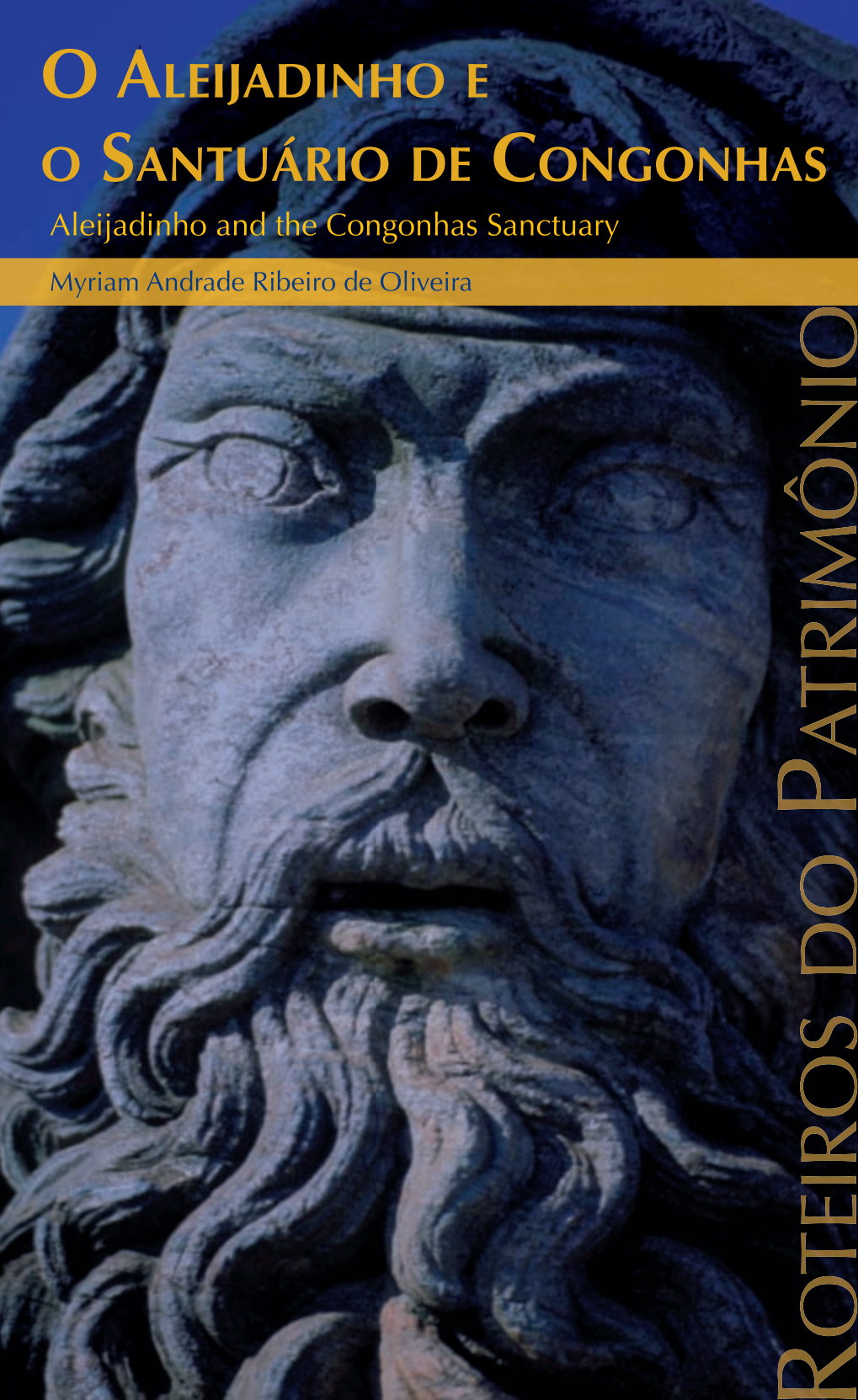




O ALEIJADINHO E O SANTUÁRIO DE CONGONHAS

Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

ROTEIROS DO PATRIMÔNIO





O ALEIJADINHO E O SANTUÁRIO DE CONGONHAS

Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira







APRESENTAÇÃO

Presentation

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. [...] Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela. [...]

Antônio Cícero

A coleção Roteiros do Patrimônio que o IPHAN e o Programa Monumenta publicam agora pretende iluminar o que há de mais significativo entre as nossas criações, com a esperança de que todos possam não apenas admirá-las, mas também cuidar de sua permanência... Assim, outros no futuro poderão ainda estar em sua presença.

Neste primeiro volume, vamos focar aquela que é considerada a obra-prima de Aleijadinho, o imponente conjunto do Santuário de Congonhas do Campo, aqui palmilhado com maestria por quem o guarda há muito tempo com seus estudos, a professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

The collection of Heritage Itineraries being published by IPHAN and the Monumenta Program intends to illuminate the most significant among our creations in the hope that all may not just admire them, but also care for their permanence... In this way, others in the future might also have the privilege of being in their presence.

In this first volume we focus on what is considered the masterpiece of Aleijadinho, the imposing collection at the Congonhas do Campo Sanctuary, here depicted with mastery by someone who has safeguarded it with her studies for a long time, Professor Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

Luiz Fernando de Almeida
Presidente do IPHAN

Luiz Fernando de Almeida
President of IPHAN

CRÉDITOS

Credits

Presidente da República do Brasil
LUÍS INÁCIO LULA DA SILVA

President of Brasil
LUÍS INÁCIO LULA DA SILVA

Ministro de Estado da Cultura
GILBERTO PASSOS GIL MOREIRA

Minister of Culture
GILBERTO PASSOS GIL MOREIRA

Presidente do Instituto do
Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Coordenador Nacional do Programa Monumenta
LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

*President of the National Historic and Artistic
Heritage Institute*
National coordinator of the Monumenta Program
LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA

Coordenação editorial
SYLVIA MARIA BRAGA

Editorial coordination
SYLVIA MARIA BRAGA

Edição de texto
CAROLINE SOUDANT

Text editor
CAROLINE SOUDANT

Revisão e preparação
DENISE FELIPE

Revision and preparation
DENISE FELIPE

Design gráfico
CRISTIANE DIAS/ PRISCILA REIS (assistente)

Graphic design
CRISTIANE DIAS/ PRISCILA REIS (Assistant)

Fotos e Ilustrações
EDUARDO LACERDA
ARQUIVO DA AUTORA
ARQUIVO DO IPHAN
(EMBRATUR, MÁRCIO VIANNA E PEDRO LOBO)
ARQUIVO DO MONUMENTA
(SYLVIA MARIA BRAGA, RILSON WAGNER
E PEDRO MOTTA)

Photos and Illustrations
EDUARDO LACERDA
ARQUIVO DA AUTORA
IPHAN ARCHIVES
(EMBRATUR, MÁRCIO VIANNA AND PEDRO LOBO)
MONUMENTA ARCHIVES
*(SYLVIA MARIA BRAGA, RILSON WAGNER
AND PEDRO MOTTA)*

O48a Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de
O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas / Myriam Andrade Ribeiro de
Oliveira. – Brasília, DF: IPHAN / MONUMENTA, 2006.
134 p. : il. ; 20 cm. – (Roteiros do Patrimônio; 1)
ISBN – 978-85-7334-036-5
ISBN – 85-7334-036-3
1. Arte Barroca. 2. Santuário de Congonhas. I. Instituto do Patrimônio
Histórico e Artístico Nacional. II. Título. III. Série.
CDD - 730



SUMÁRIO

Contents

O ALEIJADINHO E O SANTUÁRIO DE CONGONHAS	9	<i>Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary</i>
A IGREJA	17	<i>The Church</i>
TALHA E IMAGINÁRIA	27	<i>Wood Carving and Polychromed Sculpture</i>
PINTURA	37	<i>Painting</i>
O ADRO DOS PROFETAS	55	<i>The Parvis of the Prophets</i>
Os PASSOS	77	<i>The Stations</i>
A CEIA	89	<i>The Last Supper</i>
O HORTO	95	<i>The Garden of Gethsemane</i>
A PRISÃO	101	<i>The Arrest</i>
A FLAGELAÇÃO E A COROAÇÃO DE ESPINHOS	107	<i>The Flagellation and Coronation of Thorns</i>
A CRUZ-ÀS-COSTAS	119	<i>Bearing the Cross</i>
A CRUCIFICAÇÃO	125	<i>The Crucifixion</i>
BIBLIOGRAFIA	132	<i>Bibliography</i>



O Santuário em seu cenário de montanhas.
The Sanctuary in its mountainous setting.

O ALEIJADINHO E O SANTUÁRIO DE CONGONHAS

Aleijadinho and the Congonhas Sanctuary

“L’homme du XVII ème siècle vit en perpétuelle représentation. La morphologie des arts est dominée par l’ influence du théâtre. Le jeu des acteurs, les gestes, les attitudes sont transposés de la scène”.

Germain Bazin

O plano de fundo do grandioso cenário a céu aberto são as montanhas de Minas, banhadas de luz tropical. Os planos próximos descortinam um gramado verde com silhuetas esparsas de hibiscos e ipês-amarelos, a série alternada de capelas brancas interligadas por um caminho sinuoso e, no eixo da perspectiva ascendente, a elegante frontaria da igreja setecentista, precedida pelo Adro dos Profetas e enquadrada por palmeiras imperiais.

The backdrop for the grandiose open-air theater are the mountains of Minas Gerais bathed in a tropical light. Nearer planes unveil a green lawn with scattered silhouettes of hibiscuses and ipê amarelo trees, the series alternated with white chapels interlinked by a winding path, and, along the axis of the ascending perspective, the elegant façades of the XVIII Century church preceded by the parvis of The Prophets and framed with imperial palms.





Perspectiva ascendente do Jardim dos Passos.
Ascending perspective of the Stations Garden.

O drama religioso encenado nesse magnífico palco natural é o da própria Redenção do Homem, pedra angular do dogma cristão, cujo tema central, a crucificação do Cristo Salvador, ocupa o lugar de honra no altar-mor da igreja, na invocação luso-brasileira do Bom Jesus de Matosinhos. As demais cenas se desenvolvem na decoração pictórica da igreja, nas escadarias do adro e no interior das capelas, cuja expressiva denominação de

The religious drama staged in this magnificent natural theater is that of the Redemption of Man, the foundation stone of Christian dogma, whose central theme – the crucifixion of Christ the Savior –, occupies the place of honor on the high altar of the church through the invocation of the Luso-Brazilian figure of Bom Jesus de Matosinhos. Other scenes are developed in the pictorial decoration of the church, along the steps leading up to the parvis and inside the chapels. Besides



“Passos”, além da alusão aos marcos originais da Via Sacra de Jerusalém, tradicionalmente medidos em passos, sugere a participação ativa do espectador no drama encenado, convidando-o a movimentar-se pelo amplo cenário e a deter-se em certos pontos previstos no roteiro.

Anunciado pelos patriarcas bíblicos Abraão, Isaac e Jacó, que acolhem o visitante na entrada da igreja, o primeiro ato apresenta cenas do Antigo

alluding to the original stations of the Via Sacra in Jerusalem, traditionally measured in footsteps, the expressive name Passos (“Steps,” or in this context, “Stations”) suggests the spectator’s active participation in the staged drama, inviting them to move about on the spacious set and pause at preset points along the route.

Announced by the biblical patriarchs Abraham, Isaac and Jacob, who welcome the visitor at the entrance to the church, the

Adro dos Profetas e Jardim dos Passos.
Parvis of the Prophets and the Stations Garden.



Testamento, figuradas em pinturas na parte alta da igreja. Seus principais protagonistas são entretanto as 12 esculturas monumentais de Profetas do Antigo Testamento, suntuosamente vestidos “à moda turca”, lançando vaticínios do alto dos suportes inseridos nos muros de arrimo e nas escadarias do adro. Cada um deles traz o texto de sua profecia gravado na pedra para a eternidade, já que é impermanente a memória dos homens.

A apresentação do Novo Testamento inclui um extraordinário número de cenas fixadas na longa seqüência de quadros que

First Act presents scenes from the Old Testament, depicted in paintings on the upper part of the building. Their main protagonists, however, are the twelve monumental sculptures of Old Testament Prophets sumptuously dressed “Turkish style”, proclaiming their predictions from pedestals built into the support walls and the stairs of the parvis. Each brings the text of his prophecy engraved in stone for eternity, since the memory of man is impermanent.

The depiction of the New Testament includes an extraordinary number of scenes set in a long sequence of paintings that

à moda turca - Personagens vestidos “à moda turca” são comuns na arte europeia dos séculos XVI ao XVIII, tendo em vista a influência cultural gerada pela presença dos turcos na Europa desde fins do século XV, quando se instalaram em Constantinopla, atual Istambul.

Turkish style - Characters dressed “Turkish style” are common in European art from the XVI to the XVIII Centuries due to the cultural influence generated by the presence of Turks in Europe since the end of the XV Century, when they settled in Constantinople, today Istanbul.





Nascimento e visita dos pastores.
Nave da igreja.
*Birth and visit from the shepherds.
Church nave.*

recobrem literalmente todas as paredes da igreja. Estão organizados em séries relativas à vida da Virgem antes do nascimento de Cristo, à Infância e Vida Pública do Salvador e, finalmente, a sua Paixão e Morte. Seus atores mais convincentes são entretanto os que compõem os sete “quadros vivos” da Paixão, encenados nas capelas dos Passos e cujo foco principal é sempre a figura do Cristo em diferentes atitudes, coordenando a movimentação dos demais personagens.

cover literally all the walls of the church and which are organized into series relating the life of the Virgin before Christ's birth to the Childhood and Public Life of the Savior and finally His Passion and Death. But the most convincing actors are those composing the seven “living tableaux” of the Passion staged in the Passos or Station chapels and whose main focus is always the figure of Christ in different attitudes, coordinating the movement of the other characters.

Anunciação do Anjo Gabriel.
Nave da igreja.
*Announcement by the Angel Gabriel.
Church nave.*





Passo da Prisão.
Station of the Arrest.

Essa grandiosa cenografia barroca descende em linha direta dos famosos Sacromontes europeus, teatros simbólicos tradicionalmente encenados em “montanhas sagradas”, como a de Varallo no Piemonte italiano ou Braga no Norte de Portugal, para que os cristãos impossibilitados de viajar à Terra Santa pudessem realizar na própria pátria “peregrinações de substituição”. Em Congonhas,

This grand Baroque set descends in a direct line from the famous European Sacromontes, symbolic theaters traditionally located on “sacred mountains” such as Varallo in Piemonte, Italy, or Braga in the north of Portugal, where Christians unable to travel to the Holy Land could accomplish “substitute pilgrimages” in their lands of birth. At Congonhas, the main producer of this

seu principal encenador, o genial Aleijadinho, acumula as funções de diretor de cena, criador dos personagens e executor das esculturas que os representam, secundado nessa última tarefa pelos costumeiros auxiliares de sua oficina.

A platéia somos nós, espectadores privilegiados, que visitamos essa Jerusalém mineira na dupla condição de peregrinos, tocados pela representação pungente do sofrimento de um Deus feito Homem, e de viajantes estetas, extasiados com a beleza das pinturas da igreja e das esculturas do Aleijadinho, dotadas de extraordinária força expressiva. Estes severos profetas e as sublimes imagens do Cristo da Paixão ficarão doravante gravados em nossa memória visual, como companheiros de jornada na viagem da vida.

drama is the brilliant Aleijadinho, who fulfills the role of set director, creator of the characters and executer of the sculptures that represent them – supported in this latter task by the habitual auxiliaries in his workshop.

The audience is us, privileged spectators, who visit this Brazilian Jerusalem in the dual role of pilgrims – moved by the painful representation of the suffering of God at the hands of Man – and esthetic travelers, enraptured by the beauty and extraordinary expressive force of the church's paintings and Aleijadinho's sculptures. These severe prophets and the sublime images of the Passion of Christ will forever be engraved in our visual memory, as fellow companions on the journey of life.





Capela-mor da igreja do Bom Jesus.
Chancel of the Bom Jesus church.

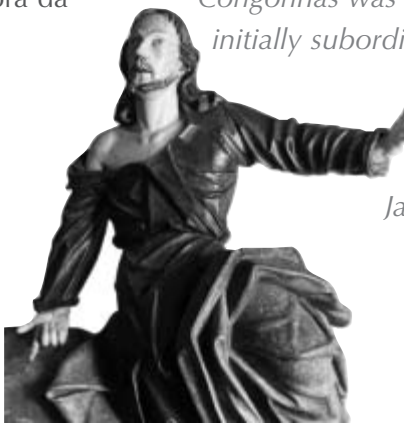


A IGREJA

The church

O arraial das Congonhas, nome que evoca certo tipo de arbusto que cobria originalmente a região, surgiu da exploração do ouro de lavagem, como a maioria das cidades mineiras do período colonial. O primitivo núcleo de povoamento, situado à beira do rio Maranhão, onde em princípios do século XVIII fora descoberto o ouro, expandiu-se rapidamente com a afluência de incessantes levas de faiscadores e aventureiros, procedentes de outras regiões da colônia e mesmo de Portugal. Já em 1734 era criada a freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Congonhas, subordinada ao bispado do Rio de Janeiro.

The village of Congonhas, named for a certain type of bush which originally covered the region, arose from the exploration of alluvial gold, as did most towns in colonial Minas Gerais state. Set on the banks of the Maranhão River – where at the beginning of the XVIII Century gold had been discovered –, the primitive settlement expanded quickly with the affluence of incessant waves of prospectors and adventurers arriving from other regions of the colony and even Portugal. In 1734 the parish of Nossa Senhora da Conceição das Congonhas was created, initially subordinated to the diocese of Rio de Janeiro.

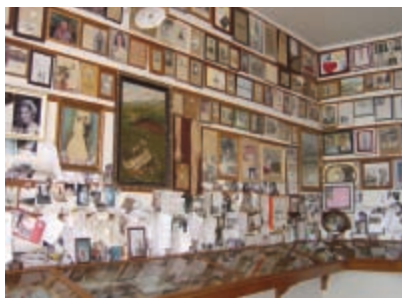




Santuário do Bom Jesus de Braga, Portugal.
Bom Jesus de Braga Sanctuary, Portugal.

A um imigrante português, Feliciano Mendes, nascido nas proximidades da cidade de Guimarães, arcebispado de Braga, deve-se a fundação da igreja do Bom Jesus de Matosinhos, diretamente inspirada em dois importantes santuários de sua região natal, no Norte de Portugal: o Bom Jesus de Matosinhos, nos subúrbios da cidade do Porto, e o Bom Jesus de Braga, próximo à cidade do mesmo nome. A decisão de

The founding of the Bom Jesus de Matosinhos church is due to a Portuguese immigrant, Feliciano Mendes, born near Guimarães in the diocese of Braga. He was directly inspired by two important shrines in his native land in the north of Portugal: Bom Jesus de Matosinhos, in the suburbs of Porto, and Bom Jesus de Braga, near to the city of the same name. Feliciano's decision to dedicate himself entirely to serving



O cumprimento de promessas ao Bom Jesus é ritual ainda em vigor nos dias de hoje, dando origem aos ex-votos depositados na Sala dos Milagres.

The keeping of promises to Bom Jesus is a ritual honored until today, giving origin to votive offerings placed in the Hall of Miracles.

Feliciano de dedicar-se inteiramente ao serviço do Bom Jesus de Matosinhos e à construção de um santuário em sua homenagem no alto do monte Maranhão resultou do cumprimento de uma promessa, por ver-se milagrosamente curado de grave enfermidade contraída no trabalho da mineração.

Em 1757, obtidas as necessárias aprovações régia e eclesiástica, têm início as obras de construção do templo, pagas com o fruto das esmolas que o fundador, e mais tarde seus sucessores na administração da nova devoção, recolhiam pelas estradas das Minas,

Bom Jesus de Matosinhos and building a sanctuary in his homage on top of Maranhão mountain resulted from the fulfillment of a promise he made for being miraculously cured of a serious infirmity contracted while mining.

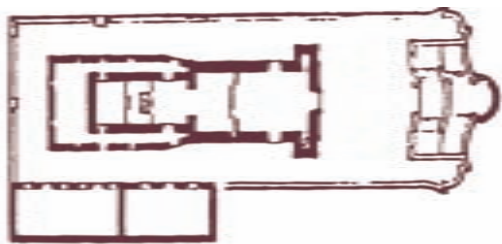
In 1757, after obtaining the necessary royal and ecclesiastical approval, work began on constructing the temple, paid for with the fruit of alms that the founder (and later his successors in administering the new cult) collected along the roads of Minas Gerais, girded in a hermit's russet

cingidos do burel de ermitães e conduzindo pequeno oratório portátil com a imagem do Cristo Crucificado, ainda hoje conservada no acervo da igreja. Quando morreu Feliciano, em 1765, oito anos após o início das obras, já se encontrava a igreja em condições de servir ao culto, com três altares instalados, ainda que sem os retábulos, e a imagem do **Bom Jesus de Matosinhos** importada de Portugal em situação de destaque no altar-mor.

Bom Jesus de Matosinhos - Esta imagem primitiva é sem dúvida a que figura hoje no sepulcro do altar-mor, infelizmente, descaracterizada por uma restauração que eliminou o olhar divergente, característica fundamental da iconografia do Senhor de Matosinhos, junto com os pés pregados separadamente na cruz, e o perizônio longo, cobrindo os joelhos. Essas características provêm da imagem medieval venerada no Santuário de Matosinhos em Portugal. O olhar divergente tem base teológica na angústia do Cristo em seus momentos finais, simultaneamente ligado à terra e ao céu, em virtude de sua dupla natureza, divina e humana.

*and wielding a small portable oratory with the image of Christ Crucified, conserved until today in the church's collection. When Feliciano died in 1765, eight years after beginning the works, the church was already fit to serve for worship with three altars installed but still without the retable and image of **Bom Jesus de Matosinhos** imported from Portugal and placed prominently on the high altar.*

Bom Jesus de Matosinhos - This primitive image is without a doubt that currently (re) presented on the sepulcher of the high altar, unfortunately mischaracterized by a restoration which eliminated the divergent gaze, a fundamental characteristic of the iconography of the Senhor de Matosinhos, together with the feet nailed separately onto the cross and the long perizonium covering the knees. These characteristics come from the medieval image worshipped in the Matosinhos Sanctuary in Portugal. The divergent gaze is theologically based on Christ's anguish in his final moments, simultaneously linked to earth and heaven in virtue of his dual nature, human and divine.



Igreja, Adro dos Profetas e construções anexas (casa dos ex-votos e capela).
Church, Parvis of the Prophets and annexed constructions (house for votive offerings and chapel).

Os principais responsáveis pela obra, nessa primeira etapa, foram o mestre-de-obras Antônio Rodrigues Falcato e o pedreiro Domingos Antônio Dantas, secundados pelos oficiais de carpintaria Antônio Gonçalves Rosa e Francisco Gonçalves Martins. Embora nenhuma indicação figure nos arquivos do Santuário com relação ao autor do projeto, a orientação do próprio Feliciano Mendes é hipótese provável, uma vez que o primeiro ermitão de Congonhas era também “oficial de pedreiro”, profissão mencionada no termo de sua entrada na Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica, a 11 de janeiro de 1760.

Those chiefly responsible for the work during this initial stage were the master mason Antônio Rodrigues Falcato and the mason Domingos Antônio Dantas, supported by official carpenters Antônio Gonçalves Rosa and Francisco Gonçalves Martins. While there is no indication in the Sanctuary's archives as to who the designer of the project was, the guidance of Feliciano Mendes himself is a probable hypothesis since the first hermit of Congonhas was also an “official mason” – his admitted profession when entering the Third Order of Saint Francis of Vila Rica on January 11, 1760.



Frontão da igreja do Bom Jesus.
Pediment of the Bom Jesus church.

O período de 1769 a 1773 assinala a presença em Congonhas de Francisco de Lima Cerqueira, que Germain Bazin avaliou como “um dos mais importantes arquitetos de Minas na época rococó”. Sua principal tarefa foi a edificação da capela-mor da igreja, em parceria com Tomás da Maia Brito. Cerqueira interveio ainda no acréscimo das torres, obra que possivelmente incluiu também o frontão

The period from 1769 to 1773 marks the presence in Congonhas of Francisco de Lima Cerqueira, who Germain Bazin considered “one of the most important architects in Minas Gerais during the rococo period.” His main task was to construct the chancel of the church in partnership with Tomás da Maia Brito. Cerqueira also intervened by adding the towers, a work that possibly also included the flowing



de perfil movimentado, bem como uma segunda moldura em semicírculo acima do **óculo trilobado**. Essa moldura, de efeito puramente ornamental, revela o desejo de modernizar o edifício, acompanhando a evolução da arquitetura religiosa da região mineira no período.

*pediment and a second semicircular molding above the **trilobed oculus**. Of a purely ornamental effect, this molding reveals a desire to modernize the building by accompanying the evolution of religious architecture in the Minas Gerais region during the period.*

óculo trilobado - Abertura ou janela, destinada à passagem do ar e da luz; freqüentemente circular ou ovalado, neste caso sob a forma de um trevo (trifólio).

trilobed oculus - An opening or window designed to allow the passage of air and light; frequently circular or oval, in this case it is in the shape of a shamrock (three-leaf clover)

Frontão e torres da igreja do Bom Jesus.
Pediment and towers of the Bom Jesus church.





Brasão da Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos. Portada da igreja.
Coat-of-arms of the Brotherhood of Bom Jesus de Matosinhos. Church portal.

A igreja do Bom Jesus de Congonhas representa com efeito um momento de transição nessa evolução: sua planta já incorpora torres transbordantes e ligeiramente recuadas como em Santa Efigênia de Ouro Preto, tendo também em comum com aquela igreja a supressão dos corredores ao longo da nave. Entretanto,

The church of Bom Jesus de Congonhas clearly represents a moment of transition in this process: its plan already incorporates overflowing and slightly recessed towers like those at Santa Efigênia de Ouro Preto, and also has in common with that church the suppression of traditional corridors along



todo o conjunto permanece submetido ao rígido linearismo que caracterizou os templos mineiros da primeira metade do setecentos, com exceção do frontão, como foi dito. A portada inovadora é a primeira do ciclo rococó em Minas Gerais, introduzindo o tema da cartela com o brasão de irmandade em composição ornamental de **rocalhas**. Nela, vêem-se as cinco chagas de Cristo e os três cravos que identificam a irmandade do Bom Jesus de Matosinhos, proprietária da igreja.



*the nave. Nevertheless, the entire complex remains subordinated to the rigid linearism that characterized Minas Gerais churches during the first half of the XVII Century, except for the pediment as noted earlier. The innovative portal is the first of the rococo cycle in Minas Gerais, introducing the theme of the cartouche with the coat of arms of the fraternity in an ornamental **rocaille** composition. In it can be seen the five wounds of Christ and the three spikes that identify the fraternal order of Bom Jesus de Matosinhos, owner of the church.*

rocalhas - Palavra derivada do francês *rocaille*. Tema decorativo próprio do estilo rococó, composto de formas assimétricas tendo por base a concha estilizada.

rocaille - Derived from the French *rocaille*. A decorative theme peculiar to the rococo style, composed of asymmetrical forms based on a stylized shell.



Retábulo da nave, de Jerônimo Felix Teixeira.
Nave retable, by Jerônimo Felix Teixeira.



TALHA E IMAGINÁRIA

Wood carving and polychromed sculpture

A decoração interna do Santuário de Congonhas é uma das jóias do rococó mineiro, comparável à que o Aleijadinho criou para a igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. As duas igrejas apresentam, entretanto, vertentes diferentes do novo estilo de filiação francesa, adotado nas igrejas de Minas Gerais a partir de 1760, sucedendo ao barroco que vigorou na primeira metade do século. Se em Ouro Preto prevaleceu o gosto de Lisboa, apreendido pelo Aleijadinho com artistas procedentes daquela cidade, em Congonhas, ao contrário, predominou o gosto da região de Braga, introduzido diretamente por artistas bracarenses que trabalharam na decoração do Santuário do Bom Jesus, como

The decoration of the Congonhas sanctuary is one of the jewels of Minas Gerais rococo, comparable to what Aleijadinho created for the church of Saint Francis of Assisi in Ouro Preto. However, the two churches embody different aspects of the new style of French origin adopted by Minas Gerais churches beginning in 1760, succeeding the Baroque that was so much in vogue during the first half of the century. If in Ouro Preto the taste of Lisbon prevailed – acquired by Aleijadinho through artists heralding from that city –, in Congonhas, to the contrary, the taste of the region around Braga reigned, introduced directly by Bragan artists who worked on the decoration of the Bom Jesus





Retábulo da capela-mor, de João Antunes de Carvalho.
Chancel retable, by João Antunes de Carvalho.



Jerônimo Félix Teixeira e Francisco Vieira Servas.

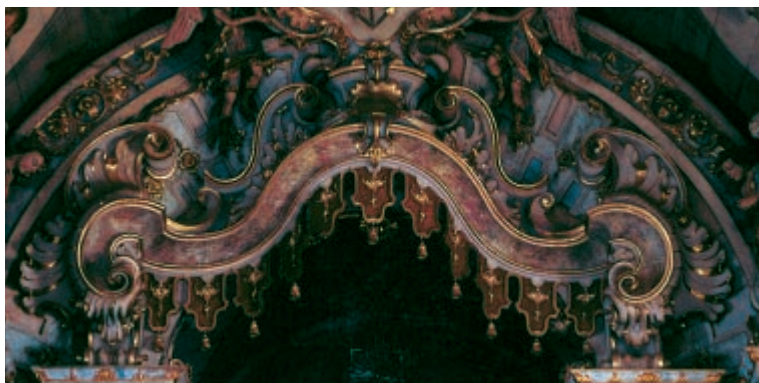
A obra de talha principiou pelos retábulos da nave, pelos quais o entalhador Jerônimo Félix Teixeira recebeu, entre 1765 e 1769, importante pagamento, que provavelmente incluiu também os dois púlpitos, que são de fatura semelhante. Completados em 1772 por Manuel Rodrigues Coelho, esses retábulos têm desenho funcional, adaptado à inserção em chanfro nos cantos da parede do arco cruzeiro. No da esquerda, conserva-se bela imagem setecentista de São Francisco de Paula, cujo símbolo **charitas** figura na cartela acima da sanefa, atestando a destinação original do altar. O mesmo

Sanctuary, such as Jerônimo Félix Teixeira and Francisco Vieira Servas.

The carving work began with the retables in the nave, for which the woodcarver Jerônimo Félix Teixeira received, between 1765 and 1769, an important sum that probably also included the two pulpits, since they are listed on a similar invoice. Completed in 1772 by Manuel Rodrigues Coelho, these retables have a functional design, adapted for chamfered insertion into the corners of the cross-arch wall. On the left is conserved the beautiful seventeenth-century image of Saint Francis of Paula, whose symbol “charitas” is represented in the cartouche above the valance, attesting to the

charitas - A palavra latina *charitas* (caridade ou amor), rodeada de chamas, é a divisa da ordem dos Mínimos, fundada por São Francisco de Paula.

charitas - The Latin word *charitas* (charity or love) surrounded by flames is the symbol of the Minims order founded by Saint Francis of Paula.



Altar-mor. Coroamento em dossel sinuoso (balestra).
 High altar. Crowning motif in flowing dossal (ballista).

não acontece com relação ao outro retábulo, cuja cartela, com o símbolo de São Francisco de Assis (dois braços em “X”) não corresponde à imagem de Santo Antônio venerada atualmente. Observe-se ainda que foram retiradas as imagens menores que ocupavam os suportes laterais de ambos os altares¹.

No retábulo da capela-mor, executado por João Antunes de Carvalho entre 1769 e 1775, aparece pela primeira vez na talha

original destination of the altar. The same is not the case with the other retable, whose cartouche, with the symbol of Saint Francis of Assisi (two arms in an X), does not correspond to the currently worshipped image of Saint Anthony. It can also be seen that the smaller images which occupied the lateral supports on both altars have been removed¹.

On the retable of the chancel – executed by João Antunes de Carvalho between 1769 and 1775 –

1 - Em fotografias antigas é possível ver algumas dessas pequenas imagens ainda nos nichos, como no livro de Edgar de Cerqueira Falcão, *Relíquias da terra do ouro* (1946, p. 359).

1 - In old photographs it is still possible to see some of these small images in the niches, such as in Edgar de Cerqueira Falcão's book *Relíquias da terra do Ouro* (1946), p. 359.



mineira o elegante motivo de coroaamento em dossel sinuoso (balestra), repetido posteriormente em todos os retábulos de Francisco Vieira Servas. A presença de Servas em Congonhas é, aliás, atestada documentalmente no ano de 1778, quando foi pago pela execução de “**quatro anjos grandes**”.

No conjunto de imagens desse retábulo, chamam particularmente a atenção os elegantes tocheiros que ocupam na base do trono o lugar onde em princípio deveriam estar a Virgem das Dores e São João, para complemento da cena do Calvário. A atribuição desses tocheiros é incerta, aceitando-se a hipótese de

*appears for the first time in Minas Gerais carving the elegant crowning motif in a flowing dossal (arbalette) repeated later in all of Francisco Vieira Servas' retables. The presence of Servas in Congonhas was in fact documented in the year 1778, when he was paid for executing “**four large angels**.”*

Among the set of images on this retable, those which attract the most attention are the elegant angel-candleholders occupying the place on the base of the throne where in principle should be Mary and the Apostle John to complement the Calvary scene. The attribution of these angel-candleholders is

quatro anjos grandes - Dois desses anjos são, sem dúvida, os que apresentam a cartela com o símbolo da Irmandade no fecho do arco cruzeiro. Os outros poderiam ser os tocheiros grandes do presbitério, feitos provavelmente em colaboração com auxiliares menos competentes.

four large angels - Two of these angels are, without a doubt, those that present the cartouche with the symbol of the Fraternity in the keystone of the cross-arch. The others could be the large angel-candleholders in the presbytery, probably made in collaboration with less competent auxiliaries.

serem de importação portuguesa, como o monumental Senhor de Matosinhos, de pés separados e olhar divergente, segundo sua iconografia tradicional. Quanto às demais imagens, as que representam a **Verônica** e **São Longuinho**, justificadas pela iconografia da cena do Calvário e perfeitamente integradas às dimensões dos suportes em forma de estípites, são sem dúvida do próprio entalhador, João Antunes de Carvalho. As dos nichos laterais, São Domingos à esquerda e Santa Cecília à

*uncertain, although the hypothesis is accepted that they are Portuguese imports like the monumental Senhor de Matosinhos, with his separate feet and divergent gaze according to traditional iconography. As for the other images, those representing **Veronica** and **Saint Longinus** are justified by the iconography of the Calvary scene and fit perfectly into the dimensions of the stipe-shaped supports, which were without a doubt made by João Antunes de Carvalho. Of a less erudite author, the images in the*

Verônica - Segundo tradição dos textos apócrifos, foi a mulher que enxugou o rosto de Cristo no Caminho do Calvário, tendo portanto por atributo um tecido com a face de Cristo impressa.

São Longuinho - Viveu no primeiro século, foi contemporâneo de Jesus Cristo e, de acordo com os raríssimos relatos a respeito de sua hagiografia, trata-se do centurião que, na Crucificação, reconheceu Cristo como "o filho de Deus" (Mateus 27:54; Marcos 15:39; Lucas 23:47).

Veronica - According to the apocryphal tradition, was the woman who swabbed Christ's face along the Path of Calvary, and therefore has a cloth with Christ's face imprinted on it as an attribute.

Saint Longinus - Lived during the first century, was contemporary of Jesus Christ and, according to the rare reports regarding his hagiography, was the centurion who at the Crucifixion recognized Christ as "the son of God" (Matthew 27:54; Mark 15:39; Luke 23:47).



Bustos relicários dos doutores da igreja, de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.
Reliquary busts of the church's theological saints, by Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho.

direita, de fatura menos erudita, parecem mais tardias. Já as imagens de Santana Mestra e os dois tocheiros menores foram colocados no retábulo em meados do século XX².

Referência especial merecem os quatro magníficos bustos – relicários dos santos doutores da igreja Ambrósio, Agostinho, Jerônimo e Gregório, esculpidos pelo Aleijadinho para a banquetta do altar-mor. Quatro outros, de dimensões menores, foram

side niches – Saint Dominic to the left and Saint Cecilia to the right – appeared later. The images of Saint Anne (Mary's mother) and the two smaller tochères were put on the retable in the middle of the XX Century².

Special mention is deserved for the four magnificent reliquaries of the great theological saints of the church – Ambrose, Augustine, Jerome and Gregory – sculpted by Aleijadinho for the banquette of the high altar.

2 - Ver fotografia citada na nota 1, na qual essas três últimas imagens ainda não figuram no retábulo.

2 - See photograph mentioned in note 1, in which these last three images are not yet represented in the retable.



Porta-campanários em forma de dragões.
 Campanile holders in the form of dragons.

feitos para os retábulos colaterais do arco cruzeiro, dos quais dois se encontram atualmente no Museu Arquidiocesano de Mariana.

Na decoração do corpo da igreja, observar ainda os fabulosos dragões orientais, servindo de porta-lampadários acima dos retábulos do cruzeiro, e os curiosos animais esculpidos em pedra na base dos púlpitos, que lembram a escultura monumental do

Four others of a smaller size were made for the collateral retables of the cross-arch, of which two are currently in the Mariana Archdiocese Museum.

Among the decoration of the church's nave are also fabulous oriental dragons serving as candelabra-holders above the retables of the cross-arch and curious animals sculpted from stone at the base of the pulpits which recall the monumental sculpture of



período românico medieval. Acima dos dosséis desses púlpitos, figuras femininas personificam as virtudes da Fé (com a cruz) e da Esperança (com a âncora), e nas pequenas cartelas das bacias estão representados símbolos da Paixão de Cristo.

the medieval Romanesque period. Above the dossals of these pulpits, feminine figures personify the virtues of Faith (with a cross) and Hope (with an anchor), while symbols of Christ's Passion can be found in the small cartouches on the basins.

Púlpito ao lado esquerdo da nave.
Pulpit to the left of the nave





Pintura do forro da capela-mor, de Bernardo Pires da Silva.
Painting on the ceiling of the chancel, by Bernardo Pires da Silva.



PINTURA

Painting

Resta falar das obras de pintura que complementam admiravelmente a talha dos retábulos e púlpitos, fazendo dessa igreja excepcional um exemplo raro de unidade de estilo na arquitetura colonial brasileira. Além de recobrir inteiramente os dois forros com belas composições contínuas de perspectivas em estilo rococó, pinturas em painéis fixos, de formatos variados, ocupam as paredes da nave e da capela-mor, alinhadas como numa pinacoteca de museu.

Mas nessa pinacoteca religiosa, em grande parte executada pelo pintor marianense João Nepomuceno Correia Castro, entre 1778 e 1787, a visão estética é secundária. Na época em que foi realizada, importava

Mention should be made of the painting that admirably complemented the carving of the retables and pulpits, making this exceptional church a rare example of unity of style in Brazilian colonial architecture. Besides covering the two ceilings with beautiful continuous compositions of perspectives in rococo style, paintings on fixed panels of varying shapes occupy the walls of the nave and the chancel, aligned as if in an art museum.

But in this religious art gallery – largely executed by the painter João Nepomuceno Correia Castro from the Minas Gerais town of Mariana between 1778 and 1787 – the aesthetic vision is secondary. At that time when it was accomplished, what was



Entrada da Romaria.
Entrance for the Pilgrimage.

antes de tudo o uso didático das imagens para instrução do povo, que afluí em massa ao Santuário de Matosinhos na época dos **Jubileus**. Toda a história da Redenção do Homem – do pecado de Adão ao Sepultamento do Cristo e sua Glorificação no Céu ao

most important was the didactic use of the images for instructing the populace, which flocked in masses to the Matosinhos Sanctuary during the celebration of the **Jubilees**. The entire history of the Redemption of Man is represented through the most suggestive scenes, from

Jubileus - Os jubileus eram realizados, inicialmente, nos meses de maio e de setembro (Festas da Invenção e Exaltação da Santa Cruz). Posteriormente, foi suprimido o do mês de maio, em virtude das dificuldades de acesso a Congonhas na estação outonal (chuvas copiosas e suas conseqüências).

Jubilees - The jubilees were initially held during the months of May and September (the Feasts of Invention and Exaltation of the Holy Cross). Later, the May festival was dropped due the difficulty of accessing Congonhas in autumn (heavy rains and their consequences).



lado de Deus Pai e do Espírito Santo – encontra-se representada por meio de suas cenas mais sugestivas.

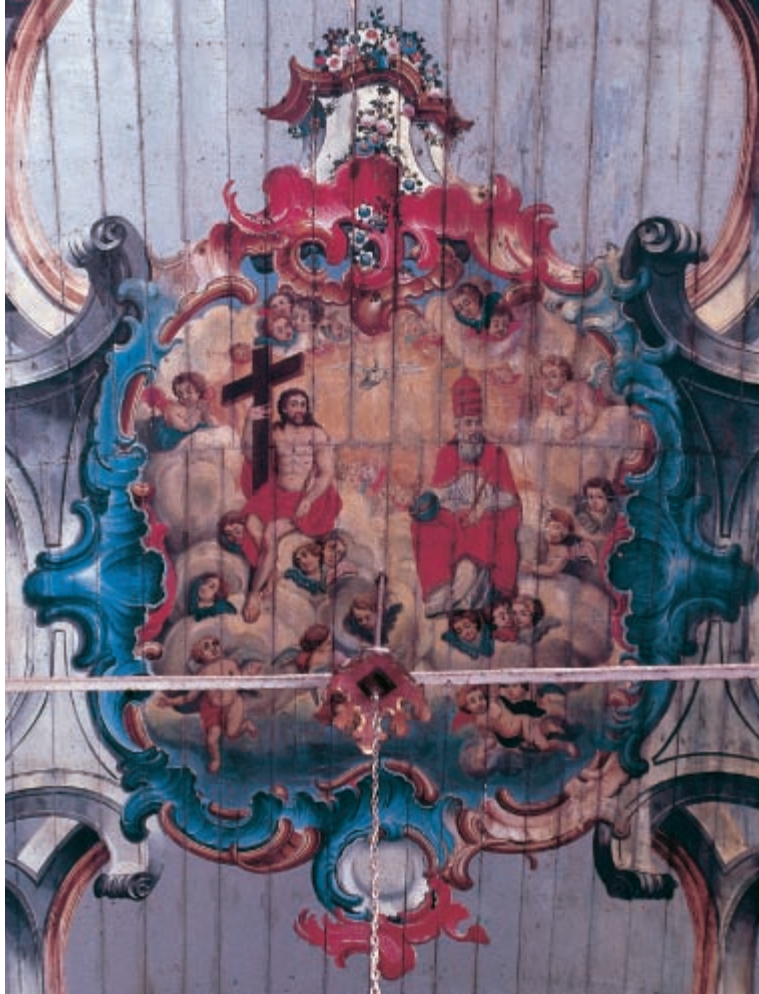
Na entrada da igreja, o peregrino é acolhido pelos três grandes Patriarcas bíblicos, Abraão, Isaac e Jacó, figurados em meio-corpo nos medalhões do forro, abaixo do coro alto. A parte superior do coro é também dedicada a cenas do Antigo Testamento, começando pelos episódios do Pecado de Adão e Expulsão do Paraíso, à esquerda e direita do óculo, continuando com o Assassinato de Abel pelo irmão Caim, o Sacrifício de Noé após o dilúvio e o Aviso a Abraão do Nascimento de Isaac.

Cenas do Antigo Testamento enquadram ainda as vastas pinturas em perspectiva dos forros da nave e da capela-mor, escolhidas em função de sua simbologia no drama

the sin of Adam to Christ's Burial and His Glorification in Heaven beside God the Father and the Holy Spirit.

At the entrance to the church, pilgrims are welcomed by the three great biblical Patriarchs, Abraham, Isaac and Jacob, represented in half body on the medallions of the ceiling below the choir loft. The upper part of the choir loft is also dedicated to scenes from the Old Testament, beginning with the episodes of Adam's Sin and Expulsion from Paradise, to the left and right of the oculus, continuing with the Murder of Abel by his brother Cain, Noah's Sacrifice after the Flood and the Message to Abraham of Isaac's Birth.

Scenes from the Old Testament also frame the vast paintings in perspective on the ceilings of the nave and the chancel, chosen because of their symbology in Christ's Calvary drama,



Pintura do forro da nave, de João Nepomuceno Correia e Castro. Medalhão Central com a representação da Santíssima Trindade.

Painting on the ceiling of the nave, by João Nepomuceno Correia e Castro. Central medallion with a representation of the Holy Trinity.

do Calvário do Cristo, pedra angular da Redenção. Correndo ao longo das paredes da nave, acima da cimalha, figuram assim oito cenas da vida de José do Egito, considerado pré-figura bíblica do Cristo, graças a uma série de

the cornerstone of the Redemption. Running along the walls of the nave above the cyma are eight scenes of Joseph's life in Egypt, considered the biblical pre-figure to Christ thanks to a series of analogies, such as the fact



analogias, como o fato de ambos terem sido perseguidos e vendidos.

A cena da venda de José pelos irmãos (quatro personagens) inaugura a seqüência no canto da abóbada, à esquerda do espectador que transpõe a porta de entrada. Seguem-se, em sentido horário, as cenas dos irmãos anunciando a Jacó a morte de José (três personagens), José tentando escapar à sedução da mulher de Putifar, chefe da guarda do faraó (dois personagens) e

that both were persecuted and sold.

The scene of Joseph's sale by his brothers (four characters) inaugurates the sequence in the corner of the vault, to the left of the spectator who crosses through the entrance door. Proceeding clockwise are scenes of the brothers announcing Joseph's death to Jacob (three characters), Joseph trying to escape seduction by the wife of Potiphar, the chief guard of the pharaoh (two characters), and

Os irmãos anunciam a morte de José. Detalhe da pintura do forro da nave. *The brothers announce Joseph's death. Detail from the painting on the ceiling of the nave.*



José e a mulher de Putifar. Detalhe da pintura do forro da nave. *Joseph and Potiphar's wife. Detail from the painting on the ceiling of the nave.*





José dando-se a conhecer aos irmãos.
Detalhe da pintura do forro da nave.
Joseph getting to know his brothers. Detail from the painting on the ceiling of the nave.

José interpretando sonhos dos companheiros de prisão (três personagens). Do outro lado da abóbada, temos José interpretando sonhos do faraó (três personagens), José dando-se a conhecer aos irmãos (seis personagens), os irmãos anunciando a Jacó os fatos ocorridos no Egito (quatro personagens) e o encontro de Jacó e José³.

As cenas laterais do forro da capela-mor são, por sua vez, alusivas à vida do Rei

3 - Essas cenas estão relatadas no Gênesis, capítulos 37-46, que é interessante ter em mãos durante a visita.



Os irmãos anunciando a Jacó o ocorrido no Egito. Detalhe da pintura do forro da nave.
The brothers telling Jacob what happened in Egypt. Detail from the painting on the ceiling of the nave.

Joseph interpreting the dreams of his prison mates (three characters). On the other side of the vault we have Joseph interpreting the pharaoh's dreams (three characters); Joseph becoming reacquainted with his brothers (six characters); the brothers explaining to Jacob what happened in Egypt (four characters) and Jacob's encounter with Joseph³.

The lateral scenes on the ceiling of the chancel, in

3 - These scenes are related in Genesis, chapters 37 - 46, which is interesting to have on hand during the visit.



Unção de David. Detalhe da pintura da capela-mor.

Anointment of David. Detail from the painting in the chancel.

Despedida de David e seu amigo Jônatas. Detalhe da pintura da capela-mor.

David saying farewell to his friend Jonathan. Detail from the painting in the chancel.

David, antepassado direto do Cristo, segundo a genealogia estabelecida no Evangelho de São Mateus. A seqüência inicia-se na região central da abóbada à esquerda, com a cena da Unção de David por Samuel (dois personagens). Seguem-se as representações de David com a cabeça decepada de Golias (um personagem), Despedida de David e seu amigo Jônatas, filho do Rei Saul (dois personagens), David com pães santificados (dois personagens), Encontro com

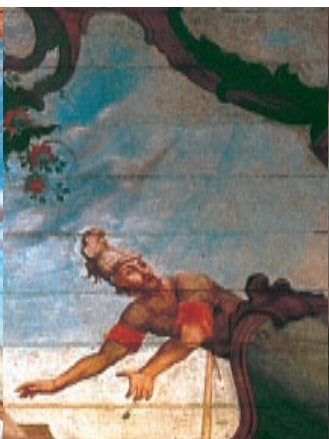
turn, represent aspects of the life of King David, a direct ancestor of Christ according to the genealogy established in Saint Matthew's Gospel. The sequence begins to the left of the central part of the vault, with the scene of the Anointment of David by Samuel (two characters). These are followed by representations of David with Goliath's severed head (one character); David's farewell to his friend Jonathan, son of King Saul (two characters); David with sanctified bread (two



David com os pães santificados.
Capela-mor.
David with the sanctified bread.
Chancel.



David e Abigail. Capela-mor.
David and Abigail. Chancel.



Suicídio de Saul. Capela-mor.
Suicide of Saul. Chancel.

Abigail (dois personagens), Suicídio de Saul (personagem único atirando-se sobre uma espada), Notícia da morte de Saul (dois personagens) e David recebendo a cabeça do rival Isboet, segundo filho de Saul (dois personagens)⁴.

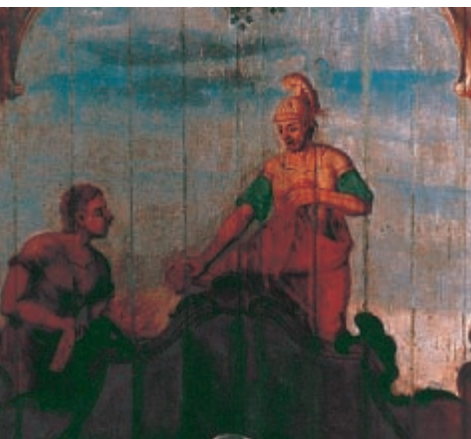
Ao longo das paredes da nave e da capela-mor, desenvolve-se uma extraordinária seqüência de quadros com cenas do

characters); the meeting with Abigail (two characters), Saul's suicide (a single character throwing himself on a sword); news of the death of Saul (two characters) and David receiving the head of his rival Isboeth, Saul's second son (two characters)⁴.

Along the walls of the nave and the chancel is an extraordinary sequence of pictures with scenes from the New Testament whose

4 - Para compreensão dessas cenas pouco usuais na iconografia da arte cristã, remetemos à leitura do Primeiro e Segundo Livros de Samuel, capítulos 18-31 e 1-4, respectivamente.

4 - To understanding these unusual scenes in the iconography of Christian art, we suggest reading the 1st and 2nd Books of Samuel, chapters 18 to 31 and 1 to 4, respectively.



Notícia da morte de Saul. Capela-mor.
News of the death of Saul. Chancel.



David recebendo a cabeça do rival
Isboset. Capela-mor.
*David receiving the head of his rival
Isboseth. Chancel.*

Novo Testamento, cujas molduras acompanham a forma dos espaços disponíveis, produzindo belo efeito decorativo, especialmente sensível na capela-mor. As pinturas podem ser divididas em três grupos distintos, o primeiro relativo ao ciclo da Vida da Virgem, o segundo ao da Infância e Vida Pública do Cristo e o terceiro a sua Paixão e Morte. Ao oposto das cenas das abóbadas, a leitura não se faz em sequência contínua e, sim, simétrica, devendo o espectador procurar

frames accompany the shapes of the spaces available, producing a beautiful, ornamental and especially moving effect in the chancel. These paintings can be divided into three distinct groups: the first relative to the Life of the Virgin, the second dealing with the Childhood and Public Life of Christ and the third covering His Passion and Death. Contrary to the scenes on the vaults, these pictures are not fixed in a continuous sequence but rather symmetrically,



Entrada da igreja e coro alto.
Entrance to the church and the choir loft.

alternadamente nas paredes da esquerda e da direita a seqüência lógica dos episódios.

Na entrada da igreja, abaixo do coro, estão dispostas seis cenas alusivas à vida da Virgem, anteriormente ao nascimento do Cristo. A primeira é a Anunciação a Santana, no canto direito de quem entra, seguida do Nascimento da Virgem, a Apresentação ao Templo, Casamento com São José, Anunciação do Anjo

requiring the spectator to follow the logical sequence of the episodes alternately on the left and right walls.

At the entrance to the church, below the choir loft, are six scenes depicting the life of the Virgin prior to Christ's birth. The first is the Announcement to Saint Anne – in the right corner to whom enters –, followed by the Birth of the Virgin, Presentation to the Temple, Marriage to Saint Joseph, the Angel Gabriel's Announcement (to the left)



Gabriel (à esquerda) e terminando com a Visitação de Santa Isabel (à direita).

O ciclo da Infância do Cristo começa com a Visita dos Pastores, à esquerda, seguida da Apresentação de Jesus ao Templo, à direita, e sucessivamente Fuga para o Egito e Jesus entre os Doutores (à esquerda), totalizando quatro episódios. O da Vida Pública tem início com o Batismo no Jordão, à esquerda, seguido do Sermão na Montanha, à direita e, do mesmo lado, Os Vendilhões do Templo, a Tentação de Cristo e o Encontro com a Samaritana no Poço de Jacó. A série termina com a Ressurreição de Lázaro, do lado esquerdo, totalizando seis episódios.

Visita dos pastores. Lado esquerdo da nave.
*Visit of the Shepherds.
Left to the nave.*



and ending with the Visitation of Saint Isabel (to the right).

The cycle of Christ's Childhood begins with the Visit of the Shepherds to the left, followed by the Presentation of Jesus to the Temple to the right and successively his Escape to Egypt and Jesus among the Doctors (to the left), totaling four episodes. The Public Life sequence begins with the Baptism in the Jordan to the left, followed by the Sermon on the Mount to the right and, on the same side, The Peddlers in the Temple, Christ's Temptation and the Encounter with the Samaritan at the Well of Jacob. The series ends with the Resurrection of Lazarus on the left side, totaling six episodes.



Fuga para o Egito. Lado esquerdo da nave.

Escape to Egypt. Left to the nave.



Batismo no Jordão. Lado esquerdo da nave.

Baptism in the Jordan. Left to the nave.



O encontro com a samaritana no poço de Jacó. Lado direito da nave.

Encounter with the Samaritan at the Well of Jacob. Right to the nave.

Interessante observar que os espaços vagos acima das portas e púlpitos foram preenchidos com pinturas de paisagens de efeito decorativo, sem significado iconográfico.

O terceiro ciclo de pinturas, ilustrando temas relativos à Paixão e Morte do Salvador, desenvolve-se nas paredes da capela-mor em seis episódios, da Entrada Triunfal do Cristo em Jerusalém, representada no registro inferior à esquerda, à cena final da Crucificação, na parede da direita, próxima ao altar-mor. Em disposição simétrica, como na nave, a seqüência lógica dos episódios ilustra em

It is interesting to observe that the empty spaces above the doors and pulpits were filled with paintings of landscapes for ornamental effect, without any iconographic significance.

The third cycle of paintings, illustrating themes relative to the Passion and Death of the Savior, is developed on the walls of the chancel in six episodes, from Christ's Triumphal Entry into Jerusalem shown in the lower scene to the left to the final scene of the Crucifixion on the right wall, near the high altar. Symmetrically placed as in the nave, the logical sequence of the following episodes illustrates two



seguida dois momentos diferentes da Ceia do Cristo com os apóstolos: o Lava-pés e a Instituição da Eucaristia. Seguem-se a Agonia no Horto, a Prisão, Jesus diante de Caifás, Jesus diante de Pilatos no Pretório, Flagelação, Coroação de Espinhos, *Ecce Homo* (Jesus flagelado e coroado de espinhos, sendo apresentado aos judeus por Pilatos) e Caminho do Calvário, no momento do encontro com sua mãe, Maria.

different moments from Christ's Last Supper with the apostles: the foot-washer and the Institution of the Sacrament. Next come the Agony in the Garden, the Arrest, Jesus before Caiphias, Jesus before Pilate in the Court, the Flagellation, the Coronation of Thorns, Ecce Homo (Jesus, whipped and crowned with thorns, being introduced to the Jews by Pilate) and the Path of Calvary at the time of encountering his mother Mary.

Capela-mor com retábulo e pintura parietais.
Chancel with retable and parietal paintings.





Imagem do Bom Jesus de Matosinhos no Sarcófago do altar-mor.
Image of Bom Jesus de Matosinhos in the Sarcophagus of the high altar.

Os últimos episódios da Paixão, Jesus Crucificado e Deposição no Túmulo, estão representados nas esculturas de grande porte do Senhor de Matosinhos, a primeira no camarim do retábulo e a segunda no sarcófago do altar, totalizando a seqüência de 14 cenas da Via Sacra ou **Passos da Paixão**. Por outro lado, é provável que uma representação da Deposição, em gravura,

*The final episodes of the Passion – Jesus Crucified and His Placement in the Tomb – are represented by the large sculptures of the Senhor de Matosinhos, the first in the main place and the second in the sarcophagus of the altar, totaling a sequence of fourteen scenes of the Via Sacra or **Stations of the Passion**. On the other hand, it is probable that a representation of the*

Passos da Paixão - Sete dessas cenas foram retomadas pelo Aleijadinho nos grupos escultóricos das Capelas dos Passos: Ceia, Agonia, Prisão, Flagelação, Coroação, Caminho do Calvário e Crucificação. Vale lembrar que os Passos eram geralmente representados em séries de sete ou múltiplos de sete.

Stations of the Passion - Seven of these scenes were resumed by Aleijadinho in the sculptural groups of the Station chapels: the Last Supper, the Agony, the Arrest, Flagellation, Coronation of Thorns, Path of Calvary and the Crucifixion. It is worth remembering that the Stations were usually represented in series of 7 or multiples of 7.



tenha inspirado a pintura do medalhão do forro. Nele se encontra uma ilustração do episódio lendário em que um grupo de pescadores de Matosinhos encontra uma escultura do Cristo Crucificado, atribuída a Nicodemos, origem da referida devoção em Portugal.

A história da redenção do homem pecador pela paixão e morte do Cristo Salvador tem um epílogo glorioso na cena central da pintura da nave, na qual, ainda com as marcas

da paixão e segurando a cruz do suplício, o Redentor é representado no céu, sentado à direita de Deus Pai, unidos ambos pelos raios do Espírito Santo, em meio a uma revoada de anjinhos e

Deposition in engraving was the inspiration for the painting of the medallion on the ceiling. In it is an illustration of the fabled episode in which a group of fishermen from Matosinhos find a sculpture of the Crucified Christ attributed to Nicodemos, the origin of the referred cult in Portugal.

The story of sinful man's redemption through the passion and death of Christ the Savior has a glorious epilogue in the central scene of the painting in the nave, in which, still with

the marks of the passion and holding the cross of his martyrdom, the Redeemer is represented in heaven seated to the right of God the Father, both united by the rays of the Holy Spirit amid soaring angels and



*Pintura da nave. Cena central.
Painting in the nave.
Central scene.*

querubins. A cena é circundada por uma moldura de rocalhas de coloração viva, e colocada em evidência no centro da abóbada por uma fantástica trama arquitetônica de suportes vazados, de efeito ilusionista plenamente convincente, atestando a perícia técnica do pintor Nepomuceno, já citado anteriormente.

Diferente é o partido da pintura do forro da capela-mor, executado pelo pintor Bernardo Pires da Silva, nos anos de 1773 e 1774. A perspectiva arquitetônica reduz-se a uma espécie de muro parapeito, atrás do qual emergem os personagens que ilustram a vida de David. A ligação com o medalhão central se faz por uma trama vazada de formas curvilíneas em “C” e em “S”, decoradas de rocalhas e delicados arranjos florais, em uma das mais graciosas composições do rococó mineiro. Entretanto, as figuras humanas não têm a

cherubs. The scene is enclosed by a vividly-colored rocaïlle frame and placed boldly in the center of the vault through a fantastic architectural scheme of hollowed supports, providing a very convincing illusionary effect and attesting to the painter Nepomuceno's technical expertise, previously mentioned.

The departure for the painting of the chancel ceiling, executed by Bernardo Pires da Silva in 1773 and 1774, is different. The architectural perspective is reduced to a type of parapet wall behind which the characters illustrating the life of David emerge. The connection with the central medallion is made through a hollow frame in curvilinear shapes consisting of a C and an S, decorated with rocaïlle and delicate floral arrangements in one of the most graceful compositions of Minas Gerais rococo. Nevertheless, the human figures do not have the



força das do pintor
Nepomuceno, e suas
atitudes parecem pouco
naturais, como pode ser
visto, por exemplo, na
cena do abraço entre
David e Jônatas, acima da
cartela do retábulo.

*force of those painted by
Nepomuceno and their
postures do not seem very
natural, as can be seen, for
example, in the scene
where David and Jonathan
hug above the cartouche of
the retable.*

Capela-mor com pintura da abóbada.
Chancel with vault painting.





Profeta Ezequiel com Daniel ao fundo.
Prophet Ezekiel with Daniel in the background.

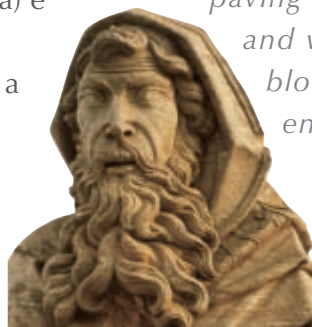


O ADRO DOS PROFETAS

The Parvis of the Prophets

Terminada a igreja, tem início a construção do adro, arrematado pelo mestre em pedra de cantaria, o canteiro-mor Tomás da Maia Brito, em 1777. Durante aproximadamente treze anos, numerosos operários livres e negros alugados trabalharam nessa obra, que demandou grande volume de pedra, como o demonstram as vultosas quantias anualmente gastas na extração e lavra de cantaria. Em 1790, o adro se encontrava definitivamente concluído na parte arquitetônica, uma vez que seu arrematante, Tomás da Maia Brito, o entrega naquele ano já rebocado, caiado, pavimentado (ladrilhos de pedra) e com portões de madeira vedando a entrada.

Once the church was finished, construction began on the parvis, made of quarry stone by the master stonemason Tomás da Maia Brito in 1777. During approximately thirteen years, numerous free workers and rented slaves worked on this project, which demanded a large volume of stone – as demonstrated by the bulky sums spent each year on quarry mining. The architectural part of the parvis was finally completed in 1790, since Tomás da Maia Brito delivered it that year complete with plaster, whitewash, paving (stone tiles) and wood gates to block the entrance.



A parte estatuária, constituída de 12 estátuas em pedra-sabão de tamanho próximo do natural e representando Profetas do Antigo Testamento, só seria executada cerca de dez anos mais tarde, com a presença do Aleijadinho em Congonhas. Entre 1800 e 1805, o artista e seus auxiliares recebem um total de 376 oitavas, três quartos e sete vinténs (455 mil réis) pela “fatura” desses profetas, quantia esta parcelada em três pagamentos anuais, em 1800, 1802 e 1805.

The statuary part, constituting of twelve soapstone sculptures of near-natural size and representing the Prophets of the Old Testament, would only be executed about ten years later with the presence of Aleijadinho in Congonhas. Between 1800 and 1805, the artist and his assistants received a total of 376 oitavas, three quartos and seven vinténs (455,000 réis) for the “invoices” of these prophets, a sum parceled out in three annual payments in 1800, 1802 and 1805.

Adro dos Profetas. Entrada da escadaria com portões.
Parvis of the Prophets. Gated entrance to the staircase.





A colaboração de auxiliares, que figuram nos **recibos** de Antônio Francisco Lisboa com o título de “oficiais”⁵, pode ser identificada na maioria das estátuas dos profetas, embora com menor evidência em Daniel e Jonas, esculpidos num único bloco. Tanto na obra dos Profetas quanto na dos Passos, executados anteriormente, o Aleijadinho foi secundado por sua oficina, o que é bastante



Recibo do Aleijadinho.
(Obra dos Passos).
Receipt for Aleijadinho.
(Work on the Stations).

The collaboration of auxiliaries, represented in Antônio Francisco Lisboa's **receipts** under the title of “officials”⁵,

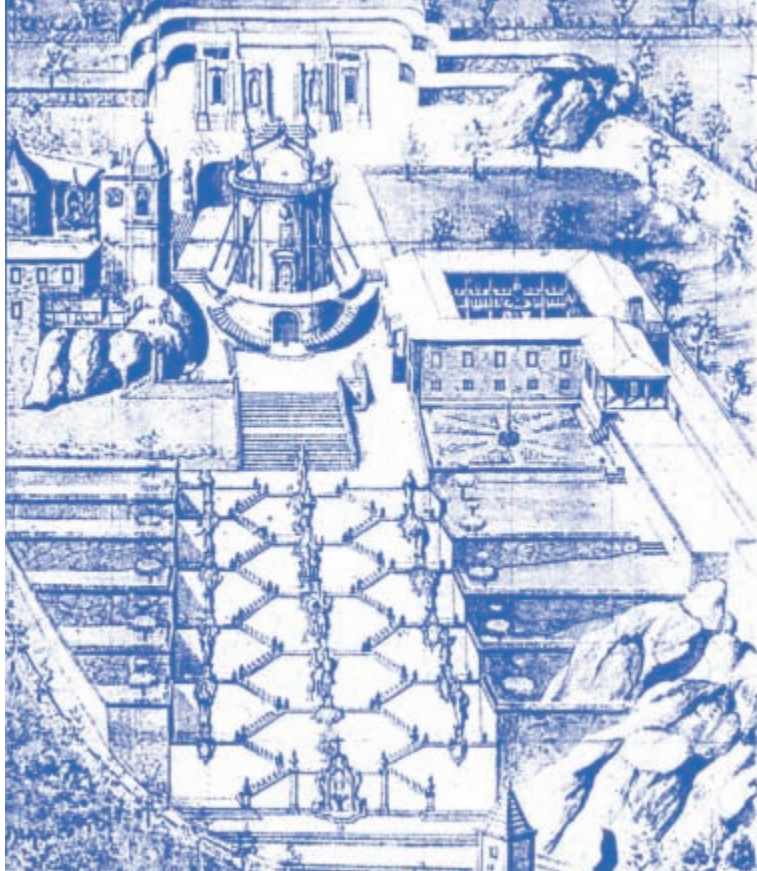
can be identified in most of the prophet statues, although to a lesser extent in the images of Daniel and Jonas, sculpted out of a single block. As much in his work on the Prophets as the previously-executed Stations, Aleijadinho was

recibos - Esses recibos conservam-se ainda no Arquivo do Santuário, juntamente com o Livro 1º de Receita e Despesas relativo ao período 1757-1825, fonte primária para todas as relações de pagamentos no texto deste livro.

receipts - These receipts are still conserved in the Sanctuary Archive together with the 1st Book of Income and Expenses relative to the period 1757 - 1825, the primary source for all references to payments made in the text of this book.

5 - Ver transcrições desses documentos em Edgar de Cerqueira Falcão, *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo* (São Paulo, 1962) e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho: Passos e Profetas* (São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1984).

5 - Transcriptions of these documents can be found in Edgar de Cerqueira Falcão, *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo* (São Paulo, 1962) and Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho Passos e Profetas* (São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1984).



Santuário do Bom Jesus de Braga em 1789. Desenho de Carlos Amarante (detalhe).
 Bom Jesus de Braga Sanctuary in 1789. Design by Carlos Amarante (detail).

compreensível, quando se tem em vista, por um lado, a monumentalidade da obra – um total de setenta e seis esculturas para os dois conjuntos – e, por outro, a idade avançada do artista enfermo, já no limite de suas forças. Congonhas seria, com efeito, a última obra importante na carreira do Aleijadinho, cuja atividade nos dez anos que

supported by his workshop – which is quite comprehensible when one bears in mind the monumentousness of the task (a total of seventy six sculptures for the two sets) and the infirm artist's advanced age, already at the limit of his forces. Congonhas would effectively be the last important work in the career



precederam sua morte, em 1814, reduziu-se praticamente à supervisão do trabalho de seus discípulos.

A construção de jardins religiosos, incluindo estátuas de pedra e capelas de Passos, já era comum em Portugal desde princípios do século XVIII, derivando diretamente do tema do “Sacro Monte”, inaugurado na Itália no período renascentista⁶. O Santuário do Bom Jesus do Monte, próximo à cidade de Braga, com sua monumental escadaria decorada de figuras de granito e ladeada por capelas de Passos, é sem dúvida o precedente europeu mais direto do conjunto de Congonhas. Este pode ser visto como uma espécie de redução do vasto programa desenvolvido no Santuário português, que comporta dezessete capelas de Passos

of Aleijadinho, whose activities in the 10 years that preceded his death in 1814 were practically reduced to supervising his disciples’ work.

The construction of religious gardens including stone statues and Station chapels was already common in Portugal since the start of the XVIII Century, deriving directly from the concept of the “Sacro Monte” inaugurated in Italy during the Renaissance period⁶. The Bom Jesus do Monte Sanctuary near the city of Braga, with its monumental stairs adorned with granite figures and flanked by Station chapels, is without a doubt the most direct European precedent for the Congonhas group. The latter can be seen as a type of reduction of the vast program developed at the Portuguese Sanctuary,

6 - Germain Bazin dedicou vasto capítulo ao tema do “Sacro Monte” no livro *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1970).

6 - Germain Bazin dedicated a vast chapter to the theme of the “Sacro Monte” in the book *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil* (Rio de Janeiro: Record, 1970).

e número muito superior de estátuas de pedra ilustrando temas relativos, tanto ao Antigo, quanto ao Novo Testamento.

Robert Smith chamou atenção para outro aspecto importante que distingue os sítios de Braga e Congonhas. Enquanto no primeiro as estátuas se encontram dispersas na encosta da colina, os Profetas de Congonhas foram, ao contrário, dramaticamente concentrados em uma área estratégica, formando uma espécie de *ballet* solene, que lembra os conjuntos escultóricos de Bernini nas cornijas de Roma⁷. Os gestos e atitudes individuais de cada um dos Profetas foram simetricamente orientados pelo

which boasts seventeen Station chapels and a much larger number of stone statues illustrating themes relative to as much the Old as the New Testament.

Robert Smith calls attention to another important aspect that distinguishes the Braga and Congonhas sites.

While in the first the statues are dispersed along the side of a hill, the Congonhas Prophets are, to the contrary, dramatically concentrated in a strategic area, forming a type of solemn ballet that recalls Bernini's sculptural sets in the cornices of Rome⁷. The gestures and individual attitudes of each Prophet were symmetrically aligned



Profeta Abdias.
The prophet Obadiah.

7 - Robert Smith, *Congonhas do Campo* (Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 20).

7 - Robert Smith, *Congonhas do Campo* (Rio de Janeiro: Agir, 1973), p. 20.



Adro dos Profetas. Vista posterior da esquerda para a direita: Daniel, Jonas, Abdias e Amós.
Parvis of the Prophets. Back view, from left to right: Daniel, Jonas, Obadiah and Amos.

Aleijadinho com relação ao eixo central da composição geral do adro, a tal ponto que a visão do conjunto se torna indispensável, para que esses mesmos gestos e atitudes sejam perfeitamente compreendidos.

Na interpretação de Germain Bazin, determinados Profetas desempenham o papel de protagonistas, subordinando a si os demais. Abdias, de braço erguido e dedo em riste apontando para o alto, teria a função do *maître de ballet* que regulamenta a cenografia geral.

by Aleijadinho in relation to the central axis of the parvis in such a way that an overview of the entire group is necessary in order to comprehend these very gestures and attitudes.

In the interpretation of Germain Bazin, certain Prophets play the role of protagonists, subordinating the others to them. Obadiah, with his raised arm and finger pointing upward, serves as the maitre de ballet who regulates the general scenography.

Daniel, coroado de louros, é o herói consciente de sua força, enquanto Ezequiel parece recolher, em seu braço direito amplamente flexionado, toda a cólera de Deus, para espalhá-la em seguida sobre o Universo. O gesto do braço esquerdo de Habacuc prolonga o de Ezequiel e encontra correspondência no de Abdias no outro extremo do adro, da mesma forma que são relacionadas entre si as atitudes concentradas de Naum e Amós. Germain Bazin destaca ainda a figura de Jonas, na sua opinião a mais genial de todas. O profeta teria sido representado no momento em que acabava de ser expelido do ventre do monstro marinho, tendo a expressão

Daniel, crowned with laurels, is the hero conscious of his force, while Ezekiel appears to gather in his thoroughly-bent right arm all the wrath of God, then to spread it over the Universe. The gesture of Habakkuk's left arm serves to extend that of Ezekiel's and finds correspondence with the gesticulations of Obadiah at the other end of the parvis, in the same way that the concentrated attitudes of Nahum and

Profeta Jonas.
The prophet Jonas.

Amos are related to each other. Germain Bazin also emphasizes the figure of Jonas, in his opinion the most genial of all. The prophet seems to be portrayed according to the moment he was expelled from the belly of the whale,





Profeta Daniel com seu atributo, o leão. Ao fundo, Amós à esquerda e Jonas à direita.
The prophet Daniel with his attribute, the lion. Behind, Amos to the left and Jonas on the right.

fisionômica de um morto que ressuscita. Dando-lhe os mesmos traços do Cristo da Crucificação da última capela dos Passos, o Aleijadinho teria realizado um sincronismo perfeito, uma vez que a ressurreição de Jonas prefigura, no Antigo Testamento, a ressurreição do Cristo⁸.

A introdução dos Profetas bíblicos na iconografia cristã ocidental tem origem nas representações medievais de dramas litúrgicos. Tanto no Drama da Ressurreição, encenado na Páscoa, quanto no da Encarnação, na época do Natal, os Profetas eram chamados a testemunhar contra os judeus, dizendo, cada qual, uma frase extraída de seu texto profético. Essa atitude fixaria o tipo iconográfico dos Profetas na arte ocidental: gesticulação eloqüente e o porte de um rolo ou filactério com

with the physiognomic expression of a dead person being resuscitated. Giving him the same traits as the Crucified Christ in the last Station chapel, Aleijadinho accomplished a perfect synchronism, since the resurrection of Jonas in the Old Testament prefigures the resurrection of Christ⁸.

The introduction of the biblical Prophets in western Christian iconography has its origin in medieval representations of liturgical dramas. As much in the Drama of the Resurrection (staged at Easter) as in the Incarnation (during Christmas), the Prophets were called to testify against the Jews, each declaring a sentence extracted from their prophetic text. Such an attitude eventually set the iconographic image of the Prophets in western art: eloquent gestures and a roll or phylactery with an inscription taken from the

8 - Germain Bazin (op. cit., pp. 283-384).

8 - BAZIN, Germain, op. p. 283 - 384.

inscrição tomada à respectiva profecia⁹.

A série de profetas de Congonhas é bastante completa, aliando aos quatro maiores – Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel –, oito dos 12 menores – Jonas, Joel, Amós, Naum, Abdias, Habacuc, Oséias e Baruc. Apenas Jonas e Daniel trazem atributos específicos (baleia e leão), fazendo-se a identificação dos demais pelos nomes inscritos no final do texto profético alusivo, gravado em latim nos **filactérios** que todos trazem lateralmente.

filactérios - Rolos de pergaminhos com citações bíblicas, tradicionalmente acompanhando a representação dos profetas na arte cristã.

9 - Ibidem (p. 273).



respective prophecy⁹.

The series of prophets at Congonhas is quite complete, bringing together the four greatest – Isaiah, Jeremiah, Ezekiel and

Daniel – and eight of the twelve minors – Jonas, Joel, Amos, Nahum, Obadiah, Habakkuk, Hosea and Baruch. Only Jonas and Daniel are endowed with specific attributes (whale and lion); the others are identified by the names inscribed at the end of the allusive prophetic text, engraved in Latin on the **phylacteries** that all carry on their sides.

phylacteries - Rolls of parchment with biblical passages traditionally accompanying the representation of prophets in Christian art.

9 - Ibid., p. 273.



Esses textos são os seguintes:

The texts are the following:

1. Isaías/Isaiah

"CUM SERA / PHIM DOMI/
NUM CELEBRA / SSENT A
SERAPH / UNO ADMOTA /
EST LABRIS FOR / CIPE
PRUNA / MEIS. / ISAIAE
CAP. 6"

Depois que os Serafins
celebraram o Senhor, um
deles trouxe aos meus lábios
uma brasa com uma tenaz.
Isaías, cap. 6.

*After the Seraphim had
praised the Lord, one of
them brought to my lips a
burning ember held in a
tong. Isaiah, chap. 6.*

2. Jeremias/Jeremiah

"DEFLEO IUDAEAE /
CLADEM SOLY / MAEQUE
RUI / NAM: / AD
DOMINUM / QUE VELINT, /
QUAESO REDIRE / SUUM. /
JEREMIAS / CAP. 35".

Eu choro o desastre da
Judéia e a ruína de
Jerusalém e rogo (ao meu
povo) que queira voltar ao
Senhor. Jeremias, cap. 35.

*I weep for the disaster of
Judea and the ruin of
Jerusalem and pray to (my
people) to return to the
Lord. Jeremiah, chap. 35.*

3. Baruc/Baruch

"ADVENTUM / CHRISTI IN
CARNE / POSTREMAQUE /
MUNDI / TEMPORA /
PRAEDICO, /
PRAEMONEOQUE / PIOS.
BARUC CAP. 1".

Eu predigo a vinda de Cristo
na carne e os últimos
tempos do mundo, e
previno os piedosos. Baruc,
cap. 1.

*I predict the coming of
Christ in the flesh and the
final days of the world, and I
come to warn the pious.
Baruch, chap. 1.*



4. Ezequiel/Ezekiel

"QUATUOR IN / MEDIIS
DESCRI / BO ANIMALIA
FLAMMIS /
HORRIBLESQUE / ROTAS
AETHE / REUNQUE /
THRNUM. / EZECHIEL
C. 1".

Descrevo os quatro animais
no meio das chamas, as
rodas horríveis e o trono
etéreo. Ezequiel, chap. 1.

*I see four animals in the
midst of the flames, the
dreadful wheels and ethereal
throne. Ezekiel, chap. 1.*

5. Daniel

"SPELAEO INCLU / SUS (SIC
REGE / JUBENTE) LEO /
NUM, / NUMINIS AU /
XILIO LIBEROR /
INCOLUMIS. / DANIEL /
CAP. 6".

Encerrado (por ordem do rei)
na cova dos leões, sou
libertado, incólume, com o
auxílio de Deus. Daniel,
chap. 6.

*Circled (by the king's order)
in the den of the lions, I am
delivered unharmed with the
aid of God. Daniel, chap. 6.*

6. Oséias/Hosea

"ACCIPE ADUL / TERAM,
AIT DÓ / MINUS MIHI: ID /
EXSEQUOR: ILLA, / FACTA
UXOR, PRO / LES
CONCIPIT. / ATQUE PARIT /
OSEE CAP. 1".

Toma a adúltera, disse-me o
Senhor. Eu o faço: ela,
tornando-se minha esposa,
concebe e dá à luz. Oséias,
chap. 1.

*Take the adulteress, said the
Lord: I did so and she,
becoming my wife,
conceived and gave birth to
a child. Hosea, chap. 1.*



7. Jonas

"A CETO ABSOR / PTUS
LATEO NO / CTESQUE
DIESQUE / TRES VENTRE
IN / PISCIS TUM NI / NIVEM
VENIO. / IONAS / CAP. 2".

Engolido por uma baleia,
permaneço três dias e três
noites no ventre do peixe;
depois venho a Nínive.
Jonas, cap. 2.

*Swallowed by a whale, I
stayed three days and three
nights in the belly of the
beast; later I came to
Nineveh. Jonah, chap. 2.*

8. Joel

"EXPLICO IUDAE / AE
QUID TERRAE / ERUCA
LOCUSTA / BRUCHUS RU /
BIGO SINT PA / RITURA
MALI. / JOEL / CAP. 1, V. 4".

Exponho à Judéia o mal que
hão de trazer à terra a
lagarta, o gafanhoto, o
brugo e a alforra (ferrugem).
Joel, cap. 1, v. 4.

*I explain to Judea the
plagues brought to earth by
the locust, the palmerworm,
the cankerworm and the
caterpillar. Joel, chap. 1, v.4.*

9. Amós/Amos

"PRIMO EQUIDEM /
PASTOR FACTUS / DEINDE
PROPHETA, / IN VACCAS
PIN / GUES INVEHOR / ET
PROCERES. / AMOS /
CAP. 1".

Feito primeiro pastor, e em
seguida profeta, acuso as
vacas gordas e os chefes de
Israel. Amós, cap. 1.

*First a shepherd and then a
prophet, I preach against the
fat cows and chiefs of Israel.
Amos, chap. 1.*



10. Naum/Nahum

"EXPONO NINI / VEM
MANEAT / QUAE POENA /
RELAPSAM. /
EVERTENDAM / AIO
FUNDITUS / ASSYRIAM. /
NAHUM / C. 1".

Exponho o castigo que
espera Nínive pecadora.
Declaro que a Assíria será
completamente destruída.
Naum, cap. 1.

*I expose the punishment that
awaits sinful Nineveh. I
declare that Assyria will be
completely destroyed.
Nahum, chap. 1.*



11. Abdias/Obadiah

"VOS EGO IDU / MAEOS
ET GENTES / ARGUO.
VOBIS / NUNTIO LUCTIFI /
CUM, PROVIDUS /
INTERITUM. / ABDIAS /
C. 1".

Eu vos interrogo, idumeus e
gentios. Anuncio-vos e vos
prevejo pranto e destruição.
Abdias, cap. 1.

*I charge thee, Edomites and
gentiles. I announce to thee
and predict thy weeping and
destruction. Obadiah,
chap. 1.*



12. Habacuc/Habakkuk

"TE BABYLON, / BABYLON,
TE TE / CHALDAEE TY /
RANNE / ARGUO: AT IN /
PSALMIS TE DEUS / ALME
CANO. / HABACUC /
CAP. 1".

Babilônia, Babilônia, eu te
interrogo, eu te interrogo
tirano da Caldéia: mas a ti, ó
Deus benigno, canto em
salmos. Habacuc, cap. 1.

*Babylon, Babylon, I charge
thee. I charge thee, tyrant of
Chaldea: but to thee, benign
God, I sing in psalms.
Habakkuk, chap. 1.*



Profeta Baruc, secretário de Jeremias.
The prophet Baruch, Jeremiah's secretary.



A origem das exóticas roupagens dos profetas de Congonhas, que o viajante inglês Richard Burton chamou em 1869 de “traje oriental convencional”, foi pesquisada por Robert Smith, que concluiu tratar-se de tema de grande incidência na arte religiosa portuguesa do período 1500-1800, inspirado nas pinturas flamengas do final da era medieval. Da Europa do Norte, e especialmente dos Países Baixos, teria vindo, portanto, o costume de caracterizar profetas, patriarcas e outros personagens bíblicos “orientais”, com vestimentas exóticas e complicadas, incluindo longos casacos e mantos ornados de faixas bordadas, complementados por barretes em forma de turbantes.

O Aleijadinho teve certamente conhecimento do tema por meio de gravuras, forma usual de

The origin of the exotic apparel worn by the Congonhas prophets, which the English traveler Richard Burton called “conventional oriental clothing” in 1869, was researched by Robert Smith, who concluded that it was a theme of great occurrence in Portuguese religious art from 1500 to 1800, inspired by Flemish paintings at the end of the medieval era. Heralding from Northern Europe – and especially the Low Countries –, it derives from the custom of characterizing prophets, patriarchs and other “oriental” biblical characters with exotic and complicated garments, including long coats and mantles decorated with embroidered bands and complemented with caps in the shape of turbans.

Aleijadinho probably had knowledge of the theme through engravings, the usual form of diffusing

difusão dos temas iconográficos e artísticos no período. Germain Bazin reproduz uma série de gravuras de profetas, editada em Florença no século XV, que apresenta curiosas analogias com os profetas de Congonhas, da forma idêntica dos barretes arrematados por borlas à repetição de detalhes iconográficos, como a baleia do profeta Jonas ou a coroa de louros de Daniel.

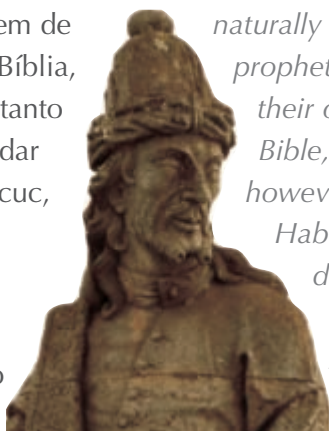
Resta acrescentar algumas palavras sobre a escolha precisa desses 12 profetas no conjunto dos 16 que constituem a série dos Livros Proféticos no Antigo Testamento, e sua ordem de colocação nas escadarias do adro de Congonhas. Com relação ao número, observe-se que nos paredões do adro, terminado em 1790, já existiam 12 suportes para as esculturas. O Aleijadinho, restrito a esse número, selecionou naturalmente os

iconographic and artistic themes during the period. Germain Bazin reproduced engravings of a series of prophets created in Florence in the XV Century that exhibit curious analogies with the Congonhas prophets, such as the identical way the caps are finished with tassels and the repetition of iconographic details like the prophet Jonah's whale or Daniel's crown of laurels.

A few words should be added about the exact choice of these twelve prophets among the set of the sixteen which constitute the Prophetic Books of the Old Testament, and their order of placement along the staircases leading to the parvis at Congonhas. In relation to the number, we can observe that along walls of the parvis, finished in 1790, twelve supports had been made for the sculptures. Restricted to this quantity, Aleijadinho then

profetas na ordem de sua entrada na Bíblia, excluindo entretanto Miquéias, para dar entrada a Habacuc, talvez por orientação de algum clérigo.

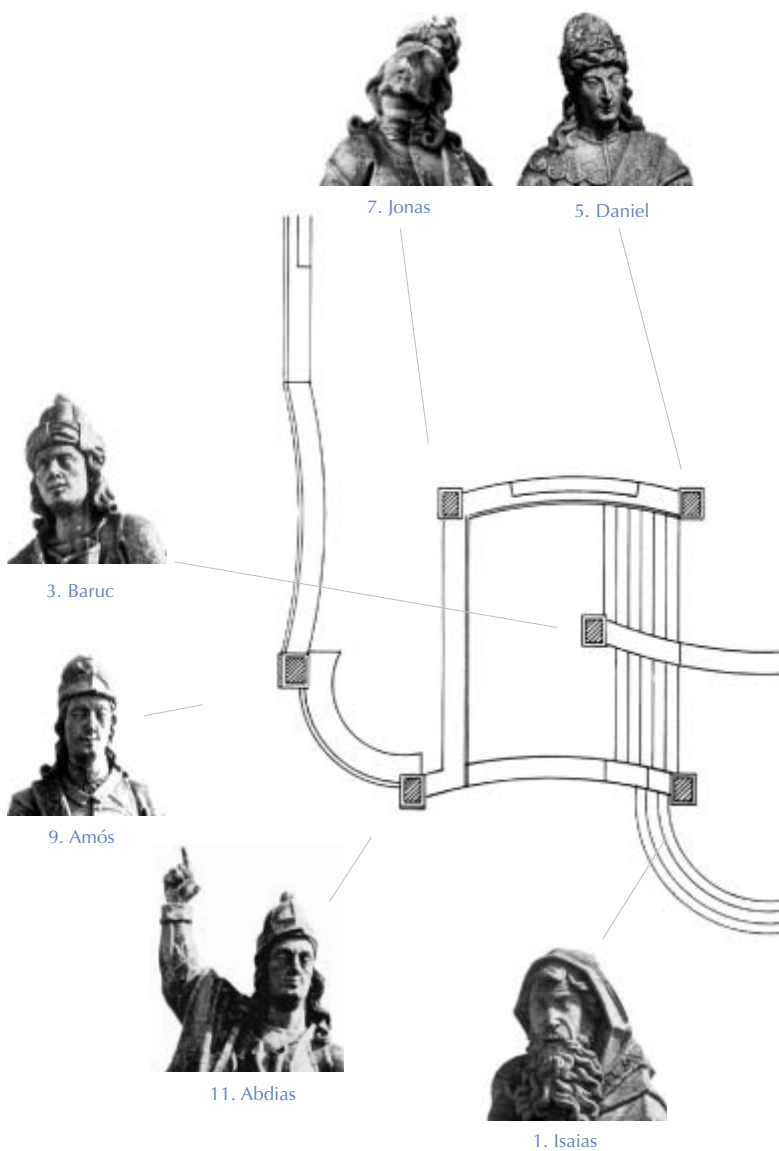
A ordenação do Cânon bíblico foi também observada na colocação dos profetas nas escadarias: os quatro profetas “maiores” – Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel – ocupam os lugares de honra no eixo central, juntamente com Baruc, secretário de Jeremias e Oséias, o primeiro da série de profetas “menores” distribuídos nas posições laterais. Observe-se que mais uma vez a ordem é simétrica e não contínua, alternando o lado esquerdo e o direito da construção, como havia sido feito na colocação dos quadros na igreja.



Profeta Joel.
The prophet Joel.

naturally selected the prophets in the order of their occurrence in the Bible, excluding however Micah to allow Habakkuk, perhaps due to the orientation of some cleric.

The order of the biblical Canon is also observed in the placement of the prophets along the staircases: the four major prophets – Isaiah, Jeremiah, Ezekiel and Daniel – occupy the places of honor on the central axis, together with Baruch (Jeremiah’s secretary) and Hosea, the first of the series of minor prophets distributed along the sidewalls. It should be observed once again that the order is symmetrical and non-continuous, alternating from the left to the right of the construction as was done with the placement of the pictures in the church.

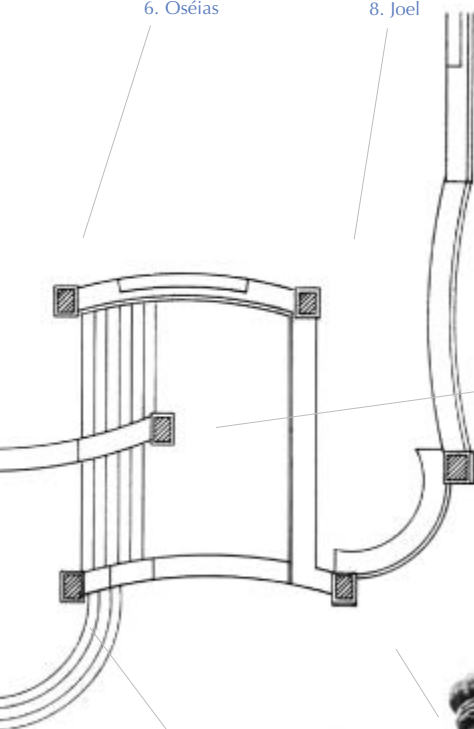




6. Oséias



8. Joel



4. Ezequiel



10. Naum



2. Jeremias



12. Habacuc



Adro dos Profetas e Jardim dos Passos. Vista a partir da torre da igreja.
Parvis of the Prophets and the Stations Garden. View from the tower of the church.



Os PASSOS

The Stations

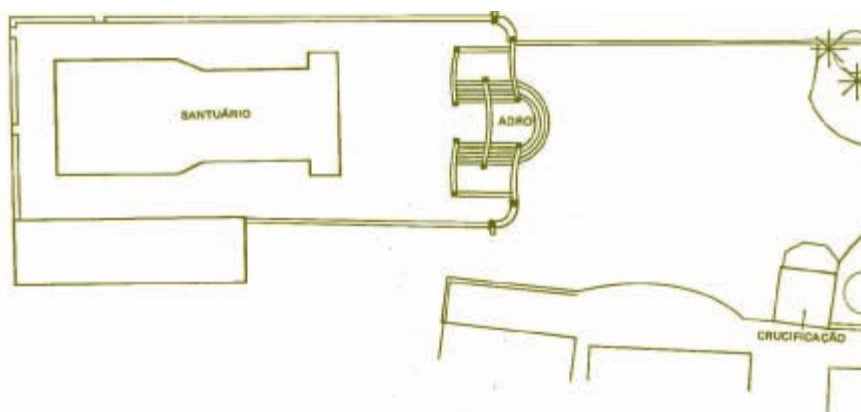
Seis capelinhas de Passos, dispostas em duas alas ao longo da rampa de acesso ao Santuário do Bom Jesus, completam o conjunto arquitetônico do Monte Maranhão.

O projeto inicial de 1794 previa, além da série de capelas dos Passos da Paixão, a ser construída na encosta fronteira ao templo, uma segunda série dedicada aos Passos da Ressurreição, na parte posterior, como no Santuário de Braga, em Portugal. Dois anos depois, as imagens da primeira série, a única efetivamente realizada, eram encomendadas ao Aleijadinho. Essas imagens totalizariam um conjunto de 66 figuras, distribuídas em sete grupos ou sete "estações da

Six Station chapels set in two lines along the access ramp to the Bom Jesus Sanctuary complete the architectural complex on Monte Maranhão.

Besides the series of Stations-of-the-Passion chapels to be built on the hillside leading up to the temple, the initial 1794 project foresaw a second series dedicated to the Stations of the Resurrection to be erected behind the church, as in the Braga Sanctuary in Portugal. Two years later the images for the first series, the only actually accomplished, were ordered from Aleijadinho. These images would compose a set of sixty six figures distributed in seven groups or seven "stations of the Via



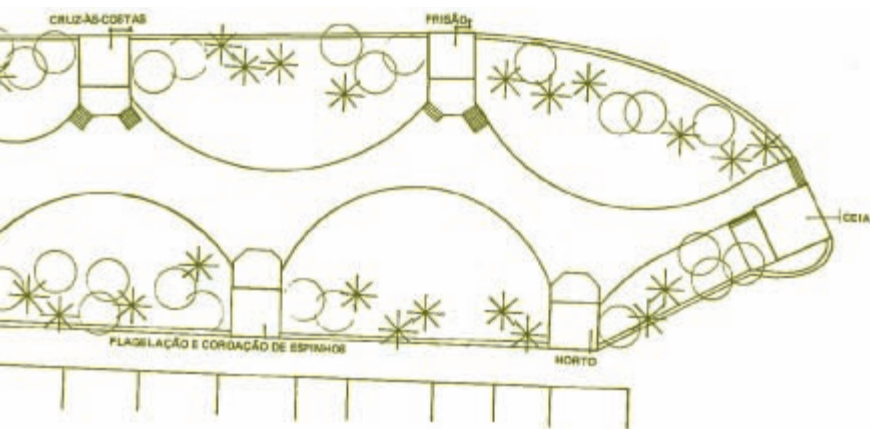


Via Crúcis”: Ceia, Horto das Oliveiras, Prisão, Flagelação, Coroação de Espinhos, Cruz-às-costas e Crucificação. Entretanto, apenas 64 foram efetivamente executadas, uma vez que é este o número que figura no Inventário geral de 1875, quando foi concluída a última capela.

Três recibos conservados no Arquivo do Santuário, todos eles datados e assinados por Antônio Francisco Lisboa, dão-nos a cronologia exata da obra, concluída em três anos e meio, entre 1º de agosto de

Crucis”: the Last Supper, the Garden of Gethsemane, the Arrest, the Flagellation, the Coronation of Thorns, Bearing the Cross and the Crucifixion. However, only 64 were actually executed, since this is the number which appears in the General Inventory of 1875, when the last chapel was completed.

Three receipts conserved in the Sanctuary Archive – all of them dated and signed by Antônio Francisco Lisboa – give us the exact chronology of the work, which was concluded in three and a half years (from



1796 e 31 de dezembro de 1799. Em todos esses recibos, o próprio Aleijadinho menciona a colaboração de seus oficiais na “obra de escultura dos Passos”, o que significa serem as imagens fruto do trabalho coletivo do Mestre e de sua oficina¹⁰.

Concluídas na parte escultórica, deveriam as peças receber ainda o complemento da policromia e olhos de vidro, para finalmente serem os grupos montados

August 1, 1796 to December 31, 1799). In all these receipts, Aleijadinho himself mentions the collaboration of his officials in the “Stations sculpture work,” which means they were the fruit of a collective effort on the part of the Master and his workshop¹⁰.

With the sculptural part concluded, the pieces had yet to receive a polychrome complement and glass eyes so that the groups could finally be mounted in the respective chapels, whose

10 - Ver transcrição e análise dos documentos relativos à obra dos Passos em Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *Aleijadinho: Passos e Profetas* (São Paulo/Belo Horizonte: Edusp /Itatiaia, 1984).

10 - See a transcription and analysis of documents relating to the work on the Stations in Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, *op. cit.*

nas respectivas capelas, cuja construção, ao contrário do que seria de esperar, ainda não havia sido feita nessa época. Dois nomes importantes figuram no contrato para a “pintura e encarnação” dos Passos, assinado a 8 de dezembro de 1799: o pintor Manoel da Costa Athaide, ao qual foram atribuídas as imagens dos grupos da Ceia, Flagelação e Crucificação, e Francisco Xavier Carneiro, incumbido dos grupos restantes. Entretanto, só o primeiro participou efetivamente da policromia dos Passos, iniciada em 1808 e concluída tardiamente, já na segunda metade do século XIX.

Os grupos pintados por Athaide foram a Ceia, em 1808, e Horto e Prisão, entre 1818 e 1819, trabalhos comprovados por lançamentos no 1º Livro de Despesas do Santuário. Vemos, portanto, que o artista executou dois grupos

construction – contrary to what would be expected - had still not begun. Two important names appear in the contract for “painting and incarnating” the Station chapels, signed on December 8, 1799: Manoel da Costa Athaide, to whom were attributed the images in the Last Supper, the Flagellation and Crucifixion groups, and Francisco Xavier Carneiro, assigned with painting the remaining groups. However, of the two, only Athaide actually participated in the Stations polychromy, which began in 1808 and was concluded only during the second half of the XIX Century.

The groups painted by him were the Last Supper (in 1808), the Garden of Gethsemane and the Arrest (between 1818 and 1819), a fact proven by entries in the sanctuary’s 1st Book of Expenses. We can therefore see that the artist actually executed two groups



Jardim dos Passos com capelas.
Stations Garden with chapels.

diferentes dos que figuravam originalmente em seu contrato, fato que se explica, a nosso ver, pela lentidão da obra de construção das capelas e a necessidade de instalar as esculturas nas capelas já concluídas.

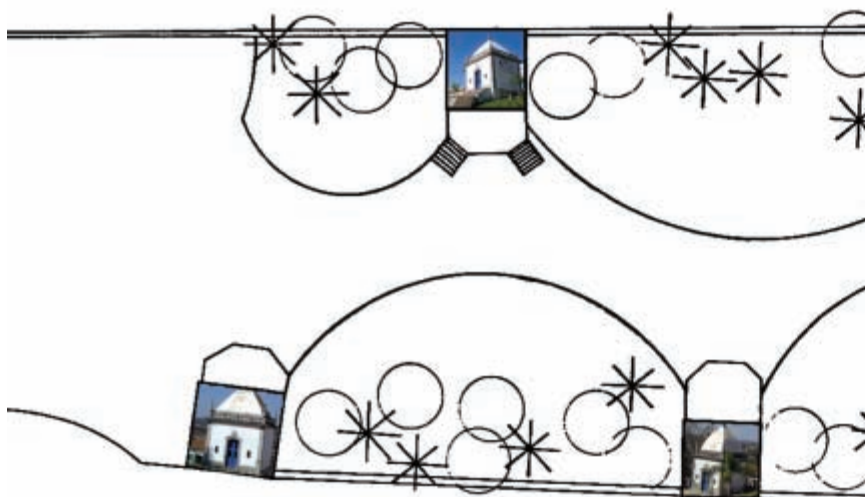
A análise dos documentos mostra, com efeito, que a pintura das

different from those originally assigned in his contract, which is explained, in our view, by the slowness of the work on constructing the chapels and the need to install the sculptures in the buildings that had already been completed.

An analysis of the documents shows in effect that the images were only



Passo da Subida para o Calvário ou Cruz-às-costas
The Station of the Ascent to Calvary or Bearing the Cross



Passo da Crucificação
Station of the Crucifixion

Grupos da Flagelação e Coroação de Espinhos
Flagellation and Thorn Coronation groups

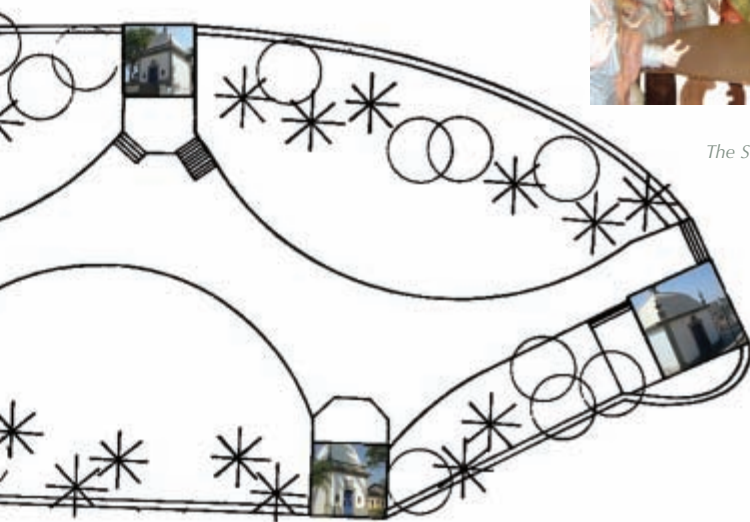




Passo da Prisão
The Arrest Station



Passo da Ceia
The Station of the Last Supper



Passo do Horto
Garden of Gethsemane Station



imagens só era realizada no momento em que se concluía a construção da capela correspondente. Assim, a capela da Ceia, concluída em 1808, teve suas imagens pintadas nesse mesmo ano e, dez anos mais tarde, construídas as capelas do Horto e da Prisão, foi executada a policromia desses dois grupos. Datando a construção das três últimas capelas da segunda metade do século XIX, é lícito supor uma data tardia para a policromia dos Passos da Flagelação, Coroação, Cruz-às-costas e Crucificação, sem documentação.

Entre 1819 e 1864, esteve paralisada a obra de construção das capelas, provavelmente por motivos de ordem econômica. Durante todo esse período, apenas as imagens das capelas da Ceia, do Horto e da Prisão estiveram expostas à visitação, motivo pelo qual

painted after the construction of the corresponding chapel was concluded. Thus, the chapel of the Last Supper, completed in 1808, had its images painted later that same year, while ten years after, with the termination of the Garden and Arrest chapels, the polychromy of these two groups was executed. Dating the construction of the last three chapels to the second half of the XIX Century, it is plausible to suppose a later date for the polychromy of the Flagellation, Coronation, Bearing the Cross and Crucifixion chapels, which are not documented.

Between 1819 and 1864, work on constructing the chapels was paralyzed, probably for economic reasons. During this entire period, only the images pertaining to the Last Supper, the Garden of Gethsemane and the Arrest were exposed to visitation,



Rodrigo Ferreira Brêtas, em sua biografia do Aleijadinho publicada em 1858, menciona apenas três Passos na relação de obras do artista. Com a retomada das obras em 1865, decidiu a administração do Santuário reduzir a seis o número inicialmente previsto de sete capelas. Em consequência, foi necessário alojar dois grupos completos numa única capela, o que ocasionou o congestionamento do quarto Passo, que ainda hoje abriga simultaneamente os grupos da Flagelação e Coroação de Espinhos. A construção das últimas capelas se situa entre os anos de 1865 e 1872, concluindo-se, somente nesse último ano, o grandioso projeto da Via Crucis de Congonhas, iniciado quase oitenta anos antes.

Tendo a Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos obtido do Vaticano uma série

which is why Breton Rodrigo Ferreira in his biography of Aleijadinho – published in 1858 – mentions only three Stations in relation to the artist's works. On resumption of construction in 1865, the Sanctuary's directors decided to reduce the number of chapels to six from the original seven. As a result, it was necessary to house two complete groups in a single chapel, leading to the congestion of the fourth chapel, which until today harbors the Flagellation and Coronation groups simultaneously. The construction of the remaining chapels has been set between 1865 and 1872, the year in which the grandiose Via Crucis of Congonhas project was finally completed, having been initiated almost eighty years earlier.

With the awarding by the Vatican of a series of indulgences linked to the

de indulgências vinculadas ao Santuário¹¹, Congonhas constituiu-se desde o último quartel do século XVIII em importante centro de peregrinações, que atingem seu ponto culminante nos famosos jubileus anuais, citados anteriormente. A necessidade de apresentar convenientemente aos peregrinos as obras devocionais do Santuário daria origem a uma série de repinturas das mesmas, de que foram objeto principalmente as imagens dos Passos.

Em 1957, por ocasião da primeira grande restauração de Congonhas, pela equipe de técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sob a chefia do professor Edson Motta, foram retiradas essas repinturas, em virtude das quais algumas imagens dos Passos chegavam a

Sanctuary in the name of the Brotherhood of Bom Jesus de Matosinhos¹¹, since the last quarter of the XVIII Century Congonhas has been an important center for pilgrimages, reaching its peak during the famous annual jubilees, mentioned previously. The need to conveniently reintroduce the devotional works of the Sanctuary to the pilgrims would create a series of repaintings in subsequent years, especially the images of the Station chapels.

In 1957, on the occasion of the first major restoration of Congonhas conducted by the National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN) under the supervision of Professor Edson Motta, these repaintings were removed since some of the Station images showed a total of six superposed layers,

11 - Essas indulgências foram consignadas em oito Breves Apostólicos, expedidos pelo Sumo Pontífice entre 27 de fevereiro e 11 de março de 1779.

11 - These indulgences were consigned in eight Apostolic Briefs sent by the Pope between February 27 and March 11, 1779.



Restauração de 2005.
Restoration in 2005.

87

somar seis camadas superpostas, mascarando completamente a obra escultórica do Aleijadinho¹².

Uma segunda restauração dos Passos, concluída em 1974 pelo

completely masking the sculptural work of Aleijadinho¹².

A second restoration of the Station chapels, concluded in 1974 by the Minas Gerais State Institute

12 - Ver, a respeito dessa restauração, o texto de Lourival Gomes Machado, sugestivamente intitulado *Reconquista de Congonhas* (Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960).

12 – For more about this restoration, see the text of Lourival Gomes Machado suggestively entitled *Reconquista de Congonhas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), focalizou essencialmente os aspectos arquitetônico e paisagístico do sítio, que adquiriu aspecto moderno com a implantação do ajardinamento de Burle Marx, em substituição ao antigo jardim de canteiros geométricos concebido em 1935. Também datam dos anos 1970 os atuais arranjos das esculturas nas capelas, feitos sob a orientação da autora deste livro. Por fim, em 2005, as imagens foram novamente restauradas com financiamento do Programa Monumenta do Ministério da Cultura, sob a orientação da restauradora Lucienne Elias.

of Historic and Artistic Heritage (IEPHA/MG), focused on the architectural and landscaping aspects of the site, which acquired a more modern appearance with the implementation of a garden designed by Burle Marx to substitute the old garden of geometric beds conceived in 1935. Also dating back to the 1970s are the current arrangements of the sculptures in the chapels, accomplished under the guidance of the author of this book. Finally, in 2005, the images were restored once again with financing from the Ministry of Culture's

MONUMENTA

Program, under the direction of restorer Lucienne Elias.





I - A CEIA

O Passo da Ceia, situado na parte inferior da rampa, inaugura, do ponto de vista iconográfico, a série de estações da Via Sacra de Congonhas, devendo portanto ser visitado em primeiro lugar. Sua capela merece referência especial, por se tratar da única construída durante a permanência do Aleijadinho em Congonhas, e possivelmente sob sua orientação. Do ponto de vista arquitetônico, supera todas as outras em qualidade de execução e perfeição de acabamento. Acima da porta, pequena

I - THE LAST SUPPER

The Station of the Last Supper, located on the lower part of the ramp, inaugurates the series of stations on the Congonhas Via Sacra from an iconographic point of view, and should therefore be visited first. Its chapel deserves special reference for being the only one built during Aleijadinho's sojourn in Congonhas, and possibly under his orientation. From an architectonic point of view, it surpasses all the others in execution quality and perfection of finish. Above the door, a small cartouche in soapstone with

cartela em pedra-sabão,
com ornamentos rocalha,
traz a seguinte inscrição:

“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
meu corpo. S. Mateus, cap.
26, v. 27.

A alusão à Instituição da
Eucaristia justapõe-se a um

*rocaille ornamentation
carries the following
inscription:*

*“CAENANTIBUS /
AUTEM EIS ACCEPIT /
JESUS PANEM / HOC EST
COR / PUS MEUM / S.
MATH. CAP. 26 / V. 27.”*

*While they were eating
Jesus took the bread (and
said): This is my body. St.
Matthew, chap. 26, v. 27.*

*The allusion to the
Institution of the Sacrament*

Capela da Ceia.
Chapel of the Last Supper.





Passo da Ceia. Grupo de Apóstolos.
Station of the Last Supper. Group of apostles.

outro tema iconográfico representado nesse Passo, o da Ceia histórica ou narrativa, quando o Cristo anuncia aos apóstolos a traição de um deles, prestes a acontecer. À palavra acusadora do Cristo – “Em verdade vos digo, um de vós me há de entregar” –, os apóstolos, completamente transtornados, reagem cada qual segundo seu temperamento: voltam-se para o Mestre, indignam-se ou protestam inocência, com largos gestos das mãos e de todo o corpo.

is juxtaposed with another iconographic theme represented in this Station chapel, that of the historical or narrative Last Supper, when Christ announces to his apostles that one of them is about to betray him. To the accusing words of Christ – “Verily I say unto you, that one of you will turn me in” – the apostles, completely surprised, react each according to his particular temperament: they face the Master, angry or protesting innocence with broad gestures of their hands and bodies.



Passo da Ceia. Grupo de Apóstolos com servo à direita.

Station of the Last Supper. Group of apostles with servant to the right.

Judas, entretanto, sentado a um dos extremos da mesa, abaixa a cabeça e mantém-se imóvel, sendo surpreendido nessa atitude por seu companheiro da direita. Trata-se, portanto, de um autêntico drama teatral, conforme a tradição barroca, no qual os dois servos, postados lateralmente à porta da entrada, realizam a transição entre o espaço real do espectador e o espaço fictício no qual se movimentam os atores. Um desses servos, o da direita,

Judas, however, seating at one of the ends of the table, has his head lowered and remains motionless, intriguing his companion to the right with this attitude. The scene is an authentic theatrical drama according to the Baroque tradition, in which two servants posted on either side of the entrance door facilitate the transition between the spectator's real space and the fictitious space in which the actors move. One of these servants (the one on the right) is picturesquely



veste-se pitorescamente à moda setecentista.

Quase todas as peças são constituídas de um único bloco de madeira, com exceção das mãos móveis, fixadas nas cavidades das mangas. As únicas esculturas completas são os dois servos e os quatro primeiros apóstolos, mais diretamente visíveis. As restantes, de meio corpo e escavadas na parte posterior, repousam em

dressed in seventeenth-century fashion.

Almost all the pieces are made from a single wood block, except for the mobile hands set into the ends of the sleeves. The only complete sculptures are the two servants and the first four, more directly visible, apostles. The remaining sculptures, only half-bodied and set around the rear of the table, rest on supports hidden from view

Passo da Ceia. Cristo e São João.
Station of the Last Supper. Christ and Saint John.



suportes dissimulados por detrás da mesa elíptica. De excelente qualidade todas elas, quase não se nota nesse Passo a colaboração da oficina, reduzindo-se a intervenção dos auxiliares do Aleijadinho à execução de partes secundárias em algumas das imagens talhadas pelo Mestre.

O acabamento final das esculturas é, naturalmente, função da policromia, responsável também pela extraordinária impressão de unidade conferida ao conjunto. A predominância absoluta de baixos tons de pastel, revela a opção feita pelo pintor Manoel da Costa Athaide de colorir apóstolos e personagens sagrados em tons claros e finamente nuançados, reservando as cores fortes e agressivas para os soldados romanos, algozes do Cristo.

behind the elliptic table. All of an excellent quality, one hardly notices the collaboration of Aleijadinho's workshop in this Station chapel, reduced to their executing secondary parts in some of the images carved by the Master.

The final finish of the sculptures is, naturally, due to the polychromy, which is also responsible for the extraordinary impression of unity demonstrated by the group. The complete predominance of light pastel tones reveals the decision made by Manoel da Costa Athaide to color the apostles and sacred characters in light and finely nuanced hues, reserving the strong and

aggressive colors for the Roman soldiers, the executioners of Christ.

Passo da Ceia. Santo André.
Station of the Last Supper.
Saint Andrew.





II - O HORTO

À pequena distância da Ceia, ao lado esquerdo da rampa, fica a capela do Horto. Arquitetonicamente inferior à capela da Ceia, dela se distingue por algumas inovações próprias da arquitetura do século XIX, como as proporções mais esguias, o novo modelo de porta e a balaustrada que envolve a cúpula. Na cartela, reduzida a simples painel retangular, lê-se: “ET FACTUS IN AG / ONIA. PROLIXIUS / ORABAT”.

II - THE GARDEN OF GETHSEMANE

A small distance from the Last Supper chapel, on the left side of the ramp, is the Garden of Gethsemane chapel. Architecturally inferior to the Last Supper chapel, it stands out for a number of innovations in nineteenth-century architecture, such as more slender proportions, a new model for the door and a balustrade around the vault. On the cartouche, reduced to simple rectangular panel, is written: “ET FACTUS IN AG / ONIA. PROLIXIUS / ORABAT.”

E tendo caído em agonia,
orava com mais instância –
não constando o nome do
evangelista e indicações de
capítulo e versículo (São
Lucas, cap. 22, v. 43).

A citação corresponde
perfeitamente à cena
representada no interior do
Passo, ilustrando o tema da
Agonia no Jardim de
Getsêmane ou das
Oliveiras, relatado pelos
evangelistas Mateus,

*And being in agony, he
prayed more earnestly – with
no record of the evangelist's
name or indications of the
chapter and verse (St. Luke,
chap. 22, v. 43).*

*The citation accurately
describes the scene acted
inside the Station chapel,
which illustrates the theme
of the Agony in the Garden
of Gethsemane or Garden
of Olives, the beginning of
the Passion properly said as*

Capela do Horto.
Garden of Gethsemane Chapel.





Passo do Horto. Cristo, São Pedro e São João.

Garden of Gethsemane Station. Christ, Saint Peter and Saint John.

Marcos e Lucas, marco inicial da Paixão propriamente dita. A escolha do texto de Lucas para a concepção geral da cena é evidenciada tanto pela presença do Anjo, mencionado apenas por esse evangelista, quanto pela atitude do Cristo, de joelhos e braços abertos em gesto de súplica, a fronte porejada de gotas de sangue. Na mão direita do Anjo, o cálice é uma alusão metafórica à Paixão que se aproxima, entrevista pelo

related by the evangelists Matthew, Mark and Luke. The choice of Luke's text for the general conception of the scene is evidenced as much by the presence of the Angel (mentioned only by this evangelist) as by Christ's attitude, with his knees and arms open in a gesture of supplication, his forehead seeping drops of blood. In the Angel's right hand is a chalice, a metaphorical allusion to the Passion which is approaching, seen by Christ



Passo do Horto. Apóstolo adormecido (São Tiago Maior).

Garden of Gethsemane Station. Sleeping apostle (Saint James the Major).

Cristo como um cálice de fel a ser bebido inexoravelmente até a borra final: “Pai, se é o teu agrado, afasta de mim este cálice...” Lucas, cap. 22, v. 42.

A força dramática da cena advém, em grande parte, do contraste entre a expectativa angustiada do Cristo, no momento que antecede diretamente a Paixão, e a serenidade tranqüila do sono dos apóstolos diletos, Pedro, Tiago e João, escolhidos para apoiá-lo nessa hora sombria. O conjunto é extremamente

as a bitter drink to be inexorably consumed to the final dreg: “Father, if it is your wish, remove this chalice from me...” Luke, chap. 22 v. 42.

The dramatic force of the scene results in large part from the contrast between Christ’s anguish at the moment directly preceding the Passion and the peaceful serenity of sleep of his beloved apostles, Peter, James and John, who were chosen to support him during this dark hour. The set is



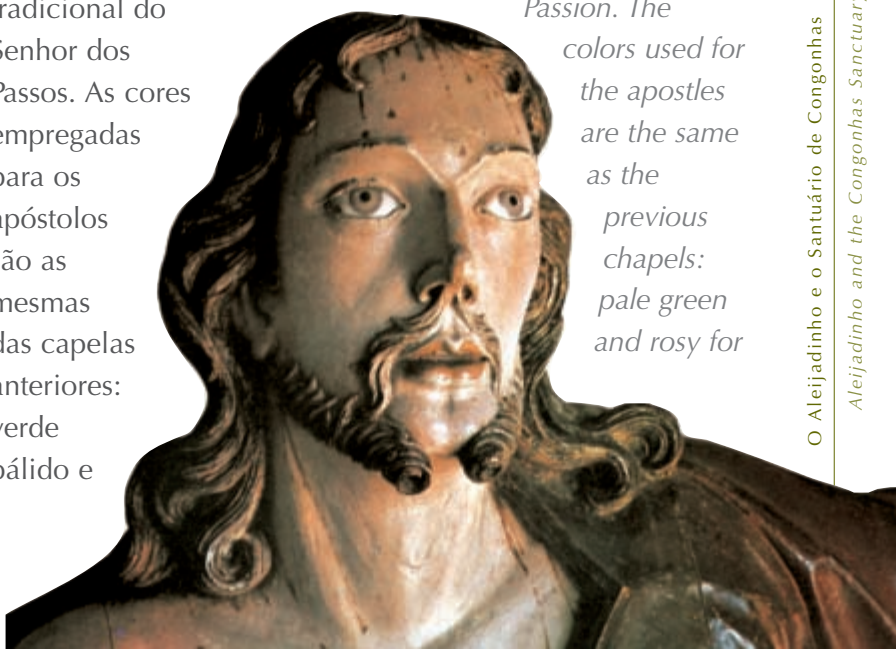
harmonioso, e todas as imagens de excelente execução e acabamento, não se notando ainda aquelas discrepâncias que assinalam a intervenção da oficina, marcantes a partir da terceira capela.

A policromia de Manoel da Costa Athaide desempenha neste grupo função não apenas estética, mas também iconográfica, sendo sua função exclusiva (não sugerida pela talha), o suor de sangue que escorre na fronte do Cristo. Este enverga a túnica escura, entre o violeta e o castanho, vestimenta tradicional do Senhor dos Passos. As cores empregadas para os apóstolos são as mesmas das capelas anteriores: verde pálido e

extremely harmonious and all of the images are excellently executed and finished, not demonstrating the discrepancies which mark the intervention of the workshop, so clear after the third chapel.

Manoel da Costa Athaide's polychromy serves not just an aesthetic function in this group but also iconographic – that being the exclusive purpose (not suggested by carving) of the blood flowing down Christ's forehead. The Savior uses a dark tunic between violet and brown, the traditional garment of the Lord of the Passion. The

colors used for the apostles are the same as the previous chapels: pale green and rosy for



rosa para São João e São Tiago Maior, e ocre e marrom para **São Pedro**.

*Saint John and Saint James the Major and ochre and brown for **Saint Peter**.*

São Pedro - Observe-se que as cores próprias de São Pedro, nesses Passos – ocre e marrom –, foram dadas a um outro apóstolo no grupo da Ceia, por ter-se enganado o pintor Manoel da Costa Athaide na correta identificação daquele apóstolo, como tudo leva a crer.

***Saint Peter** - Observe that the colors associated with Saint Peter in these Station chapels – ochre and brown – were also given to another apostle in the Last Supper group, probably the result of Manuel da Costa Athaide having mistaken his identity, as everything leads to believe.*

Passo do Horto. São Pedro.
Garden of Gethsemane Station. Saint Peter.





III - A PRISÃO

Construída contemporaneamente ao Passo do Horto, a capela da Prisão tem características arquitetônicas análogas. Sua inscrição é a seguinte: "TANQUAM. AD / LATRONEM. EXIS / TIS CUM (gladiis et) LIGNIS. CO / MPREHENDERE ME" – Como se eu fosse um ladrão, com (espadas e) varapaus viestes prender-me.

O tema da Prisão no Horto das Oliveiras é aqui representado num de seus episódios mais populares, o milagre da cura de Malco,

III - THE ARREST

Built at the same time as the chapel for the Garden of Gethsemane Station, the Arrest chapel features similar architectural characteristics. Its inscription says: "TANQUAM. AD / LATRONEM. EXIS / TIS CUM (gladiis et) LIGNIS. CO / MPREHENDERE ME" – As if I were a thief, with (swords and) staves they came to arrest me.

The theme of the Arrest in the Garden of Olives is represented here in one of its more popular episodes, the miracle of curing



Capela do Passo da Prisão.
Chapel of the Arrest Station.

servo do Sumo Pontífice de Jerusalém. Embora relatada apenas por São Lucas (cap. 22, v. 51), essa cena sempre constituiu tema de predileção dos artistas por sua alta potencialidade dramática, conjugando em rápido instantâneo uma série de personagens com reações de tipo completamente diverso. Oito personagens compõem

Malchus, a servant of the Pontifex Maximus of Jerusalem. Although related only by Saint Luke (chap. 22, v. 51), this scene was always a favorite theme of the artists due to its high dramatic potential, bringing together in one setting a cast of characters with completely different types of reactions. Eight characters compose the scene: Jesus,



a cena: Jesus, São Pedro, Malco, Judas e quatro soldados romanos. A São Pedro, que em instintivo gesto de defesa decepara a orelha de um dos guardas, ordena o Cristo mansamente que reponha a arma na bainha e avança em direção à vítima para curá-la. Esta, de joelhos, parece em atitude de espera. Em posição de recuo, Judas, tomado de estupor, contempla a cena, enquanto, ao fundo, quatro caricaturais figuras de soldados observam ostensivamente, prontos a intervir.

Apenas duas imagens desse grupo, o Cristo e, com alguma reserva, São Pedro, podem ser consideradas como inteiramente esculpidas pelo Aleijadinho, evidenciando-se a interferência de auxiliares no acabamento das demais. O conjunto é entretanto de excelente qualidade, sendo

Saint Peter, Malchus, Judas and four Roman soldiers. To Saint Peter, who had cut off the ear of one of the guards in an instinctive gesture of defense, Christ orders him gently to replace the weapon in its scabbard and moves forward towards the victim to cure him. The latter is on his knees and seems to be in a waiting attitude. Judas, in a retreating position, contemplates the scene in a stupor while in the background four caricature soldiers stand observing, ostensibly ready to intervene.

Only two images in this group – Christ, and with some reservations, Saint Peter – can be considered to be entirely sculpted by Aleijadinho, since signs exist of interference from his auxiliaries in the finish of the other figures. The set is nevertheless of an excellent quality, with the images of the Roman soldiers



Passo da Prisão. São Pedro.
Station of the Arrest. Saint Peter.

as imagens de soldados romanos que o integram nitidamente superiores às das capelas seguintes.

O tratamento caricatural dado às fisionomias desses soldados insere-se em antiga tradição da arte cristã ocidental, cujas origens estão ligadas às representações medievais do Teatro da Paixão. As magníficas caricaturas criadas pelo Aleijadinho para esse grupo têm todas elas poderosa força expressiva,

integrating it being vastly superior to those in the following chapels.

The caricatural treatment given to these soldiers' physiognomies derives from an old tradition in western Christian art, whose origins are linked to medieval representations of the Theater of the Passion. The magnificent caricatures created by Aleijadinho for this group all have powerful expressive force, unlike the



ao contrário do que se verifica nos demais Passos, cujos soldados, deixados a cargo dos oficiais, não passam, em muitos casos, de inexpressivas ou mesmo grotescas figuras de manequins.

Também de autoria de Manoel da Costa Athaide, como nos grupos anteriores, a policromia funciona nessa

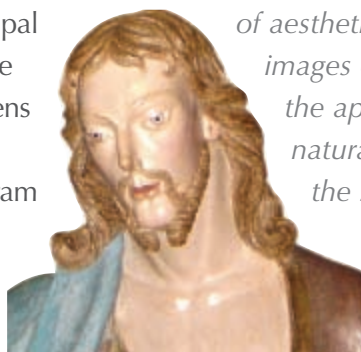
case of the other Station chapels, whose soldiers, left to the responsibility of the workshop, are in many cases expressionless or even grotesque semblances of mannequins.

Also painted by Manoel da Costa Athaide (as in the previous groups), the polychromy in this scene functions as the main agent

Soldado do Passo da Prisão.
Soldier of the Arrest Station.



cena como principal agente de unidade estética. As imagens do Cristo e dos apóstolos receberam naturalmente as mesmas cores da Ceia e do Horto, notando-se um tom mais claro na túnica do



Cristo do Passo da Prisão.
Christ of the Arrest Station.

Cristo, devido em parte ao desgaste das tintas. Aos soldados foram dadas **cores reais vivas e agressivas**, predominando o alaranjado e o vermelho forte dos saíotes e o cinza das couraças.

of aesthetic unity. The images of Christ and the apostles naturally received the same colors as in the Last Supper and the Garden chapels, with a slightly clearer tone

*for Christ's tunic in part due to a fading of the paint. To the soldiers he gave **bright and aggressive colors**, with orange and red prevailing for the tunics and gray for the breast plates.*

cores reais vivas e agressivas -

Além da policromia das imagens, Manoel da Costa Athaide pintou também cenários correspondentes às cenas representadas nas paredes das capelas do Horto e Prisão. Recobertos por camadas de novas pinturas, esses cenários estão sendo atualmente recuperados, apresentando bons resultados estilísticos, especialmente na capela da Prisão.

bright and aggressive colors -

Besides the polychromy of the images, Manoel da Costa Athaide also painted scenarios corresponding to the scenes on the walls of the Garden and Arrest chapels. Covered with layers of new paintings, these pictures are currently being recovered and have been showing excellent stylistic results, especially in the Arrest chapel.



IV - A FLAGELAÇÃO E A COROAÇÃO DE ESPINHOS

A quarta capela da série, situada do lado esquerdo, próxima ao Horto, foi construída tardiamente na segunda metade do século XIX e abriga simultaneamente os grupos da Flagelação e Coroação de Espinhos, em consequência da redução do número de capelas originalmente previsto, como já foi dito.

IV - THE FLAGELLATION AND CORONATION OF THORNS

The fourth chapel in the series, situated on the left near the Garden chapel, was only constructed during the second half of the XIX Century and shelters both the Flagellation and Thorn Coronation groups simultaneously as a consequence of the reduction in the number of chapels originally planned, as already said.



Capela da Flagelação e Coroação de Espinhos.
Flagellation and Coronation of Thorns Chapel.

Quatro palavras apenas compõem o texto da sua inscrição, na qual curiosamente o nome do evangelista figura em português: “ECCE / HOMO./ S. JOÃO / CAP. 19” – Eis o Homem. S. João cap. 19. A alusão ao tema do “Ecce Homo” (Apresentação do Cristo por Pilatos) está, como se pode perceber, em desacordo com as cenas representadas

Only four words compose the inscription, in which, surprisingly, the name of the evangelist appears in Portuguese: “ECCE / HOMO. / S. JOÃO / CAP. 19” – Behold the Man. St. John, chap. 19. The allusion to the theme of “Ecce Homo” (Christ’s presentation to the crowd by Pilate) is, as can be seen, at odds with the scenes represented inside



no interior da capela, que são a Flagelação ou Açoites, à esquerda, e a Coroação de Espinhos, à direita, independentes uma da outra e separadas por uma trave de madeira.

A falta de espaço, já que a capela se destinava em princípio a alojar um único grupo, aliada à duplicação temática de personagens, é em parte responsável pela impressão de desordem e confusão que assalta o espectador em seu primeiro contato com esse Passo.

the chapel: the Flagellation (or Lashes) to the left and the Coronation of Thorns to the right, both independent of one another and separated by a wooden beam.

A paucity of space – since the chapel was designed in principle to house a single group – coupled with the thematic duplication of the characters is partly responsible for the impression of disorder and confusion that assaults the spectator upon first contact

Grupo da Flagelação (à esquerda) e Coroação de Espinhos (à direita).
Group of the Flagellation (left) and Coronation of Thorns (right).



Entretanto, mesmo após observação mais demorada, a composição original de ambas as cenas continua difícil de determinar com exatidão, pois do total dos 14 personagens que formam os dois grupos, menos da metade tem função iconográfica precisa.

O Cristo da Flagelação, também chamado de Senhor dos Açoites ou Bom Jesus da Coluna, é representado de pé, as mãos atadas anteriormente por uma corda que as prende ao mesmo tempo ao anel da coluna baixa colocada em frente. Apesar de não ser mencionada em nenhum dos quatro textos evangélicos, a coluna nunca

Cristo do Grupo da Flagelação.
Christ of the Flagellation group.



with this Station. Notwithstanding, even after closer observation the original composition of both scenes continues to be difficult to determine with accuracy, because of the fourteen characters that comprise the two groups, less than half have a precise iconographic function.

The Christ of the Flagellation (also called the Lord of the Lashes or Good Jesus of the Column), is represented standing, with hands bound before him by a rope fixed to a ring on a low column placed in front. In spite of the fact that it is not mentioned in any of the four evangelical texts, the column always appears



Soldado do Grupo da Flagelação.
Soldier of the Flagellation group.

deixou de figurar ao lado do Cristo nas interpretações plásticas da cena da Flagelação, onde sua presença se justifica, tanto por razões de equilíbrio da composição, quanto pela necessidade lógica de um suporte ao qual atar o condenado para o suplício.

Apenas dois verdugos, dos cinco que compõem esse grupo, ocupam-se diretamente em açoitar o Cristo, atitude que pode ser verificada pela posição do

alongside Christ in artistic interpretations of the Flagellation scene, where its presence is justified as much for reasons of composition as the logical need for a support to which to tie the condemned during the punishment.

Only two of the five executioners that compose the group are directly occupied in whipping Christ, an attitude that can be verified by the raised



Grupo da Flagelação.
Flagellation group.

braço direito levantado acima da cabeça, devendo originalmente segurar um chicote ou objeto análogo, hoje desaparecido. Dos soldados do fundo, apenas tem função definida o que segura a túnica castanho-avinhada, retirada para a flagelação. Quanto ao soldado que esbofeteia o Cristo, trata-se de

right arm above the head, which originally held a whip or a similar object now missing. Of the soldiers at the back, only the one holding the brown-burgundy tunic removed for the flagellation has a definite function. As for the soldier who slaps Christ, he is a habitual character in



personagem habitual nas representações da Paixão, figurando normalmente na cena do primeiro Julgamento do **Sinédro**. Costumavam os artistas dar-lhe os mesmos traços de Malco, personagem que havia sido curado na cena da Prisão.

O grupo da Coroação de Espinhos, que ocupa o lado direito da capela, é composto de oito personagens – o Cristo e sete figuras de soldados, a maioria sem participação definida na cena. Assentado num montículo de pedras à maneira de trono, tendo nos ombros o manto de púrpura e na cabeça a coroa de espinhos, o Cristo encarna, aos olhos da soldadesca que o rodeia, a figura irrisória do “Rei dos Judeus”. Um desses

Sinédro - Entre os antigos judeus, tribunal formado por sacerdotes, anciãos e escribas, para julgar as questões criminais ou administrativas referentes a uma tribo ou a uma cidade, os crimes políticos importantes etc.

*representations of the Passion, usually taking part in scenes representing the First Trial Before the **Sanhedrin**. Artists frequently give him the same traces as Malchus, the character who was cured in the Arrest scene.*

The Coronation of Thorns group, occupying the right side of the chapel, is composed of eight characters: Christ and seven soldiers, most without defined participation in the scene. Seated on a mound of stones suggesting a throne, with a purple mantle around his shoulders and on his head a crown of thorns, to the eyes of the soldiers who surround him, Christ embodies the ridiculous figure of the “King of the Jews.” One of

Sanhedrin - Among the ancient Jews, a court formed of priests, elders and scribes that decides criminal or administrative questions regarding a tribe or a city, besides important political crimes, etc.



Grupo da Coroação de Espinhos.
Thorn Coronation group.



soldados, de joelhos e com a cabeça descoberta, apresenta-lhe, em sinal de zombaria, a cana verde à guisa de cetro, razão pela qual essa representação é também conhecida popularmente por Senhor da Cana Verde. Como reforço suplementar à significação temática da cena, o soldado da esquerda tem em uma das mãos o *titulus* com a inscrição I.N.R.I. – Jesus Nazareno Rei dos Judeus – que figura em todas as representações da Crucificação.

Apenas as duas imagens do Cristo eram geralmente reconhecidas nessa capela como sendo da mão do Aleijadinho. A elas acrescentamos uma terceira, a figura do segundo soldado à esquerda, no grupo da Flagelação. A superioridade formal dessa peça salta aos olhos, quando comparada às demais figurações de

these soldiers, on his knees and with his head uncovered, presents a green reed in the guise of a scepter as a sign of mockery, which is why this representation is also popularly known as the Lord of the Green Reed. As a supplemental reinforcement of the thematic significance of the scene, the soldier on the left has in one of the hands a titulus with the inscription I.N.R.I. – Jesus the Nazarene King of the Jews – which appears in all representations of the Crucifixion.

Only the two images of Christ in this chapel were generally recognized as having been made by the hand of Aleijadinho. To them we can add a third, the figure of the second soldier to the left in the Flagellation group. The formal superiority of this piece is immediately evident to the eye when compared to the figurations of the



Soldado do Grupo da Flagelação.
Soldier of the Flagellation group.

soldados da capela, revelando o trabalho pessoal do Mestre, tanto na magnífica expressão caricatural do rosto – semelhante ao de um dos apóstolos da Ceia –, quanto na estrutura robusta do tronco e braços musculosos com veias salientes, que podem ser comparados aos do Cristo da Coluna, ao lado. Chamamos ainda atenção para os olhos de vidro da figura, complemento usado nesses Passos apenas nas

other soldiers in the chapel, revealing the master's personal touch as much in the magnificent caricatural expression of the face (similar to that of one of the apostles in the Last Supper) as the robust structure of the soldier's torso and muscular arms with veins standing out, which can be compared to that of Christ of the Column beside. We can also call our attention to the figure's glass eyes, a complement used only for the principal sculptures in



esculturas principais, todas da mão do Aleijadinho.

A mais completa heterogeneidade de talhas e estilos diferentes reina nas demais representações de soldados dessa capela, deixadas a cargo dos oficiais do Aleijadinho. Em apenas uma delas nota-se ainda sua intervenção pessoal: a cabeça do soldado que traz um barrete frígio em lugar do habitual capacete. Entretanto, seis imagens, duas pertencentes ao grupo da Flagelação e as outras à Coroação de Espinhos, apresentam características em comum, justificando sua reunião em grupo estilístico específico. Esse grupo, ao qual também pertencem as imagens secundárias do Passo da Crucificação, pode ser identificado pelas fisionomias inexpressivas de manequins, olhos pequenos, boca delicada, queixo pouco proeminente, corpos delgados e pernas

these Stations, all of them made by Aleijadinho.

The most complete heterogeneity of carvings and styles reign among the other representations of soldiers in this chapel, left to Aleijadinho's "officials." In just one of them can be identified his personal intervention: the head of the soldier who wears a Phrygian skullcap instead of the habitual helmet. Nevertheless, six images – two belonging to the Flagellation group and the others to the Coronation of Thorns – show certain characteristics in common, justifying their union in a specific stylistic group. This set, to which also belong the secondary images from the Station of the Crucifixion, can be identified by inexpressive physiognomies similar to that of mannequins, small eyes, delicate mouths, slightly-protruding chins, thin bodies and lanky legs,

esguias, muitas vezes em posições pouco naturais.

A policromia difere inteiramente da dos grupos anteriores pintados por Athaide, introduzindo novas tonalidades, como o verde escuro debruado de azul e amarelo das couraças, em substituição ao cinza azulado do grupo da Prisão.

often in unnatural positions.

Their polychromy also differs entirely from the groups previously painted by Athaide, introducing new tones such as armor painted dark green and bordered with blue and yellow, substituting the blue-gray used for the Arrest group.

Grupo da Coroação de Espinhos.
Thorn Coronation group.





V - A CRUZ-ÀS-COSTAS

A penúltima capela, abrigando o Passo da Subida para o Calvário ou Cruz-às-costas, segundo a expressão popular, limita o Jardim dos Passos pela direita, já defrontando a esplanada que antecede a escadaria monumental da igreja. Construída na segunda metade do século XIX, entre 1867 e 1875, é posterior de três quartos de século ao grupo escultórico que abriga em seu interior. Entretanto, a única diferença notável com relação às capelas anteriores é a extrema

V - BEARING THE CROSS

The penultimate chapel, sheltering the Station of the Ascent to Calvary or Bearing the Cross, according to the popular expression, delimits the Stations Garden on the right and faces the esplanade preceding the monumental staircase up to the church. Completed in the second half of the XIX Century (between 1867 and 1875), it was built three quarters of a century after the sculptural group which it shelters in its interior. However, the only notable difference in relation to the previous chapels is the



Capela da Cruz-às-costas.
Bearing-the-Cross Chapel.

simplificação da cartela acima da porta, reduzida a seco painel retangular, trazendo a inscrição: “BAJULANS. / SIBJ. CRUCEM. / S. JOAN. CAP. 19 / V. 17” – Tomando sobre si a cruz. S. João, cap. 19, v. 17.

Entre os diversos temas que ilustram na arte o Caminho para o Calvário, o Aleijadinho escolheu o episódio do “Encontro com as filhas de Jerusalém”, relatado por São Lucas, cap. 23, v. 27-28: “E seguia-o uma multidão de povo e de mulheres, as

extreme simplification of the cartouche above the door, reduced to a dry rectangular panel with the inscription: “BAJULANS. / SIBJ. CRUCEM. / S. JOAN. CAP. 19 / V. 17” – Bearing the cross on himself. St. John, chap. 19, v. 17.

Among the many themes that illustrate the Ascent to Calvary in art, Aleijadinho chose the episode about the “meeting with the daughters of Jerusalem” told by Saint Luke, chap. 23, v. 27-28: “And there followed him a crowd of people and women, who



quais batiam no peito e o lamentavam. Mas Jesus, voltando-se para elas, disse: Filhas de Jerusalém, não choreis sobre mim, mas chorai sobre vós mesmas e sobre vossos filhos”.

A composição geral da cena está centrada na idéia de um cortejo, como o indicam claramente a figura do arauto tocando trombeta, personagem obrigatório nas procissões setecentistas em Minas, a do soldado que traz o estandarte com a inscrição

S.P.Q.R. (*Senatus Populusque*

Romanus), ainda hoje emblema da Irmandade dos Passos, e, finalmente, a posição em marcha da maioria das imagens que compõem o grupo.

Pressupondo naturalmente amplo desenvolvimento

beat on their chests and cried for him. But Jesus, going back to them, said: Daughters of Jerusalem, don't cry for me; cry for yourselves and your children."

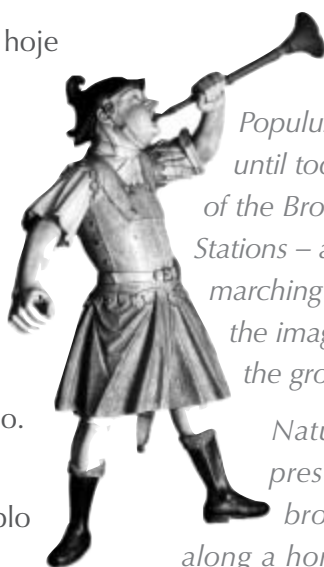
The general composition of the scene is centered on the idea of a cortege, as clearly indicated by the figure of the herald playing a trumpet, an obligatory character in seventeenth-century Minas Gerais processions, not to mention

the soldier carrying a standard with the inscription S.

*P. Q. R. (*Senatus Populusque Romanus*) – until today an emblem of the Brotherhood of the Stations – and, finally, the marching pose of most of the images that compose the group.*

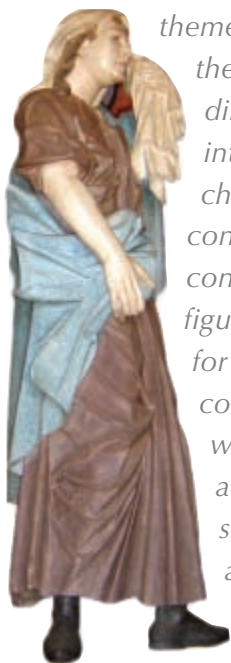
Naturally presupposing a broad progression along a horizontal line, the

Arauto do Passo da Cruz-às-costas.
Bearing-the-Cross Station's herald.



em linha horizontal, o tema se adapta mal às reduzidas dimensões do interior da capela, que impõem, ao contrário, concentração de personagens. Daí talvez a solução de compromisso adotada na disposição da cena – um breve momento de pausa na marcha para o **Gólgota**, quando o Cristo se volta para falar a duas mulheres que o seguiam

em prantos. Uma delas faz menção de enxugar com um enorme lenço branco as lágrimas que lhe correm livremente pelas faces, enquanto sua companheira,



Passo da Cruz-às-costas.
Mulher de Jerusalém.
Bearing-the-Cross Station.
Woman from Jerusalem.

*theme adapts badly to the reduced dimensions of the interior of the chapel, which, to the contrary, force a concentration of figures. Perhaps for this reason a compromise solution was adopted for the arrangement of the scene – an abbreviated moment of pause on the march to **Golgotha**, when Christ turns back to*

speak to two women who follow him weeping. One of them appears to be drying the tears that run freely down her face with an enormous white

Gólgota - Colina situada na atual Jerusalém (Israel). Segundo os quatro evangelistas, Gólgota é o local onde Jesus foi crucificado. Significa "local do crânio", identificado desde a Idade Média ao crânio de Adão, o primeiro homem pecador.

Golgotha - A hill located in the current Jerusalem (Israel). According to the four evangelists, Golgotha is the place where Jesus was crucified. It means "place of the skull," associated since the Middle Ages with the skull of Adam, the first sinful man.



que também tem
lágrimas nos olhos,
segura nos braços
a figura de um
menino, reforço
suplementar à
imagem proposta
pelo evangelista
("chorai antes
sobre vossos
filhos"). Essa
segunda mulher
veste-se
pitorescamente à
moda setecentista
das mulheres



Mulher de Jerusalém com criança.
Woman from Jerusalem with child.

do povo, copiando
provavelmente um tipo local,
como ocorre com frequência
nos presépios portugueses e
baianos do **período**.

As figuras centrais do
Cristo e da mulher que
enxuga as lágrimas são as
únicas, nesse grupo,
geralmente atribuídas ao
Aleijadinho. Em duas

período - Também vestido à moda setecentista, o garoto com um cravo na mão não pertencia originalmente a esta capela, mas à do Passo da Crucificação seguinte.

handkerchief, while
her companion, who
also has tears in her
eyes, holds in her
arms the figure of a
boy, reinforcing the
image suggested by
the evangelist
(Weep first for your
children). This second
woman is
picturesquely dressed
in seventeenth-
century
female
fashion,

probably copying a local
type, as frequently
occurred in Portuguese
and Bahian Nativity scenes
from the **period**.

The central figures of
Christ and the woman
drying her tears are the only
sculptures in this group
traditionally attributed to
Aleijadinho. In two other

period - Also dressed in seventeenth-century fashion, the boy with a spike in his hand did not originally belong to this chapel, but to the following Station of the Crucifixion.



Cristo com a cruz-às-costas.
Christ bearing the cross.

outras, nota-se ainda sua intervenção: a mulher com a criança e o arauto que precede o cortejo, cujo rosto redondo, de nariz arrebitado e queixo fendido, lembra as habituais fisionomias de anjinhos do artista. As demais peças que integram o grupo são de qualidade inferior, constituindo o mais fraco e heterogêneo conjunto de imagens de soldados desses Passos.

A policromia apresenta características próprias, distintas de todos os grupos precedentes. As carnações, exceptuando o Cristo, são pálidas e esbranquiçadas, e as couraças de um cinza claro, próximo do azul.

figures, however, his intervention can be seen: the woman with the child and the herald who precedes the procession, whose round face with raised nose and split chin recalls the habitual faces of the artist's angels. The other pieces integrating the set are of an inferior quality, with the weakest and most heterogeneous soldier images among these Stations.

The polychromy also reveals characteristics different from all the preceding groups. The flesh tones, except for those of Christ, are pale and whitish in color and the breast plates is painted a light gray, almost blue.



VI - A CRUCIFICAÇÃO

Com a capela da Crucificação, a última do lado esquerdo face à esplanada, termina a série de Passos da Via Crúcis de Congonhas. Foi construída na segunda metade do século XIX, contemporaneamente à capela da Cruz-às-costas, e apresenta características arquitetônicas similares. Na inscrição, onde novamente o nome do evangelista figura em português, lê-se:

“CALVARIUM / LOCUM
UBI CRUCI / FIXERUNT
EUM. ET / CUM EO ALIOS

VI - THE CRUCIFIXION

With the chapel of the Crucifixion, the last on the left side facing the esplanade, terminates the series of Stations of the Via Crucis of Congonhas. It was built in the second half of the XIX Century, at the same time as the Bearing the Cross chapel, and presents similar architectural characteristics. On the inscription, where once again the name of the evangelist appears in Portuguese, is written:

“CALVARIUM / LOCUM
UBI CRUCI / FIXERUNT

DUOS / HINC ET HINC / S. JOÃO. Cap. 19, V. 17 E 18” – Ao lugar chamado Calvário, onde o crucificaram, e com ele outros dois, um de cada lado. S. João, cap. 19, v. 17 e 18. O texto completo do evangelho de São João, cuja primeira parte forma a inscrição da capela da Cruz-às-costas, é o seguinte: “Tomando sobre

EUM. ET / CUM EO ALIOS DUOS / HINC ET HINC / S. JOÃO. Cap. 19, V. 17 and 18” - To the place called Calvary, where they crucified him and two others with him, one on each side. St. John, chap. 19, v. 17 and 18. The complete text in the Gospel of Saint John, whose first part forms the inscription on the Bearing the Cross chapel, is the

Capela da Crucificação.
Crucifixion Chapel.





Cristo do Passo da Crucificação.
Christ of the Crucifixion Station.

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

Ao contrário do que se verifica nos outros Passos, as 11 imagens que formam o grupo da Crucificação não se acham subordinadas a um único foco de interesse, sendo a composição dividida em três zonas distintas, à maneira de um tríptico. A zona central, onde se passa a ação principal, é ocupada pela figura do Cristo, que dois carrascos

following: Bearing the cross, he went forth to the place called Calvary, in Hebrew Golgotha, where they crucified him and two others with him, one on each side.

Unlike the case with the other Stations, the eleven images that form the group of the Crucifixion are not subordinated to a single focus of interest; rather, the composition is divided into three different parts as in a triptych. The central area, where the main event occurs, is occupied by the figure of Christ, who two executioners are nailing to a

pregam à cruz, estendida horizontalmente, tendo ao lado a Madalena de joelhos, com o olhar voltado para o alto em súplica desesperada.

À esquerda, dois soldados disputam em jogo de dados a túnica do condenado, cena alusiva ao texto profético citado por São João, cap. 19: “Repartiram minhas vestes entre si e sobre a minha túnica lançaram sortes”. Finalmente, à direita, Dimas, o Bom Ladrão, e

horizontally-extended cross; Mary Magdalene is kneeling alongside, her gaze fixed on high in desperate supplication.

To the left, two soldiers vie for the prisoner's tunic in a game of dice, a scene allusive to the prophetic text mentioned by St. John, chap. 19: "They distributed my garments among themselves and cast lots for my tunic." Finally, to the right, Dimas (the Good Thief) and Gestas (the



Madalena do Passo da Crucificação.
Mary Magdalene of the Crucifixion Station.



Soldados jogando dados, centurião e Madalena.
Soldiers playing dice, centurion and Mary Magdalene.

Gestas, o Mau Ladrão, esperam, mãos atadas às costas, o momento de serem também crucificados. O primeiro, de pé, tem a fisionomia triste e resignada, como manda a iconografia tradicional, enquanto seu companheiro, de expressão leonina, contorce-se em vão esforço para libertar-se das cordas que o prendem.

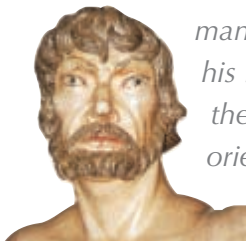
Dispostas ao longo da parede do fundo, três outras figuras de soldados assistem

Bad Thief) wait with their hands tied behind their backs for the moment when they are also to be crucified. The former, standing, has a sad and resigned countenance as demands traditional iconography, while his companion, with a leonine expression, is contorted in a vain effort to free himself from the ropes that bind him.

Arranged along the rear wall, three other soldiers watch the scene with an

à cena com a fisionomia impassível. Um deles se destaca dos demais pela vestimenta complicada, incluindo longo manto de púrpura jogado às costas e, em lugar do capacete habitual, um turbante à moda oriental, análogo ao de dois Profetas do adro. Trata-se da figura do Centurião, mencionado pelos três evangelhos sinópticos, que depois passou à iconografia cristã com o nome de São Longuinho.

Além das imagens do Cristo e do Mau Ladrão, normalmente reconhecidas como trabalho pessoal do Aleijadinho nesse grupo, nota-se ainda sua intervenção direta em três outras, feitas em colaboração com os oficiais: o Centurião, cujo turbante e fisionomia podem ser comparados aos



Passo da Crucificação.
Figura do Mau Ladrão.
*Crucifixion Station.
The Bad Thief.*

impassive physiognomy. One of them stands apart from the others due to his complicated garments, including a long purple mantle thrown across his back and instead of the habitual helmet, an oriental-style turban similar to that worn by two Prophets in the parvis. This personage is none other the Centurion mentioned by the three synoptic Gospels, who later became known in Christian iconography as Saint Longinus.

Besides the images of Christ and the Bad Thief, usually recognized in this group as the personal work of Aleijadinho, his direct intervention can also be seen in three other figures, probably executed in collaboration with his assistants: the Centurion, whose turban and physiognomy can be



dos profetas Baruc e Abdias do adro, o Bom Ladrão, cujos traços fisionômicos lembram os do São João Nepomuceno do Museu Arquidiocesano de Mariana, e finalmente a Madalena, de penteado análogo ao da Samaritana da fonte da mesma cidade. Esta última imagem constitui um excelente exemplo de escultura feita em colaboração, pois, concebida para ser vista de perfil, foi trabalhada pessoalmente pelo Mestre do lado direito, a ser divisado pelo espectador, e grosseiramente terminada por um auxiliar do outro lado, com erros toscos de proporção, incluindo o curioso detalhe do pé descalço, em contradição com o pé calçado do lado direito.

A policromia, de que se desconhecem data e autores, apresenta características análogas à do grupo da Cruz-às-costas.

compared to the prophets Baruch and Obadiah in the parvis; the Good Thief, whose expression recalls that of Saint John Nepomuk at the Mariana Archdiocese Museum; and finally Mary Magdalene, with a hairstyle similar to that of the Samaritan at the fountain in the same city. The latter image is an excellent example of a sculpture having been executed through collaboration: since it was meant to be seen in profile, it was personally worked by the master on the right side visible to the spectator and crudely finished by an auxiliary on the left, with mistakes that include the curious detail of a bare foot – directly contradicting the shoed foot on the right.

The polychromy, of which little is known about its date and authors, demonstrates characteristics similar to those of the Bearing the Cross group.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1970.

BÍBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Padre Matos Soares. São Paulo, 1956.

BRÊTAS, Rodrigo José Ferreira. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho)". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 15, 1951. (Originalmente publicado no "Correio Oficial de Minas", n. 169 e 170, 1858).

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

ENGRÁCIA, Júlio. *Relação cronológica do Santuário e Irmandade do Senhor Bom Jesus do Congonhas do Campo no Estado de Minas Geraes*, São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1908.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do*

BIBLIOGRAPHY

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Record, Rio de Janeiro, 1970.

Bíblia Sagrada. Translated from the Vulgate with notes by Priest Matos Soares. São Paulo, 1956.

BRÊTAS, Rodrigo José Ferreira. "Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho)". In.: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 15, 1951, Rio de Janeiro. (Originally published in the "Correio Oficial de Minas", nº 169 and 170, 1858).

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

ENGRÁCIA, Júlio. *Relação cronológica do santuário e irmandade do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo no Estado de Minas Gerais*, São Paulo: s.n., 1908.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. São



Campo. São Paulo: s.n., 1962.
(Brasiliensia Documenta, III.)

FALCÃO, Edgar de Cerqueira.
Relíquias da terra do ouro. São
Paulo: Ind. Graphicars
Louzara, 1946, p. 359.

MACHADO, Lourival Gomes.
Reconquista de Congonhas.
Rio de Janeiro: Instituto
Nacional do Livro, 1960.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos
e Profetas*. São Paulo/Belo
Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1984.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *O rococó religioso
no Brasil e seus antecedentes
europeus*. São Paulo: Cosac &
Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *Passos da Paixão. O
Aleijadinho*. Rio de Janeiro:
Alumbramento, 1984.

SMITH, Robert. *Congonhas do
Campo*. Rio de Janeiro: Agir,
1973, p. 20.

VASCONCELLOS, Sylvio de.
*Vida e obra de Antônio
Francisco Lisboa, o
Aleijadinho*. São Paulo:
Melhoramentos, 1979.

Paulo: s.n., 1962
(Brasiliensia Documenta, III.)

FALCÃO, Edgar de Cerqueira.
Relíquias da terra do Ouro.
S.l.: s.n., 1946 , p. 359.

MACHADO, Lourival Gomes.
Reconquista de Congonhas.
Rio de Janeiro: Instituto
Nacional do Livro, 1960.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos
e Profetas*. São Paulo/Belo
Horizonte: Edusp/Itatiaia,
1984.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *O rococó religioso
no Brasil e seus antecedentes
europeus*. São Paulo: Cosac &
Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade
Ribeiro de. *Passos da Paixão.
O Aleijadinho*. Rio de Janeiro:
Edições Alumbramento, 1984.

SMITH, Robert. *Congonhas do
Campo*. Rio de Janeiro: Agir,
1973, p. 20.

VASCONCELLOS, Sylvio de.
*Vida e obra de Antônio
Francisco Lisboa, o
Aleijadinho*. São Paulo:
Melhoramentos, 1979.



**Ministério
da Cultura**









A série Roteiros do Patrimônio apresenta como tema de seu primeiro volume uma visita guiada pela professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira por um dos mais significativos sítios de nosso patrimônio cultural – o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos – com foco na obra do Aleijadinho.

O leitor é convidado a conhecer em detalhe a igreja, a talha e imaginária, a pintura, o adro dos Profetas e os Passos.