

Montes sagrados: uma viagem pela iconologia portuguesa

Sacred mounts: A journey through Portuguese iconology

Jack Brandão¹

Centro de Estudos Imagéticos CONDES-FOTÓS

Resumo

As montanhas sempre fascinaram os homens desde antes da efetivação do *lógos*, transmitindo-lhes medo, devoção e respeito. Devido a isso, diversas interpretações mítico-religiosas foram criadas, tendo tais elevações como elementos-chave: seja como representação da divindade, sua morada, ou locais para suas teofanias. Assim, o cristianismo, como o judaísmo de onde surgiu, não ficou alheio a essa peregrinação aos locais sagrados, muitos dos quais montes. Por volta do ano 1000 de nossa era, os peregrinos cristãos ansiavam por dirigir-se a Jerusalém, como forma de expiar seus pecados na virada do novo milênio que se aproximava, no entanto, os turcos otomanos dificultaram tal acesso, levando os fiéis europeus a buscarem novas alternativas para expressar sua fé, como os montes sagrados. Dessa maneira, este artigo visa a compreender como se efetivou este processo, buscando resgatar elementos iconográficos e iconológicos que se dispersaram devido à ação do tempo, a fim de que pesquisadores e estudantes brasileiros possam ter acesso a esse manancial logo-imagético também presente em nosso fazer artístico. Para isso, empreendeu-se, de modo especial, uma pesquisa logo-imagética, a partir das considerações iconográficas de Cesare Ripa (2007a, 2007b).

Palavras-chave: Montes sagrados, Bom Jesus do Monte, Iconologia, Iconografia, Mito.

Abstract

Mountains have always fascinated the human being since before the *lógos* was put into effect, transmitting fear, devotion, and respect. Due to this, several mythical-religious interpretations were created, having such elevations as crucial elements: either as the representation of the deity, its abode, or places for its theophany. Thus, like the Judaism from which it emerged, Christianity was not unaffected by this pilgrimage to holy places, many of which were hills. Around 1000 AD, Christian pilgrims longed to head to Jerusalem as a way of atoning for their sins at the turn of the new millennium that was approaching. However, the Ottoman Turks made this process difficult, leading the European faithful to seek new alternatives to express their faith, such as the sacred mounts. Thus, this article aims at understanding how this process took place, seeking to rescue iconographic and iconological elements that were dispersed due to the action of time, so that Brazilian researchers and students may have access to this logo-image source also present in our artistic expression. For this, special logo-image research was undertaken, based on the iconographic considerations of Cesare Ripa (2007a, 2007b).

Keywords: Sacred Hills. Bom Jesus do Monte. Iconology. Iconography. Myth.

Introdução

A ideia de montes sagrados como personificação do divino, morada dos deuses ou local onde ocorria sua teofania, sempre foi uma ideia recorrente independente da cultura ou do lugar do assentamento humano, seja na Europa, como o **Olimpo**, sua

¹ Doutorado em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo - USP, Brasil (2008). Professor do Centro de Estudos Logo-Imagéticos CONDES-FOTÓS IMAGO LAB, da JackBran Consult, Brasil. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2616-0040>. E-mail: jackbran@gmail.com.

morada; no Oriente Médio, como o **Sinai** – onde Javé se revelou a Moisés –; na Ásia, como o **Kailash**, a montanha mais sagrada do mundo por budistas tibetanos, hinduístas, jainistas e bönistas; o **Fuji**, lar dos deuses xintoístas Fuji-hime e Sakuya-hime; o **Everest**, local sagrado para diversas vertentes budistas; na África, como o **Kilimanjaro**, local de culto para os povos Chagga e Massai que viviam no sopé da montanha; na Oceania, como o **Kilauea**, lar de Pele, deusa do fogo havaiana; ou na América, como o **Popocatépetl**, divindade petrificada pela ira de outro deus; para citar alguns.

Figura 1 – Erupção do Monte Rinjani com raios vulcânicos, Lombok, Indonésia



Fonte: Foto de Oliver Spalt, 1994².

Desde antes de a civilização existir, provavelmente em um período em que o *lógos* humano ainda começava a se formar, o homem ao ver tais elevações a sua frente, percebeu que lá havia algo além que um mero obstáculo. Sua dimensão manifestava não só sua pequenez, impedindo-o de ultrapassá-lo, mas o seu receio de cruzar o desconhecido devido à rarefação do ar, as geleiras eternas que lá se destacavam, ou ao fogo expelido pelas erupções vulcânicas crispadas de relâmpagos e trovões (figura 1).

Evidentemente, tais imagens forneceram elementos para que não apenas temesse o local, mas também o respeitasse; criando-se, assim, outros temores oriundos da presença dessas forças invisíveis e anímicas que habitavam aqueles

² Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rinjani_1994.jpg>.

locais inóspitos e traiçoeiros. Estes acabariam sendo personificados como divindades, demônios ou outros seres que ali viviam.

Hegel (1908), ao abordar a questão do surgimento do mito, afirma que é um produto da imaginação, visto que a razão ainda não possuía elementos suficientes para explicar, ela própria, tais fenômenos: “o principal na mitologia é o trabalho de fantasiar a razão, que transforma o ser em um objeto, mas não há outro órgão senão o modo sensorial de representação, para que os deuses apareçam em forma humana”³ (HEGEL, 1908, p. 105, tradução nossa). Não à toa, aquilo que não era compreensível e explicável pela mente de nossos ancestrais, era recriado por meio de imagens míticas, aproximando-as daquilo que lhes era comum.

Assim, tais construções imagéticas não só permearam a civilização desde sua origem, conforme é possível depreender em diversos exemplos ao longo das gerações, mas também se constituíram em seu elemento essencial. Podemos, a título de exemplo, valer-nos de duas deidades separadas espacial e temporalmente, cujo princípio motor é semelhante: o deus grego Hefesto (Vulcano⁴ para os Romanos) e a deusa havaiana Pele. No poder do fogo expelido pelos vulcões, ambas as deidades têm seu principal atributo que se amplia para outras propriedades acercadas a eles, representando o poder de sua manifestação na natureza. No primeiro caso, ele torna-se ferreiro, atividade que tem no fogo um elemento indispensável; a deusa, por sua vez, além do fogo, tem o raio como um de seus atributos, visto que é comum sua aparição nas erupções vulcânicas.

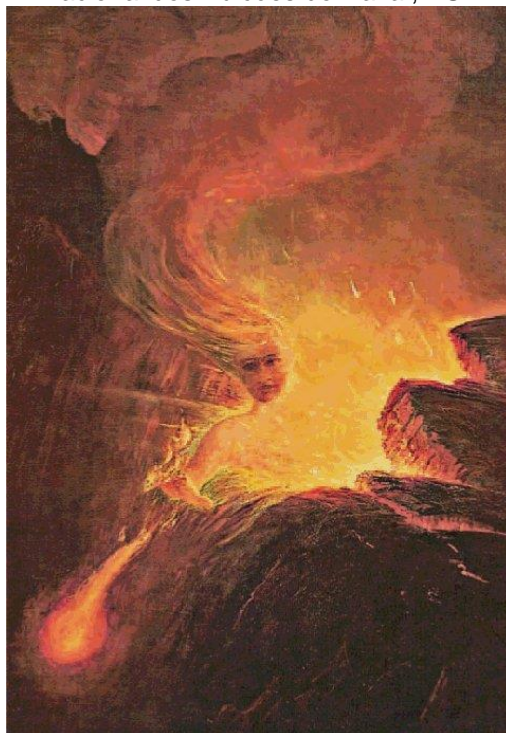
Na constituição imagética do mito, percebe-se um trabalho especular: da natureza extraem-se – por meio dos sentidos, logo à imagem e semelhança de seus criadores – elementos que pudessem ser metamorfoseados em figuras humanas, sem as quais seria impossível sua compreensão e constituição (figura 2)⁵, como é possível depreender no quadro de Hitchcock que aduz, a sua maneira, o mito de Pele.

³ “Sondern die Hauptsache der Mythologie ist das Werk der phantasierenden Vernunft, die sich das Wesen zum Gegenstande macht, aber noch kein anderes Organ hat als die sinnliche Vorstellungsweise, so dass die Götter in menschlicher Gestalt erscheinen” (HEGEL, 1908, p. 105, tradução nossa).

⁴ O próprio nome Vulcano é um toponímico de uma ilha grega no sul da Itália.

⁵ D. Howard Hitchcock foi um pintor estadunidense nascido no Havai, local que retratou em diversos de seus quadros, como essa representação da deusa Pele. A obra foi doada ao *Hawaii Volcanoes National Park* (Parque Nacional de Vulcões do Havai), em 1966, por seu filho. No entanto, em 2003, o local realizou um concurso para escolher um quadro em que fosse criada uma representação mais fiel à beleza nativa da deusa Pele, já que na obra de Hitchcock vislumbra-se uma mulher caucasiana com cabelos loiros, fato que não agradava aos nativos.

Figura 2 – Pintura a óleo de Howard Hitchcock, 1929. Centro de visitantes de Kilauea, Parque Nacional dos Vulcões do Havaí, EUA



Fonte: Honolulu Star-Bulletin⁶.

No quadro, percebe-se a deusa imiscuída na erupção do Kilauea: aquela se confunde neste, como se fossem de uma única natureza, de uma única essência. Algo que, é possível, teria sido visto pelos nativos que buscavam compreender e assimilar aquele acontecimento. Tal tentativa deu origem a toda construção logo-imagética posterior que buscaria corroborar a primeira versão – mítica –, como é possível ver no quadro de Hitchcock. Interessante perceber como o autor pinta os cabelos da deusa que se misturam com o fogo e a fumaça, demonstrando aquilo que hoje é conhecido por “cabelo de Pele” que consiste em pequenas fibras magmáticas de vidro basáltico derretido, de cor dourada.

No entanto, convém salientar – sem entrar no mérito da questão – que, apesar do revisionismo frente ao quadro de Hitchcock, por meio de comunidades havaianas contemporâneas que enxergavam na pintura uma aculturação devido ao emprego de uma persona caucasiana, logo não nativa, que lhe teria servido de modelo, poder-se-ia dizer que essa representação imagética estaria mais condizente com a construção primeira do mito que o de Johnsen (figura 3). Isso porque, se analisarmos a construção

⁶ Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pele_by_David_Howard_Hitchcock,_c._1929.jpg>

imagética deste artista, perceberemos que sua obra está mais próxima de uma elaboração mítica posterior, nitidamente influenciada pelo *lógos*⁷, mas distante do mito primeiro. Torna-se, portanto, mais próxima daquilo que os nativos esperam e querem enxergar.

Figura 3 – A deusa Pele, pintura a óleo de Arthur Johnsen, 2005. Centro de visitantes de Kilauea, Parque Nacional dos Vulcões do Havaí, EUA



Fonte: Arthur⁸.

O mito oral nos diz que Pele, ao fugir da ira de sua irmã mais velha e deusa das águas, Namaka, na mão direita carrega um ovo, no interior do qual estava sua irmã mais nova, Hiiaka, enquanto na esquerda traz um bastão (*pā'oa*) com o qual procura e tenta esconder, nas pequenas ilhas da região, seu elemento vital: o fogo. A perseguidora, porém, sempre o apaga, forçando a fugitiva a ir sempre mais e mais

⁷ Apesar de não ser objeto deste artigo, visto que discorrer sobre o *lógos* (*λόγος*) é ir além da tradução de uma ideia ou de uma palavra, convém estabelecer como tal conceito está empregado por este artigo; mas, para isso, deve-se compreender sua origem e acepção original. O termo proveio do mundo arcaico grego e girava em torno de **enumeração, cálculo**, mas que agregou outros significados com o passar do tempo, como **raciocínio, declaração, indicação, frase, assunto da conversa**, para se chegar a **palavra, discurso, razão** (RITTER; GRÜNDER; GABRIEL, 2007). Filosoficamente, a ampliação do termo teve origem com os pré-socráticos, de modo especial, com Heráclito para quem o *lógos* tem relação com a questão da **Verdade do Ser**, ou seja, uma instância reunidora em que se mesclam o conflito, a convergência e a divergência, princípio eterno e ordenador do cosmos. Tal conceito, portanto, foi ampliado ao longo dos anos seja pelos estoicos – para quem o *lógos* era uma lei suprema do mundo que regia o universo –; pelo platonismo – o *lógos* servia como uma **ponte** entre o mundo sensível e a divindade (demiurgo); ideia empregada por Filo de Alexandria, para quem o *lógos* era um princípio de mediação entre Deus e o mundo; por fim adentra na tradição cristã com São João para quem o *lógos* é a própria emanção e encarnação da divindade. A partir desta concepção, empregamos *lógos* como a emanção da racionalidade humana inserida em um determinado tempo e no interior de uma determinada cultura, seja por meio de palavras ou de imagens que procuram explicar seus anseios. Portanto, não nos basta empregar a mera tradução do termo grego para o português (*lógos* = palavra), já que buscamos retratar toda construção simbólica em que se imiscuem as palavras e as imagens por meio da *ratio* humana.

⁸ Disponível em: <<https://arthur.io/art/arthur-johnsen/pele>>.

longe. Até que, ao chegar a maior ilha do Havaí, consegue esconder-se e cavar bem fundo até obter o fogo sem que a outra conseguisse apagá-lo: ali, no interior do vulcão Kilauea, fixará sua futura morada (VAREZ, 1991).

No entanto, além do temor e do desconhecimento propiciado por esses locais, nos primeiros assentamentos humanos (dos agricultores), percebeu-se que do alto das montanhas brotavam as nascentes que saciavam a sede, serviam para irrigar o solo e para onde se dirigiam animais em abundância para a caça.

Dessa maneira, acrescentou-se àqueles locais a ideia da montanha como deusa-mãe, em cujo trono governava e protegia a todos os seres vivos, enviando-lhes água tanto do derretimento de suas geleiras, quanto das chuvas que desciam por suas encostas, fertilizando seu solo. Não à toa, séculos depois, tais regiões se tornariam abrigo de anacoretas que para lá se dirigiam em busca de iluminação espiritual, associando tais regiões montanhosas à ideia de revelação divina e de transição humana em sua busca por perfeição.

Tais imagens acerca das montanhas, bem como os mitos que as cercaram mantiveram-se por séculos, a despeito da consolidação da civilização. Diversos conceitos mítico-religiosos, assim como modelos cosmogônicos, se permeavam em torno delas, a ponto de não ser mais necessária sequer sua existência física ou geográfica para serem veneradas. É o caso do Meru na Índia, cuja realidade era cósmica e metafísica, este local, por exemplo, seria o centro do universo e, devido a sua elevadíssima altura, inclusive o sol e a lua girariam ao seu redor. Além disso, seria cercado por círculos, onde residiriam diversas divindades. Percebe-se, até hoje, que os templos budistas, janistas e hinduístas buscam retratá-lo em seus telhados, conforme se pode ver em suas tradicionais camadas.

Que podemos dizer, por exemplo, dos zigurates construídos na região da Mesopotâmia por diferentes povos, que possuíam em comum o formato de um monte, e também a crença de que deuses habitavam em seu pináculo? Ademais, tais locais não eram destinados a todos, mas apenas para alguns iniciados, como os sacerdotes.

Não seria a mítica Torre de Babel também um zigurate construído em uma planície – local em que não havia uma elevação, um monte, em que fosse possível haver uma comunicação com a divindade – na qual se buscava “construir uma cidade e uma torre que chegasse até o céu” (BÍBLIA, 1990, Gn, 11,4)?

As primeiras pirâmides do Egito, por exemplo, também não lembravam essas construções mesopotâmicas voltadas para o céu, assim como os templos pré-colombianos na América, não só milênios depois, como também a milhares de quilômetros distantes dessas representações no Velho Mundo?

Portanto, percebe-se que a importância de tais elevações foi uma constante na construção mítica e religiosa da humanidade, não importa local nem época, já que o elevar-se representava de uma forma ou de outra, o encontro com a divindade.

Dessa maneira, nem o judaísmo nem o cristianismo ficariam imunes a esse apelo aos montes, pelo contrário, tanto o Antigo quanto o Novo Testamento estão repletos de seus modelos, como os **Montes de Ararat** – local onde a Arca de Noé teria encajado (BÍBLIA, 1990, Gn 8, 4-5) –; o **Monte Sinal** – local da teofania de Javé: “Três dias depois, pela manhã, houve trovões e relâmpagos e uma nuvem espessa desceu sobre a montanha” (BÍBLIA, 1990, Ex 19, 16) –; o **Monte Tabor** – local da Transfiguração de Cristo: “Oito dias após dizer essas palavras, Jesus tomou consigo Pedro, João e Tiago, e subiu a montanha para rezar. Enquanto rezava, seu rosto mudou de aparência e a sua roupa ficou muito branca e brilhante” (BÍBLIA, 1990, Lc 9-28) –; o **Gólgota** – local da crucificação de Jesus, fora dos muros de Jerusalém: “Jesus carregou a cruz nas costas e saiu para um lugar chamado ‘Lugar da Caveira’, que em hebraico se diz ‘Gólgota’” (BÍBLIA, 1990, Jo 19, 17).

Peregrinação: a luta entre mundos diferentes

O cristianismo, alicerçando-se no judaísmo, tomou de algumas práticas devocionais, as quais estão presentes no Evangelho e que foram praticadas pelo próprio Jesus, como a peregrinação para Jerusalém no tempo da Páscoa. No entanto, se nos primeiros séculos da era cristã tal prática tornou-se inviável, devido à destruição da Judeia após as guerras Judaico-Romanas (63-136 d.C.)⁹, bem como as seguidas perseguições aos cristãos por diversos imperadores romanos; a partir de Constantino, a situação se modificou.

Mesmo não tendo abraçado, oficialmente, o cristianismo como é aventado; a mãe dele, Helena, o fizera. Esta, por sinal, se dirigiu a Jerusalém em peregrinação –

⁹ Jerusalém foi totalmente destruída e reconstruída como uma cidade romana, a Aélia Capitolina pelo imperador Adriano.

retomando essa antiga prática – à procura das relíquias da Paixão e fez questão de patrocinar, as expensas do Estado Romano, a construção de grandes Basílicas nos locais tidos como santos pela nova fé: o santo Sepulcro e a gruta onde, supostamente, Jesus havia nascido em Belém.

Assim, durante os séculos seguintes, muitos cristãos haviam sentido a necessidade de visitar os locais em que o Mestre esteve para penitenciarem-se por seus pecados, para experimentarem sua religiosidade de uma maneira mais intensa, ou para obterem cura para si ou para algum membro de sua família. Porém, tais peregrinações eram por si só perigosas, já que o peregrino se lançava rumo ao desconhecido, trilhando caminhos longos, árduos e ameaçadores, muitos dos quais repletos de salteadores.

A partir do século VII, o islã conquista a Terra Santa por meio de sua *jihad*, no entanto, tanto a judeus, quanto a cristãos, por serem “seguidores do Livro” (*ahl al-kitāb*), não lhes era vedado nem o trânsito aos locais sagrados, nem lhes era obrigado uma “conversão sumária”¹⁰, desde que aqueles que já morassem no local pagassem a *jizyah*, tributação exclusiva para eles (ALCORÃO, 2005, sura 9, 29), que lhes garantiria, pelo Estado, proteção (*dhimmī*) a sua vida, à propriedade e à liberdade religiosa. Convém observar, porém, que tal tributo não era concedido a outros povos considerados idólatras.

Não obstante às recomendações corânicas, muitos governantes islâmicos passaram, ao longo da história, a dificultar a visitação dos locais sagrados para os peregrinos cristãos, e a persegui-los e a destruir seus principais templos, como foi o caso do califa Al-Hakim.

A partir de 1007, o califa restringe as cerimônias públicas cristãs realizadas regularmente, como o Domingo de Ramos ou a Bênção do Fogo Novo no Sábado Santo, das quais ele próprio havia participado diversas vezes¹¹, exigindo que seu culto se restringisse apenas à esfera privada. Além disso, determinou que as cruzes das igrejas fossem retiradas de suas cúpulas, confiscou os bens eclesiásticos e ordenou, inclusive, a demolição de diversos mosteiros e igrejas, tanto no Egito quanto na Palestina, como a basílica do Santo Sepulcro, construída pelo imperador Constantino, consagrada em 335 d.C.:

¹⁰ “E, se os seguidores do Livro, cressem ser-lhes-ia melhor” (ALCORÃO, 2005, sura 3, 110).

¹¹ O califa era filho de uma concubina cristã.

No início do século XI, a Igreja do Santo Sepulcro, concebida para encerrar o local da crucificação e ressurreição de Cristo, foi parcialmente demolida pelo volátil governante fatímida conhecido na história como o Califa Hakim, o Louco. Sua subsequente perseguição à população cristã local durou mais de uma década, terminando apenas quando ele se declarou um Deus vivo e se voltou contra seus próprios súditos muçulmanos¹² (ASBRIDGE, 2010, p. 28, tradução nossa).

Tal ato precipitou terríveis consequências para ambos os lados, tanto para o mundo muçulmano quanto para o cristão, levando-os a uma série de conflitos e intolerâncias, as quais se verificam até nossos dias, levando a atos de hostilidade recíproca, como as cruzadas.

Assim, na medida em que os turcos seljúcidas conquistaram a Terra Santa e viam nos cristãos seus grandes inimigos, interrompendo ainda mais o acesso dos peregrinos cristãos à região; instaurava-se, concomitantemente, na Europa cristã, um anseio de peregrinar aos locais santos. Diante dessa realidade, seria inevitável um estado belicoso entre as duas regiões e religiões, fazendo com que se buscassem alternativas, com o estabelecimento e o

[...] florecimiento de los caminos de peregrinación que culminan en Roma y Compostela. En este éxito tuvo que ver, en gran medida, la superación del temor supersticioso que popularmente se le profesaba al año 1000, final de los tiempos para una sociedad ruralizada y escasamente cultivada, agobiada por el peso del trabajo agrícola, las contraprestaciones feudovasalláticas, la violencia endémica y las enfermedades. Estas rutas de peregrinaje, trazadas en el solar de la cristiandad latina, se consolidaron en los finales del siglo XI y durante el siglo XII, debido a la peregrinación espontánea de miles de fieles que gozaron del apoyo de los reyes, los nobles y los monjes cluniacienses (SINGUL, 2004, s/p).

Dessa maneira, para aplacar a ânsia de peregrinação do período, restavam duas alternativas: ou se tornar um cruzado – participando da **guerra justa**, idealizada por Santo Agostinho e propagada, iniciada pelo Papa Urbano –, ou buscar rotas alternativas no interior da própria Europa, como Roma ou Santiago de Compostela, a fim de saciar sua ânsia por piedade e penitência.

Constituição dos montes sagrados

¹² “At the start of the eleventh century, the Church of the Holy Sepulcher, thought to enclose the site of Christ’s crucifixion and resurrection, had been partially demolished by the volatile Fatimid ruler known to history as the Mad Caliph Hakim. His subsequent persecution of the local Christian population lasted for more than a decade, ending only when he declared himself a living God and turned on his own Muslim subjects” (ASBRIDGE, 2010, p. 28).

Como a peregrinação original visava, sobretudo, a Jerusalém, mas esse destino era de difícil realização sem que houvesse riscos efetivos para a vida do peregrino, criaram-se as chamadas **práticas substitutas** que consistiam em caminhos alternativos para manter, de maneira viva, o sentido original da peregrinação aos locais santos.

Procuraram-se, assim, ao longo das duas rotas de peregrinação europeias – a romana e a galega – criar diversos santuários que levassem o fiel, durante seu percurso, a práticas de fé, de modo que fosse possível substituir o objetivo original – a Jerusalém terrestre – pela sua congênere, a Celeste. Para isso, havia em tais locais relíquias e imagens que lhe proporcionassem momentos de arrebatamento pelo qual ansiava.

No entanto, já no século XV, concretizou-se uma nova maneira de trazer os locais sagrados para perto dos fiéis: sua reconstrução. Assim, em meio a uma paisagem natural cercada de árvores e lagos, buscou-se, de maneira mais efetiva, concretizar a experiência mística da Jerusalém terrestre diante da não possibilidade de os fiéis para lá se dirigirem.

Tal responsabilidade ficou a cargo dos franciscanos que custodiavam a Terra Santa desde o século XIV e teriam condições de tentar sua reprodução, de maneira muitas vezes alegórica, em solo europeu. Dessa maneira, em Varallo Sesia, na Itália, tem início esse fenômeno em 1491; que será, posteriormente, estimulado pela Contrarreforma católica, após o Concílio de Trento.

O ato de escalar, de subir a montanha, de buscar a Jerusalém Celeste tornou-se não apenas uma maneira de estar próximo ao sacrifício de Jesus, de ser mais uma testemunha ocular daquelas cenas cruciais para o cristianismo, como também uma forma de encontrar-se consigo mesmo, ou de apagar ações ruins que, de alguma forma, o peregrino havia praticado. Muitos fiéis ao contemplarem as grandes figuras escultóricas do Salvador, em seus últimos momentos na terra e em tamanho natural, sentiam-se tocados de maneira mística e patética. Percebia-se, assim, que todo o sacrifício por que estavam passando era uma pequena fagulha diante de toda dramaticidade presente naqueles locais sagrados. Dessa maneira, no final daquele percurso, em sua apoteose catártica, sobrevinha-lhes o alento para suas almas.

Figura 4 – *Ecce Homo*, Sacro Monte di Varallo, estátuas de argila policromadas de Giovanni d'Enrico e afrescos, 1608/9



Fonte: Foto de Mattis, 2007¹³.

A tendência de sentir em seu próprio corpo as dores de Cristo será uma constante no cristianismo, visto que Jesus, como exemplo, ao ser condenado à morte precisou subir o Gólgota para ser executado. Dessa maneira, ao longo dos séculos, os cristãos buscariam imitar o Mestre, ao refazer o suposto trajeto da *Via Crucis*, de modo particular na própria Jerusalém. Logrando, dessa maneira, dois objetivos: alcançar o divino e mortificar-se nessa subida, alcançando o perdão de seus pecados.

Bom Jesus do Monte: imagens do oitocentismo português

Um dos aspectos fundamentais dos montes sagrados foi seu preciso emprego imagético inserido entre o século XV a meados do XVIII, período extremamente calcado na imagem (*eikón*) que, segundo os renascentistas, era uma linguagem “universal”, de ampla decodificação. Além disso, seguindo os preceitos da Contrarreforma, tais construções buscam a reconversão daqueles que se afastaram do catolicismo e a manutenção de seus fiéis por meio do *pathos*.

Porém, a universalidade imagética mostrou-se falha, visto que a imagem não tem a capacidade de ser compreendida por todos da mesma maneira; além disso,

¹³ Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/File:Varallo_Sesia_Sacro_Monte_di_Varallo_016.JPG. >.

nem se explicar a si mesma consegue, já que necessita buscar por outro elemento essencial para ser esclarecida, como a palavra (*lógos*). Foi justamente dessa conclusão e da obstinação imagética daqueles teóricos que se criou, no período, um gênero artístico próprio: o emblemático, em que se aliam ambos os elementos.

Com esta maneira logo-imagética de enxergar o mundo puderam dar vãs a seus jogos retóricos e artísticos, com os quais se divertiam, buscando criar padrões moralizantes para sua sociedade. Vale ainda salientar a existência de compêndios imagéticos, conhecidos como iconologias, como a de Cesare Ripa (2007a, 2007b) que permeariam todo modelo de representação daquele período¹⁴.

Inserido nesse contexto, apesar de extrapolá-lo temporalmente, ergueu-se o Santuário Bom Jesus do Monte, na cidade de Braga, em Portugal. Verdadeiro museu a céu aberto, cuja concepção foi profundamente influenciada pelos *Sacri Monti* piemontês e lombardo, na Itália. No entanto, também serviu de modelo para outros, como o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego, Portugal; e o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas/MG, joia do Barroco brasileiro, cujo destaque se dá ao mestre Aleijadinho.

Figura 5 - Pórtico, erguido em 1723, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Mais que expor, fotograficamente, um centro de religiosidade popular, procurar-se-á, com este artigo, revelar algumas de suas qualidades tanto peculiares e

¹⁴ Este, porém, entrou em decadência no limiar do Século das Luzes, com a destruição do *Ancien régime* e com uma nova visão da sociedade, desaparecendo por completo no século XIX. Pode-se perceber, no entanto, conforme veremos, que muitos elementos do período anterior ainda se fazem presentes no complexo do Bom Jesus.

particulares, quanto iconográficas e iconológicas; seguindo, de certa maneira, os pressupostos estabelecidos por Panofsky (2001)¹⁵, demonstrando a importância e a necessidade não só de se levantarem alguns de seus aspectos plásticos, como também de explicitar a riqueza e a complexidade que passariam (e passam) despercebidas pela maioria de seus visitantes. Obviamente, trata-se de um resgate de nossa própria cultura, também alicerçada em diversos modelos da cultura lusitana.

Caminhando pela Alameda do Pórtico, que nos levará ao interior do complexo, é-se conduzido, como numa viagem pelo tempo, a um portal que se abre ao visitante que não tem ideia do que encontrará ao cruzá-lo. Antes, porém, devem-se subir dois lances de escada em leque, sendo que o primeiro com onze degraus leva a uma plataforma, ladeada por parapeitos de cantaria, em cujas quinas erguem-se dois obeliscos que, por sua vez, ladeiam todo o largo defronte do pórtico (figura 5).

Da primeira plataforma e diante do seguinte lance de seis degraus que levam para o interior do complexo, vislumbra-se o pórtico, encontro de elementos daquilo que se vai descobrir ao atravessá-lo. À semelhança de um portal em que, ao ser cruzado, se perceberá o encontro entre o homem e a divindade, além de uma viagem que parte da terra em direção ao céu, conforme é possível depreender a partir das proporções empregadas pelo arquiteto em sua configuração.

Mandado construir por D. Rodrigo de Moura Teles, Arcebispo de Braga, em 1723, em granito escuro e rusticado, de arco abatido, formado por dois pilares com sete metros de altura e quatro de largura¹⁶, arrematado com esferas e vasos bojudos,

¹⁵ “Para o teórico de arte alemão Erwin Panofsky (2001), é possível identificar três níveis no tema ou no significado de uma obra de arte, a fim de que possamos compreender os conceitos de **iconografia** e **iconologia**: a) tema primário ou natural (descrição **pré-iconográfica**): identificação das formas básicas de uma expressão artística, cuja base é nossa experiência prática: cores, linhas e volumes; materiais identificados com as formas animadas ou inanimadas (homens, animais, plantas, objetos etc.) como bronze, madeira, pedra; percepção de alguns modos de expressão – alegria, tristeza, raiva; b) tema secundário ou convencional (descrição **iconográfica**): ligação de motivos artísticos e suas combinações com assuntos ou conceitos que podem ser reconhecidos como portadores de significados, como as alegorias; pressupõe, portanto, familiaridade com temas ou conceitos específicos (imagens de santos com uma palma na mão representam que foram martirizados, por exemplo); demanda, portanto, conhecimento prévio para sua interpretação; c) significado intrínseco ou conteúdo (descrição **iconológica**): apreensão de princípios subjacentes que ‘revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica’ (PANOFSKY, 2004, p. 52); requer, dessa forma, mais do que familiaridade com determinados conceitos. Devem-se buscar as respostas para possíveis questionamentos na obra, não apenas (e exclusivamente) em uma única, mas em um grupo delas, a fim de que esse conjunto testemunhe as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Como a própria origem etimológica nos deixa antever, a palavra iconografia já traz em si a palavra imagem – *εἰκών* –, porém esta vem acrescida de *γραφή* (escrita), ou seja, implica em um método basicamente descritivo e estatístico. A preocupação da iconografia é a de descrever e classificar imagens, portanto é um estudo limitado. Diz quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi pregado à Cruz, se com quatro ou três cravos; como o Vício e a Virtude eram representados nos diferentes séculos e ambientes” (BRANDÃO, 2014, p. 188-190).

¹⁶ Ao analisarmos as medidas concebidas pelo arquiteto do santuário, perceberemos que nenhuma das proporções empregadas foi aleatória, isso porque desde os humanistas e sua busca pelos padrões da Antiguidade, a forma geométrica que representava aquilo que é relativo a **terra** era o quadrado; logo, o número de seus lados, o quatro, possuía essa conotação, afinal correspondia a seus elementos básicos: terra, fogo, água e ar. Percebe-se que a base dos pilares – cujos alicerces partem da terra – tem, ao todo, quatro metros (pelo menos segundo a UI, ou seja, nas medidas atuais; já que, é possível que não tenha sido essa as medidas da época. Segundo Pimentel (1844), o pilar teria três varas – cada vara equivale

tendo ao centro uma cruz arquiépiscopal com o Cristo crucificado e, abaixo deste, o brasão do arcebispo que o mandou construir.

Ao inserir as esferas arrematando os pilares, o artista tinha uma clara intenção: demonstrar a eternidade representada naquele local sagrado, conforme Ripa (2007a) explica em sua alegoria que trata do tema. Tais elementos tornam-se ainda mais precisos, quando se percebem adossadas a suas pilastras duas fontes: a da esquerda (norte) com a figura do sol circundado por doze raios representando o dia; a da direita (sul), em que se vê a lua minguante representando a noite. Temos aí o ciclo que representa a própria eternidade em seu constante ir e vir, afinal “o sol e a lua são perpétuos criadores das coisas, por sua própria virtude geram, conservam e dão seu alimento a todos os corpos inferiores; [...] os antigos egípcios os empregavam para representar a eternidade” (RIPA, 2007a, p. 393).

Sobre ambas as fontes têm as seguintes inscrições: enquanto, na lunar, se lê: “Pello illustrissimo senhor Dom Rodrigo de Moura Telles Arcebispo primaz”; na solar, tem: “Jerusalem sancta restaurada e reedificada no anno de 1723”. Tais palavras tinham um propósito muito claro para os fiéis que para lá se dirigiam: levá-los, por meio dessa subida mística – simbolizados pelo monte e pela escadaria que dá acesso a ele –, a um encontro com Jesus em seus últimos dias na terra, bem como de participarem de sua glória após sua Ressurreição.

Antes de atravessar o pórtico, já é possível ver, atrás de um muro contíguo, duas construções: as duas capelas originais oitocentistas – a do Cenáculo (figura 6) e a do Getsêmani – que restaram: edifício cúbico, com um portal em arco de volta plena sobre o qual, em sua cornija, ostenta o brasão de seu idealizador, ladeadas por duas pequenas janelas redondas e arrematado por um telhado em forma de pirâmide cujo vértice termina em uma esfera.

a 1,1 m – e um palmo – cerca de 0,2 m – de largura que corresponderia a quase quatro metros). Por outro lado, sua altura, aquela que se arremete ao céu, é de sete metros, número que representa a **perfeição divina** (da mesma maneira, as medidas antigas eram de seis varas e três palmos).

Figura 6 – Capela do Cenáculo, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Além dessas construções, depara-se com alguns lances de escada intercalados por diversos patamares, mas ainda não se vislumbra o que se encontrará. Isso porque, ao longo de seus 573 degraus e subindo um desnível de 116 metros, o visitante atravessará três escadarias distintas, cada uma iniciando em um grande pátio: a) a escadaria do Pórtico; b) a escadaria dos Cinco Sentidos; c) a escadaria das Virtudes.

A primeira, do Pórtico, é em linha quebrada (formato de ziguezague), minimizando o esforço dos visitantes que têm de subir seus 376 degraus. Ao cruzar um caminho arborizado, criando uma áurea mística propiciada pela penumbra da mata, seus lances e plataformas vão interligando as seis primeiras capelas, ao longo do percurso, cada uma tendo uma fonte em sua proximidade. Assim, é possível visualizar nessas fontes representações iconográficas de divindades pagãs como Apolo, Diana, Mercúrio e Saturno.

Há, nessa primeira escadaria, dez capelas de um total de dezenove que representam as cenas da Via Dolorosa: Última Ceia/Cenáculo (figura 6); Agonia/Getsêmani; Traição/Prisão; Trevas; Flagelação; Coroação; Pretório; Caminho do Calvário; Quedas; Crucificação. Deve-se ressaltar, entretanto, que excetuando as duas primeiras, todas as outras foram reconstruídas seguindo um padrão diferente do

original oitocentista, no final do século XIX: no lugar de cúbicas, passaram a ser octogonais (figura 7); porém, manteve-se a concepção em seu interior com o emprego tanto de imagens escultóricas, quanto pictóricas.

Figura 7 – Capela Caminho para o Calvário, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Aquelas, por exemplo, quase em tamanho natural, representam de maneira patética, pedagógica e alegórica os últimos momentos da vida de Jesus entre seus discípulos, que culminariam com sua Paixão, Morte e Ressurreição. Além desses elementos, suas paredes são afrescadas, dando ao espectador uma visão tridimensional do local que busca retratar, para uma total imersão do fiel/visitante.

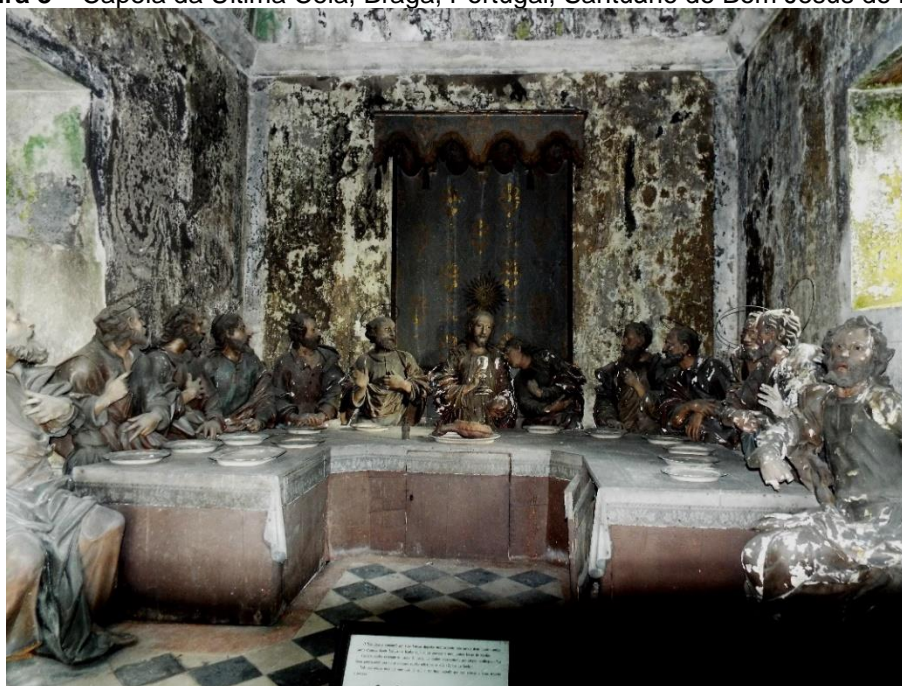
Se tomarmos a primeira capela como exemplo, a do Cenáculo, visto ser impossível tratar de todas num espaço tão limitado, podemos perceber que antes mesmo de se ver a disposição imagética de seu interior (figura 8), assim como no de todas as outras, é possível saber aquilo que será abordado nela¹⁷. Isso porque logo abaixo das armas do Arcebispo, na cornija da edificação, há uma inscrição com a passagem bíblica correspondente que deveria levar o fiel à meditação por meio de um

¹⁷ Pelo menos o era para aqueles que, no período, conheciam latim, língua empregada pela Igreja Católica na liturgia até 1969, quando foi promulgado o novo Missal Romano pelo Papa Paulo VI no pós Concílio Vaticano II.

preâmbulo logótico, antes que ele tivesse acesso à figuração icônica encerrada em seu interior:

*COENA FACTA
ACCEPIT JESV
PAENEM ET AIT
COMEDITE:
HOC EST COR
PVS MEVM
JON. 13. 2
MATH. 26, 26¹⁸.*

Figura 8 – Capela da Última Ceia, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Ao se acercar à porta, cuja parte superior possui largas gelosias de ferro, por onde é possível vislumbrar a cena em seu interior, tem-se acesso a cena ali retratada. Percebe-se que, apesar de o local e as imagens estarem deteriorados devido à ação do tempo e de seu desgaste natural, é fácil perceber que cada personagem possui seu próprio papel cenográfico, seguindo as preceptivas do “teatro do mundo”, comumente empregadas no período anterior, nos Seiscentos.

¹⁸ “Encerrada a ceia, Jesus tomou o pão e disse: comei, isto é meu corpo” (BÍBLIA, 1990, Jo 13, 2; Mt 26,26). Convém salientar que as chamadas dos capítulos empregados pelo artista não batem com as citações diretas retiradas e assinaladas acima, com exceção do texto de Mateus que foi parafraseado pelo artista.

Porém, antes de analisarmos as imagens e sua disposição ali presentes, convém retomarmos o *lógos* expresso, anteriormente (BÍBLIA, 1990, Mt 26,26), (BÍBLIA, 1990, Jo 13,2), na entrada da capela. Isso porque, a partir do texto evangélico, o artista escolherá o momento que ele considerará mais expressivo para a elaboração de sua obra¹⁹. No entanto, como veremos a seguir, no capítulo em questão, o vinte e seis do Evangelho de Mateus, não há apenas um único momento significativo, apesar de este estar centrado na instituição da Eucaristia, mas vários que acontecem num lapso temporal curto, que merecem ser aventados:

a) a proximidade da celebração da *pessach*: “Vocês sabem que daqui a dois dias será a festa da Páscoa” (BÍBLIA, 1990, Mt 26, 2a), quando “o Filho do Homem será entregue para ser crucificado” (BÍBLIA, 1990, Mt 26, 2b);

b) o momento em que Judas se decide pela traição: “um dos Doze, chamado Judas Iscariotes, foi aos chefes dos sacerdotes e disse ‘O que vocês me darão para eu entregar Jesus a vocês?’ Combinaram, então, trinta moedas de prata” (BÍBLIA, 1990, Mt 26,14-15);

c) a busca por um local para celebrar a *pessach*:

[...] os discípulos se aproximaram de Jesus, e perguntaram: ‘Onde queres que façamos os preparativos para comermos a Páscoa?’ Jesus respondeu: ‘Vão à cidade, procurem certo homem, e lhe digam: ‘O Mestre manda dizer: O meu tempo está próximo, eu vou celebrar a Páscoa em sua casa, junto com meus discípulos’ (BÍBLIA, 1990, Mt 26, 17b-19).

d) a celebração da ceia no Cenáculo e o anúncio, por Jesus, da iminente traição por um dos apóstolos: “Jesus se pôs à mesa, com os doze discípulos. Enquanto comiam, Jesus disse: ‘Eu lhes garanto: um de vocês vai me trair’” (BÍBLIA, 1990, Mt 26, 20b-21);

e) a instituição da Eucaristia: “Enquanto comiam, Jesus tomou um pão e, tendo pronunciado a bênção, o partiu, distribuiu aos discípulos, e disse: ‘Tomem e comam, isto é o meu corpo’” (BÍBLIA, 1990, Mt 26, 26).

Percebe-se, portanto, que o excerto oferecido como mote para a compreensão da cena, fornece ao pesquisador imagético diversos elementos que podem auxiliá-lo na análise do conjunto presente na capela do Cenáculo. Tais acontecimentos que se

¹⁹ Aqui cabe mencionar aquilo que Lessing (1998) disse em relação à poesia e a à pintura e os campos que cabem a cada uma das artes: àquela, o tempo; a esta, o espaço.

intercalam em sua composição iconográfica, ajudam-nos a compreender a totalidade daquilo que se tem diante dos olhos do fiel/espectador, de modo especial a figuração das personagens no ambiente.

Seu conjunto escultórico é composto por catorze figuras, sendo que treze estão sentadas a uma mesa coberta por uma toalha branca e em formato de “U”, enquanto uma outra está sozinha, em pé do lado esquerdo do espectador, e leva uma bandeja coberta para, provavelmente, servir os comensais. Jesus está, no centro, do lado oposto à porta, abençoando, com a mão direita, um pão que leva em sua esquerda. Há diante dele uma travessa com um cordeiro assado – elemento essencial da *pessach* hebraica – bem como um cálice²⁰, sem contar com diversos pratos que estavam, em nossas tomadas de 2018, vazios, mas que poderiam conter outros elementos cenográficos.

Jesus, no centro da composição, tem em cada um de seus lados seis apóstolos. Todos, com a exceção de um, estão com o olhar em direção a Jesus: os que estão a sua esquerda, lançam-no pela direita; os que estão do lado oposto, pela esquerda. Cada uma dessas personagens não está ali de maneira aleatória, assim como seus gestos e expressões faciais também não são acidentais, daí a importância de saber e conhecer sua posição e seu lugar à mesa.

Assim como o texto bíblico, de modo especial, o capítulo em questão não está preso a um único acontecimento conforme vimos anteriormente, mas a uma sucessão deles, poderíamos dizer que a representação dos apóstolos também não condiz com aquilo que ali está expresso. Enquanto Jesus está centrado no mistério eucarístico que está inaugurando, tem-se a impressão de que Pedro e João – um a seu lado direito, o outro ao esquerdo – estão como ausentes daquele momento presente.

Dessa maneira, apesar da importância do elemento logótico na elaboração do tema central – a instituição da Eucaristia –, há na imagem uma enunciação de acontecimentos pretéritos. Para se compreender essa afirmação, basta analisar a desconexão entre a figura central, Jesus, e a dos dois apóstolos que estão ao seu lado.

O discípulo que o Mestre amava, por exemplo, inclina-se em direção a seu peito, não para contemplar o mistério que se instaurava ou para perguntar-lhe a

²⁰ Convém perceber que, em imagens veiculadas na internet, tanto a posição do cordeiro, como a dos pratos estão dispostos, aleatoriamente, na cena.

respeito daquilo que Jesus estava dizendo, mas sobre aquilo que este havia dito há pouco: quem iria lhe trair.

Obviamente, aquele não seria o momento oportuno para fazer esse questionamento, sequer o seria para interromper o Mestre diante de suas perturbadoras palavras que acabaram de serem ditas, fato que, provavelmente, não tenha ocorrido. No entanto, na cena que se tem diante dos olhos, é patente tal descompasso, demonstrando a diferença temporal entre suas personagens, apesar de inseridas no mesmo espaço. Tal inserção, por exemplo, não evoca o Evangelho de Mateus, conforme assinalamos anteriormente, mas o de São João que não aborda, diretamente, a instituição da Eucaristia²¹; mas, nesse contexto, o lava-pés, bem como um longo testemunho de Jesus durante a ceia pascal que tem início com a questão da traição do Iscariotes:

‘Eu garanto que um de vocês vai me trair’. Desconcertados, os discípulos olhavam uns para os outros, pois não sabiam de quem Jesus estava falando. Um deles, aquele que Jesus amava, estava à mesa ao lado de Jesus. Simão Pedro fez um sinal para que ele procurasse saber de quem Jesus estava falando (BÍBLIA, 1990, Jo 13, 21b-25).

Esse enunciado referente a Pedro é percebido no conjunto escultórico, a ponto de seu olhar estar direcionado ao de João, demonstrando que ambos não estavam em sintonia com as palavras proferidas por Jesus naquele instante – “Este é meu corpo” –, já que o tempo-espaço dos apóstolos era, no conjunto escultórico, anterior ao do Mestre: eles ainda estavam **presos** ao momento anterior, ao “um de vocês vai me trair”. O resultado desse descompasso pode-se perceber entre seus olhares de perplexidade e indagação, frente ao tempo presente do Mestre, já que “Eles ficaram muito tristes e, um por um, começaram a lhe perguntar: ‘Senhor, será que sou eu?’” (BÍBLIA, 1990, Mt 26,22), conforme se percebe nos gestos das personagens ali presentes.

²¹ Apesar de não falar de sua instituição diretamente, ela é abordada no capítulo 6 de uma maneira quase literal: “Eu sou o pão vivo que desceu do céu. Quem com este pão viverá para sempre. E o pão que eu vou dar é a minha própria carne, para que o mundo tenha a vida” (BÍBLIA, 1990, Jo 6, 51).

Figura 9 – Final da Escadaria do Pórtico tendo a capela do Caminho do Calvário adiante, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



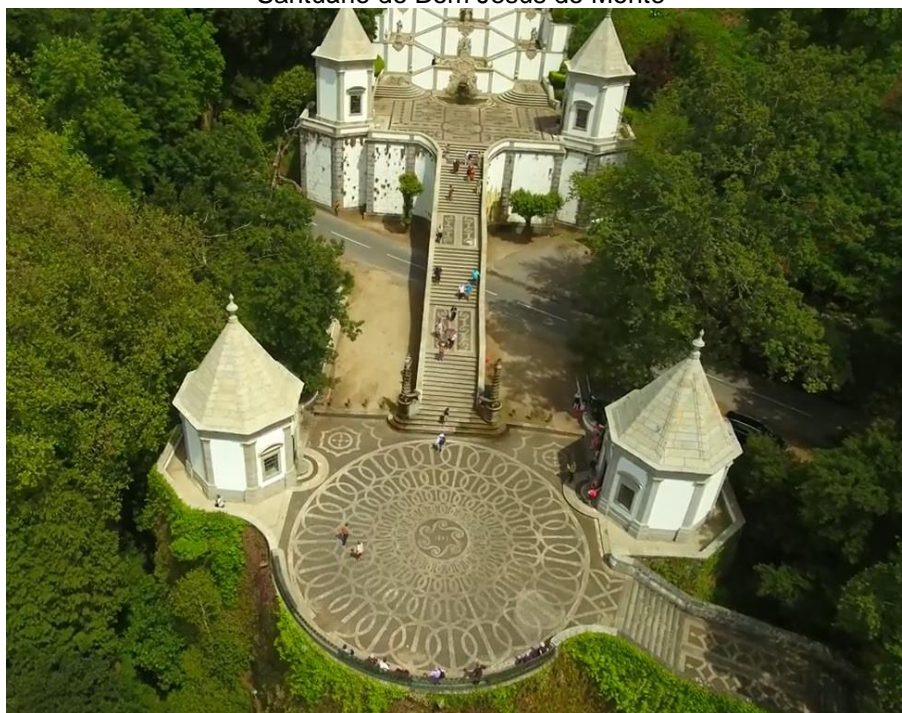
Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Assim como não há uma reação concreta dada pelos apóstolos diante das palavras de Jesus, já que a esses caberia demonstrar, ao menos, perturbação, surpresa ou estranhamento devido àquilo que lhes foi dito, grande parte daqueles personagens representa tão-só seu papel, conforme se pode depreender por seus gestos na cena: três levam sua mão direita ao peito – representando, segundo a iconologia de Ripa (2007b), sinal de lealdade e de amizade; quatro levam a esquerda ao peito – demonstrando que em seu coração reside humildade, uma fé verdadeira, além de revelar firmeza e segurança com um compromisso assumido, por meio de uma promessa; três têm as mãos ou apoiadas sobre a mesa ou juntas, talvez para quebrar a sequência instaurada, demonstrar o término ou início de uma ou outra ação. Percebe-se, portanto, que todos os presentes estão, de alguma maneira, comprometidos com o Mestre, com exceção de um: Judas Iscariotes.

Este, como já registrado, era o único que não dirige o olhar para Jesus: tem o rosto virado para fora do contexto, seu olhar está perdido e apático, foca no vazio da cena; seu braço esquerdo, o da emoção (WEIL; TOMPAKOW, 2013), junto ao corpo, também em sentido contrário aos dos outros, está como que escondido, mas nos mostra sua mão esquerda que segura, firmemente, uma bolsa, provavelmente de dinheiro, já que era “o responsável pela bolsa comum” (BÍBLIA, 1990, Jo 13,29).

Assim, diferentemente dos outros que falam com suas mãos, fato demonstrado de maneira iconográfica e iconológica, e participam do projeto de Jesus, sua atitude chega a ser hostil diante do que se vê no grupo, a ponto de, praticamente, virar as costas para todos. Sente-se incomodado com toda aquela situação e quer sair daquele local, até que Jesus lhe oferece um pedaço de pão e lhe diz: “O que pretende fazer, faça logo” (BÍBLIA, 1990, Jo 13, 27b).

Figura 10 – Pátio circular que antecede a Escadaria dos Sentidos, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto do canal 360portugal, 2020²².

Prosseguindo nesta jornada, verifica-se que além das dez capelas iniciais, ao se chegar próximo ao Adro da basílica, em direção ao Terreiro dos Evangelistas, haverá outras que encerrarão a visita mística a essa Nova Jerusalém: Elevação da Cruz; Descimento da Cruz; Unção/Lágrimas; Ressurreição; Aparição a Maria Madalena; Discípulos de Emaús; Ascensão; Além de uma dedicada a São Pedro e outra a Maria Madalena.

Assim como na escadaria anterior, haverá nas próximas diversas representações iconográficas, como na dos Cinco Sentidos, cujas fontes, em suas plataformas/pátios são alusivas a cada um dos sentidos – visão, audição, olfato, gosto

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4DFOhUgVYM>>.

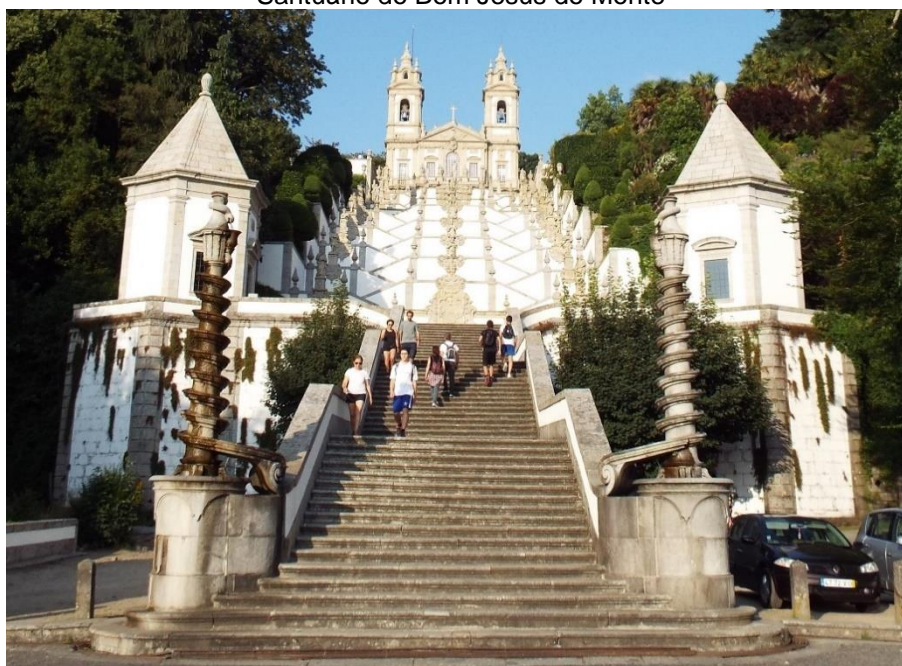
e tato –, além de estar repleta de representações estatuárias de figuras bíblicas ou pagãs; bem como na das Virtudes, na qual também se encontra rica estatuária alusiva a sua temática e fontes repletas de alusões iconográficas que as representam.

Quando a eternidade é o destino

Antes mesmo de se chegar ao final da Escadaria do Pórtico, é possível vislumbrar um grande jorro de luz que vem do pátio a seguir. Ainda nos degraus é possível ver a capela do Caminho para o Calvário (figura 9) em frente, ao norte; e, ao lado de quem sobe, ao sul, temos a do Pretório; já no pátio, à oeste, há um belvedere, cercado por um gradil de ferro, de onde se avista a cidade de Braga; e, à leste, três lances nos levarão a Escadaria dos Sentidos.

No local, é nítida a mudança da atmosfera que até então se via: de escura e intimista, devida a penumbra proporcionada pelas árvores no interior da mata, passa a ser clara e manifesta: não é possível manter-se oculto a partir daqui, de modo especial porque as escadarias não estarão mais no interior da mata, como também seguirão, em uma região descoberta, o eixo leste-oeste; logo, em dias ensolarados haverá luz todo dia.

Figura 11 – Escadaria dos Sentidos em cuja base se veem duas colunas helicoidais, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

É evidente que tal mudança não é aleatória, visto que os primeiros momentos que antecederam o processo a que Jesus seria submetido – última ceia no cenáculo, agonia no Getsêmani, traição, prisão, flagelação e coroação²³ – foram na calada da noite; já seu julgamento pela autoridade romana – quem de fato teria o poder de morte sobre o réu –, sua condenação, crucificação e morte, foram à luz do dia, diante de diversos peregrinos que visitavam Jerusalém durante a *pessach*.

Dessa maneira, percebe-se que a importância do sol também se faz presente nos mosaicos do calçamento que formam o pátio, de onde se vislumbra um enorme círculo, em cujo centro, também há uma representação solar estilizada, partem vinte e quatro raios, como se fosse um grande disco solar (figura 10). Este local, por sinal, merece uma atenção especial duplamente: primeiro, porque não fazia parte do projeto original oitocentista; segundo, e a despeito disso, está impregnado de referenciais iconográficos e iconológicos que já não pertenciam aos novecentos quando de sua conclusão em 1893.

Figura 12 – Fonte heliocoidal, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



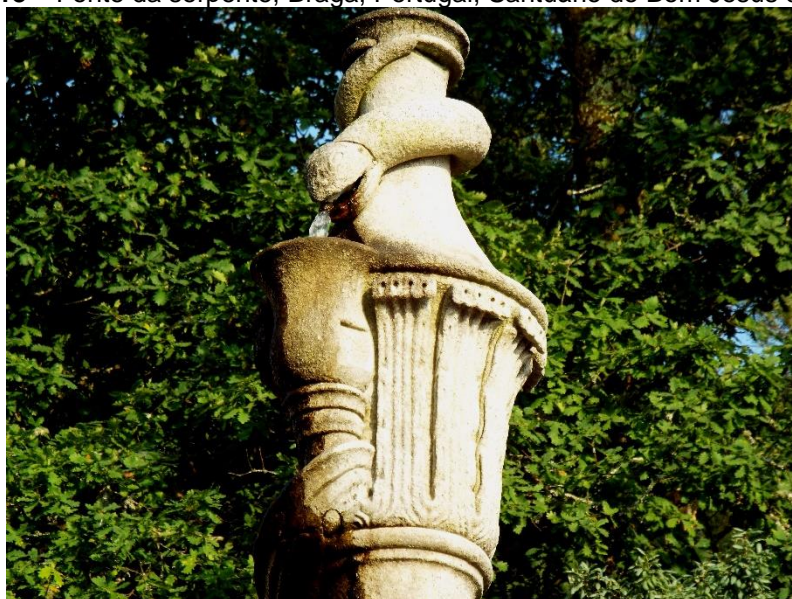
Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

²³ Ao pensarmos à luz dos acontecimentos, tanto a flagelação quanto a coroação de espinhos deveriam ter acontecido após o julgamento de Pôncio Pilatos, pela manhã, já que foi praticada pelos soldados romanos. Não se deve esquecer, porém, que houve outros acontecimentos na calada da noite não representados pelas capelas, como o julgamento do sumo sacerdote Caifás ou do rei Herodes. Tais personagens, porém, não foram esquecidas e são inseridas no pátio da basílica.

Como no pórtico de entrada, em cujas colunas estão presentes duas fontes que representam o sol e a lua e remete-nos à ideia de eternidade; temos agora, de uma maneira aguda, a mesma representação, só que condensada em uma única imagem: se o sol no início da peregrinação possuía doze raios – a representação das doze horas do dia –, vemos que, em sua representação no pátio há vinte e quatro, ou seja, além das horas do dia, temos também às doze horas da noite (lua). Ratifica-se, portanto, uma vez mais a ideia da eternidade, quando sol e lua não só estão presentes, lado a lado, em uma mesma imagem, como se imiscuem de maneira íntima, em uma única forma.

O artista, porém, vai além ao fazer emprego recorrente do **círculo** no pátio (figura 10). Na imagem aérea é visível que, em cada um dos vinte e quatro raios que partem do círculo central em direção ao externo, há quatro círculos que diminuem de diâmetro à medida que se aproximam do centro; formando, dessa maneira, quatro grandes círculos concêntricos. Como aventamos, anteriormente, o número quatro representa tudo aquilo que é terreno, incluindo a própria humanidade. Temos, portanto, a união mística entre o divino – representado pelo sol e, de modo especial, pelo círculo – e o humano que se concretizará de maneira mais efetiva – visto que a encarnação do *Lógos* já se tornara essa primeira experiência –, com a morte e ressurreição de Jesus no Calvário, cujos passos começam agora, quando o Mestre toma a cruz em seus ombros.

Figura 13 – Fonte da serpente, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Além disso, o Calvário que, efetivamente, tem início agora com Jesus tomando sua cruz nos ombros, não é (nem pode ser) sinal de morte e de derrota. No interior do grande círculo do pátio há, exatamente, noventa e seis círculos que, se forem divididos por doze (o número das horas do dia ou da noite), obtêm-se o número oito, numeral representativo, desde o início do cristianismo, como representação da Ressurreição de Cristo ²⁴.

Antes de subir as escadarias, mais uma vez, percebem-se, em sua base, duas colunas helicoidais (figura 11) que nos chamam a atenção, não só por sua beleza, mas também por seus elementos iconográficos e iconológicos. Temos, na realidade, duas fontes de cujo cimo, representado por uma serpente cada uma, sai água que é lançada em um cálice, e que de lá desce serpenteando todas suas nove voltas (figura 12). Mais uma vez, está apresentada a ideia de eternidade, representada pela serpente (RIPA, 2007a), assim como o sol e a lua adossados nas colunas do pórtico no início do trajeto.

A serpente, por sinal, reúne em si diversas acepções iconológicas que vão desde a alegorização de ideias positivas – prudência, saúde, medicina – à de valores negativos – heresia, ingratidão, traição, inveja, pecado –; no entanto, a ideia presente no local corrobora àquela que está sendo construída desde o início deste percurso, cuja meta é a Jerusalém Celeste, ou seja, a eternidade em si. Não à toa, verificam-se a redundância e a expressividade no emprego que o artista faz do círculo (no pátio) e da serpente – que ao morder a própria cauda, também forma um círculo –, que desde o Humanismo é empregada como símbolo de tudo o que é eterno²⁵.

²⁴ Daí ser representativo que muitos templos cristãos, como os batistérios no protocristianismo serem oitavados, assim como as capelas no Bom Jesus do Monte, com exceção das duas primeiras.

²⁵ Isso segundo a acepção dada por Horapolo (2011) em seu livro **Hieroglyphica** que buscou interpretar os hieróglifos egípcios de maneira alegorizada, mas que nem sempre condizia com seu real valor fonético e semântico. Contudo, seu emprego foi uma febre desde seu descobrimento no Humanismo até o século XIX, quando da efetiva tradução dos ideogramas egípcios por Champollion.

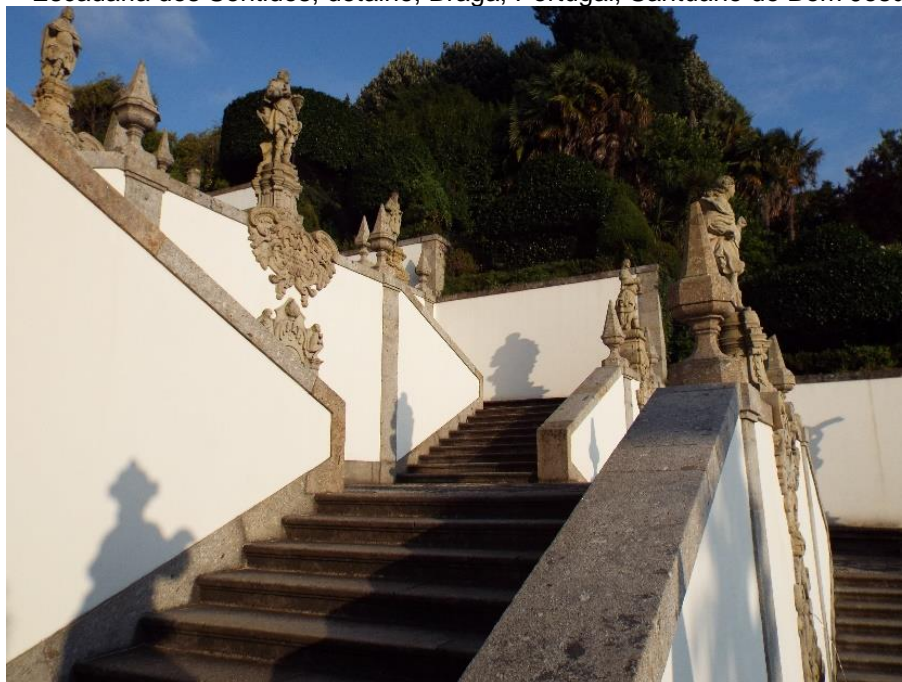
Figura 14 – Escadaria dos Sentidos, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Prosseguindo o caminho, chegamos ao pátio que dá acesso à Escadaria dos Sentidos (figura 14), onde se percebem mais duas capelas em sua base: a da Crucificação e a das Quedas. Este trecho parte de um eixo simétrico, sustentado por muros em alvenaria, rebocados e pintados de branco, com pilastras em cantaria de granito, ziguezagueando por cinco lances duplos (figura 15) – à esquerda e à direita –, sendo que cada um possui nove degraus e convergem para patamares comuns, cujo centro está adornado com fontes alegóricas em estilo rococó, em alto relevo, das quais, com exceção da primeira, a das Cinco Chagas saem água pelos respectivos órgãos do sentido que representam (figura 16). Além de as fontes estarem encimadas por estátuas que remetem aos sentidos correspondentes, todo o conjunto é rematado por um belo conjunto de quinze estátuas de pedra representando personagens bíblicas do Antigo Testamento, cujo entablamento e peanha rebuscados demonstram o gosto pelo rebuscamento rococó. Deve-se também perceber que cada conjunto possui três estátuas à maneira de um triângulo (uma no centro e duas em cada um dos lados), além de pilastras onde estão assentados obeliscos e urnas.

Figura 15 – Escadaria dos Sentidos, detalhe, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

Se observarmos atentamente, a Fonte do Paladar (figura 16), por exemplo, perceberemos alguns elementos iconográficos interessantes que vão além do fato de a água escorrer por sua boca. Um dos que nos chama atenção é a circunstância de a personagem estar segurando na mão esquerda – o lado do erro – uma maçã, fato que se repete com três macacos que também estão presentes na cena: um à direita, outro à esquerda e um na base da fonte, os quais também seguram a fruta.

É evidente que a escolha do símio não foi aleatória, visto que em diversos atributos alegóricos e iconográficos de que faz parte – astúcia, descaramento, imitação, persuasão – havia o dos sentidos, de modo especial o do paladar que, acreditava-se, era mais aguçado que o dos seres humanos (RIPA, 2007b). Não à toa, em diversas representações alegóricas cujo tema é o paladar costumava estar presente um macaco na cena, como em Janssens, ou na série de Rubens e Bruegel.

A maçã, por sua vez, representa o fato de ser agradável ao olfato e a vista, e também, de modo especial ao gosto (RIPA, 2007b), daí o fato de representar a queda do homem no Éden: afinal, devido ao paladar, Eva não só comeu o fruto proibido, como também o entregou a Adão. Tal sentido, portanto, possui uma forte relação com a questão do pecado e todas as suas consequências, como a perdição e a morte.

Esta, porém, será vencida exatamente com a vinda do *Lógos*²⁶ e com sua morte no Calvário que o fiel, neste momento, acompanha subindo o monte.

Assim, por meio de sua morte e ressurreição, Jesus religaria, mais uma vez, céu e terra, conforme se vem construindo desde o início deste percurso. O Mestre, portanto, torna-se o novo Adão, e a Virgem Maria que o trouxe ao mundo, a nova Eva. Tal emprego iconográfico – representado na mãe entregando uma maçã ao filho – será largamente empregado desde a Idade Média, a fim de se simbolizar a redenção.

Figura 16 – Fonte do paladar, Braga, Portugal, Santuário do Bom Jesus do Monte



Fonte: Foto de Jack Brandão, 2018.

²⁶ “Com a afirmação de São João: ‘No começo a Palavra (*lógos*) já existia: a Palavra estava voltada para Deus, e a palavra era Deus’ (BÍBLIA, 1990, Jo 1,1), vemo-nos diante de duas realidades distintas: primeiro, ele afirma que Jesus Cristo é o *lógos* de Deus, não uma simples palavra proveniente da boca divina, mas a Palavra enquanto essência da divindade que dela parte e a ela retorna num eterno *continuum*; segundo, o *lógos* por não ser apenas uma palavra, um sopro divino, mas a própria Palavra divina produz um efeito, uma realização: a criação – nada foi feito sem ela. Um artesão, por exemplo, impõe à matéria – terra, pedra, madeira – a forma desejada por meio de um ato, mas que fora antes concebido por sua mente criadora, conforme disse Santo Agostinho. Da mesma forma, o *lógos* divino conhecia sua criação antes mesmo de tê-la efetivado, entrevendo-a desde todo o sempre, esperando, simplesmente, o momento do fiat. Assim, o *lógos* divino – segundo São João – assume uma importância fundamental, não só porque personifica a divindade incorpórea, tornando-se visível na obra que cria, como também por originar a vida com seu sopro divino. Dessa forma, não há criação sem o *lógos* e é nele que a vida se abastece, continuamente, com sua luz; já que, sem essa luz, a vida não poderia existir e o caos continuaria em meio às trevas: enquanto a luz ainda não existia, o que era a presença das trevas, senão sua ausência? Mas, fez-se a luz e a partir dela todas as criaturas para, finalmente, se chegar ao homem. Assim, já que para Deus ‘não há diferença nenhuma entre o dizer e o criar’, Deus e seu sopro corporificado, seu *lógos*, dizem: ‘Façamos o homem à nossa imagem e semelhança’” (BRANDÃO, 2009, p. 280-281).

Prosseguindo, chega-se ao pátio que antecede a última escadaria: a das **Virtudes Teologais**, em cuja entrada há dois obeliscos. Concebida por Carlos Amarante, em 1837, já em estilo neoclássico, apresenta linhas mais sóbrias, sem os exageros decorativos que se via na escadaria anterior, conforme é possível verificar já em sua Fonte da Fé e em suas representações escultóricas. Assim, Fé, Esperança e Caridade, comporão a essência desses três últimos lances da escadaria que levarão ao pátio da cascata do Pelicano. Além dessas representações alegóricas, há ainda a presença de outras figuras; bem como, daquelas que compõem a figuração das fontes. No último lance, veem-se duas capelas: uma dedicada a São Pedro; outra, a Maria Madalena, de onde é possível ter uma visão de parte posterior do último conjunto escultórico, dos pavimentos anteriores e da cidade de Braga. Assim como na escadaria anterior, há nesses lances de escadaria – divididos em três partes cada um deles – um importante manancial iconográfico e iconológico.

Após a escadaria das Virtudes, bastam três degraus para se chegar ao **Largo do Pelicano**, onde se encontram canteiros ajardinados e de onde se tem uma visão privilegiada do entorno do santuário, bem como da fachada ocidental da Basílica do Bom Jesus. No local há uma inusitada fonte de planta convexa, formando um nicho com arco de volta perfeita, enquadrado por pilastras rusticadas e encimadas por urnas. Em seu interior, vislumbra-se a representação de um pelicano que alimenta os filhotes com seu próprio sangue – representação iconográfica do sacrifício de Cristo à humanidade – de onde, no caso, brota água. A partir de dois lances de escada em volta de meio espiral, ao lado da fonte, o visitante será levado ao adro, no pavimento superior.

Chegamos ao Adro da Basílica, onde se encontram diversas estátuas de personagens que participaram direta ou indiretamente da Paixão de Jesus: Anás, Caifás, Herodes e Pilatos – do lado sul –; José de Arimateia, Nicodemos, Centurião e Pilatos – do lado norte. No local, também é possível vislumbrar mais duas capelas: a do Levantamento da Cruz e a do Descimento da Cruz; diversas outras edificações, o funicular, de 1882, a estátua equestre de São Longuinho; bem como a própria basílica.

Prosseguindo o caminho que leva as outras capelas, como a da Unção e a da Ressurreição, depara-se com um grande espaço aberto, em que se encontra um pequeno lago, um belvedere repleto de mesas, onde também é possível avistar a cidade de Braga, além dos jardins no patamar inferior. Mais adiante, encontra-se de

um lado um coreto, construído nos anos vinte do século XX; de outro uma gruta artificial, inaugurada em 1903 e em cujo interior há uma pequena lagoa; assim como sobre o local, um belvedere. Continuando o caminho, há mais uma capela para encerrar a Via Dolorosa: a capela da Unção.

A partir deste momento, é-se levado a participar do mistério da Glória de Jesus, ao visitar a capela da Ressurreição; logo a seguir, sobem-se mais alguns lances de escadas e já se observa a capela da Ascensão, tendo a sua frente o Chafariz das Lágrimas. Neste momento, no cume do monte, no Terreiro dos Evangelistas, é possível vislumbrar as últimas três capelas: a da Aparição de Maria Madalena, a do Encontro de Emaús e, finalmente, a da Ascensão de Cristo. Além delas, há quatro fontes de espaldar contra curvado, nas quais se erguem as esculturas dos quatro evangelistas com seus respectivos símbolos iconográficos.

Percebe-se, portanto, que o complexo do Parque do Bom Jesus é um enorme repositório de elementos iconográficos e iconológicos que retratam uma visão de mundo que há muito deixou de existir, por isso a importância de seu resgate não apenas por meio fotográfico, como também iconográfico e iconológico. Isso é significativo, pois o Brasil, de modo especial, é carente de estudos dessa magnitude, daí a necessidade de brindar nossos pesquisadores e nossa geração com suas chaves sígnicas há muito desaparecidas.

REFERÊNCIAS

ASBRIDGE, T. **The Crusades**: The Authoritative History of the War for the Holy Land. New York: Harper Collins, 2010.

BRANDÃO, J. **Apontamentos imagético-interdisciplinares**: as artes iconológica, pictográfica, fotográfica e literária. Embu-Guaçu: Lumen et Virtus, 2014.

BRANDÃO, J. O Lógos e a Especificidade da Linguagem Poética. In: **Eutomia**. Recife: UFPE, 2009.

BÍBLIA SAGRADA: Edição pastoral. São Paulo: Ed. Paulinas, 1990.

HEGEL, G.W.F. **Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie**. Leiden: A. H. Adriani, 1908.

HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Madrid: Akal, 2011.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NOBRE ALCORÃO (Trad. Helmi Nasr). Complexo Impres. Rei Fahd, s/l, (1426 Hégira), 2005.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PIMENTEL, D. P. F. S. **Memórias do Bom Jesus do Monte**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1844.

RIPA, C. **Iconología** (Tomo I). Madrid: Akal, 2007a.

RIPA, C. **Iconología** (Tomo II). Madrid: Akal, 2007b.

RITTER, J. GRÜNDER, K. GABRIEL, G. **Historisches Wörterbuch der Philosophie**. Basel, Schwabe Verlag, 2007.

SINGUL, F. Sacromontes y camino de santiago: mentalidad, cultura y patrimonio. In: FONTANA, F. LODARI, R. SORRENTI, P. **Lugares y vías de peregrinación: Los sacromontes de piemonte y lombardia** (Catálogo de la exposición). Ponzano Monferrat: Centro di Documentazione ei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 2004.

VAREZ. D. **Pele: the fire Goddess**. Honolulu: Bishop Museum Press, 1991.

WEIL, P. TOMPAKOW, R. **O corpo fala**. Petrópolis: Vozes, 2013.