

EPIFANIA DA IMAGEM: O SENHOR BOM JESUS DO MATOSINHOS DE SANTO ANTÔNIO DO PIRAPETINGA

HONÓRIO NICHOLLS PEREIRA *

Apresentação

O objetivo do artigo é dar a ler os principais aspectos pesquisados acerca da imagem do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, pertencente ao acervo do Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, localizado em Santo Antônio do Pirapetinga, distrito de Piranga, Minas Gerais, por ocasião da instrução do processo de tombamento municipal, elaborado no ano de 2006 para a Prefeitura Municipal de Piranga, através da Cooperativa Cultura (PEREIRA; ASSIS, 2006).

Participaram da pesquisa, além do autor deste artigo, a arquiteta Adriana Paiva de Assis, a historiadora Aline Pinheiro Bretas e o sociólogo Rafael Barbi. Contribuíram para a realização da pesquisa os membros do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Piranga, funcionários do Setor de Cultura da Prefeitura Municipal de Piranga e moradores de Santo Antônio do Pirapetinga, a quem agradeço em nome da equipe de pesquisadores.

A metodologia de trabalho incluiu levantamentos histórico, bibliográfico e arquivístico, além de entrevistas com moradores. Essa pesquisa prévia, somada aos levantamentos físico e fotográfico e complementada pelas observações *in loco*, criou subsídios para a descrição e análise do objeto de estudo – em termos técnicos, formais, estilísticos e iconográficos.

A partir da análise e descrição, tomou-se possível identificar a relevância, os valores e significados associados à imagem do Senhor Bom Jesus do Matosinhos e, assim, justificar seu tombamento, propondo, de forma complementar, diretrizes de intervenção para sua efetiva conservação.

O Santuário do Bom Jesus do Matosinhos

O povoado de Santo Antônio do Pirapetinga, também conhecido como Santo Antônio do Bacalhau, foi fundado em 1702 por bandeirantes que encontraram ouro às margens do Ribeirão Bacalhau. As riquezas advindas da mineração propiciaram, ainda no primeiro quartel do séc. XVIII, a ereção das Capelas de Santo Antônio – padroeiro do arraial – e de Nossa Senhora do Rosário, situadas às margens da estrada que ligava Guarapiranga a Vila Rica. O arraial cresceu linearmente acompanhando essa estrada, tendo como limites as duas capelas. No quartel final do séc. XVIII, uma Capela do Bom Jesus do Matosinhos foi erigida no ponto mais alto do arraial, seguindo a tradição portuguesa, conformando um novo vetor de crescimento urbano.

A Capela foi transformada em Santuário por uma Bula Papal emitida por Pio VI em 1786¹, segundo a qual aqueles que visitassem o Santuário durante o Jubileu do Bom Jesus, comemorado anualmente entre os dias 1º e 15 de agosto, receberiam indulgência plenária, enquanto os fiéis que visitassem o templo em qualquer dia do ano receberiam alívio de cem dias de penitências.

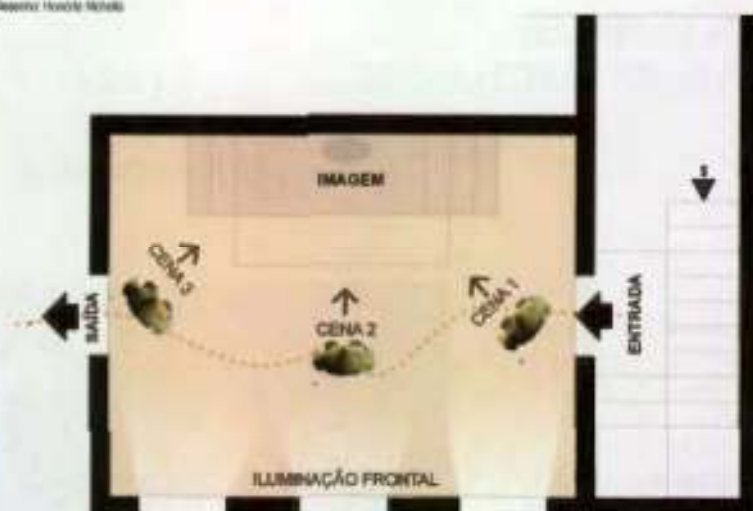
A transformação em Santuário resultou na reconstrução ou ampliação da antiga capela e fez surgir novas atividades econômicas – pouso, alimentação e transporte deromeiros – gerando uma renda extra para os moradores do povoado. O movimento culminava com o Jubileu, quando milhares de pessoas, vindas das regiões vizinhas, passaram a se reunir em Bacalhau.



Figura 1 – Direcionamento visual sugerido pela solução escultórica da imagem do Senhor Bom Jesus (em vermelho). As linhas de força estão inscritas em um triângulo isósceles invertido (em cinza)

* Mestre em Arquitetura e Urbanismo PPGAU/FAUFBA
honorian@gmail.com

¹Termo de Abertura da Imenidade do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Pirapetinga. 1539.



PLANTA BAIXA
s/ escala

Figura 2 – Esquema interpretativo do cenário montado para a visualização da imagem do Senhor Bom Jesus

Deu-se a construção do conjunto do Santuário (capela e casas de romeiros), pois, entre 1786 e 1840. Como sinal de sua devoção, os moradores criaram a Irmandade do Senhor do Matosinhos por volta de 1792, cujo compromisso foi aprovado por D. Pedro I em 1821. Diversos artesãos trabalharam na construção do templo, entre os quais destacaram-se: José Esteves de Araújo e Domingos Ferreira da Costa, pedreiros; José de Meirelles Pinto, responsável pela talha do altar-mor; Vicente Fernandes Pinto, responsável pela talha da tarja e dos capitéis do arco-cruzeiro e do cancelo da capela; e José Coelho da Silva, carpinteiro que trabalhou na capela-mor. As pinturas dos forros da nave e da capela-mor são atribuídas a Francisco Xavier Carneiro, contemporâneo e parceiro do mestre Manoel da Costa Ataíde, cuja família residia em Bacalhau. O pai de Ataíde, Capitão Luiz da Costa Ataíde, foi mesário (1781) e juiz (1790) da Irmandade do Senhor do Matosinhos. O próprio Manoel da Costa Ataíde trabalhou nas obras do Santuário, tendo recebido meia pataca pela fatura do douramento da chave do sacrário do altar-mor (MIRANDA, 1997).

Entre as imagens pertencentes ao acervo do Santuário, destacam-se as de São Pedro, São Paulo e

Nossa Senhora das Dores, levadas aos respectivos altares em 1804. Tais imagens apresentam traços similares e vêm sendo atribuídas ao padre Félix Antonio Lisboa, meio-irmão de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Destacam-se também duas imagens do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Uma delas encontra-se no trono do altar-mor e teria sido feita por Manoel Dias da Silva no início do séc. XIX. A outra imagem do Senhor Bom Jesus – que é objeto deste artigo – permanece em um pequeno altar localizado no consistório, recebendo a adoração e os pedidos de promessa dos romeiros.

A imagem do Bom Jesus do Matosinhos

Sobre esta imagem do Senhor Bom Jesus não se sabe a autoria e datação, embora Selma Miranda a tenha identificado, pela expressividade e movimentação, como obra do terceiro quartel do século XVIII (MIRANDA, 1997). Discordamos, nesse particular, de Selma Miranda, entendendo que a peça é obra do quartel final do século XVIII. A mais antiga referência documental a esta imagem foi encontrada no Inventário de Bens do Santuário, do início da década de 1840, onde são arrolados diversos bens, entre os quais as duas imagens do Bom Jesus, uma no altar e outra no "trono", esta última paramentada com um resplendor de prata².

A falta de documentos escritos sobre a imagem do Bom Jesus é plenamente recompensada pelos relatos orais, lendas e mitos que surgiram, nos últimos dois séculos, acerca da imagem e do Jubileu do Senhor Bom Jesus.

Os diversos relatos apresentam uma estrutura comum, narrada a seguir: a imagem do Senhor Bom Jesus teria sido encontrada, por milagre, no alto do morro onde, posteriormente, foi construído o Santuário. Não havia água no alto do morro, o que dificultou a construção da capela para adoração da imagem. Uma mina d'água teria surgido milagrosamente no alto do morro, facilitando a construção do templo. Conta-se ainda que, toda vez que a imagem era levada para a parte baixa da

² ARQUIVO DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA. Inventário: Bacalhau (S. Antônio do Píspeling). 1871. T25.

cidade, no dia seguinte ela aparecia, como por milagre, no alto do morro³.

A inusitada existência de duas imagens do Senhor Bom Jesus resultou também em diversos relatos explicativos. Diz-se que a imagem do Bom Jesus situada no altar-mor representa o Cristo ainda vivo, enquanto a imagem situada no consistório representa o Cristo morto, após seu sofrimento⁴. Relata-se que, antigamente, ambas as imagens ficavam pregadas na mesma Cruz, como se representassem duas faces do suplicio do Cristo ou a dualidade entre vida e morte – que marca, naturalmente, as representações iconográficas do Bom Jesus do Matosinhos.

Aspectos iconográficos e cênicos

Trata-se de uma imagem de culto em vulto pleno, representando o Crucifixo: figura masculina em posição frontal, fixado à cruz pelos pés e mãos. Rosto oval com cabeça inclinada lateralmente à direita, olhos abertos com lacrimal pronunciado. O olhar não é convergente: o olho direito aponta para frente e para baixo; o olho esquerdo aponta para a esquerda e para o alto. Tal solução é bastante curiosa, mas não desprovida de sentido, como veremos adiante. O nariz é aquilino e as sobrancelhas são arqueadas e unidas. Boca entreaberta com cantos em ponta e dentes aparentes. Testa com cenho pouco franzido e queixo projetado. Pescoço largo e curto, cabelos longos, lisos e frisados, com coroa de espinhos no alto da cabeça. Feridas na fronte, no nariz e na face esquerda. Camarão em tons de salmão; olhos, sobrancelhas e cabelos em castanho escuro, boca e feridas em vermelho. Braços abertos, em "Y", com as mãos abertas e pregadas à cruz, com cravos em ferro fundido. Tronco desnudo, tórax projetado para frente, ombro esquerdo um pouco mais elevado que o direito. Feridas nos flancos e braços e chagas nas mãos. Pernas levemente flexionadas, inclinadas para a direita, joelho esquerdo mais elevado que o direito. Feridas nos joelhos e chagas nos pés descalços, com as plantas voltadas para a cruz, postos lado a lado e fixados à cruz por cravos em ferro fundido. Perizônio branco com dobra que cai pela direita, passando por trás das coxas e da perna esquerda, descendo até o tornozelo esquerdo.

A altura e a largura da imagem são de 150cm, com 36cm de profundidade. A análise das proporções permitiu identificar que a imagem apresenta cânone 5 e se inscreve em um quadrado com arestas de 150cm, com o centro geométrico sobre o púbis. As principais linhas de força se inscrevem em um triângulo isósceles invertido, com os vértices superiores situados nas mãos e o inferior nos pés (Fig. 1).

Voltando à questão do olhar da imagem, como dito antes, ela é curiosa, mas não desprovida de sentido. Trata-se de um recurso utilizado pelo escultor para alterar as feições da imagem e os sentimentos retratados, à medida que o observador percorre a câmara do consistório, movimentando-se da direita para a esquerda (Fig. 2).

Durante o Jubileu, osromeiros entram na câmara pelo lado direito (vendo o lado esquerdo da imagem) e saem pelo lado esquerdo da câmara (vendo o lado direito da imagem). À medida que o espaço é percorrido, cria-se uma sucessão de cenas com impactos e sentidos diferenciados:

- Cena 1: O Bom Jesus, com feições de sofrimento, volta o rosto e o olhar para o alto;
- Cena 2: O olhar do observador cruza com o olhar do Bom Jesus, que está em posição superior, criando um forte efeito de proximidade, domínio, comunicação e identificação entre observador e imagem, enfatizados pelas feições de tristeza do Bom Jesus⁵;
- Cena 3: O Bom Jesus com feições consternadas, compungido, aceitando seu destino, com os olhos voltados para o chão.

Criou-se, assim, de forma simples e brilhante, uma tensão cênica que começa com a entrada do observador na câmara e termina com a saída do recinto. O autor explicitou, em nosso



Cena 3 - Olhar para baixo



Cena 2 - Olhar para frente



Cena 1 - Olhar para o alto

Figura 3 – Olhares e cenas do Bom Jesus

³ Entrevistas realizadas por Rafael Barbi com o Sr. Adalino Patrocínio Dias e D. Maria Joana Teixeira.

⁴ Informações colhidas por Rafael Barbi durante a realização de entrevistas com moradores.

⁵ Isto é, oromeiro está ali a pedir uma cura ou a agradecer pela cura recebida. A identificação vem, portanto, da aflição na dor e da fé na salvação.



Figura 4 – Detalhe da pintura que envolve a imagem, figurando raios dourados, anjos, nuvens e, no dossel, a pomba do divino. Entre os símbolos representados, encontram-se atributos do Cristo, como o Santo Sudário, a faixa branca com inscrição INRI e o cálice

entendimento, a intenção de criar uma cena em movimento. Na Cena 1, intui-se uma tentativa de comunicação entre o Crucificado e o Pai, Todo-Poderoso. Pedido talvez de súplica, de auxílio ou de clemência em face do destino que se aproxima. Na Cena 2, o Bom Jesus olha diretamente para o observador, cúmplice, a dizer que está ali para redimir, para pagar pelos pecados da humanidade. Na Cena 3, enfim, o Bom Jesus, introspectivo, encontra e aceita seu destino de mártir.

A modificação do olhar da imagem só é perceptível à medida que o espaço interno da câmara é percorrido. Denota, em uma outra chave de interpretação, uma modificação gradativa do estado de espírito da figura principal, o Cristo crucificado. Temos então, em relação às cenas antes descritas, os seguintes estados de espírito:

1. Sofrimento e Misericórdia.
2. Cumplicidade e Indução da Culpa.
3. Aceitação da Morte.

A imagem-em-cena do Bom Jesus de Pirapetanga se resolve com a aceitação da morte e a consequente elevação espiritual do crucificado. Fica implícita a idéia de que à morte se segue a salvação de Jesus pela Ressurreição, da mesma forma que à atribulação do fiel se seguirá a cura pela Fé. É grande, pois, a carga dramática e simbólica da imagem.

A cena não estaria completa sem a pintura do altar, em óleo sobre madeira, conformando duas superfícies (parede e dossel) que envolvem o Bom Jesus, onde aparecem anjos, nuvens e outras imagens celestiais. Tal pintura também é atribuída a Francisco Xavier Carneiro.

Muitos pedidos de intervenção e também os ex-votos em agradecimento às dádivas alcançadas ficam expostos na câmara do consistório. Os pedidos de graças são colocados na mesa do altar, bem à frente da imagem. Os ex-votos, por sua vez, são expostos nas paredes (quadros, cartas e fotos) ou no piso (próteses, muletas e cópias em cera de partes do corpo que receberam a cura). A imagem-em-cena só se completa, pois, com a presença desses objetos, conferindo uma carga dramática ainda maior ao espaço e à imagem do Bom Jesus.

Aspectos Técnicos e Formais

Percebe-se a estilização dos traços fisionômicos e também da anatomia. Como descrito anteriormente, não se pretendeu criar uma representação realista; pelo contrário, a intenção oânica é explícita. Talvez por isso os detalhes anatômicos sejam resolvidos de forma singela, com a utilização de relevos pouco trabalhados: os músculos são representados em rebaixos e os ossos em ressalto. A superfície desses relevos é sempre angulosa, em quinas.

Uma nuance interessante pode ser percebida no tratamento dado ao tronco e aos membros inferiores. O tronco resultou estático, embora se perceba uma tentativa de prover movimento através da projeção do tórax e do desnível entre os ombros direito (mais baixo) e esquerdo (mais alto). A solução da cabeça, pendente para a direita, enfatiza esse sentido de movimentação corporal.

O perizônio, por sua vez, é trabalhado com um nó que cai pela direita, sendo bastante movimentado. As pregas são altas, o corte das dobraduras é geométrico e as quinas são vivas. Tal solução do panejamento, quando banhada por luz de velas, cria a sensação de movimento, como se tremulasse ao vento. O restante do perizônio, entretanto, tem tratamento diverso. Está colado ao corpo, tem pregas baixas e dobraduras verticais, criando frisos que acompanham as pernas e reforçam o movimento visual curvilíneo, no sentido longitudinal da imagem. Desta forma, torna-se possível percorrer visualmente o corpo num relance, dos pés à cabeça, em um "S" invertido.

Ainda no perizônio, merece destaque a terminação em cauda que envolve a perna esquerda até o tornozelo, solução pouco comum e que, no caso desta composição, ajudou a criar o

movimento anteriormente citado.

Ainda não se obteve uma identificação conclusiva sobre a madeira utilizada na escultura, tendo sido feito apenas um exame a olho nu. A cor (marrom escuro) e o grau de dureza (alto) permitem descartar o cedro (*Cedrela* sp.), sendo mais provável a utilização do jacarandá (gêneros *Jacaranda* ou *Dalbergia*). Não foram identificados danos provocados por ataques de insetos xilófagos, claro indicio da dureza e resistência da madeira. Sua dureza justifica o trabalho escultórico menos elaborado e o desbaste geométrico e anguloso da porção esvoaçante do perizônio.

Quanto aos blocos constitutivos, ainda há elementos a pesquisar. Pode-se dizer, no estágio atual do conhecimento, que a imagem apresenta um grande bloco composto por tronco, pernas e perizônio. Os braços foram esculpidos separadamente e depois fixados ao corpo, provavelmente através de cravos.

Não foi possível estabelecer uma afirmação conclusiva sobre a cabeça, podendo ser um elemento separado ou uma continuidade do tronco. Não foram notadas, entretanto, fissuras que permitissem identificar uma solução de encaixe e fixação entre cabeça e tronco. Os olhos da imagem são de madeira policromada e não há indícios de que tenham sido feitos cortes para colocação de olhos de vidro ou porcelana na parte frontal da cabeça.

A policromia encontra-se bastante desgastada e com perdas significativas, favorecendo o entendimento das técnicas utilizadas na carnação e na indumentária. São observadas camadas de preparação em gesso recobertas com pintura oleosa em tons de salmão (carnação), ocorrendo também marrom e castanho, branco, vermelho e roxo. Não foi notada a existência do bolo armênio, mesmo porque não há douramento na peça. As degradações predominantes – abrasões, sujidades e perdas provocadas por desprendimento da camada pictórica – podem ser explicadas pelas variações ambientais de umidade e temperatura⁴ e, mais provavelmente, pelo intenso contato físico dos fiéis com a imagem durante as Festas do Jubileu.

Não foi observada, tampouco, a existência de subcamadas que permitam supor a realização de repinturas completas. Observou-se, entretanto, retoques localizados que destoam da policromia original. São efeitos que se quis produzir nas feridas e chagas espalhadas pelo corpo do Bom Jesus. Os retoques são práticas tradicionais nas comunidades do interior mineiro e, neste caso, não agride a policromia e podem ser facilmente removidos, embora se tenha a objetar contra emoções desse tipo.

Afinal, a conservação do patrimônio cultural deve visar à preservação e transmissão do máximo de significados dos bens culturais para as gerações futuras, sendo dirigida para e baseada em valores partilhados pela comunidade para a qual o bem cultural tem relevância (VIÑAS, 2004). Em respeito à devoção da comunidade de Santo Antônio do Pirapetinga, entendemos que devem ser aceitas suas contribuições (como os retoques) e suas exigências em relação ao culto da imagem (que não seja transportada para locais distantes, por exemplo).

Considerações finais

Pode-se afirmar que a imagem em questão foi confeccionada na segunda metade do século XVIII, mais provavelmente no quartel final da centúria. Embora não tenham sido encontrados registros documentais específicos sobre a época de fatura, sabe-se que, na década inicial do século XIX, ela já havia sido incorporada ao acervo do Santuário. Não foram encontrados registros sobre a autoria da peça. Sabe-se que Manoel Dias da Silva executou a outra imagem do Senhor Bom Jesus, hoje colocada no trono do altar-mor do Santuário. A comparação entre as imagens deixa claro, por suas características técnicas e estilísticas, que não foram confeccionadas pelo mesmo artesão. Salienta-se, como hipótese para futuras pesquisas, que a imagem do Bom Jesus, objeto deste artigo, guarda semelhanças com outras imagens do acervo do Santuário, especialmente



Figura 5 – Vista geral do consistório. Em primeiro plano, à direita, a mesa do altar com pedidos de cura. Ao fundo, ex-votos nas paredes e no piso

⁴ Não existe controle de temperatura, umidade e raios UV no Santuário.



Figura 5 – Detalhe de um ex-voto, com reprodução da imagem do Senhor Bom Jesus

a imagem de Nossa Senhora das Dores, esta última aparentemente executada pelo padre Félix Antônio Lisboa, meio-irmão de Aleijadinho.

As características da peça permitem identificar, por trás da execução da obra, um *modus operandi*, uma operação mental criativa que demonstra ciência e envolvimento – por parte dos artistas, artífices e da própria irmandade – com as principais questões artísticas e religiosas em voga nas Minas Gerais do setecentos. A movimentação ascendente e helicoidal; a estilização da fisionomia e o caráter hierático da escultura; a importância do movimento do espectador para que ocorra a completa fruição artística; o jogo cênico proposto a partir dos possíveis olhares da e para a imagem; a idéia implícita de cenário, de teatro e, enfim, de obra de arte total, são características que estão de acordo com a mentalidade mineira do setecentos, que procurava dar vazão, nas representações artísticas, às contradições inerentes à situação humana, deixando ao fiel uma difícil escolha entre pares de opostos inconciliáveis: Corpo e Alma, Vida e Morte, Profano e Sagrado, Dor e Prazer.

Tais pares de opostos são aludidos, neste caso, em estreito vínculo com práticas e princípios artísticos da época, isto é, com a utilização de expedientes retóricos (*decoro*, *repetição*, *ênfase no momento mori* e na *ars moriendi*) e poéticos (através do *ut pictura poesis*, máxima horaciana que, neste caso, permite associar passagens do Evangelho às cenas retratadas). A imagem do Senhor Bom Jesus é, pois, uma obra que só se revela (*epiphaneia*) plenamente diante do espectador, como fenômeno artístico que traduz a essência do e no tempo.

Ficam claros, a partir destes preâmbulos descritivos e analíticos, a importância e o poder da imagem do Senhor Bom Jesus na formação do imaginário local. Esta imagem sintetiza, enfim, uma passagem fundamental na história de Santo Antônio do Pirapetinga. Memória viva, lembrança em movimento, imagem-em-cena, o Senhor Bom Jesus é parte fundamental de uma obra de arte maior, de um cenário, de uma representação simbólica que se mantém preservada no interior montanhoso das Minas Gerais. Representação que se inicia no povoado de Santo Antônio de Pirapetinga – verdadeiro lugar de memória – passa pelo Santuário e chega até o Consistório onde se encontra a imagem do Senhor Bom Jesus. Esta é, enfim, uma obra de arte total e, como tal, deve ser preservada.

REFERÊNCIAS

- Arquivos da Arquidiocese de Mariana.
Arquivos do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos.
Arquivo Histórico Nilo Gomes.
MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura religiosa no Vale do Piranga. Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 369-406.
PEREIRA, Honório Nichols e ASSIS, Adriana Paiva da. *Dossiê de tombamento da imagem de Bom Jesus do Matosinhos [IMPRESSO]*. Piranga: Prefeitura Municipal de Piranga; Cooperativa Cultura, 2006.
VIÑAS, Salvador Muñoz. *Contemporary theory of conservation*. Amsterdam: Elsevier, 2004.