que servem de corrimões [...] por cima das escadas e vai continuado este lajeado em redondo desta dita, com quarenta palmos de largo.

É a dita capela feita à romana, bem quadrada. Terá de alto pouco mais ou menos sessenta palmos e terá de largo, pouco mais ou menos, quarenta palmos em quadros. E tem seu arco cruzeiro entre ela e a capela-mor que terá, pouco mais ou menos, quarenta palmos; e terá esta de comprido trinta e cinco palmos, pouco mais ou menos, e de altura tem o mesmo que tem a dita igreja.

E assim, a capela-mor como o corpo dela são por cima fechados em avoadas (sic). Estão assim a igreja como a capela-mor lajeadas de esquadria; e debaixo do arco tem um degrau de pedra de esquadria e sobre ele suas grades de pau-preto chapeadas de bronze, em modo de arco, que fecham os altares colaterais da dita capela. E vai continuando o lajeado [até o sob pé] do primeiro degrau do altar-mor que se sobe para este com seus degraus; e deste altar-mor se vai subindo para um monte de pedras fingido, ao modo de penhasco, onde [está] o Senhor em cima crucificado na cruz; e das partes, de uma quatro judeus e da outra três; e uns de pé e outros de cavalo. E estão também neste monte da parte do Norte as três Marias e Nossa Senhora e a Maria Madalena aos pés da cruz. E pegando por cima logo do altar, no meio dele, esta o Menino Deus. E por baixo deste monte fica a sacristia coberta de abóbada, com portas para ambos os lados.

E tem mais esta capela dois altares colaterais e seus dois púlpitos e coro; no altar da parte Norte tem uma imagem de São Rodrigo e Santa Isabel; e na parte do Sul tem as imagens de São Sebastião, Santo Antônio e Santa Teresa.

E por cima, pela parte de fora, no tecto da mesma igreja, em redondo, está cheio de figuras de pedra com os martírios do Senhor. E por fora dela e do lajeado se acham fortes tendo mão nas terras.

E vão subindo do adro delas duas escadas, uma para a parte do nascente, outra para a parte do Norte, com doze degraus cada uma. E vai continuando para a capela do Descendimento que fica [da] parte do Norte e se caminha por terra para ela. Tem esta de largo, em quadro, e fechada em avoadas (sic) por cima, terá de largo trinta palmos e de alto quarenta, pouco mais ou menos. Tem esta o Senhor crucificado na cruz [alvorada] e dois profetas, cada um com sua toalha, subindo cada um para despregar o Senhor e muitas mais imagens, a saber: as três Marias e Nossa Senhora e mais dois profetas e São João e outras figuras que servem a função, que são mais duas.

E daqui vai caminhando por terra para a capela do Enterro, onde está o Senhor no sepulcro, acompanhado de nove figuras, a saber: as três Marias, a Madalena e Nossa Senhora e São João e outros anjos com tochas nas mãos. Terá esta capela de alto vinte palmos e de largo terá quinze.

E vai continuando a dita via-sacra para a capela da Ressurreição, como sua lameda (sic) por cima, de carvalhos. E para se chegar a esta capela se sobe três degraus antes de chegar ao lajeado que tem à porta. É esta capela feita ao moderno, tem vinte palmos de lado em quadro e de alto sessenta. Tem dentro de si o Senhor ressuscitado sobre o sepulcro e quatro judeus tendo cuidado.

E subindo desta por cinco degraus de pedra se vai caminhando para a capela da Ascensão, onde vai o Senhor subindo para o céu e deixando em baixo os onze apóstolos e Nossa Senhora entre eles. Esta terá de largo vinte palmos e de alto até o fecho do zimbório terá quarenta palmos.



E desta se caminha para outras duas que ainda não estão acabadas; para a primeira com vinte passos e desta para a segunda com outros vinte passos. E esta primeira capela fundada na costa do monte, para a parte do Nascente. E para a fundar ou segurar foi preciso fazer um paredão ou forte da mesma parte do Nascente, que terá vinte palmos de alto e sete de largo. E sobre se fundou a dita capela, a qual tem de largo e mais o adro quarenta palmos e de altura oitenta, juntamente com o zimbório. Esta se acha por acabar por dentro e está ainda sem figuras, nem passo demonstração disso.

E desta dista outros vinte passos para a outra que fica para a parte do Sul, a qual está ainda por acabar, se bem lhe falta o zimbório. Terá esta vinte palmos em quadro e trinta no pano com que se acha de alto.

E entre estas três capelas fica um terreiro plano que terá duzentos palmos em quadro e um cruzeiro no meio, muito antigo. E no meio deste sítio querem fundar um chafariz para o que já tiraram uma grande telha de água no mesmo monte, para a parte do Sul, dois tiros desviada da mesma obra. E com esta água, feito o chafariz no dito sítio, vem guarnecendo três capelas que correm para a igreja, ou capela-mor, que só estas carecem desta grandeza, a qual sobeja em todas as demais.

ANEXO 2

O BOM JESUS DE BRAGA EM 1789

Legenda do desenho aquarelado de Carlos Luis Ferreira da Cruz Amarante feito em Braga em 1789. Arquivo do Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal.

[...]

3 – Esta praça He circular; há de ter quatro fontes, como a que vay apontada.

Pello embaraço que faz a caza junto ao círculo se acha a mesma praça incompleta

4 – Portico: há de acrescentar-se com cunhaes e hua bella empena. Por ora tem de hum lado a fonte do Sol; do outro a da Luz.

5 – Capella de Cenaculo. Contem quatorze figuras: J.C. instituindo a Eucharestia; os appostolos; S. João Marcos ministrando à meza.

6 – Capella do Horto. J.C. orando, e posto em agonia. O anjo com os instrumentos da Paixão. Os trez discípulos retirados dormindo debaixo das oliveiras. Hua pequena e perenne fonte de elevação.

7 – Capella da prizão. Hua numeroza Cohorte apprehendendo J. C. Judas dando-lhe o osculo. S. Pedro cortando a orelha ao Servo do Pontífice. O mancebo fugindo cuberto com o lançol. Judas a suspender-se em huma arvore.

8 – Capella dos açoites. J.C. prezo a hua Columna, flagelado por vários algozes.

9 – Capella da coroação. Os Soldados, e judeus coroando d’espinhos a J. C.; um cuspiendo-o, e oferecendo-lhe a cana por zombaria.

10 – Capella do Pretorio, Pilatos mostra J.C. ao povo.

11 – Capella dos Passos: J.C. na acção de cahir por terra, duas Marias; hua com a Sancta Veronica. O Cyreneo. O Pregoeiro, e outros Soldados.

12 – Capella da Crucifixão. Os Judeus pregando a J.C. na Cruz.



13 – Escada magnífica, qe se adorna com quinze estatuas e Seis Sentidos respectivos. Corresponde a cada lanço da escada hua fonte, e a cada fonte hua estatua em Sima, e duas dos lados. Cada estatua He alusiva a fonte, e que pertence como se mostra na Segunda descrição.

[...]

14 – Moysés ferindo com hua vara o penedo e de que sahe hua fonte.

15 – Nesta Ermida está Santa Maria Magdalena em extasis. Hum coro de Anjos. Hum jardim. Hua gruta e hua perenne fonte que por ela se despenha.

16 – Capella principal. Acha-se ruínosa e sem remédio. Na capa.mor está o calvário, e nelle o Bom Jesus crucificado. Maria Santissima, a Santa Magdalena, abraçada na Cruz, o Santo Evangelista as Marias, Longuinhas, vários soldados e dous pregando a túnica, em hum altar collateral alem de muitas e preciosas relíquias engastadas em meyos corpos, está a Cruz do santo Lenho e o Corpo organizado de S. Clemente.

17 – Escada espaçosa. Tem quatro estatuas em correspondência Joseph d’Arymateya com hua suplica na mão. Pilatos, Nicodemos com hum vaso; o Centurião.

18 – Capella do Descimento. J.C. com hum braço já despregado, Joseph, Nicodemos, no alto das escada, Maria santissima, o Evangelista, a Madalena, as Trez Marias, os quatro criados dos Prophetas, dois pegando nas tolhas, os outros hum com o lençol, outro com o vaso dos aromas; os dois ladroens.

19 – Capella da Unção. O sacrosanto cadáver depositado em hum féretro. Maria Santissima, Evangelista, a Magdalena, as Marias, os seis profectas, o centurião, ao longe o sepulcro aberto, e a Cruz, formão o lúgubre apparatus desta capella.

20 – Capella da ressurreição. J.C. ressuscitado. Os soldados.

21 – Praça última do Santuário. Contem trez grandes capellas, modernas, e quatro fontes, que por se coroarem com os Evangelistas se simbolisão no Anjo, no leão, no boy, e na água.

22 – Nesta capella aparece J.C. a Magdalena, na figura do hortilão em hum jardim. Ao longe as Marias com as urnas do balsamo. Os Anjos mostram o sepulcro aberto. As sentinelas.

23 – O castelo de Emauz. J.C. sendado a meza dá-sse a conhecer aos discípulos partindo o pão. Outras figuras servindo a meza.

24 - Capella da Ascensão. J.C. subindo ao Céu. No monte os apóstolos, as Marias e os Discípulos em diversas acções de admiração e saudade. Maria Santissima de joelhos.

[...]

Carlos Luiz Ferreira da Cruz Amarante o fez em Braga no anno de 1789.

ANEXO 3

ESCHWEGE, W. *Journal von Brasilien oder vermischte Nachrichten aus Brasilien auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Vol. I, Weimar, 1818, p. 131-132. Cf. Tradução em: MELO FRANCO, Afonso Arinos de. O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho. In: *Revista do SPHAN*, n. 3. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 175.

Congonhas está situada a uma légua de Redondo, e um bom caminho conduz para lá. Primeiro chega-se à igreja de N. S. de Matozinhos (sic), colocada num alto sobre Congonhas, largamente celebre pela sua milagrosa imagem de Maria (sic)¹. Esta igreja é opulenta pelas muitas doações, presentes e



escolas que para lá correm e, assim, grandes somas se consomem na sua ornamentação. Ela é simples e limpa; a escada para a entrada principal está profusamente ocupada por estátuas de santos, esculpidas em pedra e em tamanho natural; (a igreja) é cercada por uma plataforma calçada com pedra de cantaria, e, na parte posterior, encontra-se um gracioso jardim, igualmente provido de estátuas, repuxos e altas euforbiáceas. Tem-se, ainda, o plano de representar a paixão de Cristo, sucessivamente, em figuras de tamanho natural, em pequenas capelas especiais, que começam nos pés da montanha, e o trabalho já foi iniciado.

Ao lado da igreja existe um longo edifício, destinado aos romeiros que aqui se reúnem aos pés de Nossa Senhora; nesses dias oferecem os dirigentes da igreja um grande banquete.

As estátuas são todas esculpidas em pedra-sabão, que se encontra em grandes jazidas, nas proximidades.

O principal escultor, que aqui se salientou, é um homem aleijado, com as mãos paralíticas, ele se faz amarrar o cinzel executa desta maneira os mais artísticos trabalhos, somente as suas roupagens e figuras, são, por vezes, sem gosto e desproporcionadas; de resto não se deve desconhecer os belos dotes do homem, que se formou por si mesmo, e que nunca viu nada.

ANEXO 4

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 342 e 346-348. (1818)

CAPÍTULO XVI

REGRESSO AO RIO DE JANEIRO – CONGONHAS E BARBACENA 1818 A. D.

Caancunha² (Congonhas), situada sobre (sic) as íngremes barrancas do rio, apresenta agradável aspecto, quando contemplada pelo norte. Contém cerca de duzentas casas e algumas igrejas. Uma delas, posto que diminuta em tamanho, rivaliza por seus esplêndidos ornatos com os mais admirados dos edifícios eclesiásticos do Brasil. Constitui ela o objetivo principal da minha visita à localidade, ocupando-me quase a totalidade da permanência ali. Sob mais de um ponto de vista, merece considerar-se como a Loretto deste país.

Não pelo exterior que essa igreja faz jus a tais pretensões, conquanto digna seja sua aparência. A pedra usada em sua construção é dura, de contextura xistosa e colorido esverdeado e as massas que compõem as paredes e pavimentos, grandes e bem talhados. Situada que fica no cume de elevação considerável, forma-lhe o acesso um lance duplo de amplos degraus, que convergem num patamar ligado a espaçosa área calçada, por cuja frente corre um belo balaústre de pedra. No interior da área acham-se doze estátuas de cêrca (sic) de oito pés de altura, que pretendem representar os Profetas da Igreja Judaica. São bem esculpidos, com trajes adequados e atitudes variadas, trazendo cada qual

1. A imagem milagrosa de Congonhas é do Senhor Morto e a igreja é do Bom Jesus de Matozinhos.

2. Geralmente, em quanto se escreve, põe-se Congonha em vez de Caancunha. Provêm o nome de uma planta, cuja infusão diz-se ser ótimo remédio.



uma folha enrolada em que está gravada em latim e com caracteres antigos uma passagem notável de seus próprios escritos. Dizem ser obra de um artista que não tinha mãos, sendo o martelo e o cinzel fixados em seus pulsos por um ajudante e dessa maneira executados os mais delicados trabalhos. Há uma circunstância que de certo modo faz mais crível essa história, a saber, o fato de serem essas estátuas feitas com uma pedra saponácea muito mole que abunda nas pedreiras das cercanias e parece endurecer com a exposição ao ar.

Mas a riqueza e decoração internas desta igreja é que lhe trouxeram a maior celebridade. As paredes são divididas em filas de compartimentos dos quais os superiores são ocupados por boas pinturas representando trechos da história de Jesus Cristo (sic), desde o seu nascimento até a sua crucificação e os mais de baixo com representações, em estilo menos vistoso, de vários assuntos religiosos destacados. Em redor da parte mais do fundo do teto em abóbada, vêem-se imagens da inocência, do pecado e da regeneração, e, mais acima, de alguns trechos do Velho Testamento. O altar-mor é magnífico e em cima dele, coberta por uma redoma de vidro, uma pequena imagem de Nossa Senhora, lindamente esculpida numa pedra muito comum no país e do mais puro branco, talvez quartz (sic) ou feldspato. Os altares dos diversos santos são também altamente ornamentados com pedras brasileiras polidas de cores diversas, brancas e verdes, vermelhas e variadas. Colocado por cima da entrada principal, acha-se um pequeno órgão alegremente pintado e em diversas partes se vêem lâmpadas, donativos dos devotos, das quais algumas de prata e outras de vidro lapidado. No teto do Conservatório há um excelente retrato do Papa Pio VI.

Bem junto à igreja, mas dela independente, acha-se a Casa dos Milagres que consta de um vasto cômodo que contém algumas centenas de pinturas, modelos e folhas escritas, em memória de curas realizadas e concessões alcançadas. Há também ali quatro estátuas de madeira que costumam carregar nas procissões; uma delas, a do Centurião convertido, é, na realidade uma peça de escultura. [...]

Por trás da igreja há uma outra singularidade sacra, um jardim imitando o do Éden, em que se assentam Adão e Eva, em baixo da Cruz e ao lado de uma fonte, em toda a nudez da inocência. Estão cercados de uma multidão de animais e pássaros, de espécie doméstica e bravia. É de notar o número de absurdos que seu autor conseguiu introduzir dentro de tão limitado espaço; parece, entretanto, que passou de moda, pois que o local está caindo em ruínas.

ANEXO 5

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo Distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1974, p. 89 e 91-93. (1833)

CONGONHAS DO CAMPO, A IGREJA DE N. S. BOM JESUS DE MATOSINHOS...

Antes de chegar a Congonhas passa-se por um regato que tem o nome de Rio Santo Antônio, e que, próximo da aldeia, reúne suas águas a um regato mais considerável, chamado Rio das Congonhas.

A aldeia de Congonhas do Campo, ou Nossa Senhora da Conceição de Congonhas do Campo, acha-se situada a 21°30' lat. E 332°27' long.; a 8 léguas E. S. E. de Vila Rica, 9 de Mariana e 74 do Rio de Janeiro. É cabeça de uma paróquia pertencente, ao menos em parte, ao termo de Vila Rica, e que em 1813 continha uma população de 2.412 habitantes e em 1822 a população era de 2649 indivíduos.



Congonhas é célebre na história das Minas, porque foi nesse lugar que postou Manuel Nunes Viana, chefe dos forasteiros revoltados (1708), quando ele obrigou D. Fernando Martins Mascarenhas, governador do Rio de Janeiro, que viera à Província de Minas para restabelecer a ordem, a se por em fuga. A aldeia é construída sobre dois morros opostos, entre os quais corre o riacho que tem o mesmo nome que a povoação. O rio das Congonhas servia de limite entre a comarca de Vila Rica e a de São João del Rei, e assim a aldeia pertence a duas comarcas diferentes. A maior parte das casas se acha sobre o morro que fica à margem direita do riacho, e é no alto desse morro, no meio de uma praça alongada, que se acha a igreja paroquial, notável por seu tamanho. No morro que fica fronteiro ao que venho de falar vê-se a igreja de Nossa Senhora Bom Jesus de Matosinhos, que goza de grande celebridade, não somente nos arredores mais fora da província. Os devotos para ali se dirigem, vindos de muito longe, e na época da festa do padroeiro que se celebra em setembro, a aldeia fica cheia de forasteiros e devotos. [...]

Está visto que eu não deixaria Congonhas sem ir visitar a Igreja de N. S. Bom Jesus de Matosinhos, que é, para esta região, como observa Luccock o que é para a Itália a N. S^a de Loreto. Essa igreja foi construída no cume de um morro, no meio de um terraço pavimentado de largas pedras e circundado por um muro de arrimo. Diante dela colocaram sobre os muros da escadaria e sobre os do terraço, estátuas de pedras representando os profetas. Essas estátuas não são obras primas, sem dúvida; mas observa-se no modo pelo qual foram esculpidas qualquer coisa de grandioso, o que prova no artista um talento natural muito pronunciado. Elas são devidas a um homem que residia em Vila Rica e que demonstrou desde sua infância, uma grande vocação pela escultura. Muito jovem ainda, disseram-me, ele resolveu tomar não sei que espécie de bebida, com a intenção de dar mais vivacidade e elevação a seu espírito; mas perdeu o uso de suas extremidades. Entretanto prosseguiu no exercício de sua arte; ele fazia prender as ferramentas na extremidade do antebraço, e foi assim que fez as estátuas da igreja de Matosinhos.

Essa igreja é pequena, mas rica, conservada limpa e ornada de um grande número de quadros feitos em Vila Rica, dos quais vários denotam felizes inclinações para a pintura. A imagem que constitui objeto de veneração dos devotos foi colocada no interior do altar-mor, e representa Jesus Cristo morto. Beijam-se os pés dessa imagem para merecer indulgências; depois depositam-se esmolas. Acima do altar elevam-se pequenos degraus ornados de pequenas figuras de anjos segurando castiçais, sendo que alguns tem os cabelos ridiculamente levantados em topete. A sacristia é grande e muito bonita. De um dos lados do templo existe uma casa chamada “casa dos milagres”, onde se acham reunidas em uma grande sala uma tão prodigiosa quantidade de oferendas e membros de cera, que não cabe mais nada. Enfim atrás da igreja vêem-se duas construções compridas, colocadas em frente uma da outra e que são destinadas a abrigar os peregrinos e confrades estrangeiros.

Quando de minha viagem tencionavam construir um pouco abaixo da igreja de Matosinhos, na vertente do morro em que ela se acha, sete capelas representando os principais mistérios da paixão de Jesus Cristo. Três dessas capelas haviam, já sido construídas; são quadradas e terminam por um pequeno zimbório cercado por uma balaustrada. No começo de 1818, apenas uma delas estava terminada internamente e aí se via a cena representada por imagens de madeira, pintadas, e de tamanho natural. Essas imagens são muito mal feitas, mas, como são obra de um homem da região, que nunca viajou e nunca teve um modelo com que se guiasse, elas devem ser julgadas com certa indulgência.



ANEXO 6

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976, p. 153-155. (1869)

CAPÍTULO XVII

CONGONHAS DO CAMPO

Subindo a colina – exemplo típico, presumo, de “caminho áspero e estreito” – e cortando a praça pelo meio, há uma avenida de construções anãs, chamadas os Sete Passos. Os dois mais baixos são antigos, o par seguinte é modesto e os três outros ainda serão construídos, quando forem suficientes as contribuições dos piedosos: estas últimas contêm duas das quatorze normais “passos de Roma”, e, quando terminadas, o lugar será usado para enterrar aqueles que mereceram. Antigamente, o belo calçamento de pedra em torno do templo custou um total de L 34 L 40; hoje um simples “passo” custa L 600. As despesas consistem apenas na mão-de-obra, pois a região inteira é constituída por material de construção.

Os oratórios são pequenas capelinhas baixas, de alvenaria, caiadas de branco com arremates nos quatro cantos e encimados por pequenas cúpulas de “meia laranja”. Não têm janelas, mas uma simples porta, fazendo lembrar o tipo mais humilde da “Kubbaah”, que protege e honra os remanescentes de Shaykh e Wali, na Arábia e Sindh. O inferior, de número 7, não tem inscrição e representa a Última Ceia. Estátuas de madeira, em sua maior parte simples máscaras, sem entranhas nem espinha dorsal, vestidas como o turco tradicional do Mediterrâneo cristão, estão sentadas em torno de uma mesa, ricamente provida de bules de chá (ou mate), copos, bebidas e travessas. Nosso Senhor está dizendo: “Um de vós me trairá”. Todos olham com expressão de horror e surpresa: exceto Judas, que está sentado perto da porta, hediondo no aspecto e mostrando tão pouco cuidado em disfarçar sua vilania quanto lago nos palcos ingleses. Minha mulher, seguindo o costume do lugar, tirou a faca do prato de Judas e cravou-a em seu olho, ou melhor no profundo corte que atravessa seu osso malar, e ainda lhe golpeou o ombro. Pobre Judas, que, de acordo com os princípios israelitas, devidamente aplicados, merece a gratidão afeiçoada da Raça Redimida!

O passo seguinte, a Agonia no Horto, apresenta uma inscrição peculiar, que se supõe, não sei por que mistério, ser grego. Copiei-a, no interesse dos helenistas: ETIOD(sic)CTVS IND(sic) GORIA FIOLIXIVS OLDBDT. O primeiro dos novos passos mostra o agitado e um tanto irlandês São Pedro cortando a orelha a um soldado, enquanto o Salvador se prepara para curar o ferimento. A inscrição “Tanquam ad latronem”, etc. não merece comentário; os soldados pagãos o merecem. Certamente, jamais houve guerreiros romanos tão narigudos, a não ser que eles usassem suas probóscides como os elefantes usam as trombas. Mas, grotescos como são, e de todo desvaliosos como obra de arte, aquelas criaturas de pau servem, não tenho dúvida, para fixar firmemente sua intenção no espírito público e manter viva uma certa espécie de devoção. Já se fez alusão à influência civilizadora, ou antes, humanizadora, do serviço paroquial e do “padroeiro”.



ANEXO 7

ARQUIVO DO SANTUÁRIO

LIVRO DE INVENTÁRIOS DA IRMANDADE DE MATOSINHOS, 1875, FLS 17-18 E 21

Passo da Crucificação

- 1 imagem do Senhor Crucificando-se
- 1 Dita de Santa Maria Madalena
- 10 Figuras em vulto entre grandes e pequenas

Passo do Açoite e Coroação do Senhor

- 2 Imagens do Senhor, uma do Açoite e outra da Coroação
- 12 Figuras em vulto grande

Passo do Horto

- 1 Imagem do Senhor em vulto grande
- 1 Anjo dourado
- 3 Apóstolos
- 1 Lustre de pau com corrente

Passo da Ceia

- 1 Imagem do Senhor em vulto grande
- 12 Apóstolos do dito
- 2 Serventes do dito
- 1 Mesa grande redonda
- 1 Estrado
- 17 Pratos de louça branca
- 3 Garrafas de vidro, pequenas
- 1 Copo com prato de vidro
- 1 Porção de louça de barro
- 1 Lampião de pau

Passo da Prisão

- 1 Imagem grande do Senhor
- 1 Dita de São Pedro
- 7 Figuras de vulto também grandes
- 1 Lampião de pau



Passo do Senhor com a Cruz-às-costas

1 Imagem do Senhor com a Cruz-às-costas, grande

1 Dita de Nossa Senhora

7 Figuras em vulto grande

Mais objetos pertencentes à irmandade

6 Passos de cantaria de abóbadas com seus figurados.

ANEXO 8

Descrição do Santuário e suas diversas obras feita por “dous distintos mineiros”. In: ENGRÁCIA, Júlio. *Relação chronológica do Santuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais: Revista do Arquivo Público Mineiro, 1903, vol. III, p. 169-171.

Despedimonos e fomos concluir nossa peregrinação nos Passos e dahi sahiríamos para a Estação do Jubileo, para tomarmos passagem, porque já tinham despachado nossos animaes para Ouro Preto. Iríamos pernoitar na Soledade, tendo de andar a pé ainda 3 Kilometros da Estação do Jubileo até essoutra de Congonhas – Esses pequenos edificios que chamão – Passos – porque se referem às estações feitas por N. S. Jesus Christo durante sua Paixão, ou dos factos mais graves della, relatados pelos Evangelistas, estão todos cercados do paredão a que já nos referimos; formando um espaçoso pateo plantado de arvoredos; e pelo chão gramado, com caminhos semeados aqui e ali para o trabalho e mais largos, dando entrada aos Passos.

Entramos pela cancella de ferro, que foi aberta pela pessoa incumbida desse serviço e descemos a ladeira, indo começar nossa visita, no passo do fundo, que é o que primeiro avistamos, quando subíamos a rua que lhe fica por detraz. É o Passo da Cêa. Consiste em uma sala construída e pavimentada de pedra, tendo no centro uma mesa oval, onde se acha sentado J. Christo, sua comitiva a serventes, ao todo 15 figuras do tamanho natural, nos ângulos do fundo tem dous armários ou cantoneiras, e por cima um dístico que é o texto evangélico *Coenantibus autem eis* etc. A sala tem 4 m quadrados. Ao penetrarmos o recinto soffremos um sobresalto como se deveras nos achássemos deante essa acena magestosa da nossa santa religião. Estava fonteiro a nós o Divino Mestre, em attitude de celebrar a primeira Missa, que era o glorioso fundamento da Eucaristia; as delicias do culto Catholico; o amor por excellencia de um Deus de bondade que tendo de retirar-se do meio de seus amigos, que são todos os homens, pela lei fatal da morte, não os queria deixar orphãos e sem companheiro na dura peregrinação do desterro para a pátria; e por isso mostrou e realizou o amor que lhes tinha, até o fim, operando o maior milagre que se possa imaginar, de transformar o pão em seu corpo para ficar conmosco até a consummação dos séculos. Dentre os Apóstolos destaca se bem João recostado ao peito do Mestre, symbolo do amor e Judas com a fatal bolça em punho, expressão de ingrato, captivo dos objectos sensíveis que por amor delles vende o que há de mais sagrado.



Com estas reflexões deixamos aquelle scenario e fomos percorrer os demais. São todos da mesma architectura, diferenças de espaço, todos frios e humidos e escuros, dando lhes luz somente as grades das portas. Dirigimonos ao 2º do lado esquerdo que é o do – Horto – ou Jardim das Oliveiras.

Nelle se achão Jesus e os três discípulos, Pedro, Thiago e João que dormem pesado sonmo sobre as pedras. Jesus em triste agonia com o semblante em terra o de joelhos, ora, e um grande Anjo apresenta-lhe o Calix.

Seguimos o terceiro Passo, à direita, que representa a – Prisão – tem 8 figuras, sendo características e conhecíveis, Jesus, Judas, Pedro, que corta com uma espadada a orelha do criado do Pontífice, que a Tradição chama – Malco -. Seguimos para o quarto à esquerda, que contem, em duas divisões a – Flagelação e Coroação de espinhos – consta de 14 figuras, sendo 7 em cada uma, e só tem figura determinada a de Jesus. Seguimos para o 5º Passo, à direita e este representa Jesus com a Cruz-às-costas e em outras diversas; o Encontro consta de 8 figuras, estando Jesus, Maria, João e a Verônica. Visitamos o sexto que contem a – Crucifixação – constante de 10 figuras, sendo conhecíveis e determinadas, Jesus, Maria, João e Magdalena. A devoção popular extasiase deante esses quadros vivos e com todo o acatamento percorrem um a um, esses dolorosos transes de Jesus, com toda a compunção e venerável respeito, enlevados pela feliz ingenuidade de que os perversos que tantas atrocidades cometião contra o amado Salvador, devião de ser de veras uns monstros mesmo physicamente. O artista que executou este trabalho não tinha a menor idea do bello entre humano, cujo seria exemplar o verbo divino humanado. Dizíamos que ele por excesso de devoção, quizera tornar odiosos os bárbaros que assim maltratavão o – Innocente – as figuras de Jesus, dos Apóstolos e de Maria não participassem da mesma hediondez. Figuras medonhas; com posições irracionais e impossíveis; membros monstruosos, principalmente os narises, contra os quaes, como já vimos, nos Prophetas, embirrou a esthetica de Antonio Francisco; feições grotescas, mais próprias para fazer rir as crianças, do que para atrahir a veneração ou sympathia dos corações devotos. Seria de muita honra para a instituição do Sr. Bom Jesus, que a administração tratasse de substituir esses monstros extra-humanos, por figurados que dessem uma idea séria dos grandes momentos e passos da Paixão do Salvador, e eliminar-se para sempre das vistas de um publico de bom gosto, esse ridículo que adultera o verdadeiro sentimento do bello e respeitável, exigido pela Egreja Catholica, em suas leis rituaes, nas estatuas que permite benzer para serem offerecidas ao Culto publico, como prototypos das virtudes que devem imitar o amar. O nosso povo porem está tão viciado num mau gosto contra as prescripções das Egreja, infelizmente com o assentimento desidiozo dos R.mos Sacerdotes que não velão como devem, por essas exigências rituaes, que para elle povo, a estatua perfeita e digna do respeito do Culto, não se differencia dos indecentes e amorphos manitós dos bugres selvagens.



ANEXO 9

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE MARIANA

Carta enviada ao Padre Júlio Engrácia contendo o resultado de uma expertise dos Passos:

“Ouro Prêto (sic), 29 de Novembro de 1906

Ilmº. e Rmº. Monsenhor Júlio Engrácia, Itabira do Mato d’Entro

Conforme o desejo expresso por V.S.R. o abaixo assinado, juntamente com o Ludovico Allesio, fomos ao Santuário de Congonhas do Campo, e passamos um minucioso exame dos Passos anexos ao referido Santuário, para ver quais os concertos de que necessitam para restaura-los decentemente, e novamente reergue-los à admiração dos numerosos Romeiros, que anualmente durante o Jubileu buscam o Santuário, com piedosos intuitos religiosos.

A meu ver quase todos os Passos precisam abundantes retoques de goivas e formões, e, o único que talvez escape incólume aos retoques do escultor é o Passo do – Jesus do Horto. Os demais quase todos abundam em imperfeição, e muito precisaria para trazê-los à altura em que os conhecimentos modernos hoje ensinam, notando-se porém, que brevemente e amiúdo será preciso nova limpeza, não só das figuras, componentes os Passos, como também das respectivas Capelas, e jamais se o conseguirá aquele grão de perfeição estético sem um remédio radical, que ousadamente passo a expor a V.S.R.

Primeiro de todo é preciso praticar nas Capelas pelo menos dois óculos para a ventilação, e colocar nos referidos óculos os competentes caixilhos com tecido de metal para resguarda-los das andorinhas, morcegos e insetos que são imensamente nocivos à boa e asseada conservação das figuras.

Segundo, é preciso rebocar de novo o interior das Capelas, e preparar a nova rebocação de modo a debelar uma vês para sempre a umidade e o mofo a que atualmente estão sujeitos, notando-se que sem esta reforma ou melhoramento toda e qualquer benfeitoria de antemão pode-se considerar perdida.

Terceiro, é preciso suprimir aquê (sic) estrado de madeira e dar mais naturalidade às figuras, seja na disposição na pose, e no conjunto todo da cena representada, formando com pedras, cal e cimento, um chão imaginado sim, mas que tenha algum quê de natural com o verdadeiro e cruento drama consumado no Gólgota.

Quarto, é preciso suprimir aquê (sic) jardim, pois as raízes de todo e qualquer vegetal é um veículo à umidade, as folhas que caem amontoam-se também no interior das Capelas, e tornam-se geradoras de parasitas. Depois uma vês feito um espaçoso largo na frente muito mais imponência adquire o santuário.

Este é o meu parecer, e será digna de todo encômio a administração que ligar seu nome a este melhoramento pois que o Santuário muito mais ganhara com a conservação e o embelezamento dos Passos, do que com o abandono, pois que com toda certeza aumentará o número dos visitantes uma vez que o povo esteja ciente do referido melhoramento.

Se Deus, pois, me conceder saúde e se chego a ir até aí como é meu desejo, poderei com mais vagar e clareza expor à V.S.R. o meu modo de pensar, e apresentar (sic) um orçamento mínimo dos referidos trabalhos.

Deus guarde à V.S.R.

Com todo respeito e consideração subscrevo-me

De V.S.R. Humilde criado obrigado

Ângelo Clerici”



ANEXO 10

MACHADO, Lourival Gomes. A Reconquista de Congonhas. In: _____. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 343-349.

O que se via, até fevereiro de 1957, eram tintas vivas, em muitos casos berrantes, cuja principal preocupação estava em acentuar ou “completar” as definições plásticas alcançadas pela escultura. Assim onde a talha delineara a forma óssea dos malares e a massa carnuda dos músculos, os encarnadores mais modernos acrescentaram um rosado intenso, tal como o carmim ingênuo da vaidade caipira costuma fazer, e o resultado – principalmente tendo em conta que o Aleijadinho, e com ele sua escola, levava esses dois elementos a um máximo expressivo – só poderia ser o excesso perturbador, o exagero pernicioso. Também os olhos, tão seguramente rasgados na madeira, receberam uma linha de pintura circundante para “reforço” da forma geral que, contudo, já se talhara tão incisivamente. Mas não era só, pois, na grande maioria dos casos, a esse filete de contorno vinham juntar-se os eriçados tracinhos com que o pintor tentava figurar cílios ... Acrescente-se a pintura das bocas, igualmente à maneira de maquilagem, recortando-as duramente contra a cor da pele e enchendo os lábios de um vermelho gordo, forte e brilhante. E, no corpo, um fio de azul transparente para encobrir as veias já enunciadas plasticamente, e muito carmim para acentuar as chagas das quais, indefectivelmente, escorriam numerosíssimas lágrimas de sangue, sempre terminadas por uma gota oblonga (sic). Compreende-se que, sob tanta tinta e tanta fantasia, pouco se discernissem os verdadeiros valores da escultura, cujas afirmações se inutilizavam por dispensáveis acentuações ou se ocultavam sob intoleráveis acrescentações colorísticas (sic).

A encarnação reposta indica como, ao tempo de sua criação, os pintores das figuras dos Passos sabiam compreender e respeitar o trabalho dos escultores. Nada de carmim nos lábios, nos zigomas ou na ponta do queixo. Nada de sangue lacrimenjante (sic), muito embora as chagas produzidas pela coroa de espinhos, pelas chibatadas e pelas quedas tenham sido marcadas pelo primeiro encarnador com sóbria dramaticidade. Só há sangue a escorrer, em comedido e bem lançado ritmo linear, na cena do Horto, onde o Cristo sua sangue, como dizem os Evangelhos e o exige a verdade artística. Nada de amendoamento (sic) de olhos e rabiscar de cílios. Nada de vias coloridas ou músculos sombreados. Nada, enfim, em que a pintura redobre o que a escultura já definiu.

Dessa contenção nos limites inerentes à encarnação, que representa o legítimo atestado de seu alto engenho e limpa arte deixada pelo Ataíde e por Carneiro nos Passos de Congonhas, resultou a possibilidade de libertar-se, cento e setenta anos depois, a escultura, do Aleijadinho e seus oficiais. Não se creia, porém, que ali a pintura desempenhe papel puramente ancilar: com a mesma segurança conceitual com que se recusou a invadir a alçada específica da talha, soube levar às mais ambiciosas fronteiras os seus próprios direitos. Se a concepção global por certo nasceu das mãos e do peito do Aleijadinho, devendo-lhe o sopro original e a intenção maior, não é menos certo que os pintores lhes deram muito e, por vezes, do melhor. Se, por exemplo, a impressão de unidade e coerência dos conjuntos se tornou imperativa depois da restauração, pois se deriva substancialmente das constantes escultóricas, hoje libertadas da má pintura posterior, e dos primitivos esquemas grupais, em grande parte reencontrados nos arranjos dos restauradores, bem seguro é que essa impositiva homogeneidade talvez não se fizesse tão palpável e imediatamente perceptível sem a contribuição essencial do colorido.



De fato, o que salta aos olhos desde o primeiro instante (já pelos postigos da porta, quando o visitante é sôfrego) é uma mesma vibração luminosa a envolver o conjunto das peças. E essa luz, fundindo as peças numa mesma vibração, vem do colorido das carnes e das vestes.

Quando os restauradores começaram a trabalhar, logo se surpreenderam verificando que, se as camadas superiores da encarnação tendiam para o tom mais escuro de um amarelo “cortado” de rosa, a pintura original constantemente se fixava numa cor de carne muito mais tocada de branco. A sabedoria dos artistas coloniais ajustara esse tom, sem dúvida alguma, em função do ambiente onde, contra a iluminação unilateral e praticamente unifocal permitida pela porta da capelinha, despenhava-se a penumbra vinda dos tetos de inesperada altura. As carnes claras, quando atingidas pelo fluxo luminoso, vibram com intensidade, mas também transmitem essa vibração, em progressivo abafamento, às figuras mais distanciadas que permanecem na meia-luz. Eis o que funde as peças num mesmo grupo colorístico e, pois, oferece base à composição superior, que se definirá nas linhas e massas das formas esculpidas.

Para que melhor se patenteasse a unidade, convinha sublinhá-la com notas secundárias e, sobretudo, evitar que discordâncias cromáticas desmentissem o desígnio superior. A restauração foi descobrindo esses complementos importantes: por sob a grossa pintura de cola e terras quentes, que empastara, em sucessivas camadas, os cabelos das estátuas, descobriu-se um preto fosco que, em leve película, não desmentia os ritmos lineares das madeixas e barbas, causando ainda necessário contraste com as carnes claras. As poucas exceções decidem-se sinceramente pelos tipos loiros, evitou-se sempre o calor dos castanhos. Mesmo na série das figuras caricaturais, idêntica sabedoria acabou por revelar-se: os capacetes dos soldados, retirada a recente purpurina prateada, são quase sempre pretos, e as espadas desembainhadas, livres da falsa prata, caem para os cinzas neutros, enquanto as armaduras ora se tingem de cinzento, ora se mostram em delicados tons de pastel. Em certos grupos, torna-se evidente a função importante desempenhada por um elemento em aparência desprezível, como, por exemplo, a alvura das camisas dos brutos romanos.

Não se creia, porém, que, estabelecida a homogeneidade fundamental e sublinhada por essas notas de suporte, aí pararam os pintores dos Passos de Congonhas. Sua grande ambição, sem dúvida, era de participara, por mais de um modo, da obra final. Ei-los pois a compor, no pleno sentido da palavra, o contexto colorido de cada cena sacra. Mais ainda, arrogam-se o direito de transpor, de Passo a Passo, uma combinação básica que, além do tema cromático, é também tema simbólico e religioso. À exceção do Passo da Ceia, veste-se sempre o Cristo de uma capa castanho-avinhada caindo sobre uma túnica azul, que, em cada cena, serve de ponto de partida ou pelo menos de suporte para contraponto das demais cores dos vestidos. Um só exemplo: no Passo do Horto, o mesmo castanho da capa de Cristo, um nada mais escuro, vai colorir a capa de São Pedro, que contudo combina com uma túnica amarela, a qual, por sua vez, justifica o verde maduro e pálido, recortando-se contra o cor-de-rosa requintado das roupas de São João e do terceiro apóstolo que ali figura.

Compreende-se, pois, por que a estatuária dos Passos de Congonhas surge, hoje, no nível altíssimo de primeiro patamar daqueles

...degraus da arte do meus país onde ninguém mais subiu.

Quando, depois de quase dois séculos, a pintura deixou de ser um óbice à beleza das imagens, para voltar à função, original e autêntica, de auxiliar de escultura a criar um conjunto figurativo em três dimensões, renasceu, na madeira a que a talha do Aleijadinho deu forma e movimento e a paleta do Ataíde e de Carneiro coloriu e animou, aquele deslumbrante Novo Testamento, indispensável à



Bíblia de pedra-sabão
Banhadas no ouro das Minas.

Uma vez reconquistada a primitiva pintura das estátuas dos Passos de Congonhas, os restauradores deveram enfrentar tarefa ainda mais difícil, que era a de repor as figuras em posições que lhes comunicassem a coerência de um todo composto e a harmonia expressiva capaz de justificar sua existência. Em outras palavras: as estátuas deveriam voltar aos lugares que, de início, ocupavam. Sucede contudo que, tumultuados nas inúmeras mudanças exigidas pela necessidade de periódico desempoeiramento, pela fantasia de quem andou a renovar-lhes a encarnação e pelos caprichos de fotógrafos e turistas, os próprios Passos poucas indicações poderiam oferecer. Documento nenhum havia, além de duas preciosas fotos de Marc Ferrez, feitas em 1855 (sic), aproximadamente. Traço algum na tradição oral ou escrita, sequer de tempos mais recentes. Fazia-se, pois, necessário recorrer à dedução e à intuição. Examinar cada imagem segundo seu suporte melhor ângulo para dispô-la à esquerda, ou à direita ou ao fundo do patamar de pedra. Depois de estabelecidas duas ou três dessas reposições elementares, intuir um arranjo geral para procurar realizá-lo jogando com todas as figuras, rejeitá-lo em caso de mau resultado, recomeçar em novas bases, e assim continuar até chegar a uma disposição convincente e completa...

ANEXO 11

ARQUIVO DO INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS – IEPHA/MG

ATA DA CONFERÊNCIA DAS IMAGENS E FIGURAS DOS PASSOS DE CONGONHAS DO CAMPO REALIZADA EM 22 DE OUTUBRO DE 1973

Aos 22 dias do mês de outubro de 1973, às treze horas, foi realizada a conferência das imagens e figuras dos Passos da Paixão do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, que se encontram temporariamente em depósito para efeito de restauração na capela do Sagrado Coração de Jesus, Secretaria da Basílica e Passo da Cruz-às-costas, a pedido da direção do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. As referidas imagens e figuras, conferidas pelos abaixo-assinados Geraldo Xavier Filho, Assis Alves Horta, Eduardo Ribeiro Lacerda e Myriam Ribeiro Silva Tavares, são as constantes da relação abaixo:

I – PASSO DA CEIA

- 1 – Cristo
- 2 – São João
- 3 – São Pedro
- 4 – Santo André
- 5 – São Tiago Maior
- 6 – São Tiago Menor
- 7 – São Tomé
- 8 – São Felipe



- 9 – São Bartolomeu
- 10 – São Mateus
- 11 – São Simão
- 12 – São Judas Tadeu
- 13 – Judas
- 14 – 1º Servo (com bacia e jarro)
- 15 – 2º Servo

II – PASSO DO HORTO

- 1 – Cristo
- 2 – São Pedro
- 3 – São Tiago Maior
- 4 – São João
- 5 – Anjo

III – PASSO DA PRISÃO

- 1 – Cristo
- 2 – São Pedro
- 3 – Judas
- 4 – Malco
- 5 – 1º soldado romano
- 6 – 2º soldado romano
- 7 – 3º soldado romano
- 8 – 4º soldado romano

IV – PASSO DA FLAGELAÇÃO E COROAÇÃO DE ESPINHOS

A – FLAGELAÇÃO

- 1 – Cristo atado à coluna
- 2 – 1º soldado romano
- 3 – 2º soldado romano
- 4 – 3º soldado romano
- 5 – 4º soldado romano
- 6 – 5º soldado romano

B – COROAÇÃO DE ESPINHOS

- 1 – Cristo
- 2 – 1º soldado romano (apresentando a cana ao Cristo)
- 3 – 2º soldado romano (assentado, com a inscrição INRI)
- 4 – 3º soldado romano
- 5 – 4º soldado romano
- 6 – 5º soldado romano



7 – 6º soldado romano

8 – 7º soldado romano

V – PASSO DA CRUZ-ÀS-COSTAS

1 – Cristo com a cruz-às-costas

2 – 1ª mulher de Jerusalém (com lenço na mão esquerda)

3 – 2ª mulher de Jerusalém (com criança no colo)

4 – 1º soldado romano (arauto)

5 – 2º soldado romano

6 – 3º soldado romano

7 – 4º soldado romano

8 – 5º soldado romano

9 – 6º soldado romano

10 – 7º soldado romano

11 – Menino segurando um prego

VI – PASSO DA CRUCIFICAÇÃO

1 – Cristo (sobre a cruz estendida no chão)

2 – Mau ladrão

3 – Bom ladrão

4 – Madalena

5 – Centurião

6 – 1º soldado romano (pregando a mão esquerda do Cristo)

7 – 2º soldado romano (pregando os pés do Cristo)

8 – 3º soldado romano (jogando dados)

9 – 4º soldado romano (jogando dados)

10 – 5º soldado romano

11 – 6º soldado romano

TOTAL: 64 imagens e figuras

Na mesma ocasião, todas as sessenta e quatro imagens e figuras relacionadas foram fotografadas separadamente por Eduardo Ribeiro Lacerda.

Congonhas, 22 de outubro de 1973.

Geraldo Francisco Xavier Filho
Restaurador

Eduardo Ribeiro Lacerda
Fotografo

Assis Alves Horta
Restaurador

Myriam Ribeiro Silva Tavares
Pesquisador



ANEXO 12

BURY, John. *The pilgrimage shrine of Congonhas do Campo in a North Portuguese context*. Artigo enviado à autora em 1998 e parcialmente publicado no Jornal do Estado de Minas. Caderno Pensar. Belo Horizonte, 11 de abril de 1998, p. 5.

In order to understand the “phenomenon” of the Sanctuary of Nosso Senhor de Matosinhos at Congonhas do Campo it is necessary to place it in a context of similar Portuguese shrines situated on hillsides with chapels of the Passos (Stations of the Passion) flanking the approach routes and stairways leading up to the pilgrimage church (containing a miracle working image), at the top. These complex ensembles, mostly dating from the second and third quarters of the 18th century, are to be found at a number of locations in North Portugal³. The most famous is that of N. S. Bom Jesus do Monte near Braga, with which the Congonhas do Campo Sanctuary has been linked at least since Richard Burton made the comparison, now almost 130 years ago⁴.

When Burton visited Congonhas do Campo in 1867 the intention was to build seven Stations of the Passion, Sete Passos, of which “the two lowest are old, the next pair modern and three are yet to be built”. He describes the life-sized painted figures in the chapels of the Last Supper, Agony in the Garden (recording the inscription) and Betrayal, adding the very interesting information that “when finished the place will be used as a burial ground” apparently for benefactors who contributed to the cost of completing the project⁵.

Before examining the Portuguese precedents, which are mostly in the Minho, for the Congonhas chapels of the Passos, a hitherto unnoticed precedent from the same part of Portugal for the stairway giving access to the adro at Congonhas should be recorded. This precedent occurs in the approaches leading up to the church of the convent of Santa Marinha da Costa near Guimarães⁶, comprising three adros, one above the other, each with access to the next by an elaborate branching stairway. None of these stairways is identical to the one at Congonhas do Campo, but their general similarity as architectural compositions is so striking that one is easily led to speculate whether there might be a connection. Some of the stairways at Santa

3. BURY, John B. The architecture and art of colonial Brazil. In: *Cambridge History of Latin America*, II. Cambridge: 1984, p. 768. And: *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Agir, 1991, p. 768 (Brasília: Monumenta, 2008, p. 230-237).

4. BURTON, Richard. *Explorations of the highlands of the Brazil*. London, 1869, vol. I., p. 170. Burton also notices the more sophisticated Italian parallels for hillside sanctuaries, a subject developed by Germain Bazin in his *Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil* (Paris, 1963), p. 195-199 with particular reference to the Sacro Monte di Varallo. Bazin does not however observe that the scenes in the chapels at Varallo were illustrated by various series of crude woodcuts in a long succession of popular descriptive guides to the Sacro Monte (Nuova Gerusalemme). These woodcuts could of course have exercised an influence in Portugal, and through Portugal, or direct, in Brazil; but this would be a difficult study to pursue exhaustively because the guides are not uniform. For example in the two that I myself possess, one published by Giuseppe Draghetti at Varallo in 1743 and the other published by P. F. Malatesta at Milano in 1747, there are quite different woodcuts with different numbers of dramatis personae in different positions and attitudes.



Marinha are more complex in plan than that at Congonhas, but the latter reveals a decidedly more sophisticated design – not only in the substitution of large statues (the famous Prophets) for tall pinnacles, but also in the employment of convex-concave walls whereas the Portuguese staircase walls are all rectilinear.

Turning now to the subject of chapels of the Passos containing life-sized painted figures, the numbers of these chapels varies among the various shrines in central and northern Portugal. There are eight chapels leading up to the church at Bom Jesus, Braga⁷, seven at the Senhor da Abadia N. E. of Braga⁸, and seven at Santo Antonio dos Olivais at Coimbra⁹, six at the shrines of the Senhor de Bouças at Matosinhos¹⁰, the Senhora da Franqueira near Barcelos¹¹, the Senhora do Pilar near Vila Nova de Gaia¹² and the Senhora da Peneda in the Serra do Suajo¹³. This list is not exhaustive but does seem to indicate a preference for (or practical limitation to) six chapels.

Most Passos chapels are square in plan, though occasionally octagonal or hexagonal. They all have pyramidal or domical roofs. At Nossa Senhora da Peneda, a late example, begun at the end of the 18th century, the three chapels on the right as one ascends are rectangular, while the three on the left are of hexagonal plan, and also larger. At Santo Antonio dos Olivais, Coimbra, the six independent chapels are square, while the seventh incorporated within the church, on the right side of the narthex, is octagonal. This Coimbra arrangement draws attention to the possibility, depending upon local circumstances, that Passos starting as independent chapels could be completed inside the church itself in various ways; there were no fixed rules, but the limitations imposed by financial resources must always have been significant. We certainly know that were at Congonhas do Campo.

Nor, it seems, were there any standard rules for the subjects selected for the scenes in the chapels. The most popular were:

- 1 – The Last Supper (Ceia)
- 2 – Agony in the garden (Horto)
- 3 – Betrayal (Prisão)
- 4 – Christ before Pilate (Pretório)
- 5 – Flagellation (Flagelação)

5. BURTON, Richard. Opus cit., p. 168. Burton presumably obtained the information from his host, the alferes Gourgel de Santa Anna, or from the vice-director of the Congonhas College, Padre Antonio José da Costa.

6. ARAÚJO, Ilídio Alves. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. Lisboa, 1962, p. 156-160 and figuras 137 e 138.

7. VIEIRA, Manoel Antonio. *Descrição do Santuario do Bom Jesus do Monte da cidade de Braga*. Lisboa, 1793; FEIO, Alberto. *Bom Jesus do Monte*. Braga, 1930, p. 50-57; ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 174-175. Disappointingly, the ambitious *Memórias do Bom Jesus do Monte e Roteiro de Braga* by Professor Diogo Pereira Forjaz de Sampaio Pimentel published by the Coimbra University Press in 1876 has almost nothing to say about the Passos.

8. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 122-124.

9. GONÇAVES, Vergílio Correia & Nogueira. *Inventário artístico de Portugal*, II; Cidade de Coimbra. Lisboa, 1947, p. 92-93.

10. PEREIRA, Esteves & RODRIGUES, Guilherme. *Portugal: dicionário histórico, choronographico, etc...* IV, Lisboa, 1909, p. 936.

11. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 124-125.

12. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 126.

13. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 252-253.



- 6 – Crowning with thorns (Coroação de espinhos)
- 7 – Ecce Homo
- 8 – Christ bearing the cross (Cruz-às-costas)
- 9 – Veronica
- 10 – Christ stripped (Despojamento)
- 11 – Nailing to the Cross (Pregadura na cruz)
- 12 – Crucifixion (Crucificação)¹⁴
- 13 – Descent from the cross (Descida da cruz)
- 14 – Pietá (Lamentação)

At Congonhas do Campo the subjects are those that I have numbered (1, 2, 3, 5, 6, 8 e 11). At Braga we have (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 11); at the Senhora da Abadia (2, 5, 6, 7, 8, 10 e 11); at Santo Antonio dos Olivais (2, 3, 5, 9, 11, 13 e 14) and at the Senhor de Bouças (2, 3, 4, 5, 7 e 8). The correspondences between the subjects chosen for the Passos at Congonhas and those at Braga were evidently closer than between Congonhas and any of the other cited Portuguese shrines: one particularly notices the inclusion of the Last Supper, at Braga and Congonhas only.

Nosso Senhor Bom Jesus do Monte at Braga was not only much the best known Portuguese pilgrimage shrine with Passos of the kind envisaged in Minas Gerais but it was also conveniently described, at length, in a published book, namely Manoel Antonio Vieira, *Descrição do Santuario do Bom Jesus do Monte da cidade de Bragam* Lisbon, 1793, and had in addition been illustrated by a fine panoramic view, with key, by Carlos da Cruz Amarante dating from 1789¹⁵. The close correspondence is not therefore surprising.

As regards numbers of figures at the various shrine, the published information, is limited. At Congonhas do Campo 64 figures were carved for seven (subsequently reduced to six chapels)¹⁶; at Braga Vieira records 72 figures in 8 chapels¹⁷; and at Santo Antonio dos Olivais (Coimbra), Correia e Gonçalves report 37 figures in the 7 chapels there¹⁸. In some of the Portuguese Passos the figures are made of terra cotta, painted, e.g., at Buçaco¹⁹ and Coimbra²⁰ but it was more usual, as at Braga and at Congonhas do Campo, to carve the figures in wood.

It remains, in conclusion, to summarise the detailed information on the scenes in the individual chapels of the Passos of Nosso Senhor Bom Jesus do Monte at Braga given by Vieira in 1793.

14. Myriam Ribeiro de Oliveira has pointed out to me that there can be ambiguity in the meaning of the word “Crucificação”. It may refer to the nailing to the cross (Pregadura na Cruz) or to Christ on the Cross after the cross had been erected. But the figures appropriate for these two scenes are of course different. In the former there need only be two or three executioners hammering the nails. In the latter there should be the two thieves, the Centurion st. Longinus with the lance and Stephaton with the sponge, the Virgin Mary, St. John, Mary Magdalene and the other Maries, the soldiers playing dice, and sometimes other soldiers and mocking priests and people and sometimes Angels above. See JAMESON A. & EASTLAKE, E. *The history of Our Lord as exemplified in works of art*. London, 1890, p. 136-187.

15. Reproduced by ARAÚJO, Ilídio Alves. *Opus cit.*, f. 287 together with his own plan of the complex (f. 288).



This is as follows:

Chapel of the Last Supper (Céa). 14 figures representing Christ, the 12 apostles, and “hum mancebo vestido de huma decente casaca (suppõe-se que he S. João Marcos)”; Chapel of the Agony in the Garden (Horto). 5 figures representing Christ, the angel with chalice and cross, and three disciples; Chapel of the Betrayal (Prisão). 18 figures, namely: Christ, Judas Iscariot, 12 figures of “amortinados judeos”, St. Peter “tirando da sua espada”, Malchus, “hum mancebo nu envolto em hum lençol”; a second figure of Judas “desesperado”; Chapel of the Flagellation (Flagelação). 5 figures, that is: Christ, “dois ferocíssimos algozes”, “hum judeo assentado”, “mais outro infiel Fariseo”; Chapel of the Crowning with thorns (Coroação de Espinhos), 5 figures, that is: Christ, “dois rebeldes Hebreos de violento furer agitados”, “outro engrato Israelita”, “hum mancebo encostado a hum rústico e retorcido bordão”; Chapel of the Ecce Homo (Mostra ao povo). 7 figures, namely: Christ, Pontius Pilate, and “cinco pertinazes Idumeos de súbito furor arrebatados”; Chapel of Christ bearing the cross (Senhor com cruz as costas). 10 figures comprising: Christ, Simon the Cyrenian, “três aspérrimos verdugos” (one of them being “o pregoeiro”), the [two] holy women, Verônica, two women onlookers one with a child in her arms (menino no collo); Chapel of the Crucifixion (Crucificação). 8 figures, that is: Christ, the two thieves, three “formidaveis algozes”, two “robustos mancebos de aspectos ameaçadores”²¹.

The likely possibility that the Congonhas do Campo Passos were influenced by those of Bom Jesus do Monte is given a solid basis by the reasonable assumption that Vieira’s *Descrição* was available in Minas Gerais and thus could have provided the means by which the necessary information was transmitted. Vieira’s book is also of interest to students of the late 18th-century church architecture of Minas Gerais for another reason. This is the evidence it contains regarding the original oval church of Bom Jesus do Monte, given in chapter XV. This igreja antiga was an important pioneer building in the history of the use of curved plans for churches in the Portuguese world²².

16. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho. In: *Revista do SPHAN*, n. 2, 1938, p. 261-169. In his *Aleijadinho et la sculpture Baroque au Brésil*. Paris, 1963, Germain Bazin gives what he calls a “catalogue raisonné” of the work of the illustrious invalid; but although the “soixante-six images” (p. 113) for the Passos at Congonhas comprise O Aleijadinho’s largest documented work, the individual figures are neither listed and separately illustrated in Bazin’s catalogue, nor systematically described or critically analysed (p. 316-318). This fundamental task still remains to be done by a conscientious scholar.

17. VIEIRA, Manoel Antonio. *Opus cit.*

18. GONÇALVES, Vergílio Correia & Nogueira. *Opus cit.*, p. 92-93.

19. GONÇALVES, Nogueira. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Aveiro, zona sul*. VI, Lisboa, 1959, p. 197. The Passos chapels at Buçaco form na interrupted series, with other devotional themes inserted between. The subjects are (with chapel number in brackets): Horto (1), Prisão (2), Flagelação (6), Pretório (7), Cruz-às-costas (8), Veronica (12), Despojamento (16), Crucificação (17) e Descida da Cruz (18).

20. GONÇALVES, Vergílio Correia & Nogueira. *Opus cit.*

21. VIEIRA, Manoel Antonio. *Opus cit.*, p. 35-36.

22. VIEIRA, Manoel Antonio. *Opus cit.*, p. 175-177. Cf. BURY, John. *Opus cit.*, p. 174.



ANEXO 13

ATA DA REUNIÃO

CONGONHAS / MG – 12 DE DEZEMBRO DE 2008

Às 10 horas e 45 minutos reuniu-se, nas Capelas do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas, a comissão de técnicos e especialistas abaixo-assinados, para realizar visita às Capelas da Ceia e Cruz-às-costas, onde os trabalhos encontram-se em fase de conclusão e às Capelas da Prisão, do Horto, da Flagelação e Crucificação para verificação dos trabalhos realizados de reintegração, conforme projeto contratado. O grupo de especialistas concluiu, após a análise de cada uma das capelas, que os trabalhos foram realizados conforme as orientações previstas no projeto contratado. Durante a visita foram discutidos procedimentos a serem adotados na próxima etapa com o consenso de todos os presentes. Às 14 horas e 30 minutos, a mesma comissão reuniu-se em sala do edifício da Romaria para discutir o andamento dos trabalhos e os procedimentos futuros. Houve projeção dos registros fotográficos das obras de prospecção realizadas, que possibilitou análise mais detalhada dos aspectos teóricos e técnicos a serem levados em consideração na reintegração das pinturas. Para a Capela da Ceia, deverá ser feito: rebaixamento da policromia do barrado vermelho, conforme teste de reintegração realizado; Manutenção do fundo bege das paredes e faixa ocre da pintura primitiva; Prospecção na pintura da janela e previsão de sua restauração; Remoção de repintura, higienização, desinfestação, nivelamento e reintegração das pinturas dos armários e procedimentos; Desinfestação e higienização do tablado e da mesa. Para a Capela do Horto: Rebaixamento da policromia da pintura dos elementos arquitetônicos, conforme teste de reintegração realizado; Reintegração das pinturas das paredes de acordo com a tonalidade de fundo encontrada na parte superior. Para os locais com presença de indícios de pintura de vegetação, deverão ser reintegradas, sugerindo forma e volume; Reintegração da pintura da cúpula em bege mantendo as decorações em formato de estrelas já existentes; Mudança de local de fixação do anjo, com estudo para a melhor forma de remoção e fixação do gancho em local anterior. Para a Capela da Prisão: Rebaixamento da policromia da pintura dos elementos arquitetônicos, conforme teste de reintegração realizado; Reintegração das pinturas das paredes de acordo com a tonalidade de fundo encontrada. Para os locais com presença de pintura de vegetação, deverão ser reintegradas; Reintegração na pintura da cúpula em bege mantendo as decorações em formato de estrelas já existente. Para a Capela da Flagelação e Coroação de espinhos: Manutenção da pintura decorativa referente às duas janelas da parede de fundo. A pintura anterior será protegida; Reintegração das pinturas das janelas de acordo com os testes já realizados; Reintegração das pinturas de fundo com manutenção da representação dos blocos, nos tons mais suaves possível; reintegração da tonalidade acinzentada lisa das pinturas da cúpula. Capela de Cruz-às-costas: Esmaecer o tom tomado como referencia a pintura do barrado lateral esquerdo; reintegração da faixa lateral com elementos gregos, em bom esmaecido, sobre o tom azulado; Remoção da pintura da cúpula em cinza mantendo as decorações em formato de estrela já existentes. Para a Capela da Crucificação: Nas áreas de perda, retoque para igualar com tons de céu e pintura em tom de transição; Na área de prospecção da parede direita onde aparece a pintura primitiva apicoada, a pintura deve ser nivelada e reintegrada em uma área aproximada de 25 cm de largura X 60 cm de altura. No



trecho restante, a pintura deverá ser protegida e rebocada; Reintegração da tonalidade de azul e branco em trecho com perda com velatura. Em todas as Capelas, deverá ser retirada da fiação, tubulação projetores elétricos, com manutenção do ponto elétrico na caixa de entrada de cada Capela. Na execução dos trabalhos da 2ª etapa, deverão ser liberadas 2 capelas por fase de trabalho, cujas esculturas deverão ter o correto acondicionamento em local a ser previamente definido e de comum acordo com a arquidiocese. As outras deverão ser montadas para permitir a visitação. Para tanto, deverá ser feito contato com o Padre Rocha para viabilizar tal procedimento. Ficou decidido que será agendada uma nova reunião dessa mesma Comissão no mês de julho de 2009 em Congonhas, com o objetivo de avaliar o andamento dos trabalhos das Capelas e para avaliação de decisões sobre procedimentos de elementos arquitetônicos e luminotécnicos, sem comprometer as definições do projeto.

COMISSÃO DE ESPECIALISTAS

Antonio Fernando Santos (conservador e restaurador – Iphan)
Beatriz Ramos Coelho (Professora Emérita da UFMG)
Lucienne de Almeida Elias (Restauradora)
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Membro do Conselho do Iphan)
Olinto Rodrigues dos Santos Filho (Técnico do Iphan)

IPHAN – SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL DE MINAS GERAIS

Bruno Galery (Consultor técnico do Monumenta junto à Superintendência regional do IPHAN)
Leonardo Barreto de Oliveira (Superintendente regional de Minas Gerais)
Luciane Azambuja (Chefe do Escritório Técnico de Congonhas)
Marcelo Caetano de Souza (Consultor Técnico do Monumenta junto ao ET/Congonhas)
Rafael Arrelaro (Consultor Técnico do Monumenta junto à Superintendência regional do Iphan)

UNIDADE EXECUTORA DE PROJETO – PROGRAMA MONUMENTA EM CONGONHAS

Eliane Antunes (Técnica da UEP)
Ronaldo Lourdes (Coordenador da UEP)
Sabrina Alexandra Araújo Lima (Técnica em edificações da UEP)

UNIDADE CENTRAL GESTORA – PROGRAMA MONUMENTA

Maria Amélia de Mello Galvão (Coordenadora Técnica para Congonhas)
Robson Antônio de Almeida (Coordenador Nacional Adjunto do Programa)

PREFEITURA DE CONGONHAS

Luciomar Sebastião de Jesus
Maurício Geraldo Vieira

ÂNIMA – CONSERVAÇÃO, RESTAURAÇÃO E ARTE

Carlos Magno Araújo
Edmilson Barreto Marques



ANEXO 14

ATA DA REUNIÃO

CONGONHAS / MG – 06 DE JANEIRO DE 2010

AValiação e procedimentos finais da restauração das pinturas parietais das capelas dos Passos da Paixão

Aos seis dias do mês de janeiro de 2010 reuniram-se na Romaria em Congonhas Membros da Comissão de especialistas do IPHAN, Programa Monumenta (UEP Congonhas) Conselho Municipal de Patrimônio Histórico de Congonhas e do Escritório Técnico de Congonhas para deliberações a respeito da finalização da restauração das pinturas parietais no tocante a pendência da primeira etapa e avaliação do trabalho da segunda etapa realizado até o presente. Na fase de vistoria do trabalho “in locu” (sic) foram visitadas as seis capelas com os seguintes comentários e definições dos especialistas:

- 1 – Capela da Ceia: Será realizado o tratamento da pintura de fundo dos armários de acordo com as prospecções realizadas, com a aplicação de pintura na cor bege/azulado. Realizar a prospecção, avaliação das intervenções das intervenções anteriores da pintura e posterior substituição daquelas consideradas inadequadas. A pintura da cúpula seguirá o padrão de cor das paredes, encontrado nas prospecções e manutenção da faixa ocre que a separa das paredes. Os blocos que compõem o barrado devem ter a cor diluída, aproximando do tom do teste de reintegração da primeira etapa;
- 2 – Capela do Horto: Realizar a transição entre as cores das paredes e da cúpula. Fazer o recobrimento do arbusto existente na parede esquerda do espectador com a aplicação de verniz protetor prévio. Realocar o suporte do anjo da parede esquerda para a parede do fundo da capela (conforme posição original), com soluções técnicas adequadas. Uniformizar as pinturas de fundo das arcadas com especial atenção à metade inferior das paredes;
- 3 – Capela da Prisão: Remoção da camada de repintura (árvores) sobre os arbustos prospectados da camada de pintura original;
- 4 – Capela da Flagelação e Coroação de espinhos: Aplicação de veladura na parte inferior da parede e escurecimento da faixa cinza do rodapé;
- 5 – Capela da Cruz-às-costas: Aguardando definições tendo em vista as dificuldades de avaliação considerando o estado atual das pinturas, após as remoções realizadas na primeira etapa;
- 6 – Crucificação: Reintegração das pinturas conforme testes realizados, considerando áreas de maiores desgastes da pintura. Uniformização dos tons da pintura da parede esquerda de acordo com os tons da pintura da parede de fundo. Manter área de prospecção mostrando a pintura com o reboco subjacente – 50 cm x 30 cm.

Obs: As prospecções estratigráficas realizadas serão mantidas apenas nas áreas de pouca visibilidade.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Iphan

Olinto Rodrigues dos Santos Filho – Iphan

Ronaldo José Silva de Lourdes – Monumenta

Carlos Magno de Araújo – Ânima



Luciomar Sebastião de Jesus – Comuphac
Antonio Fernando Batista dos Santos – Iphan
Luciane de Azambuja – Iphan

Edmilson Barreto Marques – Ânima

ANEXO 15

ATRIBUTOS E COMPLEMENTOS FALTANTES NAS CAPELAS DOS PASSOS DE CONGONHAS

Listagem elaborada a partir do Inventário de 1875 e de fotografias anteriores à restauração de 1957

Capela da Ceia

- 1 – Bandeja do servo da direita (atualmente colocada no centro da mesa com o cordeiro – cf. foto de 1880);
- 2 – Toalha sobre a mesa encobrindo a estrutura inferior da mesma e o efeito antiestético dos personagens da parte central em meio-corpo;
- 3 – Pratos, jarros e uma travessa para o cordeiro(sugere-se fatura regional da fábrica de Saramenha);
- 4 – Lustre de madeira recortada a ser dependurado na corrente central (segundo modelo da mesma foto de 1880).

Passo do Horto

- 1 – Cruz na mão esquerda do Anjo, segundo fotos anteriores à restauração de 1957. Esta cruz tem justificativa iconográfica, sugerindo a antevisão da Paixão e como tal foi mencionada pelo evangelista São Lucas. Esteticamente, completa a figura do anjo, oferecendo o contraposto visual para o lado esquerdo da figura e tornando inteligível o gesto de segurar a mão.

Sugere-se tamanho um pouco menor e escolha de material mais leve, para diminuir riscos de quebra da mão do Anjo.

Passo da Prisão

- 1 – Lanterna do personagem ajoelhado em frente ao Cristo, identificado como Malco, servo do sumo Pontífice de Jerusalém;
- 2 – Archote para o soldado do fundo à esquerda (modelo do existente na mão de outro soldado do grupo);
- 3 – Lança ou varapau para outro soldado, segundo modelo existente nas mãos dos demais do grupo.



Passo da Flagelação e Coroação de Espinhos

Grupo da Flagelação

- 1 – Chicotes (açoites) para serem colocados nas mãos dos dois soldados que tem o braço direito levantado indicando claramente a presença do atributo desaparecido;
- 2 – Lanças para dois outros soldados da cena.

Grupo da Coroação de Espinhos

- 1 – Duas lanças para os soldados do fundo.

Passo da Cruz-às-costas

- 1 – Corda no pescoço do Cristo;
- 2 – Duas lanças para soldados romanos.

Passo da Crucificação

- 1 – Dois dados para serem colocados no chão entre os soldados que tiram sortes sobre a túnica do Cristo (a partir do modelo dos que figuram na mão esquerda de um dos soldados);
- 2 – Escudo do centurião, segundo modelo de fotos anteriores à Restauração de 1957. A retirada desse escudo, além de desequilibrar a escultura que passou a necessitar de calço para se manter de pé, tornou incompreensível a posição da mão direita do personagem, que ficou apoiada em objeto invisível;
- 3 – Cordas para serem atadas às mãos dos dois ladrões;
- 4 – Ponta da lança do soldado do fundo e uma segunda lança para o soldado da direita.

À direita, centurião.
Passo da Crucificação.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*To the right, centurion.
Passo of Crucifixion.
Photograph by Nelson
Kon, 2010.*

Na página dupla
seguinte, Capela do
Passo da Cruz-às-costas.
Foto de Nelson Kon,
2010.

*On the following double
page, Chapel containing
the Passo of Cross-
bearing. Photograph by
Nelson Kon, 2010.*









ENGLISH VERSION

FOREWORD

Our most expressive ensemble of Baroque art, the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos – built between the 18th and 19th centuries and declared a World Heritage Site by Unesco – finally reappears in full possession of its original colors and shapes.

The Monumenta/Iphan Program contributed towards this achievement by promoting the complete restoration of the six chapels along the slope that leads to the Sanctuary. This intervention recovered the impressive set of sixty-four sculptures made by Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, and his “officials”, as well as the paintings on their internal walls.

The initiative is surprising even to the faithful and to admirers who were already familiar with the ensemble: the murals sceneries painted by Master Athayde to complement Aleijadinho’s sculptures, forming the scenes of the Stations of the Passion of Christ, had been covered with successive repaintings for over a century.

With this richly illustrated book, our Baroque and Rococo expert, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, presents the saga of the construction of the Sanctuary, analyses its artistic features, explains why the monument is among the most relevant for the history of religious art and architecture in Brazil and, finally, describes in detail the restorations it underwent throughout its existence, as well as the concepts and research upon which they were based.

May the reader – layman or expert – increase his or her knowledge and understand in greater depth the importance of our Congonhas Sanctuary.

Luiz Fernando de Almeida
President of the National Historical and Artistic Heritage Institute
September 2011



INTRODUCTION

The Passos of Congonhas, unquestionably the most relevant work in the history of Brazilian religious sculpture, are an astounding ensemble comprised of sixty-four life-size images, placed in six chapels at the slope that leads to the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos. They were made by Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho (or little cripple), with his usual officials, from August 1, 1796 to December 31, 1799.

Still, although the sculptures had been completed, the Passos were far from finished: the images were to be polychromed and “arranged” in their respective chapels to form the scenes of the Supper (15 characters), the Garden (5 characters), Prison (9 characters), Flagellation (6 characters), Crowning with thorns (8 characters), Cross-bearing (9 characters) and Crucifixion (12 characters)¹.

Conceived as true tableaux vivants, the scenes originally included sceneries painted upon the chapel walls, as in similar Italian and Portuguese ensembles. These sceneries were made at the time of the chapels’ construction, usually by the same painters who polychromed the sculptures.

The history of the images’ polychrome and of the wall paintings went side by side with the chapels’ difficult process of construction: they were built in stages from 1799 and 1872, approximately. The Chapel of Supper was finished in 1808, and the respective images were painted by Manoel da Costa Athaide that same year. The Garden and the Prison were completed in 1819, and their images and sceneries were painted by the same Athaide. The last three chapels were built at a later time, from 1865 to 1872. The images’ polychrome and the wall paintings date from the same period, and are clearly inferior to the previous Passos.

The first documented repainting of the sceneries and sculptural ensembles took place in 1891. By the time they were listed as national heritage by the Federal Government, in 1939, they had been repainted four times after that. Effective measures towards their conservation culminated with the major restoration of 1957.

Directed by professor Edson Motta, this pioneer restoration was widely publicized by the press, who deemed it an authentic reconquest for the history of Brazilian art. Still, due to a purely aesthetic choice, the walls of the chapels were covered with neutral colors similar to the images’ polychrome, so as to give prominence to the recovered sculptures.

The current restoration of the chapels’ wall paintings undertaken by the Monumenta Program starts a new history of the Passos of Congonhas, now seen as they were originally conceived by their creators, the duo Aleijadinho and Athaide, responsible also for the internal decoration of the Church of São Francisco de Assis in Ouro Preto, from about the same period. The splendor of the first three chapels, and especially the Passo of the Garden, where the Angel was restored to its original position at the center of Athaide’s arcade in perspective, is enough to validate it.

The decision of recovering also the late paintings in the last three chapels, as well as the polychrome of the images, was guided by the logic of stylistic coherence and iconographic unity of the Passos ensemble.

Finally, the need for a deeper understanding of the original meaning of the scenes of the Passion, in order to find the most adequate positions for the sculptures in each Passo, was the occasion for additional research on its Portuguese predecessors in Braga and Matosinhos, the subject of chapter I, as well as a critical reassessment of iconographical and formal aspects in each sculptural ensemble, presented in chapter III.

1. These numbers were taken from the Inventory of 1875 (Annex 7).



I. THE SACROMONTE OF CONGONHAS AND ITS PORTUGUESE PREDECESSORS



One of the most prominent among Medieval forms of popular Christianity introduced to Brazil by Portuguese colonizers is the devotion to the Stations of the Passion. They are revered in their own small chapels, sprinkled throughout the streets of a settlement or else brought together in one space, in a scenographic way. The former are known as Street Stations, still seen in Brazilian historical towns, mostly in Pernambuco and Minas Gerais. The latter, and less common¹, are exemplified by Aleijadinho's spectacular ensemble of Congonhas, an impressive work comprised of 64 life-size images, distributed in six chapels at the slope that leads to the church.

Both kinds of Stations are intended as symbolic reproductions of Jerusalem's original Via Sacra, marking the most important episodes in the path of Christ towards his Passion. That is the origin of the term "passo", or step, used in Iberian languages in reference to the Stations of the Via Sacra. It conveys a double sense of displacement: it refers to the original steps of Christ himself in each stage of the Calvary, but also the steps of the pilgrim who retraces these steps in Jerusalem².

Tellingly, the idea of movement is almost always present in the scenes depicted at the Street Stations, commanded by the figure of Christ carrying the cross in the painful march towards the Calvary. The many falls under the weight of the cross, the "help" of Simon of Cyrene and the popular episode of Veronica are some of the most frequent. Also depicted are short halts to speak to the people that followed the procession, including the women of Jerusalem and his own mother, Holy Mary.

In the Passos of Congonhas, however, as well as in the Portuguese sanctuaries of Braga and Matosinhos, the scenes depicted are independent episodes, and may be seen as complete acts of a theatrical drama, with scripts based upon the Gospels. Three of these chapels even include sequential episodes, reinforcing the idea of a dramatic representation. In the Passo of Supper, the first in the series, the Institution of the Eucharist is associated to the "announcement of betrayal", giving rise to discordant attitudes in each character. In the Prison scene, portrayed in the third chapel, the episodes of the attack of Saint Peter to Malchus, the cure of the latter by Christ and the terrified recoiling of Judas after the kiss of betrayal are depicted simultaneously. The Passo of Crucifixion is even more complex: in addition to the central scene of Christ being nailed to the cross, we can see the soldiers throwing dices to decide who is to keep the condemned's "seamless" tunic and the two thieves waiting for execution. We must also mention the unusual presences of Magdalene and the Centurion, more commonly featured in the subsequent scene of the Calvary.

The realism in each of these scenes is such that even non-believers are stunned and transported. It is easily understandable, then, that in the past the images of Judas and of the Roman soldiers who scourged Christ were attacked by overly pious pilgrims, resulting in mutilations such as those that disfigured the faces of Malchus (chapel of Prison) and Judas (chapel of Supper), visible in photographs taken before

1. See AZEVEDO, Paulo Ormino de. Um "Sacromonte" no sertão baiano. In: *Revista Barroco*, n. 12. Belo Horizonte, 1982/83, p. 161-167.

2. Additionally, it should be noted that the distances between the Stations of the Via Dolorosa in Jerusalem were calculated by the number of steps, possibly due to the need of a uniform measuring system, valid for all the peoples of the *orbis cristiana*.



the restorations of the 20th century. About the Judas of Supper, English traveler Richard Burton left a revealing testimonial: “[...] my wife, according to local customs, took the knife from Judas’ plate and stabbed him in the eye, or rather, in the deep cut that crosses his malar bone to the left, striking his shoulder afterwards”³.

These facts attest that, in the height of the 19th century, Congonhas was still a privileged site for the European tradition of “substitute pilgrimages”. The expression, coined by Germain Bazin in his comprehensive study of this mode of Christian devotion⁴, translates a concept that first appeared in late Medieval Europe, according to which a pilgrim who was not able to visit the holy sites of Jerusalem could do it in his own land, in sites created specifically to that end.

Thus the iconography of the Sacromonte, or Sacred Mountain, was gradually established, associating the cult of the Passion to an elevated scenery, symbolizing the sacred Golgotha mountain. The oldest site of this kind in Europe was built around 1405 in the region of Cordoba, Spain, by the initiative of a Dominican friar who had just returned from a pilgrimage to the Holy Land. Others were built through the centuries in many places of Germany and Flanders, with the decisive support of the Franciscans, who held the privilege of guarding the holy sites of Jerusalem. Finally, in 1491, a more modern and comprehensive version of the theme appears in the Sanctuary of Varallo, in the Italian region of Piemonte. By the 18th century, this sanctuary was comprised of 45 chapels illustrating different chapters in the history of Christian humanity, from Original Sin to Redemption.

The most complete Sacromonte in Portugal is the Sanctuary of Bom Jesus de Braga. By 1789, it was comprised of 17 Passos chapels, including the Passion series at the front of the temple and the Resurrection at the back. Located at a magnificent site in the region of Monte Espinho, amidst dense groves, the Sanctuary itself is preceded by a monumental staircase decorated with allegorical fountains sided by Biblical portrayals of kings and prophets from the Old Testament. It is thus a thematic precedent to the Prophets of Congonhas, although the latter were introduced in the last stage of construction, possibly replacing the apostles, as suggested by the 12 supports embedded to the churchyard masonry. This replacement, perhaps suggested by Aleijadinho himself, could not have been more appropriate. The series of prophets in Congonhas includes twelve of the sixteen traditional Biblical prophets, and is one of the most complete and impressive ensembles on the theme in the history of Christian Western art.

The presence of prophetic figures in the Sacromonte of Congonhas attests to the perennity of an ancient tradition in Christian art: the symbology of harmony and concord between the Old and the New Testaments, the living sources of Christian teachings. Its association to the Stations of the Passion has a profound theological meaning, since the prophets were the heralds of the Messiah, whose passion and death upon the cross reinstated man, once blemished by the sin of Adam, to the divine plan of salvation. Beyond the similarities in architecture and landscape and the presence of Biblical figures⁵, analogies between the Sanctuaries of Braga and Congonhas are also evident in the program of the Passos chapels,

3. BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976, p. 154 (Annex 6).

4. BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 220.

5. The stairway in Congonhas may be compared to the one in Braga, although in a reduced scale. The iconographic program is also reduced: in Braga, it includes Classical themes such as the allegories of the five “senses”, on the fountains along the stairs, and mythological depictions of gods such as Mercury, Mars, Diana and Saturn.



both in the choice of scenes and in their sequential disposition on the slope in front of the church. But this comparison should take into account not the present situation of the Sanctuary of Braga – it was completely reformulated in the 19th century – but its disposition in the second half of the 18th century, when it was used as reference to the program of Congonhas.

Two fundamental documents give us a clear notion of the configuration of Braga during the period of the construction of Congonhas. The first is a panoramic view sketched by architect Carlos Amarante in 1789, featuring, in addition to the layout of chapels and their disposition on the grounds, captions with brief descriptions of the scenes then presented inside them, including even the number of characters in each Passo⁶. The second document is one Description of the Sanctuary of Bom Jesus do Monte in the town of Braga, by a certain Manoel Antônio Vieira, published in Lisbon in 1793⁷. That is, three years before Aleijadinho arrived in Congonhas to start sculpting the Passos; thus, he may have been familiar with it by then.

The number and disposition of the Passos chapels in Braga, as shown in the sketch by Carlos Amarante, are telling: eight chapels dedicated to the Stations of the Passion formed a zigzag pattern on the slope in front of the staircase, and six on the back of the temple were dedicated to the Stations of Resurrection. Since we know that a Resurrection series was also planned at Congonhas, we may assume that the total number of Passos should have been the same as in Braga, but it was later reduced to half. We must remember that the number seven and its multiples, charged with symbolic meaning in Biblical and Christian traditions, are usually employed in series of Stations, inside or outside of churches.

Even more surprising revelations appear when we compare the series of Stations of the Passion in Braga and those built in Congonhas to hold the sculptural ensembles created by Aleijadinho and his assistants between 1796 and 1799. The series of Braga included eight Passos, as mentioned, in the following order: Cenacle (Supper), Garden, Prison, Scourging (Flagellation), Crowning with thorns, Praetorium (Ecce Homo), Steps (Cross-bearing) and Crucifixion. This sequence is virtually identical with the one in Congonhas, except for the Ecce-Homo. Still, although this Station was suppressed, it appears on the tablet of the fourth chapel, where the ensembles of the Flagellation and the Crowning with thorns are assembled. This shows that the sequence of Passos from Braga was so well-known in Minas Gerais that it created some confusion in their identification when the chapels were built, in the 19th century.

When we compare the sculptural ensembles themselves, through the descriptions in the two aforementioned documents, we can also find significant parallels. Starting with the **Passo of Supper**, we can see that the sculptural ensemble in Braga was comprised of 14 figures, one less than in Congonhas, described as follows: “Jesus Christ instituting the Eucharist, the 12 apostles and a lad dressed in a decent coat”. Identified in both documents as Saint John Marcus⁸, apparently an “invitation figure”⁹, this “lad” inspired one of Aleijadinho’s two servants in Congonhas.

6. This precious document was presented to me by writer Eduardo Oliveira, specialized in the history and monuments of Braga, where he lives.

7. The reference appears in an article by John Bury, partly published in the newspaper Estado de Minas in April 11th, 1998 (Annex 12).

8. John Marcus is the Hebrew name of Saint Mark, the author of the Third Synoptic Gospel. He was the companion of Saint Peter in Rome, and is supposed to be his spokesman in his Gospel.

9. A common theme in Portuguese art of the 1700’s, “invitation figures” were used as an introduction to the scenes depicted.



The **Passo of the Garden**, or Agony in the Garden of Olives, presents the same iconography and number of characters in Congonhas and Braga. Five characters appear – “Christ in agony, the three sleeping disciples and the angel with the chalice and the cross”, attributes also presented by the angel at Congonhas.

The third Passo, the **Prison**, had more characters in Braga, depicting many simultaneous actions: “a numerous cohort arresting Jesus Christ, Judas kissing him, Saint Peter cutting the ear of the Pontiff’s servant, the lad running away covered in a sheet and Judas hanging from a tree”. The former three were maintained in Congonhas, but they were depicted in the immediately subsequent moment, emphasizing the miracle of the healing of the severed ear, in the right hand of Christ. The “lad covered with a sheet”¹⁰ and the hanging Judas, however, are no longer present.

The following Passos, the **Scourging** and the **Crowning with Thorns**, are treated identically in Braga and Congonhas, even up to accessories such as the low column of Flagellation, adopted during Counter-reformation, and the green cane offered as scepter to the “King of Jews”. In Congonhas, both scenes appear in the same chapel, identified on the outside as Ecce Homo (Christ presented to the Jews by Pilate), a scene that does not appear in the series. This Passo may have been included in the original plan, however, both in view of the inscription on the chapel and of the fact that the Flagellation and the Crowning with Thorns ensembles include four Roman soldiers more than the corresponding ones in Braga.

The **Passo of Cross-bearing** in Congonhas is comprised of ten sculptures, the same number found in the equivalent ensemble in Braga. But the theme received a different treatment: Christ appears erect under the weight of the cross, and not “falling to the ground”. Also, the characters of Simon of Cyrene and Veronica do not appear. The Daughters of Jerusalem were maintained, however, one of them bringing a child on her arms, as well as the figure of the pregoeiro (a town crier, the trumpet-blowing soldier) who opens the procession.

At first sight, a comparison between the **Passo of Crucifixion** in Braga and Congonhas seems disappointing, since the documents of the time make no mention of the centurion, the soldiers playing dice over the mantle of Christ, or Magdalene. The caption in Carlos Amarante’s sketch only vaguely describes “the Jews nailing Jesus to the cross”. The somewhat more detailed “Description” of 1793 mentions the two thieves, totaling eight figures in the scene, four less than in Congonhas.

The issue is settled with a deeper analysis of the sketch from Braga and the text on it. After the first series of chapels, and once the monumental stairway that begins at the foot of the last chapel (Crucifixion) has been transposed, a circular construction known as Main Chapel held the **Calvary**, with the “Good Jesus Crucified, the Holiest Mary, Saint Mary Magdalene holding the cross, the Evangelist Saint (Saint John), the Maries, Saint Longinus, many soldiers and two gambling for the tunic”. It is there that we will find, therefore, the characters that seem to be in excess¹¹ in the Passo of Crucifixion at Congonhas, and it is not difficult to suppose that they were originally intended for a Calvary scene that would probably also include Saint John and the Holy Mary. Note that Aleijadinho was originally commissioned with 66 sculptures rather than the 64 that were actually made.

10. Mentioned in the Gospel of Saint Mark (14:51).

11. The transfer of the figure of the kneeling Magdalene looking up to the Passo of Crucifixion at Congonhas was the object of a paper by Luís de Moura Sobral presented at the “Baroque Congress” in Ouro Preto in 1981. In: *Revista Barroco*, n. 12. Belo Horizonte: UFMG, 1982/83, p. 191-196.



Both technical and aesthetic reasons might explain why this last group of images, possibly meant to be placed at the Sanctuary's main altar camarín, as in Braga, was left unfinished. One possibility is the lack of space in this camarín, completed twenty years earlier, at a time when there were probably no definite plans about the construction of the Passo chapels in front of the temple. Another is that the new images might conflict with the image of Good Jesus of Matosinhos, imported from Portugal by Feliciano Mendes in the mid-18th century. These and other possible explanations must remain hypotheses, since it is unlikely that new documents will be found to throw light on the subject.

The remaining chapels in the series of Stations of Resurrection in Braga (never built in Congonhas) are the **Descent from the Cross, Unction of the Lord's Body, Resurrection, Appearance to Mary Magdalene, Supper at Emmaus** and **Ascension**. In all, there are 14 Passos in this Via Sacra; the 19th century saw the appearance of the Passos of **the Fall** (Help of Simon of Cyrene), **Raising of the cross** and three chapels with lone images of Christ blindfolded (**Darkness**), **Saint Peter in Repentance** and **Mary Magdalene**.

The last five Passos, built in the first half of the 19th century, still exist in their original form, unlike the ones built in the 1700's, that were modified between 1860 and 1920 according to Neoclassical taste. The main sculptures, including, among others, the depictions of Christ, were replaced, and the secondary ones were mostly eliminated, particularly the more aggressive figures of the Roman soldiers who scourged Christ. Thus, in Braga, only the chapels at the beginning and at the end of the path – that is, the Passos of the Supper and the Garden, and the series of Resurrection, behind the church¹² – retain the original, 18th-century images.

While the Sacromonte of Braga inspired the organization of the architectural complex of Congonhas and the iconography of the Passos, the devotion that lends it its name and popularity derives from another major Sanctuary in Northern Portugal, the Bom Jesus de Matosinhos, in the outskirts of the town of Oporto. A recent survey¹³ showed that there are twenty-five churches with this devotion in Brazil, nineteen of them in the State of Minas Gerais, because of the massive presence of immigrants from Northern Portugal in the mining region as of the 18th century.

Among the various modes of devotion to the Crucified Christ developed in Northern Portugal, the Lord of Matosinhos is one of the oldest¹⁴. Its origins go back to the legendary episode of the appearance upon the shore of Matosinhos of an image of Christ supposedly carved by Nicodemus, who was an eye witness to the sacrifice of the cross. Established at the Monastery of Bouças from the early Middle Ages, this devotion had its own Sanctuary built in the 16th century, when it became a major hub for pilgrimages, receiving thousands of visitors to this day. It still holds the Medieval sculpture brought from the Monastery of Bouças, the prototype for the peculiar features of the images of the Lord of Matosinhos sculpted in Portugal and Brazil until the mid-19th century. The feet of Christ, attached to

12. Robert SMITH found similarities between certain images in these last chapels and the sculptures of Aleijadinho in Congonhas, analyzed in his book *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

13. Cf. LAGO, Isabel. *Uma rota de fé. A devoção ao Bom Jesus de Matosinhos no Brasil*. Matosinhos: Edição da Câmara de Matosinhos, 2003.

14. Almost always dated from the late Middle Ages, devotions to the Crucified (Lord Good Jesus) were the origins of the names of many settlements in the Entre Minho and Douro regions, giving rise to rivalries such as the one expressed in this verse: "The Lord of Matosinhos / Asked the Lord of Fão / To tell the Lord of Barcelos / That they were all brothers".



the cross, are spaced apart; his loincloth stretches to cover his whole left leg; and, most notably, his eyes are curiously divergent, one looking down and the other up, a peculiarity that lends the Christ of Matosinhos an unmistakable, bizarre aspect.

The first feature is explained by the Romanic origins of the image from Bouças, which, according to the experts, is probably dated from the 12th century¹⁵. As for the long loincloth, a text published in Lisbon in 1737 says that, according to the revelations of Saint Bridget, someone that was present at the Crucifixion threw a towel to the (naked) Christ, but, as it was not tied, it casually fell “almost one palm” above his left foot, a detail spotted by Nicodemus, who included it in his own sculpture. Finally, the same text explains the divergent glance as follows:

[...] His head is tilted to the right; but it is clearly manifest and fearfully observed that the right eye leans towards the earth, and the left is raised towards the open sky; but it is all delineated so perfectly that, with no defect in this artifice, it brings to the spirits such reverent awe [...] (that it) leads us to consider in Christ the extreme graciousness that, even as he consummated the redemption of the World, and went to the Eternal Father, he also stayed with men [...] when he looked to the sky whence he departed, he also attended to the men with whom he stayed out of love¹⁶.

Certain sculptures of the Christ of Matosinhos made in Minas Gerais in the 1700's faithfully reproduce all of these features, including the ones at the churches of Itabirito, Serro, Santo Antônio de Pirapetinga and the one made by Aleijadinho for the Chapel of Bom Jesus in Ouro Preto, now found at the Museum of Antônio Dias. The primitive image at the Sanctuary of Congonhas, however, had its divergent eyes “corrected” in a repainting from the mid-20th century, that failed to grasp the image's original meaning.

The history of the Sacromonte of Congonhas began when the Portuguese Feliciano Mendes vowed to consecrate his life to the service of a holy image of Christ or Our Lady if he could be healed of a serious illness that stopped him from working. Like many others, Feliciano had emigrated in the mid-18th century, drawn by the exceptional conditions for work in the prosperous captaincy of the Gold Mines. As he made his promise, he raised a Cross with the (painted) image¹⁷ of the Christ of Matosinhos on top of the Maranhão Hill, in February 1757. Once the grace of his cure was obtained, he started to repay it by donating his whole personal fortune¹⁸ towards the construction of a hermitage in the same place, where he went to live as a hermit.

Construction began in the end of that same year of 1757, with resources collected by the founding hermit with the approval of the 1st Bishop of Mariana, D. Frei Manuel da Cruz, and the royal sanction

15. Whether Christ was attached to the cross with 3 or 4 nails was a controversy through the whole Middle Ages; the oldest depictions, from Romanic times, use 4 nails. Similarly, in the earliest images, the nudity of Christ was covered with a long tunic, the *colobium*. Later, in the Gothic period, the shorter *perizonium* (loincloth) appears.

16. PINTO, Antônio Cerqueira. *História da prodigiosa imagem de Christo Crucificado, que com o título de Bom Jesus de Bouças, se venera no lugar de Matosinhos na Lusitânia*. Lisbon: Ocidental, 1737, p. 76-80.

17. Still preserved in the Sanctuary, in the main chapel corridor.

18. Specified as “six hundred thousand réis” in gold bars, excluding the amount he had spent in the purchase of a boy called Sebastião to help him at Bom Jesus. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: n/p, 1962, p. 46.



of D. José I. The sacristy of the church also holds a small portable oratory¹⁹ with which Feliciano and his successors, wearing the hermit's cloak, wandered the pathways of Minas Gerais gathering alms for the construction of the Sanctuary of Bom Jesus.

The first stage of construction was led by master-bricklayers Antônio Rodrigues Falcato and Domingos Antônio Dantas. The church's blueprint was probably drafted by one of them, under the orientation of the founding hermit himself, who used to be a bricklayer, the profession mentioned in his term of entry to the Third Order of Saint Francis of Assisi of Vila Rica, in January 11 1760. The same document says that Feliciano Mendes was born in the Parish of Santa Maria dos Gentios, in the village of Guimarães, Archbishopric of Braga, indicating that he may have been familiar with the Sanctuaries of Braga and Matosinhos, in the same region, before he came to Brazil.

In 1761, three years after the beginning of construction, the church was already fit to be used in cult, as attested by Canon José dos Santos, who came by order of the Bishop of Mariana to inspect the works:

I hereby make it known that, having personally visited the chapel of Bom Jesus de Matosinhos, filial to the Mother Church of Nossa Senhora da Conceição de Congonhas do Campo, I found it has the necessary decency, and highly praise its Hermit for the zealous fervor of its cult and veneration to the same Lord, and for the activity with which he tends to the new erection of his temple [...] ²⁰.

When the "zealous" hermit passed away, in 1765, the nave had been concluded and religious services were already being performed in "altars with pedestals". The main altar featured the primitive image of the Christ of Matosinhos, now found in the main altar sarcophagus²¹. It should be noted that a second image with the same invocation had been commissioned and paid for by a devotee, and was still "to be placed" at the time of the inventory occasioned by the founder's passing²².

A comparison between the two images reveals the formal superiority of the latter, now at the throne, undoubtedly imported from Portugal, and possibly the same that was mentioned above, commissioned while Feliciano was still alive. Popular devotion, however, has always had a stronger identification with the former, about which we have no specific information. It was probably made by a local craftsman after a description or an engraving of the original Medieval image of Matosinhos²³.

After Feliciano's death, a new hermit, named Custódio Gonçalves de Vasconcellos, took charge of the construction, and after him one Inácio Gonçalves Pereira; their names appear in the contracts and

19. The collection of alms with a portable oratory was common practice at the time, and appears in Debret's engravings of Rio de Janeiro. Almoners of this kind were even brought from Portugal, as attested by an authorization granted in 1719 to the hermit João Álvares de Carvalho to "circulate the Mining district begging alms with a small box or oratory for the Church of Bom Jesus de Matosinhos in Portugal". After three years of wanderings, the almoner sent back to Portugal a total of 1.213.063 réis, showing how effective this system was. Cf. LAGO, Isabel. *Opus cit.*, p. 69 and 76.

20. Transcribed in FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 168.

21. The articulated arms and the orifices for nails on the hands and feet of this image attest that it was originally a Crucified.

22. Cf. Document quoted in FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 69-70.

23. The traditional version, that this primitive image was also brought from Portugal, finds no supporting evidence in the aspect of the image, not very elaborate, or in its iconography: although it has the divergent eyes and the separated feet, it lacks the loincloth covering the left leg, typical of the iconography of the Christ of Matosinhos. Also, it is unlikely that both images would have been imported in less than ten years.



payments of the Sanctuary Archives for the period of 1765-1790. After that, two important professionals appear on the scene: Portuguese architect and builder Francisco de Lima Cerqueira, from Braga, and master-bricklayer Tomás da Maia Brito, possibly from the same region. Together, they built the main chapel and completed the façade with its slender steeples and elegant curved pediment with a trilobed oculus. This façade was undoubtedly designed by Lima Cerqueira, and possibly also the churchyard, initiated in 1777 and completely built by Tomás da Maia, who finished it in 1790, leaving it tiled and with the entrance gates in place. Only the sculptures remained to be made, and that would happen 10 years later, when Aleijadinho arrived in Congonhas.

The church's interior decoration was also made during that period, with the participation of other artists from Braga such as Jerônimo Félix Teixeira, who made the nave retables between 1765 and 1769, and Francisco Vieira Servas, the author of four "large" angel figures. Next, João Antunes de Carvalho made the main retable, where the second image of the Good Lord of Matosinhos, from Portugal (possibly Braga), was enthroned. This image seems to have been installed around 1787, when the primitive image was displaced to the altar sarcophagus.

A series of high-quality paintings completes the church's decoration, including the two ceilings in Rococo perspective in the nave and main chapel and a wide collection of fixed wall panels, made by painter João Nepomuceno Correia e Castro between 1778 and 1787²⁴. These paintings depict the whole history of Redemption, from the sin of Adam to the Sacrifice of the Cross, culminating with the glorification of Christ in Heaven, next to the Father and the Holy Ghost, depicted in the medallion at the center of the nave ceiling. It is interesting to note that the main chapel panels dedicated to the Passion of Christ feature all the episodes that would appear in sculpture in the Passos chapels, made by Aleijadinho at a later date. He certainly had a chance to see them as he performed his devotions in church.

More than directing the Sanctuary's architectural and decoration works, the hermit-managers were also in charge of organizing the cult and devotion to the Good Jesus, as a growing number of pilgrims started to come from all parts of the Captainty of the Mines. Custódio de Vasconcellos ordered the construction of the House of Miracles, to the left of the church, to display ex-votos in memory of the miracles of the Christ of Matosinhos²⁵. Inácio Gonçalves organized the Brotherhood of the Lord Good Jesus of Matosinhos, and in 1779 he obtained from Pope Pius VI a series of indulgences for those who visited the Sanctuary. The following year witnessed the first of the famous jubilees that still gather multitudes of pilgrims in Congonhas every year the week before the Exaltation of the Holy Cross, September 14²⁶.

From 1794, the advent of the fifth hermit, Vicente Freire de Andrada, marks the beginning of a new era in the history of Congonhas' architectural ensemble, with the monumental project of the Prophets and Passos, still unfinished when he passed away, in 1809. Freire de Andrade, a musician by trade, had been in Congonhas since 1784 as an organ player, and later became a member of

24. Cf. Livro de Receita e Despesa do Santuário. In: FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 92-95.

25. Part of these ex-votos, including 89 "painted miracles", were listed as national heritage by Iphan in 1980.

26. A jubilee also used to be celebrated in May for the Invention (Discovery) of the Holy Cross, but it was eventually abolished because of the torrential rains that make the region's dirt roads impassable during that period.



the Brotherhood of the Good Jesus of Matosinhos²⁷. It was probably by his initiative that Antônio Francisco Lisboa and his workshop were invited to make the images in both sculptural ensembles, and Manoel da Costa Athaide and Francisco Xavier Carneiro for the polychrome of the Passos and the paintings in the chapels.

Aleijadinho's first commission was to sculpt the images for the Passos, and not the Prophets as we would have expected – since the churchyard was already finished, but not the chapels that were to house the images. Commissioned in 1796 and completed in 1799, these sculptures would be kept in a temporary storage room during the construction of the chapels through the 19th century, as will be discussed in the next chapter.

Aleijadinho started to work on the prophets in 1800. Their making would take about six years, in three stages. The first, lasting twelve months, corresponds to the sculptures for the "churchyard's lower plane", including the prophets Isaiah, Jeremiah, Baruch and Ezekiel. Next, after one year of interruption, he worked for about six months in 1802, probably making the prophets Daniel and Hosea, completing the central portion of the stairway. Finally, after another interruption of two years, the sculptures in the "second yard" were completed in 1805.

The first interruption may have been motivated by interventions in the ensemble's architecture, as suggested by the series of payments referring to the churchyard in 1801²⁸. The second, in 1803 and 1804, was because the artist was occupied with other works for the Sanctuary, notably the "organ box", that has unfortunately disappeared²⁹. Thus, the 12 prophets cost Aleijadinho and his workshop about two years and a half of intermittent work, unlike the Passos, made in three and a half years of continuous work.

Whereas the European antecedents for the Passos can be found in Sanctuaries of Northern Portugal, particularly the Sanctuary of Bom Jesus de Braga, the Prophets have no direct predecessors. Although stone sculptures are common in the churchyards and gardens of Portuguese churches from the 17th and 18th centuries, especially in the North of the country, there is not one comprehensive series of prophets to be found in its architectural heritage that could have been used as reference for the ensemble in Congonhas. Some correlations could be made with, among others, the Patio of Kings in the Sanctuary of Lamego, with eighteen stone statues of Israeli kings, and the twelve apostles in the Garden of the Paço de Castelo Branco, placed in ascending position at the sides of a stairway.

The closest precedent, as suggested earlier, is still the first stairway in the Sanctuary of Braga, in which five pairs of Biblical figures appear, in progressive ascension, next to the fountains of the five senses. But they include no more than two pairs of prophets, Jeremiah next to Moses at the beginning and Isaiah next to Jacob at the top of the slope. It is then not a comprehensive prophetic project like Congonhas, whose originality remains intact in the universe of Portuguese-Brazilian art from the period.

27. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 54-55.

28. Cf. Livro 1º de Despesas do Santuário (1757-1825). In: FALCÃO, Edgar. *Opus cit.*, p. 99. Note that payment n. 9 for the year 1801 mentions "balusters for the churchyard", suggesting the construction of a balustrade for the upper portion, actually mentioned by: LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1975, p. 346.

29. We must remember that Vicente Freire de Andrada was an organ player, and he would naturally have given priority to that work. See chapter II, note 10, p. 201.



The Biblical canon counts sixteen prophets, classified as major or minor according to the length of the text of their prophecies. By order of appearance in the Vulgata³⁰ there are, first, Isaiah, Jeremiah, Baruch (Jeremiah's secretary), Ezekiel and Daniel, followed by the twelve minors: Hosea, Joel, Amos, Abdias, Jonah, Micah, Nahum, Habakkuk, Sophonias, Haggai, Zachary and Malachy.

The twelve prophets to be placed on the existing pedestals in the churchyard and stairways of Congonhas followed the Biblical sequence from Isaiah to Habakkuk³¹, naturally excluding the four last ones, as there were no supports for them. The same logic guided the actual installation of the sculptures. Isaiah and Jeremiah appear first at the entrance to the stairway, followed by Baruch and Ezekiel at the intermediary landing and Daniel and Hosea on the upper level. After Hosea, who opens the series of minor prophets, are Joel, Nahum and Habakkuk on the pedestals to the left, and, on the opposite side, Jonah, Amos and Abdias in the corresponding positions.

Each prophet carries a lateral phylactery containing inscriptions with texts from their prophecies, including the specific Biblical chapter³². They are dressed "in Turkish fashion", with turbans, buttoned coats and mantles with richly decorated ribbons³³; only Jonah and Daniel appear with their specific attributes, the whale and the lion. Three others, Jeremiah, Hosea and Joel, hold a pen in their right hands, a generic attribute of prophets, referring to the significance of the written word for the record and permanence of prophecies.

Aleijadinho himself certainly presided over the placement of the Prophets in their pedestals, since he was still in Congonhas at the time. This was not the case with the Passos, installed in the Chapels at a later date. The result could hardly have been more impressive, since the sculptures relate to each other in an extraordinary choreography, in which the individual gestures and attitudes of each Prophet were devised having the whole ensemble in mind. This arrangement, however, is not symmetrical, but rather formed by oppositions and compensations, and for a global apprehension the viewer must stand away from it and at a fixed position, lower and centralized.

This view from a fixed position is typical of Baroque aesthetics, where art is seen as a spectacle, with a global and immediate effect, favoring the apprehension of the ensemble. The anatomical distortions of some of the sculptures in Congonhas are thus imponderable; among others, the stocky proportions of Isaiah and Jeremiah, perhaps attributed to an intentional expressive effect. It should be noted that these distortions can also be seen in the statues at the stairway of Braga, made in the late 18th century.

30. Vulgata is the Latin version of the Bible "vulgarized" by Saint Jerome in the 4th century and still in use in the 18th century.

31. The only discrepancy is the replacement of Micah for Habakkuk, who appears as 13th in the Biblical canon.

32. Santiago Sebastian suggests that these texts may have been taken from Flemish engravings by Carel de Mallery. Cf. *Revista Barroco*, n. 12, Belo Horizonte. 1982-1983, p. 265.

33. Note that the Turks, after the conquest of Constantinople in the 15th century, had settled in Europe, and exerted great influence in its visual arts, music and literature. Cf. SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 16 and onwards.



II. A HISTORICAL VIEW OF THE PASSOS

The primary sources for the study of the Passos of Congonhas are still found in their original place, the Archives of the Sanctuary and Brotherhood of Senhor Bom Jesus de Matosinhos, particularly the books of revenue and expenses and the corresponding receipts. The most relevant is the 1st Book of Expenses, opened in 1757 by Feliciano Mendes, including a great number of payments for specific services, from sculpted images to the iron grids for the chapel doors, for the period of 1796 to 1819. The receipts, kept in special folders, are numbered according to the payments listed in the book of expenses. Five stacks of receipts were kept for the years 1797-1802, and a few loose ones for 1810-1825. Finally, three inventories, dating from 1827, 1875 and 1900, complement these sources, the most essential being the one from 1875, including a detailed description of the images in each Passo at that date.

We can also find transcriptions of documents essential to the history of the Passos in two Chronological Relations of the Sanctuary and Brotherhood of Bom Jesus, written in the mid-20th century. The one by Father Júlio Engrácia, published in the Minas Gerais Public Archives Magazine in 1903¹, is widely known, and until the mid-20th century it was the only reference for the study of the Sanctuary. The second, written by Father Guilherme Peters in 1925, is still unpublished; its typed originals are kept in the Archives. Finally, there are the manuscript notes written in 1895 by a certain Silvino Soares de Melo, with additional information and transcriptions of important documents, now missing, notably the contract for the sculptures' polychrome, with painters Manoel da Costa Athaíde and Francisco Xavier Carneiro².

SCULPTING THE IMAGES

The first reference to the Passos in these documents dates from 1794, when the Church of Bom Jesus had been finished and the managers could finally pay attention to exterior architectural elements, including the Prophets sculptures for the churchyard and stairway and the Passos chapels and their images. In that year, the fifth hermit-manager, Vicente Freire de Andrada, requests authorization from Ecclesiastic authorities in Mariana for the beginning of works. Soares de Melo's Notes contain a summary of this document, since the original was sadly lost, as well as the Episcopal "dispatch" that followed:

In 1794 (Vicente Freire de Andrada) requested a license to make, in front of the Chapel (Church), the Passos of the Passion of Our Lord with large images, and also, on the back, the Passos of Resurrection, and obtained the following dispatch:

- The Passos of the Lord must be placed in distinct Sacella (oratories, small chapels), and in due order, a blueprint should be sent for approval. Chapter Board, May 16th 1794³.

1. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 15-173.

2. The full text was never written; it consists only of annotations in white sheets of other books in the archive, margins, ends of pages, etc.

3. Sheet 16, verse of the main book used for the Notes, with the following reference: "This petition is found in the 2nd (?) stack, under n. 13 at the verse reading: 'Of the Passos of the Lord, given by the members of the Cathedral Chapter'".



This shows that the original project included both full series of Passos: the Passion, to be built at the slope in front of the temple, and the Resurrection, at the back, according to the model of the Sanctuary of Braga, in Portugal. Only the first series would be actually built, but it is interesting to note that Baron Eschwege, who visited Congonhas in 1811, mentions a “gracious garden, with statues, spouts and tall Euphorbiaceous plants”⁴ at the back of the Church; they might be traces of the primitive project of continuing the Passos chapels⁵.

The blueprint demanded by the Chapter Board of Mariana seems to have been sent and approved according to the rules, since, two years later, the 1st Book of Expenses lists a major payment to Aleijadinho for the “making” of the images, to which corresponds a loose receipt, attesting the payment of the sum:

1. For which I gave Antônio Francisco for the making of the images for the Passos of the Lord ... 177 $\frac{3}{4}$ 8ths (1st Book of Expenses, sh. 32)

N. 1. I r(eceived) from Brother Vicente one hundred and seventy seven eighths and three quarters of gold, as wages for myself and my officials, who worked in the Sculptures of the Passos of the Passion of the Lord of Matosinhos from the first of August to the last of December this present year and for clarity I make this in my own handwriting and sign. Matosinhos das Congonhas do Campos in 1796.

Antônio Francisco Lisboa
(Loose Document)

Below Aleijadinho’s signature the sum is repeated “counting 177 $\frac{3}{4}$ 8ths” and the countersignature “I recognize this to be his own” from the civil authorities of São João del Rei, to whom the Books of Revenue and Expenses and the corresponding receipts were submitted yearly. The signatures of Aleijadinho in the receipts for Congonhas were, then, recognized by João Pereira Duarte, notary for the General Justice of Rio das Mortes County, whose signature closes the document⁶. It should be noted that Father Júlio Engrácia mentions a first contract or agreement from 1796 that specified that the cedar and other materials would be provided by the Sanctuary’s manager.

For 1797, only the listing in the Book remains, as Aleijadinho’s corresponding receipt was lost: “1. F(or) which I gave Antônio Francisco for the making of the images for the Passos..... 364 $\frac{1}{2}$ 8ths. (1st Book of Expenses, sh. 33 v.)”.

4. ESCHWEGE, W. *Journal von Brasilien oder vermischte Nachrichten aus Brasilien auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Vol. I, Weimar, 1818, p. 131-132. Cf. Translated in: MELO FRANCO, Afonso Arinos de. O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho. In: *Revista do Sphan*, n. 3. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 175 (Annex 3).

5. English traveler John Lucock, who visited Congonhas seven years after Eschwege, found this garden and its statues completely abandoned. LUCCOCK, John. *Opus cit.*, p. 347 (Anexo 4).

6. Around 1792, a dissension between the members of the Brotherhood of Good Jesus and the newly-installed bishop of Mariana, Dom Frei Cipriano de São José, created a separatist movement within the brotherhood, who obtained from the King of Portugal its temporary disengagement from ecclesiastic authority. The brotherhood was thus submitted to the tutelage of civil authority in the figure of the General Justice of Rio das Mortes County, to whom its Treasury Books were submitted annually. Cf.: ENGRÁCIA, Júlio. *Opus. cit.*, p. 61-62 and FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 56-57.



Here we find that Father Júlio Engrácia made a mistake: he assumed this second payment was relative to the previous year's contract, and used the hypothesis of additional services to explain the difference in the amounts⁷. But the reason why the sculptor's salary was practically doubled in 1797 and the following years is that he worked only five months in 1796 and the whole year from 1797, as his receipts clearly indicate.

In 1798, we have another receipt by Aleijadinho, confirmed by the entry:

1. F(or) which I gave Antônio Francisco for the making of the images for the Passos of the Lord..... 355 $\frac{3}{4}$ 8ths and 6. (1st Book of Expenses, sh. 34 v.)

N. 1. I r(eceived) from Brother Vicente three hundred and fifty five eighths and three quarters and six vinténs of gold, for the making of the Images of the Passos of the Lord by myself and my officials this present year and for clarity I make this in my own handwriting and sign. Matosinhos das Congonhas do Campos, today, December 31 1798. Antônio Francisco Lisboa. They are 355 $\frac{3}{4}$ 6.

I recognize this to be his own

João Pereira Duarte
(Loose document)

Finally, in 1799, Aleijadinho and his assistants finished the sculptures for the Passos, and so the last receipt and the listing in the 1st Book of Expenses relative to the "making of images for the Passos" dates from that year:

1. F(or) which I gave Antônio Francisco for the making of the images for the Passos of the Lord..... 395 $\frac{3}{4}$ 4 8ths. (1st Book of Expenses, sh. 34 v.)

N. 1. I r(eceived) from Brother Vicente three hundred and ninety five eighths and three quarters and four vinténs of gold, for the making of the Images of the Passos of the Lord by myself and my officials and for clarity I make this in my own handwriting and sign. Matosinhos das Congonhas do Campos, December 31st 1799. Antônio Francisco Lisboa.

They are 395 $\frac{3}{4}$ 4.

I recognize this to be his own

João Pereira Duarte
(Loose document)

An analysis of the above documents shows that Aleijadinho worked on the Passos for exactly three years and five months: works began on August 1, 1796 and ended on December 31, 1799. Sixty-four sculptures could only be made in such a short period because of the help of his officials, mentioned in every receipt. Sadly, the names of these collaborators cannot be found anywhere; only Antônio Francisco

7. ENGRÁCIA, Júlio. Opus. cit., p. 58: "Worker Antônio Francisco delivered in 1797, ... the statues for the Passos and received not 213\$600, as previously stipulated, but 437\$400...". Since 437\$400 correspond to the 364 $\frac{1}{2}$ eighths received by Aleijadinho in 1797, and 213\$600 to the payment of 1796, Father Júlio Engrácia clearly mixed the two payments.



Lisboa, the master who was in charge of the works, received payments and signed the receipts⁸. Only one name might be suggested, the slave Maurício, mentioned in the biography by Bretas⁹, as he was also a carver and helped Aleijadinho in many occasions, and passed away in Congonhas do Campo during the period when the master was working on the Passos and Prophets.

THE POLYCHROME

Once the Passos sculptures had been finished, in December 1799, Antônio Francisco Lisboa was to remain in Congonhas for a few more years to make the twelve soapstone prophets on the Sanctuary's stairway and churchyard, initiated in 1800 and finished five years later. During this period, he also worked on the Organ box, that cost 80 eighths and four vinténs in 1804¹⁰.

As for the Passos, although the sculptor's job was over, they were far from being completed: they were yet to receive "painting and flesh tones" and glass eyes (for the main statues) and finally be "arranged" in their respective chapels according to certain compositional schemes. Still, unlike what would be expected, the construction of the chapels had just begun by the time Aleijadinho finished the Prophets, in 1805.

First, let's take a look at the polychrome, just as important a part of devotional Baroque image-making as the sculpture itself. Sources on this subject are somewhat less clear: the only primary sources are the aforementioned 1st Book of Expenses, but it only lists the payments for the painting of the first three Passos. Fortunately, Father Júlio Engrácia as well as Guilherme Peters and Soares de Melo transcribed parts of the original contract, signed in December 1798 or 1799 by painters Manoel da Costa Athaide and Francisco Xavier Carneiro.

In December 8, 1798, Brother Vicente Freire de Andrada accorded with Francisco Xavier Carneiro the painting and flesh-painting of 33 figures, including images of Christ, the Apostles and of Pharisees to be painted and flesh-painted in oil, with no luster: naked images for the price of 16 eighths of gold each, half-bodied ones 6 eighths each and all others that were full and dressed at 12 eighths each, and Brother Vicente was to provide the paints. These pertained to the following Passos: Garden, Passion, Crowning, Cross-bearing, as (seen) in a paper signed by them.

That same day, Brother Vicente hired Manoel da Costa Athaide to paint and flesh-paint 33 figures, including images of Christ, of Apostles and of Pharisees, to be painted and flesh-painted in oil with no luster – the image of Christ at 16 eighths of gold, 9 half-bodied figures at 6 eighths each and all others at 12 eighths, and these pertain to the following Passos: Supper, Crucifixion and Scourging.

8. We know from Bretas (see following note) that the usual wages charged by Aleijadinho were half an eighth per day, and that the sums indicated in his receipts vary from 355 $\frac{3}{4}$ 6 and 395 $\frac{3}{4}$ 4 eighths. This allows us a rough calculation of his salary, around one eighth or 1\$200 per working day, half for him and the rest divided between his "officials".

9. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In: *Correio Oficial de Minas*, n. 169 and 170, 1858. (Cf. *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Publicação n. 15 do Dphan. Rio de Janeiro: 1951, p. 25-33).

10. 1st Book of Expenses, sh. 57. Unfortunately, nothing remains of this organ, although there might still have been a few broken pieces as of 1938, according to information gathered at the time by Rodrigo Melo Franco de Andrade. Cf. *Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho*. In: *Revista do Sphan*, n. 2. Rio de Janeiro: 1938, p. 270.



The Brother is to provide the paints, as seen in the paper they signed. That same day, Brother Vicente signed with Francisco Xavier Carneiro and Manoel da Costa Athaide a paper with the terms and manner of the painting [...] as (seen) in the said paper¹¹.

The importance of this contract for the study of the Passos is obvious for many reasons: first, it is the only document that specifies the number of sculptures made by Aleijadinho and his workshop and their distribution into seven groups – Supper, Garden, Passion (Prison), Scourging, Crowning (with thorns), Cross-bearing and Crucifixion. The first four Passos (Garden, Passion, Crowning and Cross-bearing), whose paintings were commissioned from Xavier Carneiro, were comprised of thirty-three sculptures, the same number of those commissioned from Athaide (Supper, Crucifixion and Scourging).

Another precious information relates to the “terms and manner of the painting”. Two different techniques were mentioned: oil paint for the flesh and tempera for the hair, beards and costumes. Naked images, that is, dressed only in the classic loincloth, such as the Angel in the Garden and the Christs of Flagellation and Crucifixion, were evidently more expensive, since a greater part of them would have to be painted in oil in flesh tones, a more expensive technique than the tempera decoration. The half-bodied figures (the apostles in Supper, standing behind the table) would cost only half as much as the others, full and dressed, that cost twelve eighths each. As in the case of sculptures, the commissioner would be in charge of supplying the necessary materials.

About nine to ten years lapsed between the contract and the actual beginning of works: it was only in 1808 that Manoel da Costa Athaide received his first payment for painting the images in the Passos, according to an entry in the 1st Book of Expenses, sh. 66 verse: “2. F(or) which I gave Manoel da Costa Athaide for the flesh-painting ... of the Images in the Passo of the Lord’s Supper 84 8ths”.

A second payment to the same painter, this time for the polychrome of the images in the Garden and Prison, was made ten years later, in 1818:

6. F(or) which I gave Manoel da Costa Athaide for the painting and flesh-painting of fourteen images in the Passos of the Garden and Prison, as listed in the receipt in his (book) on sheets 3 110\$000s. (Idem, sh. 86).

The third and last payment, made the following year, includes not only the images, but also the painting of the chapels for the Passos of the Garden and Prison¹²:

1. F(or) which I gave Manoel da Costa Athaide the painter to retouch the main chapel and paint the two chapels of the Passos of the Garden and Prison, and for the remainder of the flesh-painting for the Images in the said Passos, as listed in the receipt in his (book) on sheets 4 140\$000. (Idem, sh. 87 back).

The analysis of these documents reveals a few problems. To start, the extraordinary delay – about twenty years – for the completion of the polychrome of only three Passos, when the images in all seven groups had been sculpted in a mere three and a half years.

The difficulty for obtaining the materials could be an explanation: cedar, the material for the sculptures, was abundant in the region, but the paints, on the other hand, were brought from Rio de Janeiro by

11. Transcribed by Soares de Melo in a loose sheet kept in a special folder titled *Crônica Silvino S. de Melo*.

12. This refers to the mural painting of the walls in these two chapels, painted sceneries that reinforced the realistic visualization of the dramatic scenes depicted by the statues.



merchants on the backs of donkeys, as attested by the receipts for the purchase of these materials in the archives. Another reason seems to have been the death, in 1809, of Brother Vicente Freire de Andrada, the main supporter of the Passos, who concentrated on them a good deal of the resources of his office¹³.

On the other hand, a comparison between the contract and the payments listed in the 1st Book of Expenses shows that the groups actually painted by Manoel da Costa Athaíde were not the ones specified in the contract: in 1818-19, he was paid for the Passos of the Garden and Prison, rather than the Scourging and Crucifixion. This was evidently explained by the decision to follow the regular order of the chapels as they were built, since the construction of each chapel usually happened before the polychrome of the corresponding Passo.

Finally, the entry of 1819 is the last one in the Archives referring to the polychrome of the Passos. Thus, the participation of Francisco Xavier Carneiro as painter of the groups that were not made by Athaíde must remain a hypothesis: there is no reference to that painter in the 1st Book of Expenses, ending in 1837. On the other hand, we must remember that the polychrome of the four last Passos was not finished when Xavier Carneiro died in 1840, as the construction of the chapels was interrupted between 1820 and 1864 and that the images were normally painted at the moment of the conclusion of the corresponding chapel, as just mentioned¹⁴.

THE CONSTRUCTION OF THE CHAPELS AND THE ARRANGEMENT OF THE ENSEMBLES

The 1st Book of Expenses contains an extensive list of payments referring to the construction of the chapels for the first three Passos, many of them with loose corresponding receipts. Supplementary information was supplied by the European travelers who visited Congonhas in the first half of the 19th century.

Construction of the Supper chapel, the first in the series, began in 1799, when the sculptures were practically finished, although their polychrome had not been started. That year, master stonemason Tomás da Maia Brito, six slaves and six free workmen received from Brother Vicente a total of 181 ½ eighths of gold¹⁵.

Still, by the following year, work on the Prophets starts to compete with the Passos, to the detriment of the latter: resources and labor were divided, and the administration was clearly having trouble conducting two such major projects simultaneously. Tomás da Maia starts to help Aleijadinho with the Prophets, leaving the construction of the Supper chapel to bricklayers Manoel Rodrigues and Antônio Ferreira. Works were then interrupted in 1804. Finally, in 1805, carpentry works began, suggesting that the first chapel was almost ready. Carpenter Manoel Rodrigues prepares wood for the vault's centering¹⁶, to be made the following year, as well as the roof and the plaster for the walls.

13. "The works that most caught Freire's attention were the Passos. In face of this idea, there seems to be silence about all other works in the House. More than half of the incomes are spent on it" (sic). ENGRÁCIA, J. *Opus cit.*, p. 67.

14. Two different groups may be noticed in the polychrome of the Passos of Flagellation and Crowning, Cross-bearing and Crucifixion, leading us to believe that they were made in two separate stages.

15. For this and other documents referring to the construction of the chapels see transcriptions from the 1st Book of Expenses in FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Opus cit.*, p. 98-108.

16. The wooden framework of a vault.



The last details date from 1807-1808. The purchase of wood and boards suggest that the platform was being prepared for the placement of the images, whose polychrome was also made at that time. The chapel's final arrangement would take a few more years, since Eschwege, in 1811, did not see the sculptures positioned for the Passo of Supper¹⁷ as Saint-Hilaire did seven years later. Construction dragged on, thus, for ten years, probably due to the accumulation of simultaneous important works and costly endeavors. Manager Vicente Freire de Andrada, the Passo's main supporter, died in 1809, and never saw even one of the chapels completed; his successor, João Ribeiro da Costa, was in charge of continuing works.

After a lapse of four years, in 1813 construction began for the chapels of the Garden and Prison. The services of stonemasonry and bricklaying¹⁸ were entrusted to master-bricklayers Domingos Ferreira da Costa and Miguel José Siqueira, and the carpentry to master-carpenters José Elias and Manoel Pereira dos Santos. In 1818 two high presbyteries were made for the sculptures, and in 1819, the doors and internal finishings¹⁹.

Auguste de Saint-Hilaire left the following description of the general state of the Passos at the time of his visit to Congonhas in 1818:

At the time of my trip, they were planning to build, just below the church of Matosinhos, at the slope of the hill on which it lies, seven chapels portraying the main mysteries of the passion of Jesus Christ. Three of these chapels had already been built; they are square and topped by a small dome surrounded by a balustrade. By early 1818, only one of them was finished on the inside, and it displayed the scene (Supper) represented by wooden, painted, life-size images [...] ²⁰.

Saint-Hilaire's information concurs with the data in the 1st Book of Expenses. According to both sources, only three chapels had been built by 1818, and only one of them, the Passo of Supper, had its sculptures placed, as Manoel da Costa Athaide would not finish painting the groups of the Garden and Prison until 1819.

References on the construction of the last three chapels are scarce and episodic, both in the Sanctuary Archives and in the texts of Júlio Engrácia and Soares de Melo. Anyhow, we do know that, after the conclusion of the third Passo, works were interrupted for more than three decades, and in the meantime the sculptures were kept in storage, probably without any polychrome. Tellingly, Aleijadinho's biography written by Rodrigo Ferreira Bretas in 1858 only mentions the "three Passos of Supper, Prison and Garden, seen next to the Sanctuary of Matosinhos"²¹ (sic). It is curious that, although he lived in Congonhas, or else traveled there frequently – according to

17. He mentions only the intention of representing the Passion of Christ through figures placed in special chapels and that works had already begun. ESCHWEGE, W. Opus cit., p. 175 (Annex 3).

18. In stonemasonry, the stone is wrought and prepared, and is apparent on the face of the wall as in the corners of constructions, whereas in bricklaying, stones are not framed but rather put together with mortar, and the walls must be covered with plaster. Both techniques were used in the Passos chapels.

19. Cf. FALCÃO, Edgar de Cerqueira. Opus cit., p. 106-107. The idea for these elevated platforms might have come from Athaide himself, who made the polychrome of the images and the wall paintings in both chapels, in 1818-1819.

20. SAINT HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 93.

21. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In: *Antônio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho*. Opus cit., p. 33, nota 35.



Father Júlio Engrácia, he was a teacher at the local school –, Bretas knew nothing about the last four sculpture groups in the Passos.

One entry in the Notes of Soares de Melo confirms this state of affairs. From a Book of Terms and Agreements of the Administrative Board of the Sanctuary and Brotherhood, now lost, this researcher found about a meeting of the Brotherhood Board in November 30, 1864, that decided upon “the conclusion of the Passo that was already begun and the construction of two others”. The trustee was in charge of hiring a certain José Joaquim Gonçalves Simões²² for that end.

Two observations are necessary. First, the fact that in 1864 the construction of the first chapel had already begun. Also, the number of chapels in the initial project had been changed from seven to six, resulting in two full sculptural groups being placed in the same chapel, the Flagellation and the Crowning with thorns.

The 2nd Book of Revenue and Expenses (1835-1872) lists a series of payments to José Joaquim Gonçalves Simões from 1865 to 1872, but the kind of works he made are not specified. Still, since these payments consist of significant sums, in continuous periods, it is possible to conclude that the construction of the last chapels was intensive and uninterrupted. When traveler Richard Burton visited Congonhas, in 1867, the fourth chapel had apparently been completed, and two Passos were installed in it:

Ascending the thrill-typical, I presume, of the hard and narrow way – and bisecting the square, is a dwarf avenue of buildings called “Sete Passos”, the seven Chapels of the Stations. The two lowest are old, the next pair is modern, and three are yet to be built when the contributions of the pious shall suffice. This last contains two of the normal fourteen “stations of Rome”; and when finished the place will be used as a burial ground for those who can or will afford it²³.

The last two chapels were possibly finished in 1872, when the payments to Joaquim Gonçalves Simões cease. Three years later, an Inventory of the Possessions of the Brotherhood of Good Jesus attests that the images had already been placed, and thus the Passos were officially completed, seventy-nine years after they were begun. In this Inventory, made in July 14th 1875, there is a detailed list of every image and object found in each of the Passos not long after the final arrangement of the groups, allowing us to identify the sculptures that were changed from one chapel to another after that date²⁴, since the total number – sixty-four – was the same as it is today²⁵.

In 1887, the Brotherhood of Good Jesus decided to build a wall with “grids and iron spears” to close off the site of the Passos and create a garden within it; works began the following year²⁶. In that occasion,

22. Notas de Soares de Melo, p. 118-119, transcribed from the Livro de Termos e Acórdãos da Mesa Administrativa, sh. 17, dated November 30th 1864.

23. BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/ Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976. (BURTON, Richard. *Explorations of the highlands of the Brazil*. London, 1869, vol. I, p. 168-169). We have retained the original English text, because there are mistakes in the Portuguese translation that change the meaning of certain information (Annex 6).

24. The images that were moved after 1875 were two soldiers (one from the Passo of Prison to the Flagellation, and another from the latter to the Cross-bearing) and the boy handing the nails, that was removed from its traditional position in the Crucifixion and placed in the procession that follows the Cross-bearing (Annex 3).

25. Two less than in 1798, when the contract for the polychrome was signed. These images, never made, were probably the Virgin and Saint John in the Calvary, to be installed in the main chapel. See chapter I, p. 191-192.

26. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 122-124.



the Passos were “retouched” (repainted), as revealed by a receipt dated March 14, 1891 signed by painter Joaquim Ernesto Coelho²⁷. Many other repaintings would follow, the first one a mere three years later²⁸.

In early 1900, Father Júlio Engrácia arrived at Congonhas by order of the bishopric of Mariana for a serious inquiry on the disastrous financial situation of the Brotherhood of Good Jesus. His minute report was the source for the publication, in 1903, of the Chronological relation, mentioned many times in this text. From the period of his office (1900-1912) date two original documents referring to the Passos.

The first is a general description made by two “distinguished pilgrims” by request of Júlio Engrácia himself, who inserted it at the end of his Relation as a sort of pious tourist guide. Its interest resides mostly in the negative aesthetic appreciation formulated by the authors, certainly corresponding to the opinions of the priest himself. The Passos are considered “dreadful figures, more fit to provoke laughter in children than the veneration or sympathy of the hearts”, meaning that the academic tastes prevalent in the beginning of the century completely repudiated Aleijadinho’s Baroque sculptures, as they were not in accord with “the true feeling of the beautiful and respectable” required by the Neoclassical aesthetics then adopted by the Catholic Church. The two authors finish by wishing that the Episcopal administrator would “replace the hideous Passo figures and destroy them forever, so that no vestige remains of them, for the honor of God and of the arts in Minas Gerais”²⁹.

The brotherhood’s financial difficulties and the popular taste of pilgrims from the countryside of Minas Gerais and other states, coming in thousands to Congonhas for the annual jubilees, saved Aleijadinho’s Passos from destruction. The Passos in Braga with the same invocations, from the 1700’s, were not so lucky: they were replaced in the second half of the 19th century by others more to the academic taste, as seen in the previous chapter³⁰.

A similar negative opinion was expressed by the author of an “expertise” of the Passos, also requested by Father Júlio Engrácia in 1906, in view of a restoration. Its signer, Italian painter Ângelo Clerici, also deemed the Passo statues “abundant in imperfections”, and that they needed “abundant retouches in gouges and chisels” to arrive at “the heights now taught by modern knowledge”. Clerici also points out that the interior of the chapels needed to be urgently cleaned and newly plastered to fight off humidity and mould. He suggests, among other things, the opening of two oculi for ventilation in the wall in front of the chapels, a solution that was actually adopted³¹.

The situation of the Passos was no better in 1910, as attested by a report sent to the Archbishopric of

27. I received from R.mo. Father Flávio Ribeiro de Almeida, trustee of the Brotherhood of the Lord Good Jesus of Matosinhos, the sum of four contos and seven hundred and twenty eight thousand and nine hundred réis (for?) gilding and painting the church and sacristy, flesh-painting the images and for work in the garden of the Passos, and being truthful I sign this. Congonhas do Campo, March 14, 1891. Joaquim Ernesto Coelho. Sanctuary Archives. Loose document.

28. See ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 135-136.

29. ENGRÁCIA, Júlio. Opus cit., p. 169-172 (Annex 7).

30. The Passos replaced in Braga were the Prison, Flagellation, Crowning with thorns, *Ecce Homo* and Cross-bearing, that used to include a greater number of caricatural images of Roman soldiers.

31. Cf. Annex 9. The activities of painter Ângelo Clerici are documented in Minas Gerais between 1880 and 1890, approximately. His most well-known works are the painting of the main chapel at the Church of São José (1885) and the nave and main chapel of the Church of Carmo (1888), both in Ouro Preto.



Mariana, in which its material state is described as one of almost complete abandonment: it needed general cleaning and protective measures, notably against goats and pigs that circulated freely through the place. Note that, by then, the historical value of the Passos was starting to be acknowledged, as fruit of the “effort of those who had erected the Sanctuary”³².

The authorization and subsidies necessary for the required “cleaning” were granted by the end of the same year, and thus the Passos were repainted once more in 1911. A fourth repainting of the sculptures, possibly dating from 1918, was made by two painters called Alves and Moraes³³. Others were made after that date: up to seven coats of repainting were identified in the restoration of the images, in 1957, and of the mural paintings, in 2007³⁴.

In 1939, only two years after the creation of Iphan, then called Secretary of National Historical and Artistic Heritage, the Passos were included in the Federal list of heritage sites, in the Book of Fine Arts³⁵. In 1957 they were thoroughly restored by the Directory of National Historical and Artistic Heritage, and the sculptural ensembles, then disfigured by layer upon layer of repainting, were retrieved to the cultural heritage of Brazil. From then on, next to the Prophets, they hold a prominent position in Aleijadinho’s body of work³⁶.

In 1963, in the fundamental essay by the French critic Germain Bazin³⁷, the Passos and the Prophets are the subject of an extensive chapter that describes them as masterpieces within Aleijadinho’s production; after that, his works have been internationally recognized as part of the history of art from the Baroque and Rococo periods.

The title of World Heritage granted by Unesco, in 1985, to the architectural and sculptural ensemble of the Sanctuary of Bom Jesus de Matosinhos came to ratify this international acknowledgement of “a masterpiece of human creative genius”, according to one of the basic criteria for the approval of candidacies submitted to the organization.

32. Archdiocesan Archives of Mariana, folder n. 18, Congonhas III (Loose document).

33. Archdiocesan Archives of Mariana, folder n. 18, Congonhas III (Loose document).

34. Cf. Chapter IV.

35. Process number 75-T, Inscription number 239, sh. 41, dated 09/08/1939.

36. In 1961, in a chapter specifically devoted to Brazil, historian Jean Babelon expressed doubts that the Passos had been made by the same sculptor as the Prophets. Cf. BABELON, Jean. *Histoire de l’ Art*. Tomo III. Paris, 1961, p. 769.

37. BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps, 1963. Translation: *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971.



III. AN ANALYSIS OF THE SCULPTURAL GROUPS: ICONOGRAPHY AND STYLE



The identification and iconographical analysis of the themes of the Passion depicted in each Passo is directly related to their formal transposition in the sculptural groups that form each scene. We must, first, understand the general meaning of the scene and the participation of each character in it, and only then proceed to an analysis of the group's formal composition and the style of the sculptures.

Although, at first sight, this may seem a simple task – as these scenes are widely known as part of the Christian collective unconscious since Medieval times – in practice they prove unsuspectedly complex, since Aleijadinho left no visual or written records of his original conception in the organization of the groups. We may say, without a doubt, that he did not supervise the installation of any of these chapels, not even the Supper, made while he was still living in Vila Rica. One evidence of this is that Athaide himself, the author of the sculptures' polychrome and possibly of their arrangement in the chapel, painted another apostle with the colors that identify Saint Peter in the other Passos, and mistakenly placed him to the left of Christ at the table.

On the other hand, attempts to find printed engravings or impressions that could have served as models for the scenes depicted in the Passos have always proved fruitless. The inclusion of a third dimension, because they are sculptures, and the possibility of moving them around in the space of the chapels, as their floors did not have fixed encasements, add to the difficulty of this endeavor.

In fact, the sculptures were actually moved many times through the years, both by pilgrims, who were allowed to walk freely through the chapels and interact with the images, and by occasion of the repaintings, in the late 19th century and the first decades of the 20th¹. In photographs taken before the first general restoration, made by Iphan in 1957, many sculptural groups appear clearly disarranged, such as the Passo of Supper, where Saint John appears leaning on the table, or the fourth Passo, where the soldiers who scourge Christ had been disarticulated.

The most obvious misplacements were corrected in the aforementioned restoration "according to logical and aesthetic principles", as described by Edson Motta at the time². Still, the restorers who took part in this pioneer work, made in only six months, had no time for a thorough research of Christian iconography or of supplementary information on similar ensembles in Portugal. It should be noted that the aesthetic criteria that guided restoration works also determined the uniform painting of the chapel walls in neutral shades, harmonized with the polychrome in the sculptures of each group.

Iconographical research of the scenes depicted in the Passos normally starts with the quotes from the Gospels in the tablets outside the chapels, followed by the reading of the four Synoptic Gospels, to identify the passages more directly associated to the sculptural ensembles created by Aleijadinho. It

1. See, for instance, the text by English traveler Richard Burton, from 1869 (Annex 6).

2. Cf. MACHADO, Lourival Gomes. Reconquista de Congonhas. In: *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 347-354.

should be noted that the correlation between the quotes in the tablets and the scenes depicted inside the chapels is not always exact.

The second reference are the groups with similar iconographies in the Passos at the Sanctuary of Braga, using the 18th-century descriptions in the case of those that were reformed in the 19th century. Finally, we must remember that, in the Sanctuary of Congonhas itself, there was a visual repertoire of twelve scenes from the Passion, painted on the main chapel walls by João Nepomuceno Ferreira e Castro between 1778 and 1787. Beginning with the Entry of Christ into Jerusalem, this series of paintings includes every scene depicted in the Passos of Aleijadinho, who may have used it for inspiration on details such as garments and attributes, and, occasionally, the arrangement of the scenes, as seen below.

Once the iconography and the general meaning of the dramatic action has been determined, it is possible to proceed to a more objective analysis of the general composition of each scene, as well as the individual sculptures in their formal and stylistic aspects. In this field, the greatest difficulty is the collaboration of the assistants in the carving of the 64 sculptures, made in only 41 months³, at a rate of one or two sculptures a month. Among them, there are pieces entirely made by Aleijadinho, others by the officials and, finally, pieces made in collaboration – whether pieces made by the Master with finishings by the officials, or pieces made by the officials but with interventions by the Master in major aspects.

As the officials diligently copied the Master's personal style, the main criterion for the identification of pieces made personally by Aleijadinho or with his direct collaboration is the image's sculptural quality. These include the seven representations of Christ, the Angel in the Garden and most apostles that appear as main characters in the first three Passos. Other criteria are the spectator's point of view from the chapel door and the character's active participation on the scene, as in the case of the soldier who scourges Christ in the Flagellation group.

Among depictions of secondary characters, almost all of them figures of Roman soldiers, their makings are highly heterogeneous, and the quality ranges from excellent to grotesque, depending of the technical skill of the official who made them. Some of them really convey aggressive feelings translated into excellent caricatures, such as the soldiers in the Passo of Prison. Others are almost inexpressive, like most soldiers in the Passos of Crowning with Thorns and Crucifixion, with the exception of the Centurion.

Research on the best position for the sculptures in each Passo, undertaken after restoration, took into account iconographical criteria, as well as formal and stylistic ones; in the second case, the participation of painters was taken into consideration, particularly that of Manoel da Costa Athaide, the author of the sculptures' polychrome and of the wall paintings in the first three chapels.

PASSO OF SUPPER

The inscription on the tablet features a verse from the Gospel of Saint Matthew: *CAENANTIBUS / AUTEM EIS ACCEPIT / JESUS PANEM / HOC EST COR / PUS MEUM / S. MATH. CAP. 26 / v. 27* (As they supped Jesus took the bread [and said]: this is my body. Matthew, chap. 26, v. 27).

3. In 1796, Aleijadinho worked for 5 months, and in the following years for 12 months. See chapter II, p. 198-200.



The institution of the Eucharist is in fact portrayed here, as attested by the central figure of Christ holding the bread in his left hand, while the right hand is in an attitude of blessing. But the attitude of the apostles, gesticulating interrogatively, derives from a previous verse in the same gospel, when Christ announces the coming betrayal of one of them: "In truth I tell you, that one of you shall betray me. And they were sad, and began to say each in his turn: Is it me, Lord?" (Matthew 26:22).

The attitude of Saint John, leaning on the Master's shoulder, however, is derived from his own Gospel, the only one to describe this fact: "Now, one of his disciples, whom Jesus loved, was leaning on the chest of Jesus" (John 13:23), as well as Judas' bag (John 13:29) and the indication that the scene happens at night (John, 13:30), as evidenced by the window on the back wall, with the curtain raised at one side. The scene was lighted by a "wooden lantern", whose chain still hangs from the ceiling, and on the table there were plates, bottles and other utensils, as listed in the Inventory of 1875⁴. It should be noted that the Pascal Lamb was not included in this list, although it appears a few years later in Marc Ferrez's⁵ photograph in the hands of a servant dressed in 1700's style, without the tray where it is now.

This servant's costume, dissonant with the other characters' tunic and mantle, is directly derived from the model of the Supper in Braga, including "a lad dressed in a decent coat", later identified as Saint John Mark⁶.

The servant on the other side, possibly created by Aleijadinho to ensure the composition's symmetrical balance, wears a short tunic and holds a jar, a basin and a towel in his hands, probably alluding to the preceding episode of the foot-washing (depicted in one of the main chapel paintings), according to the narrative of the same Evangelist, Saint John: "[...] he rose from supper, laid down his mantle and, taking a towel, girded himself with it. He then poured water into a basin, and started to wash the feet of his disciples and wipe them with the towel [...]" (John 13:4-5). Notice that the towel also completes the costumes of the supposed Saint John Mark, thus appearing in both characters.

Only four apostles in the group are clearly identifiable by their iconography: Peter, James the Greater and John, by comparison with their respective portrayals in the subsequent Passos of the Garden and Prison, as well as Judas Iscariot, who holds the bag with the thirty coins of betrayal in his left hand. The first three appear in prominent positions, to the right and left of Jesus Christ, and Judas in the last place, at one of the edges of the table, according to tradition.

The order of the other apostles, traditionally established in artistic portrayals by their appearance in the Canon of Mass, would be, in principle, after the three just mentioned, Andrew, Thomas, James the Less, Philip, Bartholomew, Matthew, Simon and Jude Thaddeus. Thus, it is possible to conjecture that, on the opposite side of the table, facing Judas Iscariot, would be Jude Thaddeus (or Simon) followed by Matthew. In front of them, next to the traitor, Simon and Bartholomew, and the rest of them at the middle.

The physical features of each character, established by traditional iconography, can also help in their identification. Saint Andrew, Saint Peter's older brother, usually portrayed as an older man, is certainly

4. Cf. Annex 7.

5. See photograph, p. 130. This simple lamb may have been inspired on the one in the Sanctuary's main chapel painting, on a white tray as in the photograph. The tray belongs to one of the servants, and was placed upon the table in the restoration of 1957.

6. This is the Evangelist Saint Mark. Cf. chapter I, p. 190.

the apostle now found next to Saint John, and Saint Matthew, a former publican and tax collector, the second apostle on the left side of the table, next to Jude Thaddeus. Finally, we can identify with some degree of probability the apostle James the Less, in the third position to the right, by his physiognomy, similar to the Christ, his first cousin. As for the others, we are left with hypotheses: Bartholomew could be the apostle next to Matthew, and Thomas, the inquisitive character next to James the Less. As for Philip, his younger features seem to coincide with the apostle at the end of the table, facing Judas; in this case, he would be out of place according to the Order of the Canon.

Moving on to a formal and stylistic analysis, the first impression is the perfect unity of the ensemble and the excellent making of every sculpture, in which the less qualified intervention of the workshop is not as evident as in the other Passos. Some sculptures, however, received special attention from Aleijadinho, and show more refinement in the draperies as well as in the carvings of the face and hair. These are the sculptures, predictably, of Christ and the apostles nearer the center of the table. But also, surprisingly, the servant in 1700's costumes, maybe because it is a more complex character. All of these sculptures present intense movements, varying according to the character and its position on the table. The only one in a static position is Judas, who lowers his head in reaction to Christ's accusation and is surprised in this attitude by his neighbor to the right, whose face and gestures express astonishment and rejection. There is no doubt that this sculpture is to be placed next to Judas: if placed on the opposite side, his attitude becomes meaningless, as seen in photographs taken before 1973⁷, when this image and that of Saint Peter were placed in their current positions.

Finally, one word regarding Manoel da Costa Athaide's polychrome, that reinforces the ensemble's aesthetic unity. He chose mostly light and finely toned colors, in a palette of pink, blue, green and ochre, with a few touches of red in the mantles – the colors that appear most frequently in Athaide's paintings, as part of the Rococo plastic universe.

PASSO OF THE GARDEN

The inscription on the tablet above the door to the Passo of the Garden is from the Gospel of Saint Luke: *ET FACTUS IN AG / ONIA. PROLIXIUS / ORABAT* ("And in agony, he prayed more insistently", with no reference to the Evangelist, the chapter, 22, or the verse, 43⁸).

Like in the Passo of Supper, the model from Braga is obvious in this Passo: it depicts the same dramatic action with the same number of characters, even including the chalice and the cross in the hands of the Angel, as described in the 1700's documents from Braga⁹. Since the original sculptures, with the exception of the Angel, are still preserved in Braga, clear influences can be detected in the gestures of Christ and Saint Peter, including the movement of the draperies. This reference allowed the figure of Saint Peter to be replaced to his correct sitting posture, during the restoration of 1973.

The inspiration of Saint Luke's Gospel is even more evident by the presence of the chalice in the hands of the Angel and the blood sweat in the forehead of Christ. "On his knees he prayed, saying: Father,

7. See photograph on p. 138.

8. This is the same quote that appears in the Passo of the Garden in Braga.

9. The cross with the Angel at Congonhas was removed during the restoration of 1957 for the safety of the piece. See photograph on p. 122.



if you are willing, remove this cup from me [...] and his sweat became like drops of blood falling to the ground" (Luke, 22: 42-44).

The scene's dramatic strength is partly due to the contrast between the anguish of Christ, translated by the ecstatic expression in his eyes and by the sweat of blood, and the slumber of apostles John and James the Greater, possibly reproduced through natural observation, with one arm serving as support for their heads and the other completely relaxed at the side of their bodies. Curiously, the legs of these sculptures do not follow the movement of the rest of the body: their feet are loose in the air, maybe because the floor lacks a support that could serve as visual complement to the sculpture. As for the sitting image of Saint Peter, on the other hand, it conveys a feeling of distress and tension. His forehead is creased with wrinkles of restlessness, and his head seems to bend down, defeated by sleep – the hand that was holding it is now loose in the air. And, in fact, it was him, Saint Peter, that Christ had called not long before, asking for help in that dark hour, according to the Evangelists Matthew (26:40) and Mark (14:37).

The triangular composition is perfectly adapted to the scene's dramatic unity and to the psychology of the characters, from the rest suggested by the apostles' horizontal position as they sleep to the upper vertex occupied by the Angel, in close communication with the figure of Christ, whom we must imagine to be at a slightly higher position, as shown in photographs taken before 1957.

In this deeply harmonic ensemble, all of the images deserved special attention from Aleijadinho, and the collaboration of his assistants is not yet so visible. The apparent rigidity of the Angel's body¹⁰, with his legs on profile and his torso facing the viewer, has a good visual result, completing the curve that begins at the edge of the mantle above the head and creates a sense of descending motion in the sculpture. This motion explains the position of his hair, in disheveled locks above the head, and the placement of his wings in different levels.

As in the Passo of Supper, Manoel da Costa Athaide's polychrome plays an integrating role in the ensemble's aesthetic unity, following the same chromatic gamut for the figures of the apostles. But a new shade appears in the tunic of Christ: it goes from light blue to violet brown, in a symbolic indication of the beginning of Passion.

PASSO OF PRISON

This time, the inscription on the tablet comes from the Gospel of Saint Mark: *TANQUAM. AD / LATRONEM. EXIS / TIS CUM LIGNIS COM / PREHENDERE ME* ("As though I was a thief, with [swords and] clubs you came to arrest me"). The word *gladis* (sword) was omitted from the original text, as well as the reference (Mark, 14:48). Still, it is not this exact passage that is depicted in the chapel, but rather the much more popular episode of the healing of Malchus, a servant to the Supreme Pontiff of Jerusalem, described only by Luke (22: 50). Note that, although the other Evangelists also described the aggression, only John mentions the name of the aggressor: "Simon Peter, who had a sword, drew it and hurt the pontiff's servant, cutting off his right ear. This servant was called Malchus" (John 18:10).

The composition of the scene at Congonhas, synthesizing in a single moment actions taken from two Evangelical sources, differs from the analogous scene at Braga in that the latter included a

10. According to Germain Bazin, this rigidity comes from Aleijadinho's difficulty in moving forms in space, since he was more used to making wall reliefs. Cf. BAZIN, Germain. *Opus cit.*, p. 181.

greater number of characters and many simultaneous actions, as in a comic strip: “A numerous cohort arresting Jesus Christ. Judas kissing him. Saint Peter cutting the ear of the Pontiff’s servant. The lad running away covered with a sheet. Judas hanging from a tree”¹¹. In all there are eighteen characters¹², twice as many as those in the Passo of Congonhas, replacing the parallel actions of Braga by a sort of extraordinarily expressive snapshot.

At the center of the action, the figure of Christ with the ear of Malchus in his right hand moves towards the victim to heal him. The latter, with one of his knees on the ground, shows surprise, with his right hand held up, originally carrying the lantern that identifies the character¹³. To the left, Peter still holds his sword high, and, right behind the Christ, Judas, who had just given him the kiss of betrayal, recoils in terror.

At the back of the chapel, four caricatures of Roman soldiers move forward with sticks and torches, attributes specifically described in the Gospels that recount the episode of prison¹⁴. The traditional uniform of the Roman guard was somewhat adapted: the high-top sandals were replaced with closed boots¹⁵ and breeches were added underneath the short tunics, with buttoned collars. The most curious instance of this is Malchus’ costumes: he was not a Roman soldier but ended up dressed as one, although with no sword or helmet but rather with a sort of Jewish kippah, decorated with a lion’s paw.

Of the sculptures in this group, only the main characters of Christ, Saint Peter and Malchus are sufficiently good to be attributed to the personal work of Aleijadinho in most of their execution. But he clearly interfered in important parts of all others, notably the caricatures and the articulation of the soldiers’ movements, with their feet solidly planted on the ground. The only exception is Judas, whose elongated body is treated in a very simple fashion, possibly because of its inconspicuous position, behind the figure of Christ.

As in the previous Passos of the Garden and Prison, Manoel da Costa Athaide’s polychrome works towards the aesthetic integration of the sculptural ensemble, using the same chromatic palette of soft shades. The soldiers’ armors were painted in light gray, serving as connection with the other colors, like a recurrent theme in a musical score. The recovery of the arcades painted upon the walls by Athaide himself intensifies this aesthetic integration, working as a visual reinforcement to the unity of the scene.

PASSO OF FLAGELLATION

Sharing the fourth chapel with the Crowning with thorns, the Passo of Flagellation is not specified by any inscription on the outside. The tablet contains only two words, *ECCE HOMO*, with a reference to the Evangelist Saint John and chapter 19, with no verse.

11. The “lad running away covered with a sheet” is usually identified as Saint John. Cf. Carlos Amarante’s description, 1789 (Annex 2).

12. Cf. Description from 1793, in: BURY, John (Annex 12).

13. See photographs taken before the restoration of 1957 and the description of the corresponding chapel at Braga in 1758 (Annex 1).

14. The sticks are mentioned in Mark (14:48) and the torches in John (19:3): “Judas took the cohorts and guards provided by the pontiff and the Pharisees, and went there with lanterns, torches and weapons”.

15. These boots also appear on the soldiers in Nepomuceno’s paintings, at the Sanctuary’s main chapel.



As seen previously¹⁶, the Passo of *Ecce Homo* (Here is the Man), according to the famous saying by Pilate, was probably included in the original project for the series of Congonhas, as it appeared in Braga after the Flagellation and the Crowning with thorns. Among the evidences that support this hypothesis are the text on the tablet and the presence of exceeding characters in both scenes, each including six Roman soldiers in addition to Christ. In Braga, both the Flagellation and the Crowning with Thorns included only four characters around Christ, described as “most ferocious scourgers” or “horrid Jews”¹⁷.

But the most instigating sign is the proud and detached attitude of the scourged Christ, who seems to ignore the suffering of the whips and who looks down, as though he was really at an elevated position, on the “balcony of Pilate”. To that effect, it is interesting to compare it with the paintings of *Ecce Homo* and Flagellation in the Sanctuary’s main chapel. In the former, the standing figure of Christ seems to correspond to Aleijadinho’s scourged Christ, which is completely different from the second, that should have been iconographically more similar. That might be the explanation for the peculiar shape of the column, elongated with an extra support at the base, since Christ does not lean towards it as in Nepomuceno’s painting. We must remember that the lower column for flagellation was preferred by Counter-reformation artists because it allowed for more dramatic effects in the movements of Christ – he often appeared falling above it under the strikes of the scourgers.

Only the three scourgers who hold their right arms high (originally holding whips) and the one who slaps Christ¹⁸ have any direct participation in the scene’s dramatic action. A fourth, holding Christ’s tunic, also has some iconographical relation with the scene, while his companion to the right, with no clear role, seems to be dancing.

Formally and stylistically, it is interesting to note that, in addition to the sculpture of Christ, completely carved by Aleijadinho, as expected, two figures of scourgers were the object of his special attention in this group. The first is the second soldier to the left with his arm raised, whose sculptural quality reveals the Master’s personal craftsmanship, and was possibly used as model by the other officials. The other scourger on the same side carries on his head, instead of the usual helmet, a red-rimmed barret, singularly recurrent in the scourger with the red barret in the scenes of Flagellation, Crowning and Crucifixion in Nepomuceno’s paintings, at the main chapel of the Sanctuary. The explanation for this barret suggests the need to include depictions of Jews among the Roman soldiers who scourged Christ, as in the 1700’s Passos in Braga – the barret was the sign used to identify them in the iconography of Christian art.

PASSO OF CROWNING WITH THORNS

Although not specifically mentioned in the tablet of the chapel that houses it, along with the Flagellation scene, the Crowning with Thorns appears in chapter 19 of Saint John, quoted generically in the inscription: “Pilate then took Jesus, and had him scourged. The soldiers, weaving a crown of thorns, placed it on his head and covered him with a purple mantle. Then, they came near him and said: Hail, king of Jews! And slapped him in the face. (John, 15: 1-3)”.

16. See chapter I, p. 191.

17. See Description of the chapels at Braga in the year 1758 (Annex 1).

18. The Gospel of Saint John (19:3) mentions that the soldiers slapped Christ in the face.

From this passage of Saint John come the crown of thorns, the purple mantle on the shoulders of Christ and the inscription INRI (*Jesus Nazareno, Rex Judaerorum*)¹⁹, in the hand of the soldier to the left who sits in the foreground. As for the kneeling soldier who hands Christ the green cane as a mock scepter, he is found in Matthew (27: 29): "Then, weaving a crown of thorns, they placed it on his head and in the right hand a cane. And bending their knees before him, they mocked him, saying: Hail, o King of Jews".

This scene is an approximate reproduction of the old Passo from the 1700's in Braga, in which Christ was depicted "with the cane in his hands and crowned with thorns" or, in Carlos Amarante's more precise description: "the soldiers and Jews crowning Jesus Christ with thorns: one spitting on him and offering him the cane out of mockery"²⁰.

Only the three central characters have a clear function in this Passo's dramatic action, but it also includes four other Roman soldiers positioned at the back of the chapel as mere spectators, placed randomly within the group. These soldiers may be attributed to the same official who made the two soldiers at the back of the Flagellation ensemble, and whose personal marks are the inexpressive physiognomies and the disarticulate movement of the legs and arms in the soldiers he made.

Unlike the Christ of Flagellation, the one at the Crowning with Thorns realistically expresses the suffering of the passion in the *rictus* of his eyebrows and in his opened lips, seeming to exhale a lament. The polychrome, made at a later date, in the late 19th century, does not highlight this image's sculptural quality in the same way as Athaide's did in the previous Christs. Aleijadinho himself was also clearly less concerned with the sculpture's finishings, as revealed by the simpler carving of his beard and hair and by the absence of apparent teeth, seen in the Christs of the Supper and Garden.

Also made at a later date, the scenery painted on the chapel walls portrays the patio of Pilate's Praetorium, where these scenes take place according to the Gospels of Matthew (27:27), John (18:33) and Mark (15:15).

PASSO OF CROSS-BEARING

The inscription on the tablet *BAJULANS. / SIBI. CRUCEM. / S. JOAN. CAP. 19 / v. 17* ("Carrying [himself] his cross") was rather carelessly made: note that a mistake was corrected in the letter L (a T appears underneath) and that the numbers of the chapter and verse from the Gospel of Saint John were inverted. The chosen text actually corresponds to the scene depicted, as it is only in Saint John that Christ carries the cross himself, without the help of Simon of Cyrene, mentioned by the other three Evangelists and present in the corresponding Passo in Braga.

But the scene is even closer to the Gospel of Saint Luke, the only one who describes the episode of the Meeting with the women of Jerusalem: "A great multitude of people followed him, and of women who beat their breasts and lamented. But Jesus, turning to them, said: Daughters of Jerusalem, do not weep for me, but weep for yourselves and your children". (Luke 23: 27-28).

19. Note that the inscription is already shaped as the *Titulus* that will be later attached to the cross by order of Pilate, with the name of the executed and the cause of execution, according to common practice in the Roman empire.

20. Cf. Annexes 1 and 2.



The two women in the Passo at Congonhas have realistic tears in their eyes and one of them carries a child in her arms, as in the Gospel. Her companion, to whom Christ speaks, brings a towel to her eyes, in a gesture analogous to the one in the corresponding painting by Nepomuceno in the main chapel, traditionally identified as Mary, his mother. Possibly also from this painting came the details of the trumpet and the standard with the inscription SPQR²¹, visible in the left upper corner, as well as the mark of the rope on Christ's neck, clearly suggested by the sculpture's polychrome²².

The trumpet is sounded by the town crier²³ who opens the procession to the right of the scene, a character introduced to representations of the Passion in the late Middle Ages, along with other realistic details such as children throwing stones. In Congonhas, stones may be seen in the hands of three soldiers in the procession, one of which is making the obscene gesture of the *dulya*, a scene that also derives from Medieval representations of the Passion²⁴.

As for the boy holding the nail, his presence in this chapel has no iconographical justification, although he appears well integrated into the ensemble. This is the "boy that hands the nails", common in Passos of Crucifixion in Portugal; he can still be seen in Braga, handing the nail to the soldier who attaches Christ to the cross.

Only the central figures of Christ and the first woman of Jerusalem are generally acknowledged as Aleijadinho's personal work among the sculptures in this Passo, certainly the most heterogeneous in Congonhas from a stylistic point of view. The quality of the polychrome is also inferior when compared to the other chapels, as attested by the whitish flesh of some soldiers, in contrast with the strong color of Christ, who presents clear signs of deterioration.

The same could be said about the scenery painted on the walls: as of 1875, it consisted of a crude and simplified imitation of the sceneries made by Athaide in the chapels of the Garden and Prison. For this reason, the repainting from the early 20th century was maintained, a mountain scenery possibly inspired by the mountainous region of Congonhas itself, which in fact makes it more interesting.

PASSO OF CRUCIFIXION

This chapel's inscription, where the name of the Evangelist appears in Portuguese, as in the *Ecce Homo*, is the continuation of the preceding one, at the Passo of Cross-bearing: *CALVARIUM / LOCUM UBI CRUCI / FIXERUNT EUM. ET / CUM EO ALIOS DUOS / HINC ET HINC / S. JOÃO*. Cap. 19, v. 17 e 18, "to the place called Calvary, where they crucified him, and with him two others, one on each side"²⁵.

This text from the Gospel of Saint John describes what, in artistic representations, can also be translated by the Calvary scene, that is, Christ crucified between the two thieves in their respective crosses. The same happens in the other three Gospels, none of which allude to the preceding moment, illustrated in

21. SPQR, *Senatus Populusque Romanus*: The Senate and People of Rome. An emblem of power carried by Roman legions.

22. The symbology of this rope, inspired by Medieval depictions of the Mysteries, derives from the analogy between Christ and the Lamb tied to be taken to sacrifice.

23. Cf. Annex 2.

24. Cf. RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. Tomo I, vol. 2, p. 483-486.

25. The full text from the Gospel of Saint John that integrates the two passages is this: "Taking the cross upon himself / he went to that place called Calvary, in Hebrew Golgotha, where they crucified him, and with him two others, one on each side".

this Passo and in the corresponding one in Braga, according to Carlos Amarante's description: "the Jews nailing Jesus to the Cross"²⁶.

The iconographical theme of Jesus being nailed horizontally to the cross on the ground became highly popular in the late Middle Ages by influence of the Revelations of Saint Bridget²⁷ and of representations of the Mysteries. It usually appears in Passos series, whether in sculpture or in painting, and was depicted by Athaide in the Church of Bom Jesus de Matosinhos in Ouro Preto and by João Nepomuceno Correia e Castro in the main chapel at the Sanctuary of Congonhas. Aleijadinho may have taken from the latter the composition with the cross placed diagonally and Christ lying down with one knee bended and the other stretched, in a dynamic movement that adds to the realism of the scene.

The photograph by Marc Ferrez (p.141), dated from about one decade after the chapel's installation, shows the diagonal cross, reinforcing the idea that this was the position originally envisioned by Aleijadinho, with the two soldiers who nail Christ positioned one at each side of the cross, and not at the same side, as they are now. In this composition, the "boy with the nails" would have had a part in the dramatic action, since he is holding the third nail, to be used on the Crucified's feet.

The crowding of this last Passo, including three figures that were supposed to be part of a Calvary group, as seen in Chapter 1²⁸, might be the reason why this boy was left in the previous Passo of Cross-bearing, where he was placed in 1957. Likewise, the current position of the soldiers nailing Christ, although different from the original, leaves more space to the left for the sculptures that should have been part of another group: the soldiers who throw dices over Christ's tunic, the Magdalene and the Centurion.

In photographs taken before the restoration of 1957 the sculptures in this Passo are arranged differently: the Cross is perpendicular to the wall on the back of the Chapel, and the "nailing" soldiers are one at each side of the cross. This layout was certainly motivated by the dramatic scenery painted on the chapel walls in the late 19th or early 20th century, with two monumental crosses for the thieves and, between them, the slot ready to receive the Cross of Christ²⁹.

This Passo's current arrangement favors a lateral view of Christ and of the two thieves to the right. Aleijadinho's personal work is evident in all three sculptures. The depiction of Christ is, undoubtedly, the most poignant of all seven in these Passos. His face, with the vague glance and the open lips, seeming to exhale his last breath, is the face of a dying man, in contrast with the life that still flows in the salient veins of his arms and the contracted muscles of his torso. As for the two thieves, Aleijadinho obviously showed more interest in the figure of Gestas, the bad thief: he contorts in a vain effort to deliver himself from the ropes that tie his hands, while Dimas, the good thief, waits in resignation.

26. Cf. Annex 2.

27. Saint Bridget lived in the 14th century, in Sweden, where she founded the Order of the Holy Savior, consecrated to the cult of the Passion of Christ. Her *Revelations* were first published in 1492, renewing Christian iconography from the late Middle Ages.

28. Cf. p. 191 and 192.

29. This recovered scenery was maintained in the last restoration.



IV. RESTORING THE PASSOS: ASSESSMENT AND PERSPECTIVES



Over the last fifty years, the Passos of Congonhas underwent three major restorations, each contributing in a remarkable way to its present aspect. The pioneer restoration promoted by the National Historical and Artistic Heritage Institute – Iphan in 1957 retrieved the sculptures to their original appearance, removing the repaintings from the second half of the 19th century and the first decades of the 20th. In the second one, promoted by the State Institute for the Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais – Iepha/MG in 1973/74, the site was landscaped by Burle Marx and the positions of sculptures in certain Passos were corrected, making them more iconographically coherent. Finally, the restoration promoted by the Monumenta Program over the last few years addressed each sculpture individually, but also recovered the sceneries painted on the chapel walls, an essential complement to the sculptures' dramatic action in each scene.

IPHAN'S RESTORATION OF 1957

This restoration began in February 1957 and lasted about six months. About twenty technical experts took part in it, with the help of local assistants. Under the leadership of Professor Edson Motta, head of Dphan's¹ restoration sector, were, among others, restorers Jair Afonso Inácio, from Ouro Preto, and Geraldo Francisco Xavier Filho, from Congonhas; painters Oldack de Freitas and Amado Rescala; as well as the future filmmaker Joaquim Pedro de Andrade, the son of the then director of Dphan, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

In 1968, while I was preparing my master's dissertation on the Passos of Congonhas for the University of Louvain (Belgium)², I had a chance to talk to Professor Edson Motta and to Jair Inácio about the conditions of field work in this pioneering restoration, undertaken in record time and with limited resources, as all restorations in the early days of Iphan.

According to the former, this restoration took place in four main stages:

- a) The wood of the images, attacked by mold and termites, was treated with a compound of wax, natural resin and pentachlorophenol;
- b) Repaintings (four to six superimposing layers) were removed through mechanical processes and organic solvents (toluene, xylene, carbon tetrachloride and acetone);
- c) Broken parts (damaged fingers, noses and glass eyes) were fixed, and rifts and cracks were filled with a compound of wax and Dammar resin;
- d) The scenes were recomposed "according to logical principles", and the chapel walls were painted in neutral colors, chosen to enhance the sculptures and the predominant shades in their polychrome.

1. Directory of National Historical and Artistic Heritage (Dphan), then affiliated to the Ministry of Education and Health – MES.

2. TAVARES, Myriam Andrade Silva. *Les "Passos" de Congonhas do Campo, contribution a l'étude de l'oeuvre de Antônio Francisco Lisboa, dit o Aleijadinho*. Institut Supérieur d' Archéologie et d' Histoire de l' Art. Université Catholique de Louvain, Set. 1969.



For the recomposition of the scenes, the basic procedure was to “examine each image to find its best angle and, once two or three possibilities had been established, discern an ideal arrangement for all the figures”. This arrangement should take into account both the “balance of the composition and the psychological links between the sculptures, as these were clearly theatrical figurations”. The best results were obtained in the chapels of Supper and Garden, the former through the recomposition of the gestures to show the relations between the characters, and the second by the triangular composition, linking the Angel to Christ and the other characters.

The personal statement of Jair Inácio, then 25 years old, is very revealing:

At the time, I was in charge of restoring the Passo of Christ climbing the Calvary, with many figures of Roman soldiers and women crying.

The image of Christ had been repainted three times; the layers of paint were so old they refused to be removed with solvents. The last flesh-painting was the worst imaginable, as it made Aleijadinho's beautiful carvings look like fantastic mannequins. Bright red was predominant in this repainting, especially on the lips and face.

With three girls who had been hired as assistants, and with a lot of patience, we managed to remove the paintings mechanically, within a short period [...] It is curious to note that the predominant color of the composition in the painting's arrangement had disappeared completely with the repaintings. After their recovery, the lower part of Christ's costumes, that appeared in a wide band underneath, enriched the compositional structure, appearing in much lighter colors than the ones that had been used to cover it.

After the recovery, we had to decide upon the logical arrangement of the pieces, as we found them completely jumbled. We used a simple logic: the soldiers who held stones in their hands were placed so that the stones would be thrown towards Christ; likewise, the holy women should not be crying facing the walls or the audience.

Jair Inácio added that Joaquim Pedro de Andrade had a major role in the arrangement of the images in this and other Passos.

The results of this restoration surpassed even the most optimistic expectations. Restored to their original aspect, the Passos sculptures were once again prominent among Aleijadinho's works, in the same status as the Prophets, traditionally considered his masterpiece. Art critic Lourival Gomes Machado, who followed the restoration from up close, published a series of enthusiastic stories on the theme in the newspaper *O Estado de São Paulo*, later collected in a book with the suggestive title *Reconquering Congonhas*³. By that he meant the recovery, in the context of Brazilian heritage, of works that were until then underrated, “where we could glimpse certain rare signs of Aleijadinho's art, in disfigured ensembles, whose apparent inferiority was tentatively excused by their secondary destination or making”.

And more:

[...] the restoration of the Passos has retrieved us one of the most important parcels of Baroque from Minas Gerais, while contributing to attest beyond any question this Colonial artist's extraordinary

3. MACHADO, Lourival Gomes. *A Reconquista de Congonhas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. Republished in: *Barroco Mineiro*. Organization and introduction by Francisco Iglesias. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 301-360 (Annex 10).



skill and conceptual security, reaffirming the unrivaled superiority of Aleijadinho's creation. With the statues' original paintings reestablished, the pieces reorganized into composite ensembles, we now have irrefutable evidence that only a pleiad of first-rate artists, highly inspired, highly skilled and, above all, aware of their own aesthetic role, could have achieved such work⁴.

Germain Bazin expressed a similar opinion. Having seen the Passos after restoration, he wrote in the book published in Paris in 1963, to this day a major reference in the study of Aleijadinho:

With the Passos of Congonhas do Campo, Aleijadinho managed to produce, in the last period of his active life, in spite of his growing infirmity, and on a theme deserving of his greatness, the sculptures that are perhaps the supreme expression of his genius, amassing all the results of his experience – not only as an artist, but as a suffering man. The beauty of these statues has become apparent only a few years ago, as they used to be hidden under layers of color – or rather, of a confusion of colors – that were superimposed to the original polychrome. [...] Fortunately recovered [...] it was revealed in its remarkable quality, enhancing with all the resources of the brush the subtleties of their shape⁵.

As the main purpose of this restoration was to recover the primitive "splendor" of Aleijadinho's images, it is understandable that it was almost exclusively concerned with the aesthetics of the sculptures, individually as well as within the ensembles. The suppression of the sceneries painted on the chapel walls, replaced by "backgrounds in neutral shades to enhance the sculptures", is a result of this logic, as well as the emphasis on chromatic accordances and visual harmony for the group arrangements then established. The testimonial of critic Lourival Gomes Machado is telling:

Once the paints had been cleaned, the Supper reappeared all colored in low-key, pastel shades. Subdued shades of blue, pale green and grey are predominant, amidst accessory zones, for chromatic support, of yellow, brown and red... This chromatic subduedness complemented the revelation of the sculptural components, and, through them, the affirmation of total continuity wherein all pieces are fused into the same ensemble. For this reason, we believe that, in the Supper, it was color that allowed the arrangement to be restored⁶.

Although we will not question the validity of these aesthetic criteria, especially when it comes to a work of such importance to Brazilian artistic heritage, the restoration of 1957 lacked certain additional criteria necessary for the understanding of the work as a historical-artistic totality, notably those related to the iconography and style of religious Baroque, in their particular values and intentions. That is, this restoration lacked the fundamental cooperation of art historians, possibly because of a scarcity of time for in-depth research or even an impossibility to find professionals in that area, as the discipline was still incipient at the time.

In its conclusion, the dissertation mentioned above lists important aspects to be taken into account in subsequent restorations, notably the need to recover the sceneries painted on the chapel walls and to reorganize the sculptural groups in certain Passos. In the case of the sceneries, two of which, according to the research, were made by painter Manoel da Costa Athaide (Garden and Prison)⁷, it was necessary to highlight the theatrical intention typical of Baroque, and the proposed

4. MACHADO, Lourival Gomes. *Opus cit.*, p. 354, 355 and 359.

5. BAZIN, Germain. *Opus cit.*, p. 281.

6. MACHADO, Lourival Gomes. *Opus cit.*, p.350.

7. See chapter II, p. 202.



representation of “tableaux vivants” in scenes of the Passion, meant for devotional use and not for contemplation in museums. As for the reorganization of the sculptural groups, iconographical aspects, in addition to aesthetical ones, had to be taken into consideration, based upon traditional depictions of the seven scenes from the Passion of Christ in Western art, from Medieval times to the Baroque period.

THE RESTORATION BY IEPHA/MG – 1973/1974

The Passos’ second general restoration was undertaken in 1973/1974 by the State Institute for the Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais (Iepha/MG), the State government’s conservation department. Their main objectives were the chapels’ architectural restoration and the gardens’ landscaping, designed by Burle Marx, with wide lawns sprinkled with palms and isolated trees, notably yellow ipês. This modern landscaping replaced the gardens of geometric flowerbeds built in the late 19th century⁸.

As for the Passos themselves, we must note that, when the flowerbeds were destroyed for the leveling of the terrain, the foundations of an unbuilt chapel came to the surface, in front the current chapel of the Garden. This suggests that the chapels were originally meant to occupy different positions on the site, probably because the primitive project included seven chapels, rather than the six that exist now.

The foundations of the chapels were consolidated, as well as the outer walls and the domes. The latter were newly plastered and painted white, integrating the chapels to the Sanctuary’s architectural ensemble⁹. Images were removed from the chapels for conservation works – notably, cleaning and immunization. In the occasion, the images in each chapel were counted, showing that they were still sixty-four, the same number as in the Inventory of 1875¹⁰.

As an employee of Iepha at the time, while the sculptural groups were being reorganized in the chapels, I had the opportunity to test and put into effect certain changes of position based on my research for the dissertation of 1969¹¹. Although the original purpose of these changes was to maintain the scenes’ iconographical coherence, they also had a desirable aesthetic effect: the sculptures now presented their most favorable angle to the spectator standing at the entrance of the chapels. Among these changes, the most striking were:

1 – Passo of Supper

- The figure of Saint Peter was placed in his usual, honorable position to the left of Christ, according to the traditional disposition of the apostles in depictions of the Last Supper: in principle, they appear according to their order of entrance to the Canon of the Mass. This position favors the correct identification of this apostle, misidentified even by the painter Athaíde, who painted him in different colors in the following Passos of the Garden and Prison;

8. See chapter II, p. 206. These gardens were tended by families from Congonhas, who competed in the care of different flowerbeds.

9. Note the similarity between the design of the church’s steeple crownings and the dome at the chapel of Supper.

10. See the Minutes of October 22 1973 (Annex 11).

11. See note 2 above.



- The last apostle to the left of the table was interchanged with the second to the right, making intelligible his gesture of recoiling and contempt. This is the only apostle who identifies the traitor Judas sitting next to him, with his lowered head and the bag of coins in his left hand¹²;
- The other apostles were placed according to the basic guidelines of the official order in the Canon of the Mass, allied to their technical analysis. The full sculptures, meant to be seen directly by the spectator from the entrance to the chapel, occupy the extremities of the table, and can be identified as the last apostles in the sequence – Saint Matthew, Saint Simon, Saint Jude and Judas Iscariot. The half-bodied ones are behind the table, and the honorable places (those closest to Christ) are taken by his three favorite apostles, Saint Peter, Saint John (with his head reclined on Christ's shoulder) and Saint James the Greater, along with Saint Andrew, the first disciple to be called and the oldest in the group. Finally, in an intermediate position, are the remaining apostles, Saint Bartholomew, Saint Thomas, Saint James the Less and Saint Philip.

2 – Passo of the Garden

- Saint Peter was replaced to his correct sitting position, and not lying down, as he was found. This change was very favorable to the image from an aesthetic point of view, emphasizing its best angle and giving intelligibility to the drapes of his costumes and the position of his feet. Technical criteria – the sculpture was now at a better balance – as well as iconographical ones – the restless personality of the apostle Peter, normally depicted as such in paintings or sculptures of the Agony in the Garden of Olives, is better expressed in this attitude – also validated the new position. Note: at the time, it was not possible to return the Angel, moved to the left wall in 1957, to the wall at the back of the chapel.

3 – Passo of Flagellation

- The figure of the Roman soldier, shown by a stylistic analysis to be entirely the work of Aleijadinho, was placed at a prominent position.

4 – Passo of Cross-bearing

- Emphasis was given to the idea of a procession, suggested by the march of Christ towards the Golgotha, bringing the herald to the fore and placing the other soldiers in processional line. Also, we sought to converge the glances of Jesus and the woman wiping her tears: in this brief halt on the path to the Calvary Jesus turns to the women of Jerusalem who followed him “weeping” to console them, as described in the Gospel of Saint Luke.

THE RESTORATION BY MONUMENTA PROGRAM – 2003/2010

First stage: Restoring the sculptures – 2003/2004

Thirty years after the last intervention, the state of conservation of the Passos was starting to be a cause of serious concern. The sculptures were in urgent need of cleaning, immunization against mold and termites

12. The apostle was actually in this position before the restoration of 1957. The change may have been inspired by Marc Ferrez's photograph (c. 1880), in which he appears in the same position where Edson Motta put him.



and filling in their cracks and crevices. These works began in December 2003 and lasted for about twelve months in the hands of a team led by Lucienne de Almeida Elias, under the supervision of Iphan, in the figure of restorer Antônio Fernandes dos Santos. In the two visits I paid to Congonhas in 2004 in a mission for Unesco, I was able to witness the seriousness and the technical quality of the work that was underway. The chromatic reintegration of the gaps in the polychrome with the meticulous and patient use of the *tratteggio*¹³ technique, in accordance with international norms, is especially worthy of notice, as well as the firm hand of restorer Lucienne Elias in her suggestion about the contours of the eyes of certain sculptures—a particularly sensitive area in polychromed sculptures, and even more so in the case of works by Aleijadinho. Works took place inside the chapel, a situation which, although more complex, had the advantage of allowing a more objective assessment of the statues' state of conservation in their own environment. They were completed within the appointed time frame, with a team of as many as 17 assistants in its final stage, working simultaneously in three chapels. Some of the most active among them were restorers Andreia Cardoso, Sebastião Gabriel, Jailton Moura and Carla Adriana de Melo. The results of this judicious work were highly satisfactory, and we could say that Aleijadinho's Passos were born again, after their reconquest in 1957. According to the restorer's testimonial:

[...] for each sculpture we performed stratigraphy exams and others that were necessary, since each case had its peculiarities. Sometimes, treatment was specific, whether by groups or by sculpture in each chapel. The sculptures were cleaned, disinfested, structurally treated, their varnish was removed and they received reintegration and final protection. Aesthetically, we chose to attenuate the timeworn areas to enhance the original painting.

Once the sculptures had been restored, the groups were replaced in their respective chapels according to the positions established in 1973, identified through markings on the chapel floors. In principle, there were to be two subsequent stages:

- a) Recovery (restoration) of the wall paintings in the chapels;
- b) Reorganization of sculptural groups and recomposition of the attributes that were missing in some images.

Second stage: restoration of wall paintings and reorganization of sculptural groups – 2005/2010

1 - Antecedents

In the restoration by Iepha/MG, in 1973/1974, the sceneries in the Passo chapels received a new coat of uniform paint, in shades similar to those that had been defined by Professor Edson Motta in 1957. But there was starting to be a consensus that they needed to be recovered and, in 1986, Iphan's retired restorer Geraldo Francisco Xavier (Ládio), who had taken part in the restoration of 1957, took up the job. His prospectings showed the outlines of architectural arcades in perspective, in the style

13. An Italian technique for chromatic reintegration from small dashes of different colors that, placed side by side, complete the missing part.



of painter Manuel da Costa Athaide, in the chapels of the Garden and Prison, as anticipated¹⁴. Still, with no technical cooperation from the official organs of heritage conservation, the results of this intervention were far from satisfactory. The last chapel to be completed was the Passo of Supper, where the removal of six coats of repainting on the walls revealed a striped pattern with lozenge motifs, the marbleized on the shelves in the corners and a half-draped window at the back. Note that the final effect would have been less striking if it hadn't been for the forced repaintings on the gaps – particularly the aesthetically disastrous straight lines dividing the walls, attempting to emulate blocks of stone. Works in the chapel of Prison were left unfinished, but they revealed a glimpse of an excellent painting on the left part of the back wall, comprised of architectural frames with open arcades. Prospecting in the other chapels were insufficient, but essential for an adequate assessment of the original paintings and for the establishment of guidelines for their restoration. Before a more comprehensive restoration could take place, therefore, important issues had to be addressed, such as the convenience of recovering the sceneries in all chapels and not only those painted by Manoel da Costa Athaide, and what treatment should be given to the gaps in the final presentation of paintings.

To debate these questions, the Monumenta Program organized a working day in Congonhas, on September 20, 2004, in which took part, among others, restorers Edson Motta Filho and Antônio Fernandes dos Santos, the researcher from Iphan Olinto Rodrigues dos Santos Filho and the author of this book. The following propositions were developed:

- a) It would be opportune and legitimate to recover all the sceneries painted in the chapel walls, in view of a better comprehension of the scenes surrounding the sculptural groups and the theatrical nature of the work as a whole;

- b) Each of the six chapels needed to be assessed separately, as the sceneries were painted in different periods and they had all been repainted at some point;

- c) Since in the chapel of Prison the sceneries had already been partly recovered, with excellent aesthetic results (the original paintings by Manoel da Costa Athaide), priority should be given to the recovery of the paintings in this chapel, to be used as reference for the others;

- d) Prospecting areas should be expanded in every chapel, for an objective assessment of the state of the original painting or of the repaintings. These prospectings should include the chapel of Supper, already restored with unsatisfactory aesthetic results. Commissioned to the Restoration Workshop Espaço/Tempo, from Juiz de Fora, under the direction of restorer Marta Plazas, new prospectings were made on the walls of all chapels. Their results were analyzed by the same participants of the previous meeting, in two days of work in Congonhas in September 2005, with the additional presences of Professor Luciano Migliaccio, from Unicamp, and architects Sylvia Braga and Cristina Cano, from the Monumenta Program. Participants agreed unanimously that the wall paintings in the Chapels of the Garden and Prison had to be recovered, in view of the technical and aesthetical quality of the painter Manuel da Costa Athaide and his significance for the history of art in Minas Gerais.

14. Cf. News story "Pesquisas revelam afresco oculto em capela mineira". In: *Jornal do Brasil*, 06/08/1986, p. 22.



As for the other chapels, consultants Edson Motta Filho and Luciano Migliaccio observed that the paintings' inferior technical quality might compromise the visual effect of Aleijadinho's sculptures. The others agreed that their recovery was opportune, in view of the ensemble's coherence, and pointing that scenery paintings were part of the original project of these chapels, and that they were possibly envisioned by Aleijadinho himself as complement to the sculptural groups.

2 - Restoration works – 2007/2010

Commissioned on December 13, 2007 to the company Anima Conservation, Restoration and Arts Ltd., from São João del-Rei, and directed by restorers Edmilson Barreto Marques and Carlos Magno de Araújo, restoration works took place in two stages. The first, dealing with the chapels of Prison, the Garden and Supper, took place between February 16, 2008 and April 30, 2009, and the second, between May 8, 2009 and July 27, 2010, dealt with the remaining chapels. The main restorers on the site were Ivan Carlos Braga, Luis Fernando Bonifácio and Jardel Felipe de Oliveira. The sculptures had to be moved so that scaffolds and platforms could be assembled inside the chapels. For lack of adequate storage space, they had to be placed in other chapels during the process of restoration. In each of them, after the sculptures had been removed and the scaffolds had been put up, works proceeded in the following sequence:

- a) Additional tests and prospectings, for further information on previous prospectings;
- b) Definition of materials and techniques and removal of coats of repainting through mechanical and chemical processes, as needed;
- c) Fixation of pictorial layer, leveling of gaps and consolidation of certain areas of the support;
- d) Reintegration of gaps through the *tratteggio* technique and application of a protection layer.

Throughout restoration technical experts from Iphan and other consultants¹⁵ paid periodic visits to the site, to assess the works' partial results and establish guidelines for their continuity. Two general evaluation meetings, with experts, technicians and managers, took place midway through each stage, the first on December 12, 2008 and the second on January 6, 2010¹⁶.

3 - The sceneries and the organization of sculptural groups

Reorganizing the sculptural groups in the Passos of Congonhas, nearly four decades after the restoration by Iepha, in 1973, was a gratifying experience. First, because it was a once-in-a-lifetime opportunity to test new information regarding the scenes' original meanings in the light of precedents from Braga and of additional researches on iconographical and formal issues. But also, and especially, because, once the sceneries had been restored, the actors' marks, so to speak, became clearer in the theatrical piece that are the Passos of Congonhas.

Painted in different periods, while the sculptures were being polychromed, and remade at each repainting, these sceneries show very diverse conceptions and formal compositions, according

15. The most prominent were restorers Antônio Fernando dos Santos and Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

16. See the minutes (Annexes 13 and 14).



to the aesthetics of each moment and to the personal choices of the people who made them. While the chapel of Supper, painted in 1809, features a realistic depiction of a period room, the following sceneries, in the Passos of the Garden and Prison, made in 1819, follow a completely different concept. Abandoning the idea of realistic or iconographical adequacy, Manoel da Costa Athaíde chose to reproduce, on the walls of these two chapels, arcades in perspective similar to the ones he painted on ceilings such as the one at the nave of São Francisco de Assis in Ouro Preto, completed in 1812. This exclusively formal choice produced excellent aesthetic results, highlighting the beauty of the statues and their polychrome, like the frames of a painting. Made at a later period, between 1867 and 1872, at the same time when the chapels were built and the corresponding sculptures were polychromed¹⁷, the original sceneries in the last three chapels were comprised merely of an upper Greek frieze supported by four very simple marbleized pillars. Revealed by the prospectings and also by one of Marc Ferrez's photographs dated from around 1880, this structure seems to be a simplified adaptation of Athaíde's sceneries to Neoclassical taste, as suggested by the Greek ornaments on the frieze. Athaíde's wall paintings may have been repainted in the same way, as in the case of the chapel of Supper: in Marc Ferrez's photograph, it has the same marbleized found in the pillars of these sceneries.

In the late 19th or early 20th century, these simple sceneries had already been replaced by others in a more academic taste, made by more skilled painters, maybe drawn to Minas Gerais at the time of the construction of the new capital, Belo Horizonte. Following the historicist vein of Eclecticism, their choices were more iconographical. That is, for the first time painters were objectively concerned with the adequacy of wall paintings to the scene's historical moment, reproducing the interior of the Praetorium in the chapels of Flagellation and Crowning with Thorns, the rise to Mount Calvary in the chapel of Cross-bearing and the top of that hill in the Crucifixion.

The iconographical interest of these sceneries, more adapted to the scenes, as well as the inferior aesthetic quality of the previous sceneries, made at a time of clear decadence of the art of painting in Minas Gerais, justify their maintenance in the current restoration. We must note, however, that this option is reversible, always a cautionary measure in cases such as this, where we are faced with different possibilities.

In the chapel of Supper, the first to be painted, possibly by Manuel da Costa Athaíde's workshop, the scenery reconstructs a dining room from the early 18th century in Minas Gerais, with shelves in the corners and a striped pattern on the lower part of the walls, decorated with an ornamental woof of parallelograms, creating a beautiful visual effect. Note that the chamfered position of these shelves resembles the positioning of retables at the crossing of churches from this period¹⁸, with a similar purpose, that is, leading the viewer's eyes towards the composition's central theme – in this case, Christ blessing the Eucharistic bread. The window works as a supplementary visual reinforcement, its sinuous crowning repeating, in a smaller scale, the ones on the shelves¹⁹.

17. See chapter II, p. 205-206.

18. See, for instance, the lateral retables in the Sanctuary of Congonhas.

19. The glass panes painted below the arch, although introduced later, were maintained in the restoration, since they were well integrated to the ensemble and prospectings revealed nothing conclusive.



As for the location of the characters around the table, the positions of 1973 were maintained, as they favor an iconographical understanding of the “Historical” or narrative supper²⁰, when Christ announces to his apostles that one of them will betray him, according to the Gospel of Saint John (13: 21-27). Thus, the guiding principle is still the correspondence between the figure of Christ and the apostles who react to the accusing word, with the exception of Saint John reclining on his shoulder, the traitor Judas with his lowered head and the apostle who identifies him to the right. In the chapel of the Garden, the recovered scenery is comprised of a structure of three arcades in perspective supporting an entablature, interrupted in the central part by a Rococo frieze, according to the usual standard of Athaide’s ornamental compositions. It is interesting to note the intention of adding dynamics to this apparently static structure by the rotation of the columns next to the pillars, with independent frames and friezes above the asymmetrical capitals. Near the central frieze, when the paintings were removed, the original place of the hook that supported the Angel was found, revealing the perfect integration of the sculpture to the painting, both in terms of proportion and in the movement of the Angel’s wings, following the outlines of the arcades.

Bringing the Angel back to its original position obviously meant the image of Christ had to be moved back to the left side of the chapel, to maintain the dramatic interplay between the two characters: not only their eyes had to meet, but also the body of Christ should be twisted towards the apparition, when viewed from the right side of the image.

As for the other characters, the positions of 1973 were maintained, notably the sitting posture of Saint Peter, suggested by the drapes in his clothes, the gestures of his hands and the positioning of his feet. The scenery in the chapel of Prison is the exact repetition of the previous one in the Garden, with the same arcades, entablature and dynamically rotating columns. The scene’s focus of interest, framed by the arcade at the back, is now taken by the figure of Christ, advancing towards the kneeling figure of Malchus, to restore his severed ear.

Two modifications were made in the organization of the sculptural groups, both intended to emphasize the main scene. Malchus and Judas were placed at a transversal line that passes through Christ, in positions that reveal the meticulous treatment of Malchus’ back and partly cover the poor treatment of Judas’ body.

In the **chapel of Flagellation and Crowning with Thorns**, the scenery behind the sculptures depicts the interior of Pilate’s Praetorium, where both scenes traditionally take place according to the Gospel of Saint John (18:28). On the wall to the right, a broad window with glass panes partly discloses the *lithostroto*, the porch paved with slabs or tiles where the following episode takes place: the presentation of Christ to the Jews, known as *Ecce Homo*.

Because the chapel is so crowded, with two full groups of Passos, there were doubts regarding the position of the secondary characters, the Roman soldiers. It was eventually decided that the soldiers with no clear role in either scene should be moved to the back, to emphasize the characters who take part in the action surrounding the central figures of the scourged Christ to the left and Christ crowned with thorns to the right. These characters are as follows:

20. See the dictionary by RÉAU, Louis. Opus cit., p. 422 and onwards.



Flagellation group: three soldiers with their right arms raised and their hands in the position of holding a whip or scourge; the soldier to the right of Christ in an aggressive attitude, with his right fist clenched; and the soldier with Christ's tunic.

Group of Crowning with Thorns: the two soldiers on the foreground, the one on the left sitting with the inscription I.N.R.I (Jesus Nazarene, King of Jews), and the one on the right kneeling, presenting Jesus with the green cane, a mock allusion to a royal scepter.

In the chapel of Cross-bearing, generally speaking, the positions defined in the restoration of 1973 were maintained, emphasizing the idea of a procession, with the herald in front and all the walkers facing the same side.

The painting on the walls reproduces a mountain scenery, possibly inspired by the landscape of Congonhas, with staggered planes in shades of gray-green, and Mount Calvary²¹ in steep profile to the right, with two crosses already implanted. The procession moves towards it, as indicated by the sloping encasements for the sculptures of Christ and the herald.

The obliqueness of these encasements suggests that, in Aleijadinho's original conception, this group was meant to be in the chapel on the opposite side, where the ascension of Christ and the procession towards Mount Calvary would follow the slope of the terrain, in symbolic conjunction with the movement of the pilgrims climbing the ramps to visit the chapels.

The same principle applied to the **chapel of Crucifixion**, intended to be on the right side, would give greater emphasis to the cross' diagonal position, correctly reestablished in 1957. The positions of the other sculptures were also maintained as defined by the team of Professor Edson Motta, as there were not many possibilities for a better arrangement of this sculptural group: as we have seen, it includes more figures than Aleijadinho had originally conceived²².

The dramatic scenery is dominated by the two crosses for the thieves, on a half slope of the hill on the back wall, with the rift open to receive the cross of Christ and even the pick and shovel used in the operation. On the lateral walls, remains of constructions and a fantastic lake or river, with no iconographical justification.

On the left corner of the chapel, by the entrance, the restoration left open a prospection showing the outlines of a balustrade, corresponding to the chapel's first repainting, probably from the late 19th century.

ASSESSMENTS AND PERSPECTIVES

The recovery of the wall paintings in the Passos chapels, recently completed by the Monumenta Program, may be seen as the last stage in a process initiated by Iphan in the mid-20th century, restoring this emblematic work to its original aspect, with the complementary participation of the arts of sculpture and painting.

Their results may be considered highly satisfactory, favoring both an aesthetic appreciation and an iconographical understanding of the scenes depicted in the seven Passos groups. Still, in view of the temporary character of every intervention of this sort, particularly those dealing with artworks

21. Mount Calvary lay outside the walls of old Jerusalem, which, in principle, justifies the landscape scenery.

22. See chapter III, p. 217.



of such significance and complexity as the Passos of Congonhas, we must mention certain aspects that were left open and should be taken into account in future restorations.

First, there is the issue of the floors, an original problem related to the tumultuous historical process of the construction of these chapels. When compared to their Portuguese counterparts in Braga and Matosinhos, it is easy to notice that most chapels in Congonhas lack the wooden floorboards (or other materials) where the sculptures can be attached. The only exception is the chapel of Supper, the first to be built, while Aleijadinho was still living. In the others, changes in architectural typology included the introduction of a second level of masonry, called a “presbytery” in the documentation²³, on which the sculptures were directly placed. Their basis, with no aesthetic finishing whatsoever, can thus be seen directly by the viewer. Some of these bases are broken and have missing parts, such as the one for Christ in Prison. Others seem implausible, such as the ramp for the Cross-bearing Christ, meant to emulate a sloping terrain.

Technical as well as formal and iconographical reasons could support the decision to make these floors, should we ever decide to do so:

a) Technical justification: these floors would not only add stability to a great number of sculptures, replacing the current wooden wedges or other improvised forms of support, but would also insulate them from the stone pavements, reducing humidity and other factors that negatively affect their conservation;

b) Formal/aesthetic justification: it would hide from direct view the uneven and unaesthetic supports for the sculptures, made to remain invisible, as can be seen in the Passos Chapels of Braga, Matosinhos and others in Portugal;

c) Iconographical justification: the scenes would be more visible and more natural, with the sculptures’ feet directly touching the ground, and the positions would be permanently attached according to the depicted scenes.

The second issue that remains open is the recomposition of attributes and complements that were lost or removed during the restoration of 1957 for technical reasons. In the most significant instances, these attributes would favor both the iconographical understanding of the scenes and the formal aspects of the sculptures themselves. The repositioning of the cross that should be in the left hand of the Angel not only would make his gesture intelligible, but also work as a visual counterpoint to the sculpture’s movement. Similar observations could be made in the case of the tray that is missing from the servant in Supper, Malchus’ lantern in the Passo of Prison or the Centurion’s shield in the last chapel, among others²⁴.

Finally, there is the issue of reorganizing the last chapel, the Passo of Crucifixion, the most complex of the series, because of the presence of images that should be part of a Calvary group that was never made.

The current disposition basically follows the late-19th century grouping, with the cross in diagonal, as in Marc Ferrez’s photograph. But two changes introduced by the restoration of 1957 were maintained, justified both by the lack of space in the chapel and by technical difficulties. In the first

23. See chapter II, p. 204-205.



case is the “boy who hands the nails”, moved to the chapel of Cross-bearing, in which he is formally integrated, although he seems iconographically displaced. The second involves the position of the two soldiers who nail Christ, both placed to the right, and not one on each side, as originally intended. The correct position would require that the upper part of the cross be elevated so that the soldiers’ hands could be adjusted to the hands of Christ, a solution that depends on the making of the floors mentioned above²⁵.

Note, however, that the floors in this and in the other Passos (with the exception of Supper) do not fall into the field of restoration itself, since they never existed in these chapels. The theme requires further studies and supplementary research, and must remain open until the experts can find some consensus, as in the case of the recovery of the sceneries. In this sense, the Passos of Aleijadinho may be considered an “open work”, in a never-ending dialogue with the people that use it throughout history, like every authentic masterpiece of human creation.

Nesta página, detalhe da torre da Igreja do Santuário. Foto de Nelson Kon, 2010.

On this page, detail of steeple of the Sanctuary Church. Photograph by Nelson Kon, 2010.

À direita, Jardim do Santuário de Congonhas, com as capelas de Passos. Foto de Nelson Kon, 2010.

To the right, Garden of the Sanctuary of Congonhas, with the Passos chapels. Photograph by Nelson Kon, 2010.



24. See a complete list of these attributes and complements in Annex 15.

25. Note the unaesthetic effect of the improvised platform in the photographs taken before 1957.





ANNEXES

ANNEX 1

THE GOOD JESUS OF BRAGA IN 1758

CAPELA, José Viriato. *As freguesias do distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758: a construção do imaginário minhoto setecentista*. Braga, 2003, p. 205-208.

[...] And in the site of Bom Jesus is a magnificent work with the same invocation of Bom Jesus do Monte, and the said work is located on the slope of that hill, starting on the West and rising towards the East. And this magnificent work, the Passos chapels of Bom Jesus do Monte, by Archbishop Rodrigo de Moura Teles, starts with a pavement. And upon arriving at the entrance, one is first to climb twelve stone stairs before the portico, so as to stand in a patio with two walls, one to the North, the other to the South. This portico is fifty palms high in an arch, and above it is the perfectly-wrought stone image of a holy crucifix. And underneath it two fountains flow, one from the North and the other from the South, each falling into its own basin through a spout. And each of these fountains flows into its own tank, outside of the portico. And this portico has its forts, from the North and from the South, and a stone staircase pitfall underneath. And soon one comes to a flagging twenty palms wide, with two walls guarding it, one from the South, the other from the North, where the fountains flow, and they are covered and garnished on the inside. And right inside this portico, two steps away, are two chapels, one in the South, the other in the North, facing each other.

The one in the South is the chapel of the Lord's Supper, and inside it are the twelve apostles and their set table, with Saint John Mark attending. And it is thirty palms wide and fifty high, with the dome that closes it.

And in the North is the chapel of the Garden. This one is twenty square palms wide and the same fifty in height. Inside it is the Lord of the Garden, praying, and the three beloved apostles sleeping, and in the same place is the angel, upon an embassy. And to rise to these chapels one climbs three steps. And going upwards through the same tiled entrance, twenty palms wide, this via-sacra reaches the third chapel, with nine stairs or steps of stone and its lane above.

There is a patio by the door of the third chapel, fifteen palms wide more or less. This is the chapel of the Prison of the Lord. It has ten figures of Jews, huge and horrendous: there are two apostles, Saint Peter and Judas; the latter is giving him the kiss of treason and the former is cutting the ear off the one with the lantern. And the same Judas appears on the back, hanged upon a willow tree and others run away with a sheet upon their backs.

And climbing from this to the fourth chapel, through fifteen steps towards the fourth chapel, with tiles in the same width and a banister on both sides and the same lane above, one reaches another patio of fifteen square palms. And on this patio, as in all others, by the door of each is a fountain



laying water upon a basin. This fourth chapel has the Lord Tied to the column and figures of Jews, three scourging him.

One runs towards the fifth chapel, climbing thirteen steps with the same tiles and banisters and lane. This chapel is twenty square palms wide and fifty high, a little more or less, as in all others we have mentioned. This chapel has the Lord with the cane in his hand and crowned with thorns and he has upon him three horrid Jews.

In the same fashion one climbs fourteen Eastern steps. And this chapel has, a little more or less, twenty palms in four (sic) and forty in height. And inside it has the Lord on the porch with Pilate and figures of Jews, six. And a fountain on its Southern side.

One runs towards the seventh chapel up sixteen steps, with its lane of olives and likewise with the banisters that run underneath, as said. And this chapel has a patio upon its door that is twenty palms and four (sic) and there is a fountain in front of it. This chapel is twenty square palms wide a little more or less and its height reaches forty with its dome. Inside it contains the Cross-bearing Lord and two Jews, one leading the Lord by the rope, another following them. And Simon of Cyrene helping him carry his cross and Saint Veronica and another figure also of a woman, [of the daughters] of Jerusalem.

One runs up thirty-three stairs with its patterns and lane of olives towards the eighth chapel. And, upon reaching it, the Southern banister ends, because the crowd's path is set between it and the chapel. And this will be fifteen square palms wide, a little more or less, and thirty palms high, including the dome. Here is the Lord Nailing the Cross and three Jews upon him.

And all the said chapels are found with their walls and forts on the side of the hill, with hands upon the earth [so as] not to fall over the banisters and chapels and preclude one from walking around them as we now do freely.

And from this one climbs seven steps and through a patio that will be more than sixty square palms wide. And in its midst is the fountain of the five wounds facing West, with many of the Lord's martyrdoms. And this was once called the fountain of the Five Senses because the spouts would flow upwards, as they still do.

And this fountain leads to two entrances that climb upwards, one to the North, another to the South; and these entrances, until the end of the fountains of the senses, measure twenty palms on each side. And climbing thirteen stairs, on both sides, one reaches a flagging with twenty-five palms, and from this flagging, the first above the fountain of the five wounds, the work proceeds through this entrance on both sides and with a flagging in the middle.

Under the fountains and above them are [some plinths]: five in the middle and five others on each side, making it ten; and thus the ones in the middle as well as the ones on the sides, each with its most stupendous figure, count fifteen. And on the sides some walls, one to the North, the other to the South, more than twenty-five palms in parts and their gardens of myrtle and [Geres trees], all square and well made.

And above these five castles one reaches a flagging more than thirty palms wide. And afterwards a staircase forty palms wide and banisters on each side. And one climbs its thirty steps into another flagging seventy square palms wide, a little more or less. And above this flagging there are banisters with well-made and well-wrought seats.

And towards the North there is a fountain flowing from a boulder that causes admiration in many that ignore its secret. And climbing three steps from this flagging one reaches a chapel of the Holy Magdalene



and also of the Lady of Lapa, on a square, with its fountain in the South. And this is underneath the patio of the church.

And from this chapel climb two stairs, one towards the South, another towards the North, with its iron banisters following the stairs in twenty-two steps. And from these stairs one reaches a flagging by the door of the main chapel, with twenty palms; and this whole flagging is accompanied by iron poles serving as banisters [...] above the stairs and this flagging continues around it, forty palms wide.

This chapel is made in Roman style, very square. Its height is probably a little more or less sixty palms, and its width, a little more or less, forty square palms; and its length is thirty-five palms, a little more or less, and its height is the same as that of the church.

And thus, the main chapel as well as its body are closed above in a vault. The church as well as the main chapel are tiled with ashlar; and underneath the arch is an ashlar stone step and above it are its arched bronze-plated blackwood grids closing the collateral altars of the chapel. And the flagging continues [until the feet] of the first step of the main altar, upon which one climbs through its steps; and from this main altar one climbs onto a fake stone hill, like a cliff, where the Lord [is] crucified upon the cross; and on one side, four Jews and on the other three; some standing and some riding horses. And also in the Northern part of this hill are the three Maries and Our Lady and Mary Magdalene at the foot of the cross. And right above the altar, in the middle, is the Boy God. And underneath this hill is the vault-covered sacristy, with doors on both sides.

And this chapel also has two collateral altars and two pulpits and choir; on the Northern altar is an image of Saint Roderick and Saint Elisabeth; and on the Southern part are the images of Saint Sebastian, Saint Anthony and Saint Theresa.

And above, on the outside, the round roof of the same church is full of stone figures showing the martyrdoms of the Lord. And outside the church and the flagging are forts with hands upon the earth. And from their churchyards climb two stairs, one towards the East, the other towards the North, with twelve steps each. And it proceeds towards the chapel of Descent [in] the North and one walks through land towards it. In its square width, and closed with a vault above, it must be thirty palms wide and forty high, a little more or less. Inside it is the Lord crucified upon the cross and two prophets, each with his towel, both climbing to detach the Lord and many other images, namely: the three Maries and Our Lady and two more prophets and Saint John and two other figures serving the function.

And from here one walks by land to the chapel of Burial, where the Lord in his sepulcher is accompanied by nine figures, namely: the three Maries, the Magdalene and Our Lady and Saint John and other angels with torches in their hands. This chapel must be twenty palms high and fifteen wide.

And this via-sacra proceeds to the chapel of Resurrection, with its upper oak lane. And to reach this chapel one climbs three steps before reaching the flagging by the door. This chapel is in modern style, and it is twenty square palms wide and sixty high. Inside it is the Lord resurrected on his sepulcher and four Jews in watch.

And climbing from it through five stone steps one walks towards the chapel of Ascension, where the Lord ascends to heaven leaving the eleven apostles and Our Lady among them. This one is twenty palms wide and forty palms high, up to the closed dome.

And from it one walks towards two others that are as of yet unfinished; to the first with twenty steps and from it to the second with twenty more. And this first chapel has its foundations on the slope of the hill, facing East. And to sustain it they had to build a wall or fort in the East, twenty palms high and



seven wide. And above it is the said chapel, forty palms wide including the churchyard and eighty palms high, with the dome. This one is still unfinished on the inside, and has no figures, and no demonstration. And this chapel is twenty steps away from the other, facing South, still unfinished, lacking its dome. This must be twenty square palms and thirty high as it now stands.

And between these three chapels is a flat courtyard twenty square palms wide and with a cross in the middle, very old. And in the middle of this site they want to found a water spout, and for that they have already taken a big slab of water from the same hill, to the Southern part, two stone-throws away from this work. And with this water from the spout that was made here, they have been supplying three chapels running towards the church, or main-chapel, but only these lack the grandeur that is abundant in all the others.

ANNEX 2

THE BOM JESUS OF BRAGA IN 1789

Captions for the watercolor made by Carlos Luiz Ferreira da Cruz Amarante in Braga in 1789. Sanctuary of Bom Jesus do Monte Archives, Braga, Portugal.

[...]

3 – This square is circular; it has four fountains, like the one indicated.

By the entanglement of this house next to the circle we can tell the square is incomplete.

4 – Portico: it will be furnished with cornerstones and a beautiful gable. For now it has, on one side, the fountain of the Sun; on the other, the fountain of Light.

5 – Chapel of the Cenacle. It contains fourteen figures: J.C. instituting the Eucharist; the apostles; Saint John Mark attending to the table.

6 – Chapel of the Garden. J.C. praying, and in agony. The angel with the instruments of the Passion. The three disciples, retreated, sleeping under the olive trees. A small and perennial fountain of elevation.

7 – Chapel of prison. A numerous cohort apprehending J.C. Judas giving him the kiss. S. Peter cutting the ear of the Pontiff's servant. The lad running away covered in a sheet. Judas hanging from a tree.

8 – Chapel of the scourging. J.C. tied to a column, being flogged by many scourgers.

9 – Chapel of crowning. The Soldiers and Jews crowning J.C. with thorns; one spitting on him, and offering him the cane out of mockery.

10 – Chapel of the Praetorium. Pilate shows J.C. to the people.

11 – Chapel of the Steps: J.C. falling to the ground, two Maries; one with Saint Veronica. The Cyrenian. The Town Crier, and other Soldiers.

12 – Chapel of Crucifixion. The Jews nailing J.C. to the Cross.

13 – A magnificent staircase, adorned with fifteen statues and six respective Senses. To each flight of the staircase corresponds one fountain, and to each fountain one statue above it, and two on the sides. Each statue alludes to the fountain, and pertains to it as shown by the Second description.

[...]

14 – Moses with a wand hurting the boulder whence flows a fountain.

15 – In this Chapel is Saint Mary Magdalene in ecstasy. A choir of Angels. A garden. A grotto and a perennial fountain flowing through it.



16 – Main chapel. It is now ruinous and with no remedy. In the main chapel is the Calvary, and on it the Good Jesus crucified. The Holiest Mary, Saint Magdalene embracing the cross, the Saint Evangelist, the Maries, Longinus, many soldiers and two gambling for the tunic, on a collateral altar in addition to many and precious relics inlaid in half-bodies, is the Holy Cross and the Organized body of Saint Clement.

17 – A spacious staircase. It has four statues in correspondence Joseph of Arimathea with supplications on his hand. Pilate, Nicodemus with a vase; the Centurion.

18 – Chapel of Descent. J.C. with one arm already detached, Joseph, Nicodemus, on top of the stairs, the Holiest Mary, the Evangelist, the Magdalene, the Three Maries, the four servants of the Prophets, two holding the towels, and the others, one with the sheet, the other with the vase of aromas; the two thieves.

19 – Chapel of Unction. The holiest cadaver laying upon a coffin. The Holiest Mary, the Evangelist, the Magdalene, the Maries, the six prophets, the centurion, far away the open sepulcher, and the Cross, comprise this chapel's lugubrious apparatus.

20 – Chapel of resurrection. J.C. resurrected. The soldiers.

21 – The last square of the Sanctuary. It contains three great, modern chapels and four fountains, and because they are crowned with the Evangelists they are symbolized by the Angel, the lion, the ox and the water.

22 – In this chapel J.C. appears to Mary Magdalene, in the figure of the market gardener in a garden. Far away the Maries with the urns of balsam. The Angels show the open sepulcher. The sentinels.

23 – The castle of Emmaus. J.C. sitting at the table makes himself known to the disciples by breaking the bread. Other figures attending to the table.

24 – Chapel of Ascension. J.C. ascending to Heaven. On the hill the apostles, the Maries and the Disciples in various actions of admiration and yearning. The Holiest Mary on her knees.

[...]

Carlos Luiz Ferreira da Cruz Amarante made this in Braga in 1789.

ANNEX 3

ESCHWEGE, W. *Journal von Brasilien oder vermischte Nachrichten aus Brasilien auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Vol. I, Weimar, 1818, p. 131-132. Cf. Portuguese translation in: MELO FRANCO, Afonso Arinos de. O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho. In: *Revista do SPHAN*, n 3. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 175.

Congonhas is located one league from Redondo, and a good road leads us there. First, one reaches the church of N. S. de Matosinhos (sic), on top of a hill overlooking Congonhas, widely celebrated for its miraculous image of Mary (sic)¹. This church is opulent because of the many donations, presents and alms sent there, and, thus, large sums were spent in its ornamentation. It is simple and clean; the

1. The miraculous image in Congonhas is that of the Dead Lord, and the church is called Bom Jesus de Matosinhos.



stairway to the main entrance is profusely occupied by life-size statues of saints, sculpted in stone; (the church) is surrounded by a platform paved with ashlar, and, behind it, there is a gracious garden similarly furnished with statues, spouts and tall Euphorbiaceous plants. They also plan to represent the passion of Christ, successively, in life-size figures, in small special chapels, starting at the foot of the hill, and works have already begun.

Next to the church there is a long building, destined to the processioners who gather here at the feet of Our Lady; in days such as these, the church managers offer a great feast.

The statues are all carved in soapstone, found in great ores in the neighboring regions.

The main sculptor that stands out here is a crippled man, with paralytic hands; he has the chisel tied to him and in this way he performs the most artistic works, only his clothes and figures are, sometimes, tasteless and disproportionate; other than that, we must not ignore the fine gift of this man, who has formed himself, never having seen anything.

ANNEX 4

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 342 and 346-348. (1818)

CHAPTER XVI

RETURN TO RIO DE JANEIRO – CONGONHAS AND BARBICAN 1818 A.D.

Caancunha² (Congonhas), located on the steep banks of the river, has a pleasant aspect when seen from the North. It contains around two hundred houses and a few churches. One of them, although diminutive in size, rivals, for its splendid ornaments, the most admired Ecclesiastic buildings in Brazil. It constitutes the main purpose of my visit to this locality, and occupied almost all of my permanence there. Under more than one point of view, it deserves to be considered the Loreto of this country.

Not for its exterior is this church entitled to such pretensions, however dignified its appearance. The stone used in its construction is hard, of a schistose texture and green coloring, and the masses that compose its walls and pavements are large and well wrought. Located as it is on a summit of considerable height, it is reached by a double flight of broad steps, converging to a landing linked to a wide paved area, on the front of which runs a beautiful stone balustrade. Inside this area are twelve statues around eight feet in height, intended to represent the Prophets of the Jewish Church. They are well sculpted, with adequate costumes and varied attitudes, each bringing a rolled parchment on which is engraved, in Latin and with old characters, a notable excerpt from their own writings. It is said to be the work of an artist who had no hands, and that his hammer and chisel were attached to his wrists by a helper and in this manner he made the most delicate works. There is one circumstance that somehow makes this story more believable, namely, the fact that these statues were made with a very soft saponaceous stone that abounds in the quarries of this region and seems to grow harder when exposed to the air.

2. Usually, in writing, we use Congonha instead of Caancunha. The name comes from a plant, whose infusion is said to be a great remedy.



But it was the internal wealth and decoration of this church that brought about its greatest celebrity. The walls are divided in rows of compartments, the uppermost of which are occupied by good paintings representing passages from the history of Jesus Christ, from birth to crucifixion, and the ones at the bottom with representations, in a less striking style, of many prominent religious subjects. Around the deepest part of the vaulted ceiling, there are images of innocence, sin and regeneration, and, further above, some passages from the Old Testament. The main altar is magnificent and above it, covered by a glass shade, is a small image of Our Lady, beautifully sculpted on a stone very common in the country that is the purest white, perhaps quartz or feldspar. The altars of the different saints are also highly ornamented with polished Brazilian stones of many colors, white and green, red and various others. Above the main entrance is a small organ joyfully painted and in many places there are lamps, donated by the faithful, some made of silver and others of cut glass. On the ceiling of the Conservatory there is an excellent portrait of Pope Pius VI.

Right next to the church, but independent from it, is the House of Miracles, comprised of a wide hall containing some hundreds of paintings, models and written sheets, in memory of cures accomplished and concessions attained. There are also four wooden statues usually carried in processions; one of them, the converted Centurion, is actually a piece of sculpture. [...]

Behind the church there is another sacred singularity, a garden imitating the Eden, where Adam and Eve are found sitting, under the Cross and next to a fountain, in all the nudity of their innocence. They are surrounded by a multitude of animals and birds, both of domestic and wild species. One should note the number of absurds its author managed to introduce within such a limited space; it seems, however, to have passed from fashion, as the place is falling into ruin.

ANNEX 5

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelo Distrito dos diamantes e litoral do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1974, p. 89 and 91-93. (1833)

CONGONHAS DO CAMPO, THE CHURCH OF N.S. BOM JESUS DE MATOSINHOS...

Before we reach Congonhas we cross a stream called Rio Santo Antônio, which, near the village, flows into a more considerable river, called Rio das Congonhas.

The village of Congonhas do Campo, or Nossa Senhora da Conceição de Congonhas do Campo, is located at 21°30' lat. E 332°27' long.; 8 leagues E.S.E. from Vila Rica, 9 from Mariana and 74 from Rio de Janeiro. It is the head of a parish belonging, at least in part, to the term of Vila Rica, and which in 1813 contained a population of 2.412 inhabitants; in 1822, its population was 2.649 individuals.

Congonhas is celebrated in the history of the Mines, because it was here that Manuel Nunes Viana, the chief of the revolted foreigners (1708), stationed when he forced D. Fernando Martins Mascarenhas, the governor of Rio de Janeiro who had come to the Province of the Mines to reestablish order, to take flight. The village is built upon two opposite hills, between which flows the river with the same



name as the settlement. The Rio das Congonhas marks the limit between the parishes of Vila Rica and São João del Rei, and thus the village belongs to two different parishes. Most houses are found on the hill at the right bank of the river, and it is on top of that hill, at the middle of an elongated square, that we will find the parochial church, notable for its size. On the hill in front of the one I just mentioned, we will see the church of Nossa Senhora Bom Jesus de Matosinhos, which is very famous not only in its outskirts but even outside the province. Devotees flock there, coming from far away, and at the time of the patron saint festival, celebrated in September, the village is crowded with foreigners and devotees. [...]

Obviously I could not leave Congonhas without visiting the Church of N.S. Bom Jesus de Matosinhos, which is for this region, as noted by Lucock, what Our Lady of Loreto is to Italy. This church was built at the summit of a hill, in the middle of a terrace paved with wide stones and surrounded by a retaining wall. In front of it, on top of the walls surrounding the staircase and the terrace, they have placed stone statues depicting the prophets. These statues are certainly no masterpieces; but in the way they were sculpted we may notice a certain grandiosity, proving this artist to possess a highly pronounced natural talent. They are attributed to a man who lived in Vila Rica and who showed, from his childhood, a great vocation towards sculpture. While still very young, they told me, he decided to take I don't know what kind of drink, to add vivacity and elevation to his spirit; but he lost the use of his extremities. He proceeded, however, in the exercise of his art; he had the tools attached to the extremities of his forearms, and it was in this manner that he made the statues in the church of Matosinhos.

This church is small, but rich, kept clean and ornamented with a great amount of paintings made in Vila Rica, many of which denote happy inclinations towards painting. The image that constitutes the devotees' object of veneration was placed inside the main altar, and depicts Jesus Christ dead. People kiss the feet of this image to obtain indulgences; then they deposit alms. Above the altar are small steps ornamented with small figures of angels holding chandeliers, the hair of some of them risen in a ridiculous forelock. The sacristy is large and very beautiful. To one side of the temple there is a house called "house of miracles", where there are, gathered in a large hall, such a prodigious amount of offerings and wax limbs that nothing else can fit in there. Finally, behind the church, we can see two long constructions, facing each other, destined to house the pilgrims and friars from abroad.

At the time of my trip, they were intending to build, a little below the church of Matosinhos, at the slope of the hill on which it is found, seven chapels depicting the main mysteries of the passion of Jesus Christ. Three of these chapels had already been built; they are square and topped by a small dome surrounded by a balustrade. In early 1818, only one of them was finished on the inside, and there we saw the scene represented by painted, life-size wooden sculptures. These images are very poorly made, but, since they were the work of a man from the region, who never travelled and never had a model to guide him, they must be judged with a certain indulgence.



ANNEX 6

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Itatiaia, 1976, p. 153-155. (1869)

CHAPTER XVII

CONGONHAS DO CAMPO

Upon climbing the hill – a typical example, I presume, of a “rough and narrow path” – and crossing the square in half, there is an avenue of dwarf buildings, called the Seven Passos. The two lowest ones are old, the following pair is modest and the three others are yet to be built, once enough contributions have been gathered from the pious: the latter contain two of the fourteen ordinary “stations of Rome”, and, once finished, the place will be used to bury the deserving. In old days, the beautiful stone paving around the temple cost a total of L 34 L 40; now a simple “passo” costs L 600. Expenses consist merely of labor, since the whole region is comprised of building materials. The oratories are small low whitewashed masonry chapels, with knots on the four corners and topped by small “half-orange” domes. They have no windows, but only a single door, reminding of the humblest kind of “Kubbah”, protecting and honoring the remnants of Shaykh and Wali, in Arabia and Sindh. The lower, numbered 7, has no inscription and depicts the Last Supper. Wooden statues, mostly simple masks, with no guts or dorsal spine, dressed as the traditional Turk of the Christian Mediterranean, are sitting around a table, richly provided with pots of tea (or yerbamate), cups, drinks and platters. Our Lord is saying: “One of you will betray me”. All are looking at each other with an expression of horror and surprise: except for Judas, who sits near the door, with a hideous aspect and showing as little concern in hiding his villainy as Iago in English stages. My wife, according to local customs, took the knife from Judas’ plate and stabbed him in the eye, or rather, in the deep cut that crosses his malar bone, striking his shoulder afterwards. Poor Judas, who, according to the correctly applied Israeli principles, deserves the affectionate gratitude of the Redeemed Race!

The following station, the Agony in the Garden, presents a peculiar inscription, which, for some mysterious reason, is supposed to be Greek. I copied it, in the interest of Helenists: ETIOD(sic)CTVS IND(sic) GORIA FIOIXIVS OLDBDT. The first of the new stations shows an agitated and somewhat Irish Saint Peter cutting the ear of a soldier, while the Savior prepares to heal the wound. The inscription “Tanquam ad latronem”, etc. is not deserving of comment; the pagan soldiers are. Certainly, there were never Roman soldiers with such large noses, unless they used their proboscis as elephants use their trunks. But, grotesque as they are, and completely worthless as works of art, those wooden creatures serve, no doubt, to firmly fixate their intentions in the spirit of the public and keep alive a certain kind of devotion. We have already alluded to the civilizing, or rather, humanizing influence of the parochial service and the “patron”.



ANNEX 7

SANCTUARY ARCHIVES

INVENTORY BOOK FOR THE BROTHERHOOD OF MATOSINHOS, 1875, SH. 17-19 AND 21

Passo of Crucifixion

- 1 Image of the Lord Crucified
- 1 Said of Saint Mary Magdalene
- 10 statues, large and small

Passo of the Lord's Scourging and Crowning

- 2 Images of the Lord, one in Scourging and one in Crowning
- 12 Large statues

Passo of the Garden

- 1 Large image of the Lord
- 1 Golden angel
- 3 Apostles
- 1 Wooden lantern with a chain

Passo of Supper

- 1 large image of the Lord
- 12 His apostles
- 2 His servants
- 1 Large round table
- 1 Platform
- 17 White china plates
- 3 Small glass bottles
- 1 Cup with a glass plate
- 1 Set of clay pottery
- 1 Wooden lantern

Passo of Prison

- 1 Large image of the Lord
- 1 Image of Saint Peter
- 7 Statues also large
- 1 Wooden lantern

Passo of the Cross-bearing Lord

- 1 Large image of the Cross-bearing Lord
- 1 Image of Our Lady
- 7 Large statues

More objects belonging to the brotherhood

- 6 Passos of vault ashlar with its figures



ANNEX 8

Description of the Sanctuary and its many works made by “two distinguished mineiros”, In: ENGRÁCIA, Júlio. *Relação cronológica do Santuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais: Revista do Arquivo Público Mineiro, 1903, vol. III, p. 169-171.

We said our goodbyes and went to conclude our pilgrimage through the Passos, and from there we were to leave for the Station of Jubileo to be on our way, because they had already shipped our animals to Ouro Preto. We would spend the night at Soledade, having another 3 kilometers to go by foot from the Station of Jubileo to the Station of Congonhas – These small buildings so called – Passos – because they refer to the stations made by O.L. Jesus Christ during his Passion, or the gravest facts in it, as told by the Evangelists, are all surrounded by the wall we just mentioned; forming a spacious patio planted with tree groves; and throughout the lawn, with paths cut here and there for work and some wider, leading to the Passos.

We went in by the iron gate, opened by the person in charge of this service, and walked down the hill, beginning our visit with the Passo at the back, the one first spotted when climbing the street behind it. It is the Passo of Supper. It consists of a hall built and paved with stone, with an oval table in the center, where J. Christ is sitting, with his entourage and servants, in all 15 life-size figures, in the angles at the back are two cabinets or shelves, and above a distich with the text from the Gospel *Coenantes autem eis* etc. The hall is 4 square m wide. As we entered the room we were startled, as though we were truly in front of this majestic scene in our holy religion. In front of us was the Divine Master, in the attitude of celebrating the first Mass, the glorious founding of the Eucharist; the delights of the Catholic cult; the love by excellence of a God of goodness who, having to leave the company of his friends, every man, by the fatal law of death, wouldn't leave them orphans and with no companion in the tough pilgrimage from exile to homeland; and for that reason he showed and realized the love he had for them until the end, by operating the greatest miracle imaginable, transforming the bread into his body so he could stay with us until the consummation of the centuries. Among the Apostles John is very remarkable, leaning against the chest of the Master, the symbol of love, and Judas with the fatal purse in his hand, with an ungrateful expression, a prisoner of sensible objects, who will sell for the love of them everything most sacred.

With these reflections we left that scenery and went to the other ones. They are all of the same architecture, with different spaces, but all cold, humid and dark, with only the door grids to let in light. We went towards the 2nd to the left, that is the – Garden – or Garden of Olives.

In it are Jesus and the three disciples, Peter, James and John, sleeping a heavy slumber on the stones. Jesus in sad agony with his face to the ground or on his knees, and a great Angel presents him with the Chalice.

We followed to the third Passo, to the right, representing – Prison – with 8 figures, among which are typical and recognizable Jesus, Judas, Peter, who cuts with a sword the ear of the Pontiff's servant, called by Tradition – Malchus -. We proceeded to the fourth to the left, containing, in two divisions, the – Flagellation and Crowning with Thorns – with 14 figures, 7 in each, and the only defined figure is Jesus. We followed to the 5th Passo, to the right, and this one depicts the Cross-bearing Jesus and



many others; the Meeting consists of 8 figures, with Jesus, Mary, John and Veronica. We visited the sixth consisting of the – Crucifixion – with 10 figures, among which are known and defined, Jesus, Mary, John and Magdalene. Popular devotion is in ecstasy in front of these living paintings, and with all reverence they walk, one by one, through these painful trances of Jesus, with all compunction and venerable respect, enraptured by the happy ingenuity that the wicked, who committed so many atrocious acts against our beloved Savior, must have truly been monsters, even physically. The artist who made these works had no notion of the beautiful among human beings, whose example should be the human divine verb. We said that, out of an excess of devotion, he wanted to give hideous features to the barbarians who thus mistreated the – Innocent – the figures of Jesus, the Apostles and Mary not belonging to the same hideousness. Frightful figures; with irrational and impossible positions; monstrous limbs, especially the noses, which, as we have seen in the Prophets, uglified the aesthetics of Antonio Francisco; grotesque features, more fit to provoke laughter in children than to attract the veneration or sympathy of devout hearts. It would be very honorable for the institution of the Lord Good Jesus, if the administration were to replace these extra-human monsters with figures that could give a serious idea of the great moments and stations of the Passion of the Savior, and eliminate forever from the sight of an audience with good taste, this ridiculousness that adulterates the true feeling of the good and the respectable, required by the Catholic Church in its ritual laws in the statues that are allowed to be blessed to be offered to public cult, as prototypes of the virtues that should imitate love. Our people, however, are so addicted to a bad taste against the prescriptions of the church, unfortunately with the negligent assent of the Most Respectable Priests, who do not zeal as they should for these titular requirements, so that, for the people, the statue that is perfect and worthy of the respect of the cult is no different from the indecent and amorphous manitos of the wild Indians.

ANNEX 9

ARCHDIOCESAN ARCHIVES OF MARIANA

Letter sent to Father Júlio Engrácia containing the results of an expertise of the Passos:

“Ouro Preto, November 29, 1906

Illustrious and Reverend Father Monsenhor Júlio Engrácia, Itabira do Mato d’Entro

According to the wishes expressed by you, the undersigned, along with Ludovico Allessio, have been to the Sanctuary of Congonhas do Campo, and undertaken a meticulous examination of the Passos annex to the said Sanctuary, to see what repairs are needed to restore them decently, and once again raise them to the admiration of the numerous Pilgrims who seek the Sanctuary annually during the Jubilee, with pious religious intents.

In my view, almost all the Passos need abundant retouches of gouge and chisel, and the only one that might be free from the sculptor’s retouches is the Passo of – Jesus of the Garden. Almost all of the others are abundant in imperfections, and much would be required to bring them to the heights now taught by modern knowledge, noting, however, that briefly and frequently new cleanings will be required, not only of the figures forming the Passos but also of the respective Chapels, and that



level of aesthetic perfection will never be reached without some radical remedy, that I will boldly describe to you.

First of all, we must practice in these Chapels at least two oculi for ventilation, and place in these oculi the competent casements with metal fabrics to protect them from swallows, bats and insects that are extremely harmful to the good and clean conservation of the figures.

Second, we must replaster the Chapels' interiors, and prepare this new plaster in such a way as to defeat once and for all the humidity and mould to which they are now subject, noting that without this reform or improvements each and every betterment may be considered lost from the start.

Third, we must suppress that wooden platform and give more naturalness to the figures, whether in the disposition of their poses or in the whole ensemble of the depicted scene, forming with stones, mortar and cement an imagined floor, yes, but one that is somewhat natural with the true and cruel drama consummated at the Golgotha.

Fourth, we must suppress that garden, for the roots of each and every plant are a conduct for moisture, the leaves that fall also gather within the Chapels, and become nests for parasites. Also, once a spacious square has been made in front of it, the sanctuary will acquire a much greater magnificence.

This is my view, and the administration that attaches its name to these improvements will be worthy of all encomium, since the Sanctuary would have much more to gain from the conservation and beautification of the Passos than from its neglect, for most certainly the number of visitors will increase once the people have heard of such improvements.

Thus, if God grants me the health and if I ever get to go there as is my wish, I will be able to describe my way of thinking to you more slowly and clearly, and present a minimal cost estimate for the aforementioned works.

God may guard Y.R.

With all respect and consideration I subscribe

From Your humble servant thank you

Ângelo Clerici"

ANNEX 10

MACHADO, Lourival Gomes. A Reconquista de Congonhas. In: _____. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 343-349.

Until February 1957, what we saw were bright colors, glaring in many cases, whose main concern was to enhance or "complete" the plastic definition achieved by the sculpture. Thus, where the carvings had outlined the shape of the malar bones and the fleshy mass of the muscles, more modern painters added an intense pink, like the naïve crimson normally used by countryside vanities, and the result – particularly when we consider that Aleijadinho, and his whole school, had taken these two elements to the greatest heights of expressiveness – could only be a disturbing excess, a pernicious exaggeration. The eyes also, so securely torn in the wood, had been delineated with paint to "reinforce" their overall shape, even though



they had already been so incisively carved. But it was not all, for in most cases a series of bristly dashes was added to this outline, with which the painter tried to imitate eyelashes ... Add the painting of the mouths, also makeup-like, cutting them harshly against the color of the skin and filling the lips with a fat, strong and bright red. And, throughout the body, a fillet of transparent blue to cover the veins that had already been plastically enunciated, and much crimson to enhance the wounds from which numerous tears of blood were invariably flowing, always ending with an oblong drop. It is understandable that, under so much paint and so much fantasy, the true value of the sculpture was hard to discern, its statements made futile by unnecessary accents or hidden under intolerable additions of color.

The restored flesh painting indicates how, at the time of its creation, the painters of the Passos figures were able to understand and respect the work of sculptors. No crimson on the lips, the cheek-bones or the tip of the chin. No flowing blood, although the wounds produced by the crown of thorns, by the flogging and by the falls have been marked by the first painter with a sober dramatic quality. Blood flows only, in a measured and well-marked linear rhythm, in the scene of the Garden, where Christ sweats blood, as told in the Gospels and required by artistic truth. No eyes were almond-shaped and no eyelashes were drawn. There are no colored veins or shadowed muscles. Nothing, in short, in the painting attempts to double what sculpture has already defined.

From this restraint to the limits inherent to flesh-painting, truly attesting to the highest skill and the clean art left by Athaide and Carneiro in the Passos of Congonhas, resulted the possibility of liberating, one hundred and seventy years later, the sculptures made by Aleijadinho and his officials. But we should not be led to believe that these paintings have a merely auxiliary role: with the same conceptual security with which he refused to invade the sphere of carving, he was able to bring his own feats to the most ambitious frontiers. Although the global conception was certainly born from Aleijadinho's hands and chest, owing to him its original breath and wider intention, it is not less certain that the painters gave them much, and sometimes its best. If, for instance, the impression of unity and coherence of these ensembles became imperative after restoration, as it is substantially derived from the constants in the sculptures, now delivered from the poor later paintings, and the primitive grouping schemes, largely recovered in the restorers' arrangements, it is clear that this imposing homogeneity might not have been so palpable and immediately perceptible without the essential contribution of the colors. In fact, what strikes the eye from the first instant (from the doorposts, to an avid viewer) is a single luminous vibration involving the ensemble. And this light, fusing the pieces into one vibration, comes from the color in their flesh and clothes.

When restorers started to work, they were soon surprised to find that, while the top layers of flesh-painting tended towards a darker shade of yellow "cut through" with pink, the original painting was constantly fixed to a flesh shade much closer to white. The wisdom of Colonial artists had, no doubt, adjusted this shade to its environment, where the unilateral and practically unifocal light let in by the chapel door went against the shade descending from the unexpectedly high ceilings. This lighter flesh, when reached by that luminous flow, vibrates intensely, but also conveys this progressively muffled vibration to the more distant figures that remain in half-light. This is what fuses the pieces into a single color group, and thus offers a basis to the upper composition, defined by the lines and masses of the sculpted forms.

Secondary notes were used to stress this unity, and chromatic discordances were not allowed to disrupt the higher design. Little by little, the restoration uncovered important complements: underneath the thick paint of glue and warm earth tones that plastered, in successive layers, the statues' hair, they found



a thin pellicle of matte black that responded to the linear rhythms of the locks and beards, while also producing a necessary contrast with the light flesh. The few exceptions are the decidedly blond types, and the tepidness of brown hair has always been avoided. Even in the series of caricatural figures, a similar wisdom is revealed: underneath the recent silver glitter, the soldiers' helmets were almost always black, and the unsheathed swords, free from their fake silver, lean towards neutral shades of grey, while their armors are sometimes grey and sometimes delicate pastel shades. In certain groups, the important role played by a seemingly negligible element becomes evident, as in the case of the Roman brutes' white shirts.

We must not believe, however, that the painters of the Passos of Congonhas limited themselves to establishing the fundamental homogeneity underlined by these supporting tones. Their great ambition was, certainly, to participate in the final masterpiece in more than one way. Thus we will find them composing, in the deepest sense of the word, the colorful context of each sacred scene. Even more, they allow themselves to transpose, from Passo to Passo, a basic combination that is not only a chromatic theme but also a religious and symbolic one. With the exception of the Passo of Supper, the Christ is always wearing a burgundy-brown cape over a blue tunic that, in each scene, serves as starting point or at least as support for a counterpoint with the colors in the other costumes. One example: in the Passo of the Garden, the same brown of Christ's cape, only slightly darker, appears in Saint Peter's cape, but combined with a yellow tunic, which, in its turn, justifies the ripe and pale green cut against the refined pink in the costumes of Saint John and of the third apostle.

We may now understand, then, why the statuary of the Passos of Congonhas reappears in the highest, first-rate level of these

... steps of the art in my country that no one else has climbed.

Now that, after almost two centuries, the painting is no longer a hindrance to the beauty of these images, having returned to its original and authentic role of helping create a three-dimensional figurative ensemble, we may once again find, in the wood shaped and moved by the carving of Aleijadinho and animated and colored by the palette of Athaide and Carneiro, that stunning New Testament, indispensable to the

Soapstone Bible

Bathed in the gold of the Mines.

After the recovery of the primitive painting of the Passos sculptures, restorers had to face an even more difficult task, that is, replacing the figures in positions that could communicate the coherence of the whole and the expressive harmony that justified their existence. In other words: statues had to be returned to their original places. It just happens, however, that, disturbed by the countless relocations demanded by periodic dustings, by the fantasy of those who renewed their flesh-painting and by the whims of photographers and tourists, the Passos themselves could not offer much for clues. There were no documents other than two precious photographs taken by Marc Ferrez in 1855 (sic), approximately. No traces were to be found in written or oral traditions, not even from more recent times. Thus, they had to resort to deduction and intuition; examine each image from its supposed best angle to place it to the left or right, or at the back of the stone platform. Once two or three of these elementary replacements had been established, decide upon a general arrangement playing with all the figures, reject it if the results were not satisfactory, start with new premises, and continue thus until a convincing and complete disposition was found...



ANNEX 11

STATE INSTITUTE FOR THE HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF MINAS GERAIS – IEPHA/MG ARCHIVES

RECORDS OF THE INSPECTION OF THE IMAGES AND FIGURES IN THE PASSOS OF CONGONHAS DO CAMPO UNDERTAKEN ON OCTOBER 22, 1973

On October the 22nd of the year 1973, at 1 p.m., we inspected the images and figures of the Passos da Paixão in the Sanctuary of Senhor Bom Jesus de Matosinhos in Congonhas, temporarily stored, during restoration, in the chapel of Sagrado Coração de Jesus, the Offices of the Basilica and the Passo of Cross-bearing, by request of the presidency of the State Institute for the Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais. The said images and figures, inspected by the undersigned Geraldo Xavier Filho, Assis Alves Horta, Eduardo Ribeiro Lacerda and Myriam Ribeiro Silva Tavares, are as follows:

I – PASSO OF SUPPER

- 1 – Christ
- 2 – Saint John
- 3 – Saint Peter
- 4 – Saint Andrew
- 5 – Saint James the Greater
- 6 – Saint James the Less
- 7 – Saint Thomas
- 8 – Saint Philip
- 9 – Saint Bartholomew
- 10 – Saint Matthew
- 11 – Saint Simon
- 12 – Saint Jude Thaddaeus
- 13 – Judas
- 14 – 1st Servant (with bowl and jar)
- 15 – 2nd Servant

II – PASSO OF THE GARDEN

- 1 – Christ
- 2 – Saint Peter
- 3 – Saint James the Greater
- 4 – Saint John
- 5 – Angel



III – PASSO OF PRISON

- 1 – Christ
- 2 – Saint Peter
- 3 – Judas
- 4 – Malchus
- 5 – 1st Roman soldier
- 6 – 2nd Roman soldier
- 7 – 3rd Roman soldier
- 8 – 4th Roman soldier

IV – PASSO OF FLAGELLATION AND CROWNING WITH THORNS

A – FLAGELLATION

- 1 – Christ tied to the column
- 2 – 1st Roman soldier
- 3 – 2nd Roman soldier
- 4 – 3rd Roman soldier
- 5 – 4th Roman soldier
- 6 – 5th Roman soldier

B – CROWNING WITH THORNS

- 1 – Christ
- 2 – 1st Roman soldier (presenting the cane to Christ)
- 3 – 2nd Roman soldier (sitting, with the inscription INRI)
- 4 – 3rd Roman soldier
- 5 – 4th Roman soldier
- 6 – 5th Roman soldier
- 7 – 6th Roman soldier
- 8 – 7th Roman soldier

V – STATION OF CROSS-BEARING

- 1 – Cross-bearing Christ
- 2 – 1st woman of Jerusalem (with a handkerchief in her left hand)
- 3 – 2nd woman of Jerusalem (with a child in her arms)
- 4 – 1st Roman soldier (herald)
- 5 – 2nd Roman soldier
- 6 – 3rd Roman soldier
- 7 – 4th Roman soldier
- 8 – 5th Roman soldier
- 9 – 6th Roman soldier
- 10 – 7th Roman soldier
- 11 – Boy holding a nail



VI – STATION OF CRUCIFIXION

- 1 – Christ (laying on the cross on the ground)
- 2 – Bad thief
- 3 – Good thief
- 4 – Magdalene
- 5 – Centurion
- 6 – 1st Roman soldier (nailing the left hand of Christ)
- 7 – 2nd Roman soldier (nailing the feet of Christ)
- 8 – 3rd Roman soldier (playing dice)
- 9 – 4th Roman soldier (playing dice)
- 10 – 5th Roman soldier
- 11 – 6th Roman soldier

TOTAL: 64 images and figures

In the same occasion, all sixty-four images and figures listed were photographed separately by Eduardo Ribeiro Lacerda.

Congonhas, October 22, 1973.

Geraldo Francisco Xavier Filho
Restorer

Eduardo Ribeiro Lacerda
Photographer

Assis Alves Horta
Restorer

Myriam Ribeiro Silva Tavares
Researcher

ANNEX 12

BURY, John. *The pilgrimage shrine of Congonhas do Campo in a North Portuguese context*. This article was sent to the authoress in 1998 and partially published in *Jornal do Estado de Minas. Caderno Pensar*. Belo Horizonte, 11 de abril de 1998, p. 5.

In order to understand the “phenomenon” of the Sanctuary of Nosso Senhor de Matosinhos at Congonhas do Campo it is necessary to place it in a context of similar Portuguese shrines situated on hillsides with chapels of the Passos (Stations of the Passion) flanking the approach routes and stairways leading up to the pilgrimage church (containing a miracle working image), at the top. These complex ensembles, mostly dating from the second and third quarters of the 18th century, are to be found at



a number of locations in North Portugal³. The most famous is that of N. S. Bom Jesus do Monte near Braga, with which the Congonhas do Campo Sanctuary has been linked at least since Richard Burton made the comparison, now almost 130 years ago⁴.

When Burton visited Congonhas do Campo in 1867 the intention was to build seven Stations of the Passion, Sete Passos, of which “the two lowest are old, the next pair modern and three are yet to be built”. He describes the life-sized painted figures in the chapels of the Last Supper, Agony in the Garden (recording the inscription) and Betrayal, adding the very interesting information that “when finished the place will be used as a burial ground” apparently for benefactors who contributed to the cost of completing the project⁵.

Before examining the Portuguese precedents, which are mostly in the Minho, for the Congonhas chapels of the Passos, a hitherto unnoticed precedent from the same part of Portugal for the stairway giving access to the adro at Congonhas should be recorded. This precedent occurs in the approaches leading up to the church of the convent of Santa Marinha da Costa near Guimarães⁶, comprising three adros, one above the other, each with access to the next by an elaborate branching stairway. None of these stairways is identical to the one at Congonhas do Campo, but their general similarity as architectural compositions is so striking that one is easily led to speculate whether there might be a connection. Some of the stairways at Santa Marinha are more complex in plan than that at Congonhas, but the latter reveals a decidedly more sophisticated design – not only in the substitution of large statues (the famous Prophets) for tall pinnacles, but also in the employment of convex-concave walls whereas the Portuguese staircase walls are all rectilinear.

Turning now to the subject of chapels of the Passos containing life-sized painted figures, the numbers of these chapels varies among the various shrines in central and northern Portugal. There are eight chapels leading up to the church at Bom Jesus, Braga⁷, seven at the Senhor da Abadia N. E. of

3. BURY, John B. The architecture and art of colonial Brazil. In: *Cambridge History of Latin America*, II. Cambridge: 1984, p. 768. And: *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Agir, 1991, p. 768 (Brasília: Monumenta, 2008, p. 230-237).

4. BURTON, Richard. *Explorations of the highlands of the Brazil*. London, 1869, vol. I., p. 170. Burton also notices the more sophisticated Italian parallels for hillside sanctuaries, a subject developed by Germain Bazin in his *Aleijadinho et la Sculpture Baroque au Brésil* (Paris, 1963), p. 195-199 with particular reference to the Sacro Monte di Varallo. Bazin does not however observe that the scenes in the chapels at Varallo were illustrated by various series of crude woodcuts in a long succession of popular descriptive guides to the Sacro Monte (Nuova Gerusalemme). These woodcuts could of course have exercised an influence in Portugal, and through Portugal, or direct, in Brazil; but this would be a difficult study to pursue exhaustively because the guides are not uniform. For example in the two that I myself possess, one published by Giuseppe Draghetti at Varallo in 1743 and the other published by P. F. Malatesta at Milano in 1747, there are quite different woodcuts with different numbers of dramatis personae in different positions and attitudes.

5. BURTON, Richard. Opus cit., p. 168. Burton presumably obtained the information from his host, the alferes Gourgel de Santa Anna, or from the vice-director of the Congonhas College, Padre Antonio José da Costa.

6. ARAÚJO, Ilídio Alves. *Arte paisagista e arte dos jardins em Portugal*. Lisboa, 1962, p. 156-160 and figuras 137 e 138.

7. VIEIRA, Manoel Antonio. *Descrição do Sanctuario do Bom Jesus do Monte da cidade de Braga*. Lisboa, 1793; FEIO, Alberto. *Bom Jesus do Monte*. Braga, 1930, p. 50-57; ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 174-175. Disappointingly, the ambitious *Memórias do Bom Jesus do Monte e Roteiro de Braga* by Professor Diogo Pereira Forjaz de Sampaio Pimentel published by the Coimbra University Press in 1876 has almost nothing to say about the Passos.



Braga⁸, and seven at Santo Antonio dos Olivais at Coimbra⁹, six at the shrines of the Senhor de Bouças at Matosinhos¹⁰, the Senhora da Franqueira near Barcelos¹¹, the Senhora do Pilar near Vila Nova de Gaia¹² and the Senhora da Peneda in the Serra do Suajo¹³. This list is not exhaustive but does seem to indicate a preference for (or practical limitation to) six chapels.

Most Passos chapels are square in plan, though occasionally octagonal or hexagonal. They all have pyramidal or domical roofs. At Nossa Senhora da Peneda, a late example, begun at the end of the 18th century, the three chapels on the right as one ascends are rectangular, while the three on the left are of hexagonal plan, and also larger. At Santo Antonio dos Olivais, Coimbra, the six independent chapels are square, while the seventh incorporated within the church, on the right side of the narthex, is octagonal. This Coimbra arrangement draws attention to the possibility, depending upon local circumstances, that Passos starting as independent chapels could be completed inside the church itself in various ways; there were no fixed rules, but the limitations imposed by financial resources must always have been significant. We certainly know that were at Congonhas do Campo.

Nor, it seems, were there any standard rules for the subjects selected for the scenes in the chapels. The most popular were:

- 1 – The Last Supper (Ceia)
- 2 – Agony in the garden (Horto)
- 3 – Betrayal (Prisão)
- 4 – Christ before Pilate (Pretório)
- 5 – Flagellation (Flagelação)
- 6 – Crowning with thorns (Coroação de espinhos)
- 7 – Ecce Homo
- 8 – Christ bearing the cross (Cruz-às-costas)
- 9 – Veronica
- 10 – Christ stripped (Despojamento)
- 11 – Nailing to the Cross (Pregadura na cruz)
- 12 – Crucifixion (Crucificação)¹⁴

8. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 122-124.

9. GONÇAVES, Vergílio Correia & Nogueira. *Inventário artístico de Portugal*, II; Cidade de Coimbra. Lisboa, 1947, p. 92-93.

10. PEREIRA, Esteves & RODRIGUES, Guilherme. *Portugal: diccionario histórico, choronographico, etc...*IV. Lisboa, 1909, p. 936.

11. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 124-125.

12. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p. 126.

13. ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., p.252-253.

14. Myriam Ribeiro de Oliveira has pointed out to me that there can be ambiguity in the meaning of the word “Crucificação”. It may refer to the nailing to the cross (Pregadura na Cruz) or to Christ on the Cross after the cross had been erected. But the figures appropriate for these two scenes are of course different. In the former there need only be two or three executioners hammering the nails. In the latter there should be the two thieves, the Centurion st. Longinus with the lance and Stephaton with the sponge, the Virgin Mary, St. John, Mary Magdalene an the other Maries, the soldiers playing dice, and sometimes other soldiers and mocking priests and people and sometimes Angles above. See JAMESON A. & EASTLAKE, E. *The history of Our Lord as exemplified in works of art*. London, 1890, p. 136-187.



13 – Descent from the cross (Descida da cruz)

14 – Pietá (Lamentação)

At Congonhas do Campo the subjects are those that I have numbered (1, 2, 3, 5, 6, 8 e 11). At Braga we have (1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 11); at the Senhora da Abadia (2, 5, 6, 7, 8, 10 e 11); at Santo Antonio dos Olivais (2, 3, 5, 9, 11, 13 e 14) and at the Senhor de Bouças (2, 3, 4, 5, 7 e 8). The correspondences between the subjects chosen for the Passos at Congonhas and those at Braga were evidently closer than between Congonhas and any of the other cited Portuguese shrines: one particularly notices the inclusion of the Last Supper, at Braga and Congonhas only.

Nosso Senhor Bom Jesus do Monte at Braga was not only much the best known Portuguese pilgrimage shrine with Passos of the kind envisaged in Minas Gerais but it was also conveniently described, at length, in a published book, namely Manoel Antonio Vieira, *Descrição do Sanctuario do Bom Jesus do Monte da cidade de Bragam* Lisbon, 1793, and had in addition been illustrated by a fine panoramic view, with key, by Carlos da Cruz Amarante dating from 1789¹⁵. The close correspondence is not therefore surprising.

As regards numbers of figures at the various shrine, the published information, is limited. At Congonhas do Campo 64 figures were carved for seven (subsequently reduced to six chapels)¹⁶; at Braga Vieira records 72 figures in 8 chapels¹⁷; and at Santo Antonio dos Olivais (Coimbra), Correia e Gonçalves report 37 figures in the 7 chapels there¹⁸. In some of the Portuguese Passos the figures are made of terra cotta, painted, e.g., at Buçaco¹⁹ and Coimbra²⁰ but it was more usual, as at Braga and at Congonhas do Campo, to carve the figures in wood.

It remains, in conclusion, to summarise the detailed information on the scenes in the individual chapels of the Passos of Nosso Senhor Bom Jesus do Monte at Braga given by Vieira in 1793.

This is as follows:

Chapel of the Last Supper (Céa). 14 figures representing Christ, the 12 apostles, and “hum mancebo vestido de huma decente casaca (suppõe-se que he S. João Marcos)”; Chapel of the Agony in the Garden (Horto). 5 figures representing Christ, the angel with chalice and cross, and three disciples; Chapel of the Betrayal (Prisão). 18 figures, namely: Christ, Judas Iscariot, 12 figures of

15. Reproduced by ARAÚJO, Ilídio Alves. Opus cit., f. 287 together with his own plan of the complex (f. 288).

16. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho. In: *Revista do SPHAN*, n. 2, 1938, p. 261-169. In his *Aleijadinho et la sculpture Baroque au Brésil*. Paris, 1963, Germain Bazin gives what he calls a “catalogue raisonné” of the work of the illustrious invalid; but although the “soixante-six images” (p. 113) for the Passos at Congonhas comprise O Aleijadinho’s largest documented work, the individual figures are neither listed and separately illustrated in Bazin’s catalogue, nor systematically described or critically analysed (p. 316-318). This fundamental task still remains to be done by a conscientious scholar.

17. VIEIRA, Manoel Antonio. Opus cit.

18. GONÇAVES, Vergílio Correia & Nogueira. Opus cit., p. 92-93.

19. GONÇALVES, Nogueira. *Inventário artístico de Portugal. Distrito de Aveiro, zona sul*. VI, Lisboa, 1959, p. 197. The Passos chapels at Buçaco form an interrupted series, with other devotional themes inserted between. The subjects are (with chapel number in brackets): Horto (1), Prisão (2), Flagelação (6), Pretório (7), Cruz-às-costas (8), Veronica (12), Despojamento (16), Crucificação (17) e Descida da Cruz (18).

20. GONÇAVES, Vergílio Correia & Nogueira. Opus cit.



"amortinados judeos", St. Peter "tirando da sua espada", Malchus, "hum mancebo nu envolto em hum lençol"; a second figure of Judas "desesperado"; Chapel of the Flagellation (Flagelação). 5 figures, that is: Christ, "dois ferocíssimos algozes", "hum judeo assentado", "mais outro infiel Fariseo"; Chapel of the Crowning with thorns (Coroação de Espinhos), 5 figures, that is: Christ, "dois rebeldes Hebreos de violento furer agitados", "outro engrato Israelita", "hum mancebo encostado a hum rústico e retorcido bordão"; Chapel of the Ecce Homo (Mostra ao povo). 7 figures, namely: Christ, Pontius Pilate, and "cinco pertinazes Idumeos de súbito furor arrebatados"; Chapel of Christ bearing the cross (Senhor com cruz as costas). 10 figures comprising: Christ, Simon the Cyrenian, "três aspérrimos verdugos" (one of them being "o pregoeiro"), the [two] holy women, Verônica, two women onlookers one with a child in her arms (menino no collo); Chapel of the Crucifixion (Crucificação). 8 figures, that is: Christ, the two thieves, three "formidaveis algozes", two "robustos mancebos de aspectos ameaçadores"²¹.

The likely possibility that the Congonhas do Campo Passos were influenced by those of Bom Jesus do Monte is given a solid basis by the reasonable assumption that Vieira's Descrição was available in Minas Gerais and thus could have provided the means by which the necessary information was transmitted. Vieira's book is also of interest to students of the late 18th-century church architecture of Minas Gerais for another reason. This is the evidence it contains regarding the original oval church of Bom Jesus do Monte, given in chapter XV. This igreja antiga was an important pioneer building in the history of the use of curved plans for churches in the Portuguese world²².

ANNEX 13

MINUTES OF THE MEETING

CONGONHAS / MG – DECEMBER 12, 2008

At 10 hours and 45 minutes, at the Chapels of the Sanctuary of Bom Jesus de Matozinhos in Congonhas, the undersigned commission of technicians and experts met to visit the Chapels of Supper and Cross-bearing, where works are nearing conclusion, and the Chapels of Prison, Garden, Flagellation and Crucifixion, to inspect their reintegration works, undertaken according to a commissioned project. The group of experts concluded, after analyzing each of the chapels, that works have been undertaken according to the guidelines contained in the commissioned project. During the visit, procedures to be adopted in the next stage were discussed, with the consent of all present. At 14 hours and 30 minutes, the same commission met in a room of the Romaria building to discuss the course of works and future procedures. Photographical records of the prospectings were shown, allowing for a more detailed analysis of theoretical and technical aspects to be considered in the reintegration of the paintings. For the Chapel of Supper, the following measures should be taken: Lowering the polychrome of the red stripes, according to the reintegration tests

21. VIEIRA, Manoel Antonio. Opus cit., p. 35-36.

22. VIEIRA, Manoel Antonio. Opus cit., p. 175-177. Cf. BURY, John. Opus cit., p. 174.



already effected; Maintenance of the beige background on the walls and the ochre stripe from the primitive painting; Prospectings in the window painting and prognosis about its restoration; Removal of repaintings, cleaning, disinfestation, leveling and reintegration of cabinet paintings and procedures; Disinfestation and cleaning of platforms and table. For the Chapel of the Garden: Lowering the polychrome of the painting of architectural elements, according to the reintegration tests already effected; Reintegration of wall paintings according to the background shade found in the upper section. For those places with hints of painted vegetation, they will be reintegrated, suggesting shape and volume; Reintegration of the beige painting on the dome, maintaining the existing star-shaped decoration; Change of the place where the angel is fixed, with a study on the best way of removing the hook and attaching it to its previous place. For the Chapel of Prison: Lowering the polychrome in the painting of architectural elements, according to reintegration tests already effected; Reintegration of wall paintings according to the background shade found. For the places with painted vegetation, they will be reintegrated; Reintegration of the beige painting on the dome maintaining the existing star-shaped decoration. For the Chapel of Flagellation and Crowning with Thorns: Maintenance of decorative painting on the two windows at the back. The previous painting will be protected; Reintegration of the window painting according to the tests already effected; Reintegration of background paintings maintaining the representation of blocks in the softest shades possible; reintegration of the solid shade of grey in the dome paintings. Chapel of Cross-bearing: Soften the shade using as reference the painting on the striped pattern to the left; Reintegration of the lateral stripe with Greek elements, in softened shades over the shades of blue; Removal of the grey painting on the dome maintaining the existing star-shaped decoration. For the Chapel of Crucifixion: In the areas where there were losses, retouches to even out the shades of sky and the painting in transition tones; In the prospecting areas on the right wall, where the primitive painting with a rough finishing was found, the painting must be leveled and reintegrated in an approximate area of 25 cm (width) x 60 cm (height). In the remaining areas, the painting must be protected and plastered; Reintegration of the shades of blue and white in the parts where the overpainting has been lost. In all Chapels, wires, pipes and electric projectors must be removed, but the power point at the entrance to each Chapel must be maintained. During this 2nd stage of works, 2 chapels must be freed in each phase, and their sculptures must be adequately stored in a previously specified place, with the agreement of the Archdiocese. The others must be assembled for visitation. Father Rocha must be contacted for these arrangements. We have decided that this commission will meet again in the month of July 2009 in Congonhas, to assess the course of works in the Chapels and to analyze decisions on architectural and lighting procedures, being careful not to jeopardize the project's definition.

EXPERT COMMISSION

Antonio Fernando Santos (conserver and restorer – Iphan)

Beatriz Ramos Coelho (UFMG Emeritus Professor)

Lucienne de Almeida Elias (Restorer)

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Member of the Iphan Council)

Olinto Rodrigues dos Santos Filho (Iphan Technician)

**IPHAN – REGIONAL SUPERINTENDENCY OF MINAS GERAIS**

Bruno Galery (Monumenta's technical consultant at the Regional Superintendancy of Iphan)
Leonardo Barreto de Oliveira (Regional Superintendant in Minas Gerais)
Luciane Azambuja (Head of the Technical Office in Congonhas)
Marcelo Caetano de Souza (Monumenta's technical consultant at ET/Congonhas)
Rafael Arrelaro (Monumenta's technical consultant at the Regional Superintendancy of Iphan)

PROJECT EXECUTIVE UNIT – MONUMENTA PROGRAM IN CONGONHAS

Eliane Antunes (UEP technician)
Ronaldo Lourdes (UEP coordinator)
Sabrina Alexandra Araújo Lima (UEP construction technician)

CENTRAL ADMINISTRATIVE UNIT – MONUMENTA PROGRAM

Maria Amélia de Mello Galvão (Technical Coordinator for Congonhas)
Robson Antônio de Almeida (Program's National Adjunct Coordinator)

CONGONHAS TOWN HALL

Luciomar Sebastião de Jesus
Maurício Geraldo Vieira

ÂNIMA – CONSERVATION, RESTORATION AND ART

Carlos Magno Araújo
Edmilson Barreto Marques

ANNEX 14

MINUTES OF THE MEETING

CONGONHAS / MG – JANUARY 6, 2010

ASSESSMENT AND FINAL PROCEDURES FOR THE RESTORATION OF THE WALL PAINTINGS IN THE PASSOS DA PAIXÃO CHAPELS

On January 6th, 2010, at the Romaria building in Congonhas, Members of the Commission of experts of Iphan, the Monumenta Program (UEP Congonhas), the Municipal Council for the Historic Heritage of Congonhas and the Technical Office of Congonhas met to discuss the conclusion of the restoration of wall paintings, regarding the pending tasks from the first stage and an assessment of works in the second stage completed until the present. An "in locu" (sic) inspection of works included visits to the six chapels, with the following comments and definitions from the experts:

1 – Chapel of Supper: The background paintings in the cabinets will be treated according to previous prospectings, with the application of paint in a shade of beige/blue. Prospectings must be made to assess previous interventions to the painting and, later, to replace the ones considered inadequate. The painting of the dome will follow the color pattern on the walls, found in prospectings, and the ochre



stripe that separates it from the walls will be maintained. The color of the blocks that form the stripe must be diluted, to come nearer the shade of the reintegration tests in the first stage;

2 – Chapel of the Garden: A transition must be created between the colors of the walls and the dome. The bush on the wall to the left of the viewer must be recovered, and a protecting varnish must be applied. Relocate the support of the angel from the left wall to the wall at the back of the chapel (according to its original position), with appropriate technical solutions. The walls at the back of the arcade must be evened out, with special attention to the lower half of the walls;

3 – Chapel of Prison: Removal of the layer of repainting (trees) over the prospected bushes in the original coat of paint;

4 – Chapel of Flagellation and Crowning with Thorns: Glazing must be applied to the lower part of the walls, and the grey stripe of the baseboard must be darkened;

5 – Chapel of Cross-bearing: Awaiting definition, as the current state of the paintings, after the removals in the first stage, makes assessment difficult.;

6 – Crucifixion: Reintegration of paintings according to previous tests, considering the areas where the painting is most worn. Maintain prospecting area showing the painting with the underlying plaster – 50 cm x 30 cm.

Obs: Previous stratigraphical prospectings will be maintained only in the areas of low visibility.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira – Iphan

Olinto Rodrigues dos Santos Filho – Iphan

Ronaldo José Silva de Lourdes – Monumenta

Carlos Magno de Araújo – Ânima

Luciomar Sebastião de Jesus – Comuphac

Antonio Fernando Batista dos Santos – Iphan

Luciane de Azambuja – Iphan

Edmilson Barreto Marques – Ânima

ANNEX 15

MISSING ATTRIBUTES AND COMPLEMENTS IN THE PASSOS CHAPELS OF CONGONHAS

List created from a comparison with the Inventory of 1875 and with photographs taken before the restoration of 1957.

Chapel of Supper

1 – Tray with the servant to the right (now placed at the center of the table with a lamb – cf. photograph from 1880);



- 2 – Towel on the table covering its inferior structure and the unaesthetic effect of the central half-bodied characters;
- 3 – Plates, jars and a platter for the lamb (it has been suggested that it was made regionally in the factory of Saramenha);
- 4 – Chandelier in cut wood hanging from the central chain (according to the model of the same photograph from 1880).

Passo of the Garden

- 1 – Cross in the left hand of the Angel, according to photographs taken before the restoration of 1957. This cross is justified iconographically, as it suggests a foresight of the Passion, and was mentioned as such by the Evangelist Saint Luke. Aesthetically, it completes the figure of the angel, offering a visual counterpoint to the left side of the figure and making his holding gesture intelligible. It has also been suggested that it should be slightly smaller and made in a lighter material, to avoid damage to the hand of the angel.

Passo of Prison

- 1 – Lantern with the character kneeling in front of Christ, identified as Malchus, the servant of the Sum Pontiff of Jerusalem;
- 2 – Torch with the soldier on the back to the left (modeled after an existing one, in the hand of another soldier in this group);
- 3 – Spear or cane with another soldier, according to the model of the existing ones, in the hands of others in the group.

Passo of Flagellation and Crowning with thorns

Group of Flagellation

- 1 – Whips (scourges) to be placed in the hands of the two soldiers who hold their right arms slightly raised, clearly indicating the presence of the missing attribute;
- 2 – Spears for the two other soldiers in the scene.

Group of Crowning with Thorns

- 1 – Two spears for the soldiers at the back.

Passo of Cross-bearing

- 1 – Rope around the neck of Christ;
- 2 – Two spears for Roman soldiers.



Passo of Crucifixion

- 1 – Two dices to be placed on the ground between the soldiers who gamble for Christ's tunic (after the model of those in the left hand of one of the soldiers);
- 2 – The centurion's shield, according to the model of photographs taken before the Restoration of 1957. The removal of this shield not only impaired the balance of the sculpture, now supported by a wedge, but also made the gesture in his right hand intelligible, as it rests on an invisible object;
- 3 – Ropes tied to the hands of the two thieves;
- 4 – The head of the spear of the soldier to the back and a second spear for the soldier to the right.

Medalhão da escadaria.
Adro dos Profetas. Foto
de Sylvia Braga, 2011.

*Medallion of the
staircase. Prophets
Churchyard. Photograph
by Sylvia Braga, 2011.*





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho. In: *Publicações da DPHAN*, nº 2, 1938, p. 255-297.

ANTÔNIO Francisco Lisboa, o Aleijadinho. *Publicações da DPHAN*, n. 15. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

ARTE SACRA – Retrospectiva Brasileira. Rio de Janeiro: s/ed., 1955. Catálogo da exposição realizada no XXXVI Congresso Eucarístico Internacional em julho de 1955.

BABELON, Jean. *Histoire de l' Art*. Tomo III, Paris, 1961.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971. (*Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*. Paris: Le Temps, 1963)

BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 2 vols, 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. (*L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris: Librairie Plon, T. I 1956 e T. II 1958)

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília: Monumenta, 2006.

CLETO, Joel. *Senhor de Matosinhos. Lenda, história e patrimônio*. Matosinhos: Câmara Municipal, 2007.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São Paulo: s/ ed., 1962.

FEIO, Alberto. *Bom Jesus do Monte*. Braga, 1930.

FELGUEIRAS, Guilherme. *Monografia de Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 1958.

LAGO, Isabel. *Uma rota de fé. A devoção ao Bom Jesus de Matosinhos no Brasil*. Matosinhos: Edição da Câmara de Matosinhos, 2003.

MACHADO, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas*. Rio de Janeiro: s/ed., 1960. (Republicado em: *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 301-360)

MÂLE, Émile. *L' art religieux de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle. Étude sur l' iconographie après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932.

MÂLE, Émile. *Les saints compagnons du Christ*. Paris: Paul Hartmann Éditeur, 1958.



MARIANO FILHO, José. *Antônio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro, 1945.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério Educação e Cultura, 1974. Publicações do IPHAN, n. 27, 2 vols.

MASSARA, Mônica. *Santuário do Bom Jesus do Monte*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte, 1988.

MONTAULT, Xavier Barbier de. *Traité d'iconographie Chrétienne*. Paris, 1898, tomo I et II.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Passos da Paixão. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Ed. Alumbramento, 1984.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho. Passos e Profetas*. São Paulo/ Belo Horizonte: EDUSP/ Itatiaia, 1985.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos e SANTOS, Antônio. *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas*. Brasília: IPHAN / Monumenta, 2006.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. (Introducción general e T. I Iconografía de la Biblia – Antiguo e Nuevo Testamento).

PORTO DE MENEZES, Ivo. *Manoel da Costa Athaide*. Belo Horizonte, 1965. (Biografias de Artistas Mineiros, n. 1)

SMITH, Robert. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. Série Brasileira.

FONTES E VIAJANTES / SOURCES AND TRAVELERS

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Lisboa: Officina Real Deslandesiana, 1711, edição fac-similar de 1969.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (O Aleijadinho). In: *Correio Oficial de Minas*, n. 169 e 170, 1858. (Republicado em:



Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. *Publicações da DPHAN*, n. 15. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951)

BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro a Morro Velho*. São Paulo/ Belo Horizonte: EDUSP/ Itatiaia, 1976. (BURTON, Richard. *Explorations of the highlands of the Brazil*. London, 1869, vol. I.)

CAPELA, José Viriato. *As freguesias do distrito de Braga nas Memórias Paroquiais de 1758: a construção do imaginário minhoto setecentista*. Braga, 2003.

ENGRÁCIA, Júlio. *Relação chronológica do Sanctuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais: Revista do Arquivo Público Mineiro, 1903, vol. III, p. 15-173.

ESCHWEGE, W. *Journal von Brasilien oder vermischte Nachrichten aus Brasilien auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. Vol I, Weimar, 1818. Tradução em: MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *O primeiro depoimento estrangeiro sobre o Aleijadinho*. In: Revista do SPHAN, n. 3. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 175.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1975. (*Notes on Rio de Janeiro and the Southern parts of Brazil*. London, 1820).

PINTO, Antônio Cerqueira. *Historia da prodigiosa imagem de Christo Crucificado, que com o titulo de Bom Jesus de Bouças, se venera no lugar de Matozinhos na Lusitania*. Lisboa: Officina de Antonio Isidora da Fonseca, 1737.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1976.

SAINT HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelo Distrito do Diamante e litoral do Brasil*. São Paulo/ Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1974. (*Voyage dans le district des diamants et sur le littoral du Brésil*. Paris, 1833, Tomo I, p. 193-217.)

SAINT HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

THURSTON, Père Herbert. *Étude historique sur le Chemin de la Croix*. Paris, 1907.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Lisboa/ Coimbra, 1719/ 1720.

Este livro foi impresso em offset,
pela Finaliza Editora, em papel
couché fosco 150 g/m². A família
tipográfica é a Frutiger. Esta
edição tem 3.000 exemplares.

This book was printed in offset,
by Finaliza Editora, with couché
matte paper 150 g/m². The
typographic family is Frutiger.
This edition has 3.000 copies.

O48 Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de.
Os passos de Congonhas e suas restaurações / Myriam
Andrade Ribeiro de Oliveira. – Brasília, DF : Iphan, 2011.
264 p. : il. ; 24 cm. – (Grandes Obras e Intervenções ; 5)

ISBN : 978-85-7334-193-5

1. Arquitetura religiosa – conservação e restauração. 2.
Santuário de Bom Jesus de Matosinhos – Minas Gerais. I.
Título. II. Série.

CDD 726.0288



Ministério da
Cultura



