



**FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO**  
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93  
**UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES**  
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**RELAÇÃO DOS FILACTÉRIOS COM O GESTUAL DOS  
PROFETAS DE CONGONHAS-MG**

Três Corações

2006

MARCIDES JANES CHAVES FERRAZ

**RELAÇÃO DOS FILACTÉRIOS COM O GESTUAL DOS  
PROFETAS DE CONGONHAS-MG**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações-UNINCOR- como parte das exigências do programa de Mestrado em Letras, área de concentração Linguagem, Cultura e Discurso, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientadora:**

Prof<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup> Beatriz Maria Eckert-Hoff

Três Corações

2006



“Sobre o vale profundo, onde flui o rio Maranhão, sobre os campos de Congonhas, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os profetas.

Aí onde os pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda-magníficos, terríveis, graves e eternos-eles falam de coisas do mundo que, na linguagem das Escrituras, se vão transformando em símbolo”

(Carlos Drummond de Andrade).

## AGRADECIMENTOS

Nenhum trabalho se realiza sem mútua participação e, hoje, sinto-me agradecida a várias pessoas sem as quais, confesso, não teria chegado até aqui. Pessoas a quem o meu agradecimento não encontra palavras.

Ao meu marido, Rogério, o famoso Rogerinho, que representa para mim um exemplo de determinação e coerência nas suas atitudes, das quais pude tirar o exemplo de muita força, pois ele soube suportar com paciência meus momentos de tensão e nervosismo, agradeço-lhe, pois sem o seu incentivo não sei se teria chegado ao fim.

As minhas filhas, Carolina e Gabriela, agradeço de todo o coração, pela confiança e a credibilidade que depositaram no meu trabalho, pedindo-lhes ainda, perdão por tantas vezes ter ficado ausente em determinadas datas.

A minha irmã Marlene em especial que fez o papel de mãe durante o percurso desta caminhada, que sempre se dispôs a me ajudar, não medindo esforços. Agradeço do fundo do coração, pois sei como deve ser difícil cuidar dos filhos dos outros. Não esquecendo de agradecer a toda sua família por ter acolhido as minhas meninas. A Tatiane, por ter sido mais do que prima e sim irmã de minhas filhas; ao meu cunhado João, por tê-las adotado durante esse tempo e por ter me ajudado em todas as situações que foram apresentando no decorrer do curso. Ao Fabiano, por várias vezes ter se deslocado de seus afazeres para me ajudar, ao Robson por seu carisma e paciência que dispensou às minhas meninas.

Aos meus outros irmãos Mariza, Mauro, Marcia e família, aos meus pais, Geraldo e Terezinha, e ainda aos meus sogros, Arestino e Maria de Lourdes, que sempre me ajudaram em todos os momentos. Não podia deixar de lembrá-los, agradeço a força que me deram, incentivando-me a desenvolver o meu curso, sempre me apoiando nas horas difíceis, ajudando-me em situações que iam transcorrendo durante o desenvolvimento do curso e sempre me incentivando ao aperfeiçoamento de minha formação em todos os aspectos.

A minha amiga Marília, que me incentivou a fazer o curso, que me deu a oportunidade de novos olhares, que sempre me ajudou dando opiniões, incentivando-me a participar de todos os eventos, e que até hoje me incentiva. Nunca irei esquecer o tanto que me apoiou e o quanto me incentivou, emitindo sempre aquela energia positiva necessária para continuar o percurso.

Ao professor Doutor Luiz Fernando Matos Rocha, que viabilizou, com dedicação, a execução desta pesquisa, a qual divergia do seu campo específico de trabalho, mas nem por isso deixou de me atender. Agradeço muito a ele a paciência que teve em me orientar, pois em algumas vezes, achei que o tivesse desorientado, e que eu não fosse dar conta do que tinha que desenvolver pela frente. Foi um privilégio trabalhar com você a elaboração do projeto. Agradeço muito por ter aberto os olhos para um novo horizonte.

A professora Doutora Beatriz Maria Eckert-Hoff, pela determinação e força de coragem por ter assumido a responsabilidade de me aceitar como sua orientanda. Agradeço o integral apoio, pois a todo o momento ela se prontificou em me orientar e me ajudou a lapidar todas as idéias que foram surgindo.

Aos meus colegas e demais professores deste (per)curso, agradeço pelo carinho, pela partilha de conhecimentos, pelas leituras e seminários compartilhados, enfim por todo o apoio e incentivo que recebi de cada um em especial. Sei que irei sentir falta de cada um pelo sorriso, pelas brincadeiras, pelas confidências, nada é eterno mais uma coisa ficou marcada: que todos nós nos tornamos amigos e amizade é uma coisa pura, e que algum dia nos reencontraremos e poderemos rir de tudo que passamos.

Agradeço ainda as professoras, Aparecida Maria e Maria Luíza, pela leitura cuidadosa, pelas valiosas críticas e sugestões tecidas na banca de qualificação do projeto, que foram importantíssima para o desenvolvimento dessa dissertação.

Também agradeço a todas as pessoas que sempre me incentivam a sempre aprender mais e mais, e que têm contribuído para o meu crescimento pessoal, profissional e acadêmico.

E para finalizar, agradeço a Deus, que me deu força e sabedoria para trilhar o que eu almejava.

# SUMÁRIO

	<b>Página</b>
RESUMO_____	09
ABSTRACT_____	10
INTRODUÇÃO_____	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>1 BARROCO UM PERCURSO HISTÓRICO_____</b>	<b>13</b>
1.1 Aspectos básicos_____	13
1.2 O Barroco em Minas Gerais_____	18
1.2.1 Um dos palcos da obra de Aleijadinho: Congonhas_____	20
1.2.2 Aleijadinho: O maior artista Barroco_____	24
1.2.3 O santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos_____	29
1.2.4 No adro do santuário de Congonhas: a imagem dos doze profetas_____	32
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>2 O PROCESSO DE SEMIOSE NO GESTUAL _____</b>	<b>36</b>
2.1 Semiótica: Preliminares_____	36
2.2 História da gestualidade_____	40
2.3 Entre gestos e palavras_____	43
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>3 DA FALA GESTUAL DOS PROFETAS DE ALEIJADINHO: UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO _____</b>	<b>49</b>
3.1 Dos bastidores: uma questão metodológica _____	49
3.2 Interpretando as obras de Aleijadinho: os doze profetas_____	51
3.2.1 Profeta Isaías_____	53
3.2.2 Profeta Jeremias_____	55
3.2.3 Profeta Abdias_____	57
3.2.4 Profeta Habacuc _____	59
3.2.5 Profeta Baruc _____	61
3.2.6 Profeta Ezequiel _____	62
3.2.7 Profeta Amós _____	63

3.2.8 Profeta Joel _____	64
3.2.9 Profeta Nahun _____	65
3.2.10 Profeta Jonas _____	66
3.2.11 Profeta Daniel _____	68
3.2.12 Profeta Oséias _____	69
3.3 Arrematando as interpretações _____	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	77
ANEXOS _____	80

## RESUMO

FERRAZ, Marcides Janes Chaves. **Relação dos filactérios com o gestual dos profetas de Congonhas-MG.** 2006. 84 p. (Dissertação- Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde- UNINCOR- Três Corações-MG\*

Esta dissertação objetiva descrever e analisar, do ponto de vista icnográfico, os doze profetas existentes na cidade histórica de Congonhas, em Minas Gerais, esculpidos por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Partimos da hipótese de que há relação entre o gestual dos profetas e os filactérios, na significação das obras. Queremos investigar como essa relação se constitui na significação das obras. Temos, pois, como foco de investigação, a relação do gestual dos profetas com seus filactérios, na perspectiva teórica da semiótica. Objetivando mostrar a relação existente entre o gestual e o filactério, procuramos mostrar a semiose nas imagens desses profetas, ou seja, o que a imagem tem em comum com a palavra. Pudemos verificar que os filactérios têm relação com os gestuais das esculturas que ajudam a compor o simbolismo das obras que se encontram em frente ao Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas-MG. A contribuição desta pesquisa é levar o leitor a compreender que o conjunto estatutário/arquitetônico tem o seu valor simbólico e que ele mostra, por meio do gestual, aquilo que enfatiza no discurso verbal, isto é, nos filactérios que cada obra contém.

---

\* Comitê Orientador: Doutora Professora Beatriz Maria Eckert-Hoff- Unincor (Orientadora) e comissão.

## ABSTRACT

FERRAZ, Marcides Janes Chaves. The Relation of the phylacteries with the gesture of the prophets of Congonhas-MG.2006.84 p. (Dissertation-Master`s degree in language and literature).University Vale do Rio Verde- UNINCOR- Três Corações- MG\*.

The dissertation aims to describe and analyze, from the iconography point of view, the twelve prophets found in the historical city of Congonhas, in Minas Gerais, carved by Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho (The Crippled). We started from the hypothesis that there is a relation between the gesture of the prophets and the phylacteries, in the significance of the masterpieces. We wish to investigate how this relation is established in the significance of the masterpieces. We have, therefore, as the focus of our investigation, the relation of the gesture of the prophets with their phylacteries, in the theoretical perspective of the semiotics. Aiming to demonstrate the existing relation between the gesture and the phylactery we have tried to present the "Semiose" in the images of these prophets, that is to say, what the image has in common with the word. We have been able to verify that there is a relation between the phylacteries and the gestures of the sculptures that helps to compose the Matosinhos in Congonhas-MG. The contribution of this research is to lead the reader to understand that the statuary/architectonic has its symbolic value and that is demonstrated through the gesture, which is emphasized in the verbal speech, that is to say, in the phylacteries that each piece of work holds.

---

\*Guiding Committee: Doctor teacher Beatriz Maria Eckert- Hoff- UNINCOR (Major teacher) and comission.

## INTRODUÇÃO

Toda obra de arte é carregada de signos, possíveis de serem decifrados. Nossa pesquisa propõe-se a estudar elementos que envolvem uma obra de arte - as estátuas dos doze profetas feitos em pedra-sabão na cidade de Congonhas/Minas Gerais, estátuas essas esculpidas por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, entre 1800 e 1805. Queremos investigar essa obra, a sua simbologia e significados, às vezes explícitos e outras vezes implícitos nas imagens, possíveis de interpretações diversas.

Nosso objetivo primordial é analisar o gestual nos ícones dos profetas e sua relação com os filactérios. Postulamos que os elementos gestuais de cada escultura estão atrelados ao simbolismo da obra como um todo, não se tratando, por isso, de escolhas aleatórias. Queremos, pois, que nosso estudo possibilite contribuições para o desvelamento da semiose da gesticulação daquele que é considerado o maior conjunto estatuário do mundo.

Observamos que, ao enunciarmos a palavra filactério, tomamos como base o dicionário Aurélio<sup>1</sup> que consta a seguinte definição: Do gr. Phylaktérion: “lugar de guarda, posto, corpo de guarda”; Escrito que os judeus traziam suspensos no pescoço, e onde se podiam ler versículos da lei mosaica; qualquer faixa com divisa; Amuleto, talismã. Vejamos que o verbete nos mostra que os filactérios eram cartelas que as pessoas usavam para carregar os escritos no pescoço.

Já em nosso trabalho vemos que esses escritos que os judeus carregavam, são as cartelas que os profetas de Aleijadinho carregam em suas mãos. E que nessa cartela constam as mensagens que os profetas querem transmitir à comunidade em geral. Percebemos que os profetas carregam em suas mãos e trazem nelas diversas mensagens, às vezes, de uma passagem da vida deles ou sobre algo que irá acontecer no mundo. Observamos a partir daí, que os sinais de gesticulação dos profetas, em grande parte dos casos, ajudam a enfatizar o discurso verbal que cada uma figura traz em seus filactérios. Queremos investigar o que cada profeta quer transmitir ao povo e verificar até que ponto há uma ligação entre o gestual com os filactérios.

Como forma de organização, dividimos nosso trabalho em partes. No primeiro capítulo, apresentamos uma visão geral sobre o Barroco e sua manifestação em Minas Gerais.

---

<sup>1</sup>Filactério. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.777.

Apontamos também aspectos relacionados à cidade de Congonhas, ao Aleijadinho, ao Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e aos profetas, para mostrar como se deu o desenvolvimento das esculturas das doze figuras dos profetas. No segundo capítulo expomos os fundamentos teóricos a respeito do processo da semiótica no gestual, incluindo concepções de Pierce, Santaella, Oliveira, Tompakow & Weil, Machado, dentre outros. Esse capítulo se divide em três partes: “Semiótica: Preliminares”; “história da gestualidade” e “entre gestos e palavras”, itens esses que nos permitem compreender as noções da Semiótica.

No terceiro capítulo temos: “da fala gestual dos Profetas de Aleijadinho: um gesto de interpretação” abordando, inicialmente, a metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho. Nesse capítulo mostramos os passos utilizados para a desenvoltura da pesquisa: o levantamento bibliográfico do material coletado; as fotos em vários ângulos, para que possamos fazer uma análise mais detalhada sobre as imagens, procedendo à análise e interpretação de cada um deles. A princípio fazemos uma breve síntese da vida, da fisionomia, e por fim, analisamos a relação existente entre os filactérios e o gestual de cada um dos profetas. Para arrematarmos esse capítulo, temos: “Arrematando as interpretações” em que procedemos a algumas considerações referentes à análise procedida.

Nas considerações finais discutimos os resultados das análises, as contribuições da pesquisa e apontamos as direções para pesquisas futuras.

Como forma de enriquecimento do trabalho, anexamos as imagens e lugares que foram abordados na pesquisa.

# CAPÍTULO I

## 1 BARROCO UM PERCURSO HISTÓRICO

Este primeiro capítulo aborda os aspectos relevantes do estilo Barroco, apresentando uma visão ampla sobre esse estilo. A partir daí, desenvolvemos os aspectos básicos do Barroco, como se deu a manifestação desse estilo, e como essa manifestação se desenvolveu em Minas Gerais, principalmente na cidade de Congonhas. Apresentamos um estudo sobre o que envolve o desenvolvimento do Barroco em Congonhas e apresentamos um dos palcos da obra de Aleijadinho nessa cidade, uma síntese da vida de Aleijadinho, do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (local onde foram desenvolvidas as figuras dos doze profetas) e, em seguida faremos uma breve síntese dos profetas esculpidos por Antonio Francisco Lisboa<sup>2</sup>, o Aleijadinho.

### 1.1 Aspectos básicos

O estilo Barroco nasceu como reação ao estilo da Renascença. O homem do Renascimento teve como fator fundamental para descoberta do corpo humano e do mundo, fatores que eram escondidos na Idade Média. O mundo, o homem e a vida passaram a ser vistos sob o prisma da razão. As formas no Renascimento eram estáticas e rígidas, segundo Vasconcellos (1993, p. 16). Pareciam querer soltar-se de seus contextos e rebelar-se contra as normas tradicionais. Eram rebeldes, teatrais e tradicionais de efeitos espetaculares.

O Barroco surge como para quebrar esse jeito linear que os artistas usavam nas obras do renascimento. Ele funda-se na expressão da angústia, vindo para se libertar do pecado do homem renascentista. É um estilo associado à idéia de exagero, mau gosto e falta de lógica.

Percebemos que a arte barroca é o sentimento, a idéia imaginada, percebida e expressa pelo artista em sua experiência de vida. O artista faz uma representação do tempo e espaço de um ser, no tempo e espaço da obra. A obra tem sempre indícios de época. O artista barroco

---

<sup>2</sup> Antônio Francisco Lisboa é apelidado de Aleijadinho. A partir desse momento colocarei apenas o seu apelido no trabalho.

captava as emoções de seus temas, por isso as esculturas eram expressivas, pareciam estar vivas, conversando com as pessoas que por ali transitavam. Notamos que o gestual das esculturas barrocas tem tudo a ver com os acontecimentos da época, pois os artistas se inspiravam neles para desenvolver suas obras de arte.

A escultura barroca propunha freqüentemente contar uma história inteira mostrando apenas o momento culminante, e esta característica marcou fortemente a obra dos doze profetas em Congonhas, que trazia em seus filactérios escritas sobre as passagens desses profetas no Antigo Testamento. Nas esculturas dos doze profetas expostas no adro<sup>3</sup>, notamos que os filactérios que cada profeta segura com a mão tem uma estreita relação com seu gestual. Percebemos que eles enfatizam aquilo que está expresso em seus filactérios, através do olhar, da postura do gesto. A obra do conjunto dos doze profetas em Congonhas mostra perfeitamente uma experiência sígnica, que tem como ótica última o olhar do antigo testamento, percebemos que ao esculpir as doze imagens dos profetas, Aleijadinho se preocupou em fazê-las de modo que a indumentária, os gestos, os olhares seguissem a história da época, essas obras eram encomendadas pela igreja, que mandava recriar representações do contexto bíblico. O artista barroco preocupava-se com os aspectos de suas esculturas com o contexto da época daí ele observava sua posição social, idade, habitat, atividade profissional, no esforço de configurar tanto sua fisionomia humana quanto seu social do modo que eles eram em sua época. As representações dos profetas materializam as representações da Sagrada Escritura.

Verificamos que os artistas na maioria de suas obras, extravasam o seu sentimento ao estarem esculpindo o que eles almejam no trabalho. No momento que eles estão desenvolvendo sua obra eles colocam todo o sentimento, a emoção do momento. Daí, eles desenvolvem suas obras com características próprias que eles idealizam.

Segundo Ávila (1994, p.70),

Este (o período barroco), como convencionam quase unanimemente os especialistas, abrangeria desde os primórdios do século XVII até a metade do seguinte, uma etapa, portanto, marcada por grandes transformações materiais para o mundo e, paradoxalmente, por uma crise filosófica deflagrada de choques ideológicos e embates religiosistas, com repercussões universais e a longo prazo. A colonização das Américas e a expansão mercantilista, ao mesmo tempo que a contra-reforma e o absolutismo político, são as principais coordenadas do quadro histórico dentro do qual se insere o barroco.

---

<sup>3</sup>Adro-terreno em frente e/ ou em volta de igreja (Aurélio, 1986).

A Igreja Católica promoveu, nessa época, o movimento da Contra-reforma, que foi o movimento para que a igreja pudesse recuperar o poder que ela tinha, utilizando o Barroco como principal instrumento de afirmação da fé cristã. O clero teve uma forte atuação, pois se dirigia às novas terras para o trabalho de doutrinação.

O artista barroco tentava, em suas obras, refletir aquilo que estava acontecendo na época, mas sob o predomínio da emoção e não da razão. Podemos perceber, a partir daí, que as obras do estilo Renascentista e do Barroco têm vários pontos divergentes. Segundo Hauser (2000, p.445),

Wolfflin desenvolve seu sistema na base de cinco pares de conceitos, em cada um dos quais uma característica da Renascença é oposta a uma qualidade do barroco, e os quais, com exceção de uma dessas antinomias, mostram o mesmo desenvolvimento no sentido de uma concepção de arte mais estrita para uma mais livre. As categorias são as seguintes: (1) linear e pictórico; (2) plano e recessão; (3) forma fechada e aberta; (4) clareza e ausência de clareza; (5) multiplicidade e unidade.

Enquanto no estilo da Renascença o artista desenvolve os trabalhos, numa total singeleza, empregando a razão, no Barroco, o artista é capaz de transformar o real, empregando o sonho. Segundo Tavares (1972, p. 121), Classicismo e Barroco são considerados como apenas momentos diferentes no ato da concepção criadora, claramente dividida entre a razão e o sonho. Se o artista do Renascimento tinha por objetivo alcançar a verdade, o artista barroco busca, antes de tudo, provar uma verdade que já possui.

Na maioria das esculturas barrocas, os artistas da época recorriam à Bíblia para o desenvolvimento de suas esculturas, talvez por ser a única referência que esses artista tivesse na época. Segundo Castro (1993, p. 256), o estilo barroco é retorcido, cheio de detalhes, exagerado, refletindo o próprio conflito vivido pelo homem da época.

Segundo Ávila (1976), a arte barroca propende, de modo declarado, para limites indeterminados, delineando contornos imprecisos. Tal corrente estética se relaciona a recursos de impressão sensorial, os quais sinalizam um grau de tensão entre envolvimento intelectual e atitude contemplativa. A arte barroca sugestiona os sentidos, provocando êxtase.

Percebemos que a arte barroca, enquanto estilo artístico e cultural, surgiu após a Renascença na Europa. Segundo Castro (1998), o estilo Barroco teve sua origem controvertida: pode ter nascido na Itália, mas criou raízes na Espanha, o que resultou uma forte influência espanhola em todas as atividades. Não se sabe ao certo de onde o Barroco

surgiu, mas o seu desenvolvimento é bem acentuado na Itália. Foi uma arte que se desenvolveu na Europa para logo em seguida vir para o Brasil. De acordo com Hauser (2000),

a arte italiana é internacional, como o fora o gótico francês, assimila todas as forças disponíveis e combina todos os esforços artísticos virais do período naquele estilo que é considerado a expressão máxima de modernidade de um extremo ao outro da Europa. Em 1620, o barroco tinha finalmente triunfado em Roma.

Notamos que no estilo barroco, as esculturas carregam consigo uma expressão de dor, angústia e sofrimento. Com isso, as pessoas acabam se prendendo à contemplação da obra. Há uma forte expressividade nas esculturas barrocas.

Segundo Ávila (1970, p.15),

o grande artista barroco jamais esquece a sua condição de homem, acochado que se encontra em sua própria interioridade pelos valores em embate da fé e da razão, alma agoniada pelo seu exílio no mundo e carne dilacerada pela paixão reprimida dos sentidos. É através também da ludicidade das formas que ele logra a extraordinária figuração plástica de uma imagem humana recriada não só mediante a persuasão realista do desenho anatômico, mas sobretudo numa expressividade insuflada de vida e emoção (...)

O artista barroco, para demonstrar as formas novas que ele empregava em seu trabalho criador, viu-se levado, por vezes, a assumir uma arte inventiva. Foi um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das idéias e as linhas das formas de expressão em mudança, assumindo, às vezes, uma forma meio rebuscada e um pouco exagerada em suas expressões, vemos que as figuras são carregadas dessas formas.

Conforme Ávila (1970), a linguagem barroca apresenta os seguintes elementos: lúdico, ênfase visual e persuasivo. Isso se dá tanto na expressão plástica, quanto na literária. No elemento lúdico, o artista desenvolve sua arte através de um jogo de imagens feito entre as esculturas. Na ênfase visual, os receptores contemplam as obras percebendo os detalhes marcantes em cada uma delas, e o persuasivo é quando o receptor fica preso a imagem exposta à sua frente, como se a imagem tivesse vida e mantivesse uma certa relação com o seu receptor.

Na maioria das obras barrocas, percebemos que existe uma certa preocupação em relação à ordenação das esculturas e à composição. Segundo Oliveira M.(1981), as obras barrocas têm uma característica teatral e, para serem contempladas, os receptores têm um ponto privilegiado que deve ser seguido para contemplação da obra.

Verificamos, a partir desse ponto, que o estilo barroco tem uma influência teatral que é de fácil percepção. A arte vem para persuadir o espectador. A expressão se faz pela mímica e pelas atitudes do corpo. O artista barroco exprime dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas e dilemáticas.

Ao assumir a função de arte persuasiva, formativa, posta a serviço de uma ideologia - a da Contra-reforma, e até, como querem alguns autores, o Barroco teve que abrir-se, teve que sugerir, teve que excitar, teve que propiciar a co-participação imaginadora do homem comum. Essa abertura, quando excessiva, incontrolada, levou mesmo ao surgimento de um barroco popular, muitas vezes deformador, caricatural, ingênuo (ÁVILA, 1994).

As formas são exageradas, cheias de detalhes e retorcidas; por exemplo, figuras que apresentam uma certa estranheza, narizes grandes ou muito finos; os pés muito grandes, desproporcionais ao corpo e outros detalhes que podem ser visto em qualquer estátua barroca.

De acordo com Ávila (1994, p. 28),

a sensibilidade ótica do homem barroco das montanhas, a sua permanente busca do comprazimento dos olhos podiam ser constatados seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousada da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas, seja no colorido do ritual religioso, na pompa dionisíaca das festividades, na versatilidade cromática da indumentária ou até nos detalhes como a bordadura caligráfica, e fantasia das iluminuras nos livros da irmandades e o artifício generalizado dos textos e inscrições.

Alguns artistas barrocos, em geral, desenvolviam suas obras no alto das cidades, e é importante ressaltar que o estilo desses artistas mostravam fachadas ondulantes e decoradas com esculturas. Nas igrejas, o interior é repleto de madeira entalhada recoberta de dourado, com magníficos altares, tetos pintados e muitas imagens distribuídas no espaço. A indumentária das esculturas levava drapeados e várias ornamentações, além de presenciarmos esses detalhes o receptor percebe ainda, que os gestos das esculturas muita das vezes apresentam sinais de violência e que o semblante da maioria das esculturas é de tristeza.

Essas questões nos levam a estudar como essas obras barrocas eram desenvolvidas por esses artistas, que vinham de outros lugares e como se deu o desenvolvimento em Minas Gerais, principalmente em Congonhas, cidade que guarda o maior tesouro mundial que são os passos e os doze profetas feitos em pedra-sabão. Sob esse enfoque pesquisamos como as obras dos doze profetas foram desenvolvidas e o porquê delas terem sido colocadas no alto da cidade de Congonhas em frente ao Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos.

## 1.2 O Barroco em Minas Gerais

Como manifestação artística no Brasil, o Barroco teve uma repercussão importantíssima em Minas Gerais a partir do séc. XVII. Segundo Neves (1984, p. 9), “afluíram para as montanhas do centro de Minas aventureiros de todo o Brasil e da Metrópole. Com eles vieram não só a sede de fortuna e a ambição da glória, mas também as inquietações mais profundas da alma”. Esses aventureiros participaram da criação de obras nas cidades como Ouro Preto, São João Del Rei, Sabará, Congonhas e outras.

Aleijadinho aproveita o material que encontra em Minas Gerais e começa a desenvolver, lapidando as obras de arte, sendo que muitas acabam se transformando em obras mundialmente conhecidas, como é o caso das obras de arte dos doze profetas em pedra-sabão e dos passos da paixão em cedro, que se encontram no alto da cidade de Congonhas a frente do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Além dessas obras serem magníficas, elas guardam consigo um enigma que só depois de muita pesquisa é que descobriremos o valor enorme que elas têm. Percebemos que no alto da cidade, Aleijadinho desenvolve em suas esculturas a bíblia, onde parte das esculturas são em cedro descrevendo o novo testamento e a outra parte em pedra-sabão, descrevendo o antigo testamento, essas apresentam gestos expressivos e enfáticos que é uma característica teatral.

A arte barroca, por suas formas empolgantes, torna-se instrumento nas mãos do clero para reavivar a fé dos religiosos. A principal temática desse estilo foram as figuras de passagem bíblica que na maioria das vezes eram desenvolvidas dentro e fora das igrejas. Os artistas, mesmo trabalhando de acordo com fórmulas diferentes e buscando efeitos diferentes do estilo anterior, tinham pontos em comum: expressividade e movimento. Constatamos a presença desses dois pontos em muitas das obras desse estilo.

No entanto, embora a arte mineira barroca da época se realizasse de acordo com as normas da igreja, os artistas não fecharam para o tradicionalismo, mas se libertaram pela manifestação mais livre do homem, pois a maioria desses artistas e intelectuais eram nativos, capazes de criar seus próprios recursos formais e expressivos.

Segundo Ab-Ackel (1978, p. 9 ),

o Barroco é uma escola artística que transpôs os mares e, chegando a Minas, foi revolvida, recriada, redimensionada pelos gênios do tempo. Homens sem formação artística regular, autodidatas, vivendo em vilas onde não havia exemplos nos quais pudessem mirar-se. Homens que nunca tinham viajado à Europa, que não conheciam os grandes monumentos arquitetônicos das grandes capitais e que, apenas em função

da adaptação da arte às condições geográficas, recriaram uma escola, dando-lhe características que ela não teve em lugar algum do mundo.

É importante ressaltarmos que várias pessoas chegaram e logo foram desenvolvendo seus trabalhos, de maneira a aproveitar todo o material existente na região. Em Minas havia muita madeira e vindos de fora do país, esses aventureiros se alojaram e começaram a desenvolver a maioria dos trabalhos de arte barroca, deixando, assim, um grande número de obras espalhadas por toda o estado. Aleijadinho, ao contrário desses artistas era um artista nato, e suas obras se espalham pelas cidades mineiras, encontrando principalmente um número maior na cidade de Congonhas, cidade pequena, que ficou conhecida pelo maior conjunto arquitetônico/ escultural, considerado o mais completo do mundo de obras barrocas.

Os artistas nessa época procuravam aproveitar o material que havia nas regiões das Minas Gerais, para assim desenvolver suas esculturas. Essas pessoas que vinham de várias partes do Brasil e até mesmo de fora, traziam consigo várias lembranças e como eram muito devotos acabavam desenvolvendo os trabalhos de acordo com o que lembravam de sua terra natal. Às vezes, esses artistas só tinham uma simples fotografia que servia de inspiração aos artistas mineiros e a partir daí desenvolviam esculturas ainda mais exuberantes do que aquelas que estavam no papel. Os artistas barrocos eram homens simples que às vezes não tinham condições financeira de fazer viagens longas para se inspirarem a fazer suas obras. Porém, mesmo tendo um modelo para o desenvolvimento das obra, criavam sua própria maneira de desenvolver suas esculturas, eles não as imitavam, pois já tinham o seu próprio talento, deixando sua marca registrada. Percebemos que o artista mineiro na maioria das obras de artes que eles desenvolvem, superam o desenvolvimento em relação às obras vindas de fora, eles têm seu estilo próprio para confeccionar as obras, não precisando de uma replica para se espelhar.

Conforme Machado (2003, p.160),

as pesquisas de interpretação genérica, na aparente irrestrição de suas hipóteses, vieram a demonstrar como os padrões chegados de fora constantemente, interessaram e a si mantiveram preso o artista mineiro, tanto na aspiração de realizá-lo por seus próprios meios, quanto no desejo de libertar-se da rotina imitativa por uma criação que não só aquela equivalesse, porém mesmo a superasse.

A arte mineira é a expressão do barroco, o artista barroco não ficou limitado às formas exteriores, ele sintetizava as forças de interioridade bastante características do homem desse período e delas impregnou, por isso, todas as manifestações da vida cultural e social.

Por isso Machado (2003), conclui que é impossível ao pesquisador em uma investigação sobre o barroco deixar de utilizar-se do enunciado formal. Esse investigador conceitua o barroco como um estilo onde os seus artistas utilizam formas pictóricas desenvolvida em profundidade, graças à organização de formas abertas que, tendendo à unidade do todo, dá-nos a clareza relativa.

A arte mineira nasce de idéias importadas, de lugares distantes, porém, destaca-se por não continuar a imitar essas idéias; o artista mineiro supera esses modelos dando à arte barroca feições próprias.

As obras barrocas existentes em Minas Gerais superam as obras que vêm de fora. Daí a importância do conjunto arquitetônico/escultural que existe no alto da cidade de Congonhas, que é, sem dúvida, considerado o maior conjunto de todo o mundo. As figuras dos doze profetas feitos em pedra-sabão tiveram repercussão no mundo inteiro. Essas figuras se tornaram destaque entre outras que existem em Minas, tornando-se um tesouro que qualquer outro país gostaria de ter. Esse conjunto estatutário supera qualquer outra obra de arte, pelo seu desenvolvimento, suas características, enfim, o conjunto guarda um mistério que até hoje os especialistas das artes barrocas estudam, e a cada momento fazem novas descobertas.

Daí a necessidade de estudarmos um pouco sobre a cidade que abriga a maioria das obras do estilo Barroco, para sabermos como e o porquê dessas obras terem sido desenvolvidas naquele local. Dessas acepções, podemos ressaltar as especificidades das obras barrocas de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e a importância das mesmas para a valorização do barroco em Congonhas.

### **1.2.1 Um dos palcos da obra de Aleijadinho: Congonhas**

Congonhas foi um dos maiores centros mineradores de Minas Gerais, e até hoje atrai peregrinações religiosas e recebe, por causa de seu patrimônio de arte, a visita de várias pessoas que por curiosidade ou pesquisa vêm para contemplar o conjunto arquitetônico e escultural que a cidade dispõe (MACHADO, 2003). Além do conjunto, há várias outras obras barrocas espalhadas por toda a cidade. A cidade foi marcada, a partir do séc. XVII, como uma cidade de intensa religiosidade, com a construção de várias igrejas, das quais, quatro na sede do município e duas nos distritos de Lobo Leite e Maranhão: a Igreja de Nossa Senhora do

Rosário (a mais antiga de Congonhas feita pelos escravos, antes mesmo da chegada dos mineradores); a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (1746); a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (1749); a Igreja Nossa Senhora da Soledade; a Matriz de São José (1817); e o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos (1757), esta última considerada a igreja mais importante e visitada da cidade. Além das igrejas, há várias obras do estilo barroco que merecem destaque: os passos da paixão, que representam as seis etapas (da Ceia, do Horto, Prisão, Flagelação/ Coroação de Espinhos, Cruz das costas e da Crucificação) e os doze profetas em pedra-sabão. Nessas obras, percebemos a presença da expressividade e do movimento, a ponto de os visitantes confundirem as imagens com seres humanos. O mesmo acontece com os profetas, que parecem conversar uns com os outros através de seus gestos e das próprias cartelas.

Vimos que a própria igreja católica, nessa época, encomendava diversos trabalhos aos artistas como: as igrejas; frontispício; relicários; pinturas do teto; esculturas e outras espécies de obras. A igreja sempre teve o costume de encomendar obras de arte, como afirma Bretas (1984). A instituição religiosa já foi a maior empregadora de artistas, tendo a seu serviço os mais renomados criadores de toda série iconográfica, desde as quatro décadas finais do século XIX. Os artistas começaram seus trabalhos em Congonhas com modestas capelas, de estrutura de madeira, atingindo o período da construção de igrejas maiores, momento em que as obras de Aleijadinho ganham espaço. Segundo Falcão (1961, p.38) “o santuário foi crescendo com as obras de vários artistas do tempo: Francisco de Lima Cerqueira, Manuel Rodrigues Coelho, Bernardo Pires da Silva, João Gonçalves Rosa, João de Carvalhais, Francisco Vieira Servas, Felizardo Mendes”. Esses artistas desenvolveram seus trabalhos em Congonhas, cada um desenvolvendo de acordo com a sua especialidade: pintura, escultura, arquitetura, etc.

Segundo Machado (2003, p. 45),

a análise de casos específicos da evolução do barroco, dentro dessa orientação, sempre nos conduz a uma ligação com determinados fatores sociais e, por isso, obedecendo ao desejo de simplificar, poderíamos compor dois grupos especiais: o das teorias que tentam explicar o barroco pela referência a fatores religiosos, e o das teorias que buscam positivar os fatores de ordem política responsáveis pelo estabelecimento de uma determinada expressão artística.

Os artistas criavam representações atualizadas do contexto bíblico, em sintonia com os valores e as concepções da época, a fim de que os receptores se identificassem com o modelo

cristão de interpretação do mundo. O barroco, em si mesmo, não passou de um valor estético e um padrão artístico.

Congonhas tem uma forte tendência barroca, expressa em várias obras de arquitetura e escultura. A cidade de Congonhas é uma das cidades de Minas Gerais que guarda o maior número de obras de arte. Percebemos essa inclinação muito particularmente no alto das montanhas da cidade, onde se encontram várias obras do acervo barroco feitas por Aleijadinho. No alto da cidade o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos<sup>4</sup>, na frente dele os Passos da Paixão, seis capelas onde ficam as 66 obras esculpidas em cedro, antes da produção dos doze profetas. Tais capelas estão dispostas alternadamente na subida do monte. No adro do santuário, estão os doze profetas em pedra-sabão, obra essa considerada, como já mencionamos, o maior conjunto estatutuário barroco do mundo, criado entre 1800 e 1805, que se situa em frente do santuário. Notamos que a cidade de Congonhas passa a ser o palco de várias transformações, em que as obras não ficam apenas em Museus guardadas para a contemplação de um número menor de pessoas. Essas obras se encontram no alto da cidade de Congonhas, algumas ao relento, que é o caso dos doze profetas. E outras, como os passos da paixão nas capelas que têm grades em suas portas, mas que não impedi que as pessoas as contemple-as. Todas são obras de Aleijadinho como podemos observar na imagem seguinte.



Fig.1- Capelas dos Passos e a Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos- Congonhas- MG. Fonte- Jornal Cidade dos Profetas – Foto arquivo PMC e Fumcult.

<sup>4</sup> Igreja edificada no morro Maranhão, onde o português Feliciano Mendes fincou uma cruz e, devotando sua vida ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, deu início à construção do santuário ( BRETAS, 1984).

As obras que são distribuídas perto do Santuário, compõem ao alto da cidade de Congonhas, uma bíblia. Conforme Machado (2003, p. 294),

bíblia de pedra-sabão banhada no ouro das Minas. Antonio Francisco Lisboa começou por um Novo Testamento talhado em madeira, onde a vibração mística da paixão de Deus feito Homem prepara o acesso, mais sutil, à transcendência dos profetas judeus.

Aleijadinho deixa no alto da montanha de Congonhas uma bíblia esculpida com todos os detalhes, simbolizando a escritura registrada da história. Nas seis capelinhas distribuídas próximas ao santuário ficam as sessenta e seis imagens, talhadas em cedro, cujas estátuas simbolizam uma interpretação sobre o novo testamento. Aleijadinho desenvolve, desde a Ceia à crucificação e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, mostrando aos fiéis o quanto Jesus sofreu. Logo em seguida, Aleijadinho desenvolve os doze profetas feito em pedra-sabão no adro do santuário, em que as estátuas trazem os escritos contidos no antigo testamento. Essas estátuas são representações que Aleijadinho utiliza para denunciar e anunciar as palavras de Deus, pois os profetas são homens escolhidos por Deus para levar a palavra dele aos homens da terra.

Dessa forma, os ícones integram-se perfeitamente com a arquitetura do adro, acompanhando o desenho da praça, das escadarias e do santuário ao fundo. Segundo Machado (2003, p. 290),

a rigor, em Congonhas também se coloca uma relação entre o conjunto esculpido e o conjunto arquitetônico, mas o fato é que no adro, mesmo com o pano- de- fundo da fachada, acabou por constituir-se um ambiente autônomo, um espaço autárquico que nasce das estátuas e para elas vive.

É interessante observar que não há ligação entre a fachada da igreja com o desenvolvimento das estátuas dos profetas. As estátuas foram construídas num intervalo de quase dez anos depois de concluída a construção do Santuário. A relação percebida no alto da cidade é que o conjunto arquitetônico representado pelas sessenta e seis figuras em cedro que ficam expostas dentro das capelas que se encontram perto do santuário, são figuras que representam o novo testamento, enquanto o conjunto estatuário dos doze profetas feitos em pedra-sabão no adro do Santuário é uma representação do antigo testamento. A partir desse ponto, constatamos uma ligação entre os “passos” e “os profetas”, tanto na sua adequação

quanto no conteúdo significativo da intenção de Aleijadinho. Segundo Falcão (1961, p.128), “bíblia de pedra-sabão, banhada no ouro das Minas”.

Aleijadinho, inspirando-se na bíblia, expõe do lado de fora, uma bíblia confeccionada pela suas mãos. O autor começa o seu trabalho pelas figuras que representam o novo testamento, que são as obras dos passos: três anos e cinco meses, tempo levado para esculpi-las. Essas obras foram colocadas em capelas por serem de cedro e situam-se na parte inferior da rampa que leva ao santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Só depois de esculpidas as imagens dos Passos, é que Aleijadinho começa a desenvolver os doze profetas feitos em pedra-sabão que representam o antigo testamento.

Conforme Machado ( 2003, p. 308)

Congonhas adota um regramento óptico estrito, que leva às últimas conseqüências, submetendo todas as figuras do adro às distorções supostas pela visão de quem segue o caminho normal das escadas, porém está certo de que, olhados de qualquer ponto, seus profetas acabarão sempre por comunicar-se entre si numa mútua repercussão de linhas em movimento e volumes animados- assim Carlos Drummond de Andrade ouviu-os dialogar.

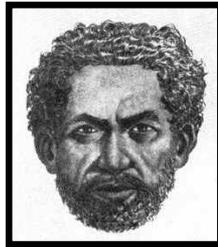
Por outro lado, ao contemplarmos as imagens dos doze profetas feitos em pedra-sabão no adro do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, deparamo-nos com esculturas que gesticulam como se falassem umas com as outras, trocando olhares e gestos. Um olhar atento a cada escultura, mesmo que não seja do ponto privilegiado. Também temos a percepção de eles estarem comunicando com os espectadores, pois em alguns casos, admitimos que há a possibilidade de ler os gestos que eles estão transmitindo, entendendo assim, o que a escultura quer dizer. Admitimos que as obras barrocas têm pontos privilegiados de serem contempladas, e que esses devem ser investigados. Porém, as interpretações são diversas dependendo do ponto de vista de cada observador.

Antes de abordarmos o estudo do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, faz-se necessária uma breve síntese da biografia e carreira artística de Aleijadinho, a fim de que possamos compreender o que envolve esse conjunto arquitetônico escultural feito por esse artista mineiro.

### 1.2.2 Aleijadinho: O maior artista Barroco

Aleijadinho, mestre do Barroco mineiro de seu tempo. Nascido no século XVII, no lugarejo denominado Bom Sucesso, pertencente à freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias, em Ouro Preto, Minas Gerais, filho do arquiteto português, Manoel Francisco Lisboa e de uma de suas escravas de nome Izabel. Nasceu escravo, mas foi alforriado por seu pai na ocasião de seu batismo.

A fisionomia de Aleijadinho, conforme descreve Bretas (1984), era a de um homem escuro, com voz grossa, estatura baixa, corpo cheio, rosto arredondado, cabeça grande, o cabelo preto anelado, testa larga, nariz regular, os beiços grossos, orelhas grandes e o pescoço curto, enfim uma pessoa que passava uma certa repulsa.



Antonio Francisco Lisboa- Aleijadinho  
Fonte Jornal Cidade dos Profetas- Fumcult-1995

Aleijadinho teve um lar e infância tranqüila, porque seu pai era um oficial de nome e situação estável. Manuel Francisco Lisboa, juntamente com algumas pessoas que vieram com ele de Portugal contribuíram com o seu aprendizado. Antônio Francisco Pombal, seu tio, e ainda alguns entalhadores e escultores de alto nível ensinaram-lhe como trabalhar. Ele aprendeu com o pai, a talha e a escultura, e com o tio, a arquitetura. Todas as obras que Manuel Francisco Lisboa assumia, Aleijadinho o ajudava no desenvolvimento. No ano de 1766, Aleijadinho recebe a importante encomenda do projeto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, sendo essa obra a primeira que assume por conta própria. Em 1767, com a morte de seu pai, as encomendas de suas obras cresceram. A partir daí, muitos contrataram Aleijadinho para o desenvolvimento de obras, por ele ser exímio em seu trabalho. Vários foram os lugares por onde Aleijadinho passou, deixando a sua marca. Nesse período, ele se encontrava com toda a saúde e no auge de sua carreira, quando começa a aproveitar tudo na vida, participava de todas as festas, apreciava o vinho e buscava a companhia de mulheres, daí gastando cada vez mais seu dinheiro, de forma inconseqüente (BRETAS, 1984).

A partir desse momento, Aleijadinho desenvolve inúmeras obras de arte em diversos locais. Percebemos que é difícil sabermos ao certo quantas foram as obras desenvolvidas por Aleijadinho, devido ao fato das obras de arte não terem a assinatura do artista, pois naquele tempo proibiam os artistas de assinarem seus trabalhos. Conforme Vasconcelos (1979), para identificarmos as obras de Aleijadinho, temos que nos ater a algumas características que elas apresentam, que são próprias de suas obras, como por exemplo, os narizes finos e salientes, os olhos amendoados, os braços curtos, os cabelos em rolos e outras características que se diferenciam das demais obras de outros artistas.

Na cidade de Congonhas, além das obras dos doze profetas feito em pedra-sabão, dos passos desenvolvidos na madeira, conforme Barbosa (1981), existem documentações mostrando que Aleijadinho desenvolveu também o projeto da porta do santuário; quatro bustos relicários; vários castiçais de madeira dourada, escultura da sobreporta, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição e outras obras de arte que tem indícios do artista, porém não têm documentação que comprovem sua autoria.

Vimos que não foi apenas Aleijadinho que desenvolveu obras naquele local. De acordo com Manguel (2001), vários dos melhores artistas foram convocados a desenvolver suas obras no santuário para trabalhar no interior e exterior do mesmo: João Nepomuceno Correia e Castro, Bernardo Pires da Silva, Jerônimo Felix Teixeira, Francisco Vieira Servas, Manoel da Costa Ataíde.

Com o passar dos anos, Aleijadinho é acometido de um mal: uma doença que vários pesquisadores até hoje estudam para chegar a uma conclusão da causa do seu desenvolvimento. Alguns pesquisadores dizem que foi Zamparina, doença que infectou a região das Minas Gerais, causando paralisia e deformações nas pessoas. Outros dizem que foi Lepra nervosa, devido ao consumo do chá de cardina, para desenvolver a inteligência. Alguns pesquisadores dizem que foi reumatismo, enfim, ninguém chegou a um diagnóstico definitivo de sua doença ( BARBOSA, 1981).

Em 1776, Aleijadinho, já com indícios da doença, foi ao Rio de Janeiro e conhece Narcisa Rodrigues da Conceição, com a qual teve um filho, nascido em 23 de janeiro de 1777, que herda o nome de seu pai, Manoel Francisco Lisboa.

Conforme Vasconcelos (1993), “a doença de Aleijadinho começa a se acentuar cada vez mais, daí a causa do apelido de “Aleijadinho”. Entende-se que o diminutivo na palavra é significativo da pura compaixão brasileira, talvez pelo fato de ele ser de estatura baixa. A

doença que lhe arrebatou causou várias deformações, deixando-o com uma fisionomia de aspecto asqueroso e medonho. Aleijadinho sentia muitas dores, impaciente ele próprio amputava seus dedos, servindo-se para isso do formão com que trabalhava”.

Importante ressaltar que Aleijadinho sofreu muito, mas ele não deixou sua fé ser abalada, fazia leituras na bíblia, tanto é que se inspirava nela para fazer todo o seu trabalho. Notamos através de documentações, que mesmo com todo o seu sofrimento, ele nunca deixou de acreditar em Deus. Às vezes, sofria muito, principalmente quando a doença ficou mais acentuada, mas nem com isso deixou suas obrigações nas mãos de seus auxiliares.

Com base em Bretas (1984, p. 171), vemos que:

antes, suas obras refletiam jovialidade, até uma certa alegria. Depois, e principalmente no final, a obra do artista é triste, amargurada e sofrida. Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo que precisa ser conduzido a qualquer parte e atarem-se-lhe os ferros para poder obrar.

Isso pode ser observado no conjunto estatuário dos doze profetas, que foi um dos últimos trabalhos feitos por Aleijadinho. As estátuas têm uma feição de tristeza, amargura e muito sofrimento. Parece que o artista passa a dor que sente para as esculturas. Para esculpi-las, Aleijadinho precisou da ajuda de seus auxiliares principalmente para prender a ferramenta de trabalho em suas mãos, para que pudesse ele mesmo esculpi-las. Em épocas atrás, quando ele tinha toda a saúde suas obras tinham uma certa singeleza como diz Oliveira (1981).

Na época que esculpiu as obras aqui analisadas, Aleijadinho já se encontrava muito adoentado, já havia perdido todos os dedos do pé, impedindo-o de andar, sendo que os dedos das mãos foram atrofiando, mas nem por isso deixou de concretizar o desenvolvimento do conjunto dos doze profetas. Suas obras por isso, têm características que lhe são próprias. Nesse período ele começa a trabalhar escondido para que as pessoas não o vejam, por causa de sua aparência e de seu mau-humor. Mas, em momentos, como afirma Oliveira (1981), mesmo muito debilitado, ainda era alegre com os seus escravos, pelos quais tinha o maior respeito e carinho, nunca tratando-os como escravos.

Aleijadinho dedicava-se com frequência à leitura da bíblia, a qual se inspirava em desenvolver suas figuras, e em leitura de livros de anatomia, onde procurava pontos de referência para o conhecimento de sua doença.

De acordo com Barbosa (1981), os últimos anos da sua vida foram tristes, vivia deitado em um catre com três tábuas, e já não enxergava nada, vivia gritando, xingando e

rezando muito. Sua nora Joana foi quem cuidou de Aleijadinho até o fim de sua vida, quando foi sepultado, no dia 18 de novembro de 1814, aos 76 anos, na cova da Boa Viagem na matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Vila Rica. É importante ressaltar a cronologia sobre a vida de Aleijadinho que, desde o nascimento, passou por momentos alegres e tristes. Optamos em descrever uma cronologia de sua vida para assim podermos ter uma visão melhor do que ele passou no decorrer desse tempo.<sup>5</sup>

1730- 1738 (?) 29 setembro – nascimento de Antonio Francisco Lisboa em Vila Rica.

1738- Casamento de seu pai Manuel Francisco Lisboa com Antônia Maria de São Pedro.

1750- 15 de julho – ingresso de Antônio Francisco no seminário.

1752- risco de chafariz interno do Palácio dos Governadores

1756- viagem ao Rio de Janeiro com Frei Lucas de Santa Clara.

1758- execução do chafariz do Hospício Terra Santa.

1759- 29 junho saída do seminário.

1767- 07 julho morte de seu pai Manuel Francisco Lisboa.

1768- 02 abril incorporação do Regimento de Infantaria em Vila Rica.

1769- projeto e execução da portada da Igreja do Carmo de Sabará.

1776- Viagem ao Rio de Janeiro, onde conhece Narcisa Rodrigues da Conceição.

1777- nascimento de seu filho Manuel Francisco Lisboa, com Narcisa.

1788- é nomeado Juiz da Irmandade de São José dos Pardos.

1794- 10 julho morte de seu escravo Agostinho.

1796- início de confecção dos Passos da Paixão em Congonhas.

1798- novo contrato para a feitura dos passos.

1799- término da execução dos passos.

1800- 25 de novembro casamento de seu filho Manuel Francisco Lisboa com Joana Francisca de Araújo Corrêa.

1800- primeiro contrato para confecção dos doze profetas para o plano inferior.

1804- execução da caixa para o órgão em Congonhas.

1805- segundo contrato para a confecção dos profetas para o plano superior.

1805- execução dos lampadários em Congonhas.

---

<sup>5</sup>Estes dados foram extraídos do livro “O Aleijadinho e a cidade dos profeta” coletânea de monografias, ano de 1981, onde a prefeitura de Congonhas fez um trabalho com vários pesquisadores na época.

1807- contrato para a confecção de dois altares na nave da igreja do Carmo em Vila Rica.

1808- execução do candelabro em Congonhas.

1808- término das obras em Congonhas.

1812- último ano que trabalha.

1814- 18 novembro falecimento em Vila Rica.

A partir desses dados, desenvolvemos um estudo sobre o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, para compreendermos como se desenvolveu o santuário que hoje é considerado uma pequena Basílica, o porquê de sua existência, como ele foi desenvolvido, quem ajudou na sua construção, quais as obras existentes no santuário, enfim, o que levou essa igreja a guardar tanto tesouro arquitetônico e escultural.

### 1.2.3 O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos

O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, localizado na parte alta da cidade de Congonhas, é a principal igreja da cidade e a mais visitada pelos turistas. Existem várias obras-primas barrocas espalhadas no santuário tanto do lado de dentro, quanto do lado de fora.

O Santuário foi desenvolvido na segunda metade do século XVII, por Feliciano Mendes. Ele fincou uma cruz tosca e, dedicando sua vida ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, deu início a sua construção em 1757. A primeira doação para a construção do Santuário foi feita por ele, que deu toda a sua fortuna pessoal. Essa doação foi registrada no livro organizado para este fim. Feliciano foi um dos portugueses que veio para o Brasil, devoto do Bom Jesus em Portugal, ergueu a igreja como forma de pagamento a uma promessa, por ser agraciado pela cura de sua doença. Atingido pelo milagre da cura, esse ex-minerador inicia imediatamente o pagamento de sua promessa, no alto do monte Maranhão, em homenagem ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, devoção ao Cristo Crucificado venerado em Matosinhos, localidade próxima à cidade do Porto e muito popular em toda a região norte de Portugal. A Construção do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos

teve início em 1757, numa colina de nome Alto Maranhão, em Congonhas, Minas Gerais. Por isso, o santuário de Congonhas obteve esse nome (OLIVEIRA, 1981).

A Construção do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos foi concluída por volta de 1776. Segundo Falcão (1961, p.110)

Da construção do adro sabe-se que foi iniciada por volta de 1757, por Tomás da Maia Brito, com quem o administrador Inácio Gonçalves Pereira a havia contratado”. O adro da Igreja, de mais de 20 metros de largura, eleva-se a cerca de 4 acima da ladeira que contém subindo e atinge o nível na parte dos fundos. É uma construção de muros espessos de alvenaria, rebocados e caiados, que um chapim rectangular de pedra-sabão arremata, constituindo os peitoris.

Em 1790 acabaram as obras da igreja. Observamos que depois de dez anos é que começam a ser esculpidas as imagens dos profetas em pedra-sabão. Segundo Smith (1973) “ é improvável que ele possa ter apresentado nova planta nesse momento, uma vez que não seria lógico admitir a reconstrução de uma obra já concluída e na qual vultosas quantias haviam sido gastas, sobretudo em função do colossal volume de pedra empregada”.

O espaço arquitetônico do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos já havia sido definido quando Aleijadinho aceitou a proposta de desenvolver um conjunto estatuário arquitetônico lá no alto do morro do Maranhão. Aleijadinho inicia seu trabalho em Congonhas com as 66 imagens dos passos feitas em cedro, em 1796. Depois de concluídas as imagens, parte imediatamente para o desenvolvimento dos doze profetas em pedra-sabão, que dá início em 1800. Percebemos que Aleijadinho diversificou o material utilizado, enquanto os passos são desenvolvidos em cedro, os profetas são desenvolvidos em pedra-sabão, e que as imagens dos passos são colocadas em capelas enquanto os profetas ficam ao relento. Talvez isso aconteceu pelo fato das figuras dos passos terem sido esculpidas com madeira e as dos profetas por pedra-sabão. As capelas que recebem as imagens dos passos são distribuídas ao longo da colina que dá acesso ao santuário. O conjunto das 66 imagens dos passos sobressai não apenas pela sua alta qualidade artística, como também por seu caráter dramático, que impressiona a todos que passam por lá.



FIG.2- Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos – Congonhas – MG.  
 Fonte- Jornal Cidade dos Profetas – Foto arquivo PMC e Fumcult.

O santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos está no centro de um adro, calçado em pedra-sabão, contornado por um parapeito e em cuja entrada encontra-se um lance de escada de poucos degraus que vai até o portão central. Atravessando o portão, encontra-se um braço, também em pedra-sabão, esculpido por Aleijadinho. Subimos para o adro pelas laterais, em dois lances de escadas até chegar ao topo. Os profetas estão distribuídos em diversos pontos do parapeito das escadas e do adro e são vistos por todos da cidade.

A igreja teve seu projeto inspirado em dois santuários do norte de Portugal, onde Feliciano nasceu: o Bom Jesus de Matosinhos, em Porto; e o Bom Jesus de Braga, em Braga. O santuário só foi totalmente concluído em 1790, com o término das obras do adro e escadarias (FALCÃO, 1961).

Após a construção do santuário, Aleijadinho é contratado para fazer várias obras-primas na cidade de Congonhas: a Portada e a imagem de São Joaquim na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, os passos (sessenta e seis estátuas em cedro); os doze profetas em pedra-sabão; lâmpadas; relicários; caixa de órgão; castiçais; portada e portão do santuário. Segundo Oliveira M. (1981,p.25), “um espaço de cerca de dez anos medeia, portanto, entre a conclusão do adro na parte arquitetônica e a intervenção do Aleijadinho para a realização da parte escultórica”.

De acordo com Bretas (1984), a partir do ano de 1777, quando a doença de Aleijadinho começa a desenvolver mais rápido e as moléstias começam a atacá-lo, ele começa a esculpir os profetas a doença vai se agravando e o que parece é que ele quis colocar o seu sentimento, a sua dor ao desenvolver os doze profetas expostos no adro do santuário.

Ferreira (1981) mostra que “ nas imagens dos Passos e dos Profetas que a primeira seria a representação dramática e a outra, a dilemática, em que se pudesse ver a vida e a morte, Deus e o pecado, o remorso e o perdão. Aí está a visão do sofrimento (Paixão e Morte de Cristo) e antevisão do futuro escatológico nas cartelas dos profetas”.

Em relação ao Senhor Bom Jesus de Matosinhos, percebemos que ele concebia milagres entre os peregrinos que tinham devoção pelo santo. Originaram-se a partir de 1779, grandes festejos do Jubileu, realizados em duas épocas do ano, Maio e Setembro, coincidindo com os dias consagrados à Invenção e à Exaltação da Santa Cruz (3 de maio e 14 de setembro), conforme nos ensina Falcão (1961).

Muitas pessoas iam e ainda vão, nessas datas do Jubileu, na cidade de Congonhas para a contemplação do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, às vezes, para pedir-lhe uma graça, outras vezes apenas por curiosidade. O Senhor Bom Jesus de Matosinhos fica exposto dentro do santuário, onde várias pessoas fazem romarias para sua visitação. Pelo número enorme de pessoas que por ali passam, foi preciso que eles fizessem um lugar em que os romeiros pudessem ficar, o que foi consagrado com o nome de Romaria.

#### **1.2.4 No adro do Santuário de Congonhas: a imagem dos doze profetas**

Uma vez que nosso trabalho tece o tema dos profetas de Congonhas, faz-se necessário discutir quem são eles, para que possamos fazer o estudo da rela o entre o gestual com o filactério que cada um dos profetas segura em suas mãos. Sob esse enfoque, tomamos por base o conceito da palavra profeta. Segundo Falcão (1961,p.144),

profeta é a pessoa que transmite a outros o que recebeu de Deus, seja futuro, presente ou passado. É aquele que fala em nome de Deus. Profeta verdadeiro é aquele que recebe a revela o, a comunicar, e uma luz especial- chamada luz profética, por meio da qual possa fazer um juízo sôbre o que lhe é comunicado. Quando Deus revela algo ao Profeta, por essa luz profética que Deus mesmo infunde nêle, O Profeta tem certeza absoluta de ser Deus quem lhe fala.

As estátuas dos profetas carregam consigo um filactério, que tem uma síntese de uma passagem da Bíblia, às vezes, uma passagem da própria vida do profeta. Os profetas parecem se comunicar com os seus gestos. Isso pode ser exemplificado pela figura do profeta Abdias, que levanta o braço direito, enquanto Habacuc levanta o braço esquerdo, como se um se comunicasse com o outro. Além destes profetas percebemos que em outros profetas Aleijadinho deixa indícios de que eles se comunicam entre si.

Já o olhar de uma pessoa observadora vai mais longe, questiona a própria existência das esculturas dos profetas, o porquê delas, discute sua importância no local e questiona o porquê de serem feitas naquele século e no estilo barroco.

As imagens dos doze profetas em pedra-sabão foram construídas ao redor do santuário. Vemos que as esculturas dos profetas integram-se perfeitamente com a arquitetura do adro, essas figuras acompanham o desenho da praça, das escadarias e do santuário ao fundo, pois elas ficam centralizadas nesse espaço. As estátuas dos profetas foram feitas em

tamanho natural e sua indumentária parece ser pesada. Elas se encontram ao relento. Cada um dos profetas carrega o filactério de uma maneira, ou seja, seis profetas estão com os seus filactérios do lado esquerdo, sendo que, os outros seis com a cartela do lado direito, parece que Aleijadinho os colocou dessa forma para que todas as pessoas que ali passassem pudessem ler as mensagens facilmente, pois todos filactérios são colocados de forma que as pessoas tenham acesso a leitura. Assim notamos que Isaías, Ezequiel, Oséias, Joel, Amós, Abdias estão com os filactérios do lado esquerdo, enquanto Jeremias, Baruc, Daniel, Jonas, Nahum e Habacuc estão com eles à direita.

Segundo Oliveira M. (1981, p.17), “se uma estátua de qualquer profeta for retirada do adro, sua “leitura” estética ficaria grandemente prejudicada, uma vez que seus gestos e atitude, originalmente concebidos em função de um conjunto, perderiam sua significação”.

A série dos 12 profetas de Congonhas foi, portanto, realizada em duas etapas, conforme Oliveira M. (1981, p.19): “uma primeira etapa, abrangendo o ano de 1800 e alguns meses do ano de 1802, e uma segunda etapa em 1805, ano em que concluiu as figuras do adro, ou seja, da parte superior da escadaria”.

Mesmo com essa interrupção, as estátuas dos doze profetas esculpidos por Aleijadinho foi concluída em tempo recorde, pois elas ficaram prontas em dezembro de 1805. Portanto, Aleijadinho levou apenas cinco anos para desenvolvê-las. Segundo Fumcult<sup>6</sup> (1995), o conjunto estatuário dos doze profetas foi tombado como Monumento Nacional em 1933 e Patrimônio Cultural da Humanidade, pela Unesco em 1980.

As esculturas foram distribuídas em semicírculos no adro do Santuário, tendo cada profeta um gestual significativo. Mostramos que cada um dos profetas carrega consigo seu filactério, que traz uma inscrição escrita em latim, com o seu nome destacado no final da mensagem. Daí as pessoas, mesmo leigas sobre o assunto, reconhecerem aquele que está segurando o filactério.

Segundo Fiuza (1978), a descrição dos doze profetas no adro do santuário e tradução de seus filactérios se desenvolve da seguinte forma: as estátuas de Isaías e Jeremias que aparecem no início da escadaria descrevem que, Isaías, sábio e taciturno, aparece com a cabeça coberta com um capuz e conta para as pessoas sobre a brasa que foi colocada em seus lábios, por um serafim. Jeremias encontra-se ao lado de Isaías, um homem que foi dominado pela angústia e que chora a derrota da Judéia e a ruína de Jerusalém. Baruc, com as pupilas

---

<sup>6</sup>Fumcult- Fundação Municipal de Cultura, Lazer e Turismo.

em relevo, prediz a vinda de Cristo na carne e avisa os fiéis sobre o fim do mundo. Ezequiel por outro lado, esmurra o ar e, numa contorsão, descreve as rodas terríveis e os quatro animais no meio das chamas. Daniel, ciente da força com o seu Deus, traz consigo na cabeça o barrete de louros da vitória sobre o leão, que se aninha docilmente aos seus pés. Oséias segura a pena e confessa ter aceitado a adúltera, a que fez sua mulher e com quem teve filhos. Jonas, olhando para o alto, com a boca entreaberta, recebe em cheio a claridade do céu e parece agradecer a Deus por se ver livre da escuridão do ventre da baleia. Joel alerta os judeus sobre a fome que as pessoas irão sofrer com as pragas da lavoura. Amós, o jovem pastor, rebela-se contra as impassíveis vacas gordas, dos ricos que se aproveitam dos pobres. Nahum, com o olhar perdido no tempo, quer a destruição da Assíria, para que o bem ressurja do pó. Abdias adverte as nações em conflito e, com o braço direito estendido para o céu, comanda o espetáculo de parceria com Habacuc, que levanta a mão esquerda e acusa os tiranos, mas canta em salmos o Deus que alimenta.

Como se pôde perceber com base nas leituras de Fiuza (1978), os profetas alertam as pessoas das coisas que podem e estão acontecendo no mundo. Ainda conforme esse autor, essa série de profetas é uma das mais completas da iconografia cristã. O grupo de profetas é dividido igualmente nas escadarias do adro do santuário, ficando seis de um lado e seis do outro lado. Os quatro maiores profetas são: Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel e os 12 profetas menores são Oséias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miquéias, Naum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. Porém, no conjunto estatuário feito por Aleijadinho só foram esculpidos doze profetas, ficando os quatro últimos profetas excluídos do conjunto estatuário. Além dessa exclusão, houve uma substituição de Miquéias por Baruc, discípulo e secretário de Jeremias, que não integrava na lista oficial de profetas, já que seus textos ficaram integrados aos de Jeremias na edição da Vulgata (VASCONCELOS, 1988, p.75).

Podemos perceber que, ao esculpir o conjunto estatuário dos profetas, Aleijadinho não deixou de explorar o discurso não-verbal. Notamos que os profetas têm um gestual implícito que muitas vezes as pessoas conseguem perceber, na contemplação de seus gestos, mesmo não sabendo a tradução de seus filactérios, que esse gestual tem uma estreita relação com os filactérios, textos trazidos por cada peça. Isso é um indício de que os sinais de gesticulação, em grande parte, ajudam a enfatizar o discurso verbal.

Quanto a distribuição dos doze profetas no adro do santuário, percebemos que eles têm um ponto privilegiado, para que as pessoas possam observá-los, tendo a possibilidade de ver a

ligação que existe um com o outro. Porém, nada impede que sejam contemplados individualmente, e que se encontram ao relento, com a possibilidade de todos poderem contemplá-los.

Fizemos, neste item uma breve síntese dos profetas em Congonhas, observando sua localização, o papel de cada um, a mensagem que cada profeta quer transmitir. Passemos agora ao capítulo que trata do Processo de semiose no gestual.

## CAPÍTULO II

### 2 O PROCESSO DE SEMIOSE NO GESTUAL

Neste capítulo abordamos questões da Semiótica para compreendermos a relação entre gesto e palavra nas figuras dos doze profetas. Focalizamos pois inicialmente: Semiótica: preliminares; a história da gestualidade; entre gestos e palavras. Procuramos detalhar as questões da semiótica para compreender como o gesto, as posturas físicas e a maneira como olhamos têm muito a dizer sobre o que pensamos. Queremos compreender como o gesto enfatiza a palavra em uma comunicação verbal, para então analisar a gesticulação presente nas obras de arte aqui estudadas: a dos doze profetas. Para tanto, embasamo-nos em autores como Oliveira (1992); Weil (1986); Cascudo (2003), North (1996) e Araújo (2004) que, mesmo sob diferentes objetos de estudos entendem que a semiologia interpreta a imagem como um ícone e que é essa imagem, que irá trazer os signos presentes a cada uma delas.

#### 2.1 Semiótica: Preliminares

Buscamos inicialmente, conceituar Semiótica a partir do dicionário, que significa teoria geral dos modos de produção, funcionamento e repetição dos diferentes sistemas de signos (Aurélio, 1986, p. 1567).

Para nosso estudo, partimos dessa conceituação dicionarizada e buscamos a noção de North (1996, p.17), que diz que a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura”.

Considerando que as imagens dos profetas de Congonhas têm vários significados implícitos e explícitos contidos neles, percebemos que os signos não terão valor se não tiverem um objeto e um interpretante para que possam ser analisados, pois o signo é composto de um significante e um significado. Admitimos que a imagem ela é um objeto que será sempre interpretado por um interpretante, ou seja, o signo tem que ter um sentido para que o interpretante possa decodificá-lo e a partir desse ponto analisá-lo. O signo, quando analisado, cria na mente das pessoas um conceito já correspondente a imagem do que ele representa na comunidade. “As palavras só representam os objetos que representam e significam as

qualidades que significam porque vão determinar, na mente do ouvinte, signos correspondentes”, conforme Pierce ( 1977, apud, Araújo, 2004, p. 51).

Desse ponto de vista, vemos que esses signos já têm uma significação estabelecida dentro do grupo de pessoas e que estas já os identificam no momento que os vêem, pelo fato de conhecer sua história e o seu significado. Daí, podemos fazer uma interpretação, sem receio de estar modificando o signo ali exposto. Portanto, quando novos signos aparecem ficamos um pouco perdido na interpretação, pois eles ainda não fazem parte do nosso cotidiano.

Isso nos leva a buscar saber a temática aqui investigada. Podemos notar que as imagens dos profetas feitos por Aleijadinho foram desenvolvidas de acordo com os textos bíblicos, permitindo-nos conhecer um pouco mais da sua história. De acordo com a história percebemos também que há uma relação entre o gestual com os filactérios e que essa relação é percebida pelos movimentos mantidos entre os profetas no adro da igreja. Admitimos que cada profeta tem seu gestual e que eles se comunicam com o seu oposto no adro onde eles estão expostos.

Como podemos notar, nos doze profetas em Congonhas, o receptor só poderá entender o conjunto estatutário se ele compreender o significado do gestual de cada profeta. Se esse receptor entender qual a significação dos profetas e o porquê dos gestuais das imagens em relação aos escritos que estão expressos nos filactérios que cada um segura em sua mão, podemos admitir que os signos são correspondentes. Se esses receptores não tiverem noção daquilo que acontece com aquelas imagens, eles poderão dar interpretações adversas.

Os signos são formados de símbolos que, segundo Weil & Tompakow (1986), é a interpretação que os seres humanos criam e procuram padronizar para que as pessoas possam compreender o que aquele símbolo significa dentro da comunidade em geral.

Nessa perspectiva, observamos que os profetas carregam consigo vários signos que as pessoas tentam decifrar e que esses vão ter vários significados. A partir daí temos, através dos filactérios que eles seguram, escritos que vão nos proporcionar condições para descobrirmos o que realmente aqueles profetas querem transmitir. Esses filactérios que os profetas carregam em suas mãos têm um discurso verbal e esse filactério tem uma estreita relação com o gestual que cada profeta desenvolve. As imagens captam um determinado tempo e fixam o tempo naquele momento, porém mesmo passados vários anos que as imagens dos profetas de Congonhas foram esculpidas, podemos notar que as mensagens que estão expostas em seus

filactérios ainda têm sentido. Admitimos que os anos se passaram, mas que as mensagens continuaram a ter sentido nos nossos dias, parece que aquelas figuras dos profetas foram feitas recentemente e não há tempos passados.

Conforme Araújo (2004, p.53),

um termo que deixa seu objeto, e portanto, seu interpretante ser aquilo que pode ser, ou sejam o termo recebe, uma certa significação; uma proposição, que é um signo indicador do objeto que denota e deixa o interpretante livre, ou seja, determina-se uma situação acerca da qual se fala; um argumento é signo porque representa e determina o interpretante, também chamado de conclusão, ou seja, numa conversa, por exemplo, chega-se a uma certa conclusão e passa-se a outro tema ou assunto.

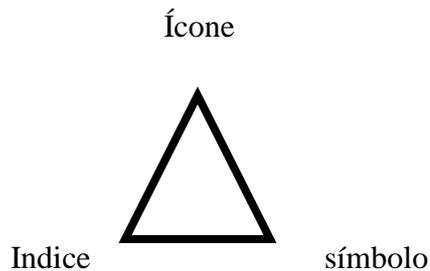
Dentro desse contexto, percebemos que isso acontece com frequência no conjunto estatuário/arquitetônico dos profetas. As pessoas fazem qualquer tipo de interpretação ao contemplarem as imagens, cada uma sob óticas diferentes, o que pode gerar interpretações diversas.

Os estudos desses autores nos mostram que os signos têm uma interpretação imensa entre os grupo de pessoas, para que as interpretações não sejam tão adversas, quem analisa os profetas, por exemplo, têm que saber um pouco sobre o contexto do que está se passando ali, pois no instante que há esse tipo de contemplação e as pessoas conseguem interpretar o que está acontecendo, elas já não dão importância àquilo que foi contemplado. Por isso, ao fazermos a semiose de um objeto, no caso dos doze profetas, que é um objeto perceptível, ele servirá de signo para que os receptores possam fazer as suas análises. Daí esse objeto será alvo de várias interpretações em que as pessoas têm que aprofundar-se no assunto para poder interpretá-los de acordo com o que está sendo desenvolvido. Admitimos que as imagens trazem consigo uma complexibilidade enorme de signos que os receptores terão que ficar atentos para a possível interpretação de cada um deles. Por isso é que se deve ter noção do que os signos representam nas esculturas, que na maioria dos casos têm várias significações para um mesmo gesto. Como sabemos, os gestuais dos profetas têm várias mensagens implícitas e ao mesmo tempo explícitas para que o receptor busque deduzi-las.

De acordo com Araújo (2004), os signos se classificam em três categorias: índice, ícone e símbolo: o índice como sendo o que a imagem indica naquele momento; o ícone como um objeto de significação que é um signo que tem como objetivo ser analisado; e o símbolo, que é o que esse objeto irá significar para as pessoas em geral.

Essa tríade faz parte do movimento contínuo do processo de semiose dos doze profetas de Aleijadinho e das obras de arte em geral. A interpretação de uma obra é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Verificamos que a obra dos profetas traz consigo a questão da tricotomia de Pierce. Conforme North (1995,p.76) “Pierce desenvolveu uma tipologia elaborada de signos com base em uma classificação do representante, objeto e interpretante, cada uma em três classes denominadas tricotomias”.

Notamos que essa tricotomia se desenvolve em qualquer obra de arte. Percebemos que há essa tríade desenvolvida nas obras, notamos que elas caminham juntas, pois se retirarmos uma delas não tem como haver uma análise. Podemos verificar que uma obra é composta por:



Nas imagens dos profetas percebemos essa tríade claramente. O ícone é representado como sendo a própria imagem dos profetas, a forma que Aleijadinho dá a cada um deles. O índice é visto como os detalhes que são incorporados por Aleijadinho nas imagens dos profetas e o símbolo que é o marco convencionado historicamente entre as pessoas, ou seja, a pessoa já tem o símbolo já elaborado dentro do seu consciente, essa pessoa já tem um conceito formado, daí no momento que falamos do objeto almejado, a pessoa já tem em mente o que é aquele objeto. Notamos que essa tríade faz parte de nosso cotidiano, onde as pessoas têm que tomar cuidado com o desenvolvimento de conceitos.

Portanto, admitimos que o símbolo icônico é a maneira de comunicar diretamente a mensagem a ser transmitida às pessoas. E que a comunicação indireta entre as pessoas dependerá da utilização desse ícone na interpretação. Considerando que o conjunto estatutário dos profetas têm vários ícones presentes e que cada um tem a sua própria interpretação, podemos observar que eles se comunicam diretamente com as pessoas, deixando as mensagens ora implícitas, em que o receptor tem que ter um olhar atento a todos os detalhes

que a imagem proporciona, para que o receptor consiga descobri-la; ora explícitas, em que o receptor perceberá o que está sendo exposto, no mesmo momento que as contempla.

É importante ressaltar que o estudo semiológico dos doze profetas de Congonhas feito por Aleijadinho, tem uma grande quantidade de signos representados em todos os profetas ali expostos. Notamos que cada signo tem um significado de acordo com o seu desenvolvimento, e que esses signos em sua maioria têm uma relação com o filactério que cada profeta segura com a mão. Esses ícones dão condições às pessoas que por ali passam de conhecer um pouco mais a história dos profetas, que eram homens que estavam ali apenas cumprindo a sua missão.

Dadas essas noções, faz-se necessário buscar mais sobre esses ícones dos profetas, qual a relação entre o filactério com o gestual de cada profeta, como esses gestos apareceram em nossos dias, qual a significação que eles possam ter com a figura ali representada. Passamos, pois, à compreensão da gestualidade numa perspectiva histórica.

## **2.2 História da gestualidade**

Os gestos sempre fizeram parte da nossa vida, não precisamos apenas nos comunicar com palavras, comunicamo-nos através de um simples olhar, ou até mesmo através de alguns movimentos que fazemos com as mãos ou com o corpo. A comunicação existe desde os nossos primórdios, mesmo quando ainda não existia a comunicação-verbal. As pessoas para se comunicarem utilizavam do gestual, ou às vezes, desenhavam para que as pessoas compreendessem melhor o que se tratava. Notamos que o gesto supriu a comunicação verbal, há tempos, pois mesmo não se comunicando através das palavras, as pessoas conseguiam manter um certo entendimento entre elas. Atualmente percebemos que todos os meios de comunicação utilizam a comunicação verbal e a não-verbal aparece para ajudar a reforçar a comunicação. Muitas vezes, precisamos ter consciência de que comunicamos involuntariamente com o corpo, com os olhos, através dos gestos, das roupas, enfim de vários modos, e daí percebemos que utilizamos a todo o momento a comunicação não-verbal.

Tendo em vista que os gestos são primários e a palavra secundária, tornamos necessária uma reflexão conforme Cascudo (2003, p.18);

o gesto é anterior à palavra. Dedos e braços falaram milênios antes da voz. As áreas do Entendimento mímico são infinitamente superiores às da comunicação verbal. A Mímica não é complementar mas uma provocação ao exercício da oralidade. Sem gestos, a Palavra é precária e pobre para o entendimento temático. Antes das interjeições primárias, a Mão traduzia a mensagem útil.

Isso nos leva a entender que a comunicação não-verbal faz parte da vida de qualquer ser humano desde nossos primórdios e que sempre que necessário as pessoas a utilizam. O ser humano, desde sua existência, já se comunicava com os outros da mesma espécie através da comunicação não-verbal. A comunicação entre as pessoas era feita através de gestos ou através de desenhos que eram feitos nas paredes das cavernas ou em lugares sólidos.

Conforme Cascudo (2003), o gesto é a comunicação essencial no diálogo entre as pessoas, ele é uma reiteração com a mensagem. Percebemos que usamos a mímica sempre que estamos dialogando com outras pessoas, talvez até pelo fato de enriquecermos o que está sendo dito, ou às vezes, já é tão comum a mímica no nosso cotidiano que pode acontecer de a utilizarmos inconscientemente. A mímica é utilizada no diálogo para reforçar a mensagem que está sendo transmitida, pois se em alguns diálogos não houver a gesticulação, fica difícil a compreensão do que está sendo exposto. A palavra quando codificada, não há mudança em sua temática, porém o gesto tem um significado diferente, de acordo com a comunidade que está utilizando. A cada momento aprendemos um pouco mais o significado de alguns gestos, pois eles são expressivos em nosso cotidiano, aparecendo em diversas situações de nossa vida. Em algumas profissões ainda utiliza-se a comunicação não-verbal, existem ambientes onde a voz das pessoas é impossibilitada de fazer-se ouvir, daí o aceno volta a ter o controle total na situação, o que confirma que a mímica vai estar presente em várias situações. Admitimos também que não há a mesma tradução literal para cada gesto, universalmente conhecido, pois, às vezes, há uma mudança no conceito de acordo com a comunidade que estiver utilizando. Em alguns casos, os gestos são interpretados de maneira errônea

De acordo com Cascudo (2003, p. 21), “negativa e afirmativa, gesto de cabeça na horizontal e vertical, têm significação inversa para chineses e ocidentais. Estirar a língua é insulto na Europa e América, é saudação respeitosa no Tibete”. Por isso, admitimos que às vezes os gestos que emitimos podem vir a ter vários significados, eles diferem de acordo com o grupo de pessoas que os utilizam e interpretam.

Notamos que a maioria dos seres-humanos mesmo não compreendendo a comunicação verbal e não tendo idéia do assunto que está sendo exposto, se prestar atenção na pessoa que

emite a mensagem consegue interpretar o que o gestual quer transmitir. O gesto geralmente é a comunicação essencial para que o receptor entenda melhor a mensagem que está sendo emitida. Necessitamos da comunicação não-verbal para enfatizar o entendimento temático, pois sem ela, em alguns casos, não tem como o receptor entender claramente o que está sendo transmitido. Se não houver a presença da gesticulação na conversa, não tem como a pessoa captar de imediato aquilo que a outra deseja transmitir, a não ser que ela tenha argumentos claros e objetivos no seu diálogo.

Cascudo (2003) utiliza muito na comunicação não-verbal os gestos das mãos, que é chamado por ele de Manuelagem. O gesto das mãos é o mais expressivo no ser humano. A todo momento fazemos o uso do aceno com as mãos, precisamos delas para informar, contar, indicar as coisas, enfim, a maioria das coisas que acontecem em nosso cotidiano têm a participação de nossas mãos, não deixando de lado os outros membros que também seu devido valor. Observamos, a partir daí, que o homem liberta o pensamento, o seu sentimento pela imagem gesticulada e que esses gestos fazem parte de nossa vida desde o nosso nascimento.

A gesticulação, embora universal, torna-se uma característica, permitindo a identificação entre os semelhantes. Admitimos que cada pessoa tem o hábito de gesticular enquanto se comunica. Por isso temos que desenvolver nossa percepção de análise, não basta olharmos e contemplarmos uma escultura, se não conseguimos captar o que ela nos transmite. Não adianta a pessoa contemplar apenas uma obra de arte, ela deve além de contemplar, captar, perceber qual a mensagem que está implícita na obra.

A questão essencial é que o gesto vem de épocas atrás e que a cada tempo ele vai desenvolvendo e inovando e notamos que alguns desses gestos mudam com o passar dos anos. O gesto faz parte da vida de qualquer ser humano seja por necessidades físicas ou por puro prazer de utilizá-los. Além de tudo isso, observamos que em qualquer idade as pessoas utilizam a comunicação não-verbal. Como afirma Cascudo (2003), não havendo a obrigatoriedade do ensino mas sua indispensabilidade no ajustamento da conduta social, todos nós aprendemos o gesto desde a infância e não abandonamos seu uso pela existência inteira.

Como se vê, a história da gestualidade passa por várias gerações e a cada momento há um crescimento no gestual das pessoas, pois a população cresce e com isso as pessoas vão inovando o gestual no seu cotidiano, utilizando-os cada vez mais em nossa comunicação.

A partir desse ponto, percebemos que não há necessidade de nos comunicarmos apenas através da comunicação verbal. Quando vemos figuras como é o caso dos doze profetas feitos em pedra-sabão por Aleijadinho, percebemos que elas carregam um significado enorme e que o corpo, o olhar, o físico nos transmite muitas coisas. As figuras em geral não são esculpidas só pelo fato de ser uma obra, mas essa obra tem o seu significado marcante. É claro que algumas pessoas não são tão observadoras e com isso não se importam com o que as figuras tentam mostrar. Para estas, as figuras dos profetas são apenas obras para um preenchimento no local. Os observadores, muitas vezes, conseguem definir o que os gestos significam mesmo sem nunca terem pesquisado sobre o que a estátua pretendia transmitir. Por isso, é interessante sabermos mais sobre o que elas significam, sobre a sua história.

Diante disso, admitimos que hoje a gestualidade já faz parte do nosso cotidiano. Veremos então, como o gesto referencia a palavra, ou seja, como o gestual reforça a temática em nosso cotidiano.

### **2.3 Entre gestos e palavras**

Procuramos discutir, neste item, questões sobre os gestos em relação as palavras. Percebemos que geralmente, quando estamos dialogando com alguém há uma relação crescente entre os gestos e as palavras. Quando utilizamos os gestos em uma comunicação ela acaba abrangendo vários signos que são compreendidos no decorrer do diálogo, pois fazem parte da comunicação não-verbal, por hábito ou convenção. As pessoas os criam e esses vão incorporando na comunicação verbal, quando nos damos conta já criamos uma simbologia enorme de significados, sem para isso utilizarmos a comunicação verbal. Aquele gestual que utilizamos na comunicação verbal tem um significado que reforça o que está sendo dito e que em outros casos não há necessidade das pessoas falarem nada, pois os gestos já dizem tudo.

De acordo com Noth (1995, p.43), o signo:

é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e, o dos significados o plano de conteúdo. Em cada um destes dois planos, Hjelmslev introduziu uma distinção importante talvez para o estudo do signo semiológico (e não mais lingüístico apenas): cada plano comporta,

de fato, para Hjelmslev, dois strata: a forma e a substância; é preciso insistir na nova definição destes dois termos, pois cada um tem um denso passado lexical. A forma é o que pode ser descrito exaustiva, simples e coerentemente (critérios epistemológicos) pela Lingüística, sem recorrermos a nenhuma premissa extralingüística; a substância é o conjunto dos aspectos dos fenômenos lingüísticos que não podem ser descritos sem recorrermos a premissas extralingüísticas.

Dessa forma, percebemos que os profetas de Congonhas a todo o momento gesticulam um com o outro, outras vezes para a “platéia”, e percebemos que eles tecem uma fala pelos movimentos do corpo, das mãos, da face. Nesse momento, percebemos que a forma visual é aquela em que o intérprete busca uma interpretação, não se importando com a substância, ou seja, o conteúdo que a obra de arte traz em si. Admitimos que nem todas as pessoas entendem o que vem a ser uma obra de arte, por isso ao contemplar uma obra existem pessoas que têm um olhar distante e que está ali apenas olhando, mas não faz a mínima idéia do que aquilo está representando. Já uma outra pessoa que seja interessada tem uma outra percepção, e vemos que seu olhar é observador e atento buscando abstrair da obra de arte a sua essência. De acordo com Oliveira (1992, p.70): “o produto de nosso ler não se postula como verdade, mas está sujeito a novas leituras e as outras mais novas ainda, sucessivamente, sem um ponto final”.

Muitas vezes as imagens são contempladas apenas pelo “belo” esquecendo que por detrás dos ícones há muitas coisas a decifrar. No caso dos profetas, as palavras que constam nos filactérios são mensagens importantes que os profetas transmitiam às pessoas para que elas tenham noção do que estava acontecendo e do que poderia ainda acontecer. Os profetas tinham a missão de levar a palavra de Deus a todas as pessoas, alertando-as de tudo que se passava. Admitimos que as várias passagens que constam nos filactérios eram conselhos que os profetas queriam passar à comunidade e que hoje ainda servem de parâmetros para nós humanos. Notamos como é importante lermos o que está escrito junto a obra de arte, pois às vezes fazemos uma interpretação, mas não nos preocupamos em ler aquilo que está escrito.

Observamos que quando contemplamos uma obra de arte nunca a analisamos por completo, sempre vão surgir novas interpretações. As obras em si são muito complexas, guardam muitos mistérios, escondem muitos detalhes. Daí a importância de, no momento que estivermos contemplando uma obra, nos atermos a todos os detalhes e tentarmos concentrar o mais que podemos para que possamos abstrair seus significados. Assim sendo, vemos que nunca poderemos falar que uma obra de arte já foi toda analisada, sempre há novos detalhes a

desvendar. A análise de uma obra de arte nunca chega ao seu final, sempre tem pontos que ainda não foram descobertos.

De acordo com Oliveira (1992, p.181), “se um trabalho de arte for claro então meu interesse nele se encerra. Mistério é o elemento essencial de cada trabalho de Arte”. Logo, a obra de arte contém enigmas, mistérios, persuasão, atração, e outros pontos para chamar a atenção do seu interprete. Se a obra não mostrar nenhum atrativo que prenda a atenção das pessoas em geral, a obra perderá o seu brilho e com certeza as pessoas perderão a motivação de contemplá-la.

De acordo com Oliveira (1992, p.182),

o gesto e sua figuração, um dos signos estruturantes do construto representacional, apresentam não só a idéia, emoção, sentimento que o artista quer transmitir, mas também, nas qualidades estéticas de sua forma, apresentam-se a época e a sua história.

Nessa visão, admitimos que os profetas utilizam da gesticulação para enfatizar e reiterar a mensagem que é passada pelos filactérios. Percebemos que os gestos, as posturas físicas, a maneira como os profetas olham, que mexem com seus corpos, tem uma estreita relação com os filactérios que eles seguram ora com a mão direita, ora com a mão esquerda. Aleijadinho ao esculpir as imagens tenta mostrar características da época como: a religião, os fatos heróicos, a moral e outras coisas mais. Percebemos que Aleijadinho deixa implícito certos dados, para que as pessoas possam descobrir no decorrer do tempo o que realmente está sendo exposto, pois, às vezes, os artistas da época tinham vontade de expressar-se publicamente em determinado assunto, porém, não tinham liberdade de se manifestarem. Sendo assim, os artistas demonstravam seus sentimentos através das esculturas e de obras em geral. Talvez, por isso que há a presença do gestual, para que as pessoas possam refletir mais sobre qual a significação do gestual nas esculturas.

Na maioria das vezes não precisa ter algo escrito para que as pessoas que estiverem contemplando uma escultura entenda o que ela quer transmitir. Percebemos que muitas das esculturas trazem implícita a mensagem que nos quer passar. O gesto fala mais do que a própria palavra, pois às vezes as pessoas não conseguem transmitir aquilo que estão sentindo, mas o semblante das pessoas não escondem o que elas realmente sentem, isso acontece nas obras de arte onde o artista demonstra pelo corpo, olhar e pelos gestos o que realmente está sentindo. Por isso, vários autores conceituam os gestos de maneiras diversificadas, porém na

maioria dos casos o significado dos gestos é o mesmo. Os autores apenas utilizam nomes diferentes para o estudo.

Segundo Oliveira (1992, p. 98) há vários tipos de gestos em uma figura:

Gesto Ideográficos: aqueles que diagramam a estrutura lógica do pensamento; b) gestos Dêiticos: aqueles que apontam algo mencionado no verbal. c) Gestos Pictográficos: aqueles que projetam ou esboçam gestualmente o que está sendo dito ou que fazem referência a uma ação por uma seqüência gestual. d) Gestos Comandos: aqueles em que os movimentos são realizados no ritmo da fala, acentuando ou enfatizando segmentos desta. e) Gestos espaciais: aqueles que determinam um espaço.

Observamos que nas obras de artes há a presença do gestual, daí a classificação desses gestuais de acordo com o conceito que os autores trazem. Há detalhes nas obras que indicam o tipo do gesto que está sendo utilizado, como vemos os doze profetas utilizam do gestual para completar ou enfatizar a mensagem que eles almejam passar ao seu receptor. Desses gestos podemos perceber que na maioria das vezes eles utilizam os gestos dêiticos, pictográficos e comandos, gestos esses que os receptores mesmo tendo uma dificuldade na hora da observação, conseguem perceber qual o gesto está sendo utilizado no desenvolvimento da obra.

Trazemos ainda Amaral, Coutinho & Martins (1994), que afirmam que os gestos se dividem em

duas grandes categorias: gestos icônicos, que apresentam alguns elementos de similitude geométrica com o seu significante; e gestos arbitrários, que apresentam ausência de iconicidade e gestos que são utilizados para apontar o referente e que, por esse facto, se classificaram de referenciais, isto é, gestos que não apresentam qualquer semelhança com o seu significante mas que não podem ser considerados arbitrários, devendo antes ser considerados como gestos que correspondem aos dêiticos na linguagem verbal (apud, Hockett, 1960, p. 44-45).

Assim sendo, no conjunto estatuário exposto no santuário a maioria dos profetas utilizam de gestos dêiticos em relação a Oliveira e referenciais em relação a Amaral, Coutinho & Martins. Basicamente, esses dois tipos de gestos tem o mesmo significado, pois todos os dois indicam, apontando para algo ou algum objeto. Porém, como vimos acima recebem conceitos e nomes diversificados, com o mesmo tipo de gesto.

Segundo Cascudo (2003), a uma série de gestos espontâneos e comuns que as pessoas já utilizam em seu cotidiano para demonstrar algo. Estes gestos aparecem em diversas

situações, pois já estamos tão habituados a utilizá-los que o fazemos automaticamente no decorrer da comunicação, às vezes, utilizamos até sem perceber.

Conforme Amaral Coutinho & Martins (1994), os gestos apresentam características de fácil interpretação, isto é, às vezes, um simples olhar, um simples gesto que fazemos com a mão ou com o corpo já é o bastante para que o receptor entenda o significado da mensagem. As características visuais dos gestos geralmente são facilmente interpretadas pelo receptor.

Na maioria das vezes deparamos com figuras que estão fazendo uso da comunicação não-verbal e nem por isso nos falta a comunicação verbal. Observamos que em algumas imagens a interpretação fica implícita ao receptor, e ele como um observador nato consegue claramente captar aquilo que está sendo expresso através dos gestos. Esse procedimento é comum quando estamos dialogando, pois a fala necessita dos gestos para dar ênfase aquilo que expomos oralmente. Tem momentos de nossa vida que somos impossibilitados de comunicarmos com as pessoas oralmente, daí a necessidade de nos comunicarmos através de gestos. Sabemos que os gestos das mãos é o mais expressivo de todos os outros utilizados pelo ser humano, é ele que nos indica a posição, o lugar, o objeto e outros detalhes que passam despercebidos na comunicação verbal. A gesticulação, embora universal, torna-se uma característica na vida de um ser humano. Cada uma pessoa tem o seu gestual próprio.

Notamos que a palavra e o gesto caminham juntos, que cada um tem o seu valor, mas que nas obras de arte as palavras permanecem ocultas e nem por isso ficamos sem interpretá-las. Admitimos que os gestos, as posturas físicas, os olhares têm muito a dizer sobre nós. As pessoas que convivem com a gente, por exemplo, percebem claramente quando estamos chateados, nervosos, agitados, apáticos. Isso nos leva a admitir que o nosso corpo fala a todo o momento sem percebermos e que qualquer pessoa pode detectar o que estamos querendo transmitir, isso também acontece nas obras de arte. Sob esse enfoque, vemos, que nas imagens dos profetas os olhares, os gestos significam, eles mostram que o gestual enfatiza o uso das palavras e que esse gestual tem relação com os filactérios que cada um segura.

Em outras palavras, o conjunto estatuário dos profetas tem uma estreita relação do gestual com a escrita que está nos filactérios.

Nesta parte, procuramos constituir o alicerce que dá fundamento a nossa pesquisa. Buscamos mostrar que há vários tipos de gestos que os artistas utilizam em suas obras de arte, e que cada um deles tem o seu significado, sua interpretação. Os gestos não aparecem em uma determinada obra só pelo fato de estarem ali para ornamentá-la. No momento que o artista

coloca a escultura com um gestual podemos saber que por trás daquele gestual tem uma mensagem às vezes explícita, que o receptor poderá identificá-la de imediato, ou não. Na maioria das obras de arte há mensagens implícitas de forma que o receptor terá que contemplá-la por mais tempo, para descobrir o que realmente ela está transmitindo ao receptor. Por isso é importante detectarmos o que o gestual da obra significa.

Diante dessas abordagens rastreadas nos capítulos I e II, passamos à interpretação dos doze profetas.

## CAPÍTULO III

### **3 DA FALA GESTUAL DOS PROFETAS DE ALEIJADINHO: UM GESTO DE INTERPRETAÇÃO**

No capítulo anterior delineamos questões da Semiose Gestual. Neste capítulo, objetivamos apresentar os gestos de interpretação, iniciando pela metodologia que utilizamos para o desenvolvimento da pesquisa, a qual intitulamos de “Dos bastidores: uma questão metodológica”. Em seguida, no item intitulado “Interpretando as obras de Aleijadinho: os doze profetas”, procedemos à análise dos profetas, retratando suas vidas, suas fisionomias, para interpretar os gestos de cada um dos profetas.

#### **3.1 Dos bastidores: uma questão metodológica**

Para o desenvolvimento desta pesquisa, procuramos, num primeiro momento, coletar todo o material que se referia ao conjunto dos doze profetas de Congonhas/MG, feitos em pedra-sabão e esculpidos por Aleijadinho, fazendo assim um levantamento das referências bibliográficas a respeito do assunto.

Utilizamos autores exímios sobre esse assunto, tais como Sylvio Vasconcellos, Lourival Gomes Machado, Affonso Ávila, Rodrigo Bretas, além de documentação existente sobre o assunto que pode ser encontrada na Fumcult, que é uma fundação existente na cidade de Congonhas que mantém arquivos com toda a documentação das obras de arte que se encontra na cidade.

Num segundo momento, buscamos investigar essas estátuas, visitando-as em Congonhas, tentando de todas as formas observar os detalhes implícitos e explícitos das normas. Procuramos, também nos guias e com historiadores que se encontram em Congonhas, informações diversas e coletamos fotos tiradas sobre vários ângulos das estátuas. Procuramos também nos informar com visitantes as suas opiniões sobre a relação entre os filactérios de cada profeta com a sua gestualidade. Observamos que essas estátuas trazem consigo uma expressividade que prende a atenção de qualquer visitante que por ali passa.

Depois de ter coletado e tirado fotos dos profetas, passamos a análise dos mesmos. A princípio, desenvolvemos a pesquisa do Barroco, para compreendermos todo o processo histórico do seu desenvolvimento. No momento em que se estuda a visão geral do Barroco, percebe-se que é em Minas Gerais que encontramos a maioria das obras-primas barrocas. E é principalmente em Congonhas-MG que se encontram a maioria dessas obras de arte e que por isso elas despertam uma certa curiosidade. Investigamos a partir daí, o porquê das estátuas dos doze profetas serem esculpidos em pedra-sabão, de serem de tamanho natural e estarem expostas ao relento na entrada do santuário do Bom Jesus de Matosinhos, bem como se o gestual de cada peça tem relação com os filactérios que elas carregam.

Em nossas pesquisas sobre o que já foi investigado sobre o assunto, deparamo-nos com informações diversas sobre os profetas, das mais variadas, como: a que Aleijadinho teria esculpido os doze profetas como sendo eles os inconfidentes mineiros; a que os doze profetas são maçons pois estão utilizando símbolos maçônicos; ou também a que eles estão dançando um bale, pois aparece em posições que os bailarinos utilizariam para sua encenação. Observamos que muitas coisas que são comentadas sobre os profetas são “achismo”, as pessoas imaginam e acabam analisando sem fazer um estudo mais aprofundado.

Percebemos que há várias hipóteses de quem são aquelas estátuas que estão expostas no adro, mas cremos que são apenas os profetas anunciadores e que estão ali cumprindo a missão de passar a palavra de Deus à comunidade. O estudo desse trabalho oferece contribuições para o desvelamento da semiose da gesticulação daquele que é considerado o maior conjunto estatuário. Queremos mostrar que os sinais de gesticulação, em grande parte dos casos, ajudam a enfatizar o discurso verbal.

Dentro dessa perspectiva, buscamos verificar a organização dessas esculturas, se o gestual tem relação com o filactério que cada escultura carrega consigo. Analisamos, a partir desse ponto, cada ícone dos profetas: sua vida, sua fisionomia, a indumentária e a significação do gesto em relação aos seus filactérios. Percebemos que as esculturas não foram colocadas aleatoriamente no adro do santuário, que elas têm uma significação própria e que não pode ser mudada a sua ordem para que os peregrinos não percam a seqüência da leitura que está sendo passada.

Observamos que em alguns pontos do trabalho, são apresentadas figuras para que o leitor possa ter uma visão mais clara do que está sendo exposto no trabalho.

### 3.2 Interpretando as obras de Aleijadinho: os doze profetas

Em relação às esculturas dos doze profetas, admitimos que Aleijadinho as esculpiu em tamanho próximo ao natural, interligados um ao outro por um jogo de correspondência, como se cada profeta estivesse dialogando com o seu oposto. Percebemos que nem todas as estátuas foram colocadas de frente para a comunidade, como é visto na estátua do profeta Daniel com o profeta Oséias, que foram colocados de lado, ficando frente a frente e com as mãos de frente para a comunidade. Ao observá-los, temos a impressão de que os profetas parecem falar uns com os outros, por meio de seus gestos. É importante ressaltar que as pessoas em geral pensam que os gestos das estátuas são aleatórios, porém, quando visto num todo têm significações possíveis.

Notamos que no conjunto dos profetas o gestual está presente em todas as estátuas, às vezes, através de um gesto emitido pelas mãos. Outras vezes, por um gesto emitido pelo próprio olhar e outros apenas pelo simples movimento do corpo. Nas estátuas dos profetas observamos que a mão é o principal veículo de comunicação entre eles. Percebemos que o conjunto estatuário dos profetas esconde atrás dos gestos uma mensagem para o cidadão que ali passa e que só poderá ser percebida se esse tiver olhares atentos a tudo o que estiver acontecendo.

Os Profetas revelam, através de suas cartelas, palavras de ameaças e castigos. Não têm uma mensagem de alegria, mas de condenação da opressão, apontando um caminho de esperança. Como afirma Vasconcellos (1979, p. 75) “a significação que conferiu aos profetas de Congonhas do Campo, enfatizada pelas inscrições que portam, mostram, além de dúvidas, condenação aos poderosos e esperanças de libertação que se ajustam perfeitamente ao espírito da Inconfidência Mineira”.

É importante observar que os profetas se localizam na escadaria do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, essa escadaria é formada de dois lances de escada. O acesso, como já explicitamos anteriormente, aos dois lances de escada faz-se pelo centro, num lance de poucos degraus que se projetam em semicírculo para fora dos muros e levam ao patamar, chamado de 1º adro, por uma passagem larga. Ladeando a entrada, sobre pedestais que arrematam os muros de frente, estão as estátuas de Isaías e Jeremias, que recebem os peregrinos para visitar o santuário, eles se localizam no portão central do Santuário. Partindo do 1º adro, os dois lances de escada seguem em direções opostas e atingem o 2º adro. Daí

voltam para o centro, onde chegam a um último patamar, em frente à entrada do grande adro. Nos seus extremos, sobre os patamares do 2º adro, ele é arrematado pelos pedestais das esculturas de Baruch e Ezequiel, que ficam entre as duas estátuas de baixo e as oito do grande adro. Sobre o parapeito de um, estão as figuras de Amós e Abdias; do outro as de Nahum e Habacuc. As estátuas de Jonas, de um lado, e Joel, de outro ficam sobre o parapeito, no encontro dos muros que limitam a escadaria pelos lados e ao fundo. Sobre pedestais, que arrematam os parapeitos da entrada do adro, estão as esculturas que representam Daniel e Oséias, ladeando a passagem (Ver as imagens nos anexos).

Aleijadinho não apenas respeitou a ordenação do cânon bíblico para a escolha dos Profetas de Congonhas, como ainda situou-os no adro, em posições seguindo a ordenação da escritura sagrada. As atitudes e os gestos individuais de cada uma das imagens dos profetas são simetricamente ordenados com relação ao eixo da composição. Um gesto de aparência aleatória, quando visto isoladamente como a ampla flexão do braço direito do profeta Ezequiel, adquire extraordinária força expressiva quando relacionado com seu prolongamento natural, constituído pelo braço esquerdo de Habacuc (VASCONCELOS, 1988, p.75).

No adro do Santuário esses profetas se apresentam na seguinte seqüência, observados em planta baixa:

JONAS	DANIEL	OSÉIAS	JOEL
	BARUC	EZEQUIEL	
AMÓS			NAHUN
	ABDIAS	HABACUC	
	ISAÍAS	JEREMIAS	

Com relação à análise dos profetas, faremos um estudo de acordo com a seqüência que eles aparecem na planta demonstrada. A partir daí nossa análise segue a seguinte seqüência dos profetas: Isaías, Jeremias, Abdias, Habacuc, Baruc, Ezequiel, Amós, Joel, Nahun, Jonas,

Daniel e Oséias. Procuramos descrever um pouco sobre a vida de cada um, suas fisionomias, bem como a possível relação existente entre o filactério e o gestual de cada imagem. Podemos perceber também que os profetas se relacionam entre eles, pois há uma leitura de gestos possíveis entre eles. Passemos, pois, à interpretação dos mesmos.

### 3.2.1 Profeta Isaías

O profeta Isaías é considerado o profeta mais importante do antigo testamento, autor do primeiro dos livros proféticos na ordem do cânon bíblico. É o profeta que tem a maior quantidade de textos escritos, por isso considerado o primeiro dos profetas maiores. Conforme Fumcult (1995) o nome de Isaías em hebraico significa “Deus Salva”.

Isaías era filho de Amós, natural de Jerusalém, possuía família nobre, pois tinha contato com a corte e com pessoas influentes no reino. Era casado e tinha pelo menos dois filhos. No ano de 738, foi chamado ao ministério profético e a partir daí, ele começa a aparecer ao lado dos reis de Judá, Acaz e Ezequias, aconselhando-os na crise que atravessava a nação. A idéia central de sua pregação é a santidade de Deus que exige também a santidade de seu povo. Isaías se refere a seu Deus como: o conselheiro admirável, Deus forte, Pai eterno, Príncipe da Paz. O filactério que o profeta Isaías carrega consigo, cita o capítulo 6 de sua profecia (FERREIRA, 1981).

Conforme os registros da Fumcult (1995, p. 11), Isaías segura o filactério com a mão esquerda, onde se lê.

*Cum Sera/Phim Domi/Num Celebras/Ssent, a Seraph/Uno Admota/Est Labris For/Cipe Pruna/Meis Isaiaë cap.6.* (Depois que os serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz. Isaias cap.6).

Nesse filactério, Isaías confessa, humildemente, a impureza de seus lábios para a pregação da palavra divina, pois não sentia a alma totalmente pura, para que pudesse pregar a

palavra de Deus. Então, um serafim trouxe uma pedra em brasa, numa tenaz<sup>7</sup>, de um altar e pôs na boca de Isaías, purificando-o.

O filactério, conforme Oliveira (1981), é desenvolvido como se fosse um resumo dos primeiros versículos de Isaías, que conta a passagem de um dos acontecimentos na vida do profeta Isaías, em que ele percebe a consciência de sua vocação, durante uma aparição do Deus de Israel entre uma corte de Serafim, um deles purifica os lábios do profeta com um carvão ardente, preparando-os assim para sua nova missão.

A fisionomia do profeta Isaías é de uma pessoa de idade, com barbas grandes e cheias. Veste uma túnica curta. Sobre ela um longo manto que desce do alto da cabeça, como se fosse um capuz, que cai sobre o ombro esquerdo. Sua perna do lado esquerdo fica escondida por causa do filactério que ele segura com a mão esquerda, só aparecendo uma perna com o pé à mostra, calça uma bota trabalhada. A mão direita de Isaías aponta para o escrito que existe em seu filactério. Isaías aparece no princípio da escada em que estão expostos os profetas. A imagem de Isaías aparece como se ele estivesse mostrando o escrito de seu filactério às pessoas que transitam por ali. Com os lábios entreabertos dá a impressão dele estar articulando palavras. No adro do Santuário ele se encontra olhando para o horizonte, de olhar firme, marcante, demonstrando uma personalidade segura. Apontando para o filactério, ele mostra a todos que foi escolhido e que seus lábios foram purificados, e que naquele momento ele poderia pregar a palavra de Deus.

Com relação ao gestual e tomando-se por base os critérios de Oliveira (1992), o gesto utilizado pelo profeta Isaías é do tipo comando. Esse gesto é aquele que os movimentos são realizados no ritmo da fala, enfatizando o discurso verbal. Ou seja, o profeta Isaías tenta mostrar ao receptor, apontando com o dedo, o discurso verbal que ele enfatiza também com o seu olhar e sua personalidade firme. Notamos que parece que Isaías fala, enquanto aponta para o seu filactério, como se ele estivesse traduzindo aquilo que está escrito nele. Oliveira (1992, p.102), ao mesmo tempo que conceitua o gesto como sendo de comando ela também dá abertura para que analisemos o profeta como se ele utilizasse o gesto rítmico, pois o dedo indicador está apontando para o seu filactério. Percebemos, pois, que os dois gestos são semelhantes. Ao encontro disso, citamos Vasconcellos (1981) que entende que esse filactério nos traz a passagem que acontece na vida de Isaías, como se ele tivesse adquirido todos os

---

<sup>7</sup>Tenaz - instrumento semelhante à tesoura, usado para segurar ferro em brasa, entre outras utilidades (Aurélio, 1986).

conhecimentos que lhe podiam ser dados, como se sua língua estivesse desatada, sendo-lhe, portanto, permitido falar a respeito do que quer que fosse. Isaías tinha como objetivo, como citamos anteriormente, manter viva a fé de Israel. Isso se confirma na própria disposição que o profeta ocupa, no princípio da escada com a boca entreaberta como se estivesse mostrando-a aos cidadãos que por lá passam, ratificando ainda através de seu filactério, que ele havia sido escolhido para ser um dos porta-vozes de Deus, dentre os outros que ali estão. Podemos compreender, pelo olhar, pelos gestos, que Isaías olha para frente como se também fosse purificar as pessoas que estão a sua frente, ajudando o povo a não perder de vista sua identidade, aprofundando sempre o conhecimento da Lei de Deus e resgatando a esperança, em meio às crises e desafios da história. Para ilustrar melhor nossa análise, vejamos a imagem, tal qual disposta no adro deste profeta Isaías e do que discutiremos a seguir Jeremias.



Profeta Isaías- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Profeta Isaías- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.2 Profeta Jeremias

Segundo a Sagrada Bíblia (s/d), Jeremias nasceu por volta do ano de 646 a.c. em Anatot, nas proximidades de Jerusalém, é de família sacerdotal, filho de Helcias. Enviado por Deus a levar a sua mensagem aos reinos e nações, mensagens em que predominam as

ameaças e as ruínas, mas que é rica também de promessas. Jeremias era famoso sobretudo pelas suas previsões da ruína em Jerusalém. O profeta Jeremias era um homem solitário, não tinha esposa e nem filhos e seu secretário particular era Baruc. Vivia angustiado pelo fato de ter que anunciar as terríveis ameaças de Deus a seu povo, principalmente porque, sabia que o castigo de Deus ao seu povo estava próximo. As previsões de Jeremias são conhecidas como lamentações, pois ele lamentava por ter sido escolhido um profeta, por saber como seria difícil essa missão, o que o fazia lamentar-se por ter nascido.

O profeta Jeremias encontra-se ao lado direito do profeta Isaías. Ambos se posicionam no início da escadaria que dá para o adro do Santuário. Jeremias usa uma túnica curta que deixa à mostra a sua perna esquerda, segura o filactério com sua mão direita, escondendo assim a sua perna direita. Sua mão esquerda carrega uma pena, o que induz à interpretação de que o profeta está escrevendo algo. Seu rosto está um pouco inclinado para o lado direito, como se ele estivesse contemplando algo na lateral, ou até mesmo como se ele olhasse para a população mais distante na cidade. Ele tem um semblante de um homem não muito novo, com bigodes e barba curta. Usa um turbante em sua cabeça, mas pode-se observar seus cabelos longos e cacheados, que batem no ombro. O manto que compõe sua indumentária é colocado no ombro direito, deixando descoberto o lado esquerdo.

Analisando a estátua do profeta Jeremias, percebemos que há uma deformidade na execução da estátua, pois o braço direito do profeta é muito mais curto do que do lado esquerdo é como se o braço tivesse atrofiado. O profeta Jeremias é o segundo profeta maior, autor do segundo dos livros proféticos na ordem do Cânon Bíblico. Portanto, nota-se que no primeiro nível do adro, em sua entrada principal, encontram-se lado a lado os dois maiores profetas, Isaías e Jeremias, abrindo a série do conjunto estatuário de Congonhas.

Percebemos também que os dois profetas, Isaías e Jeremias, foram esculpido em acordo um com o outro, pois parece que eles se completam. Há vários detalhes que confirmam isso, enquanto um aparece com o rosto inclinado para o lado direito, o outro aparece com o rosto inclinado para esquerda como se estivessem trocando confidências. Depois percebemos que um segura seu filactério com a mão esquerda enquanto o outro com a mão direita dando condições às pessoas que ali transitam, de ler o que está escrito no filactério. Observarmos ainda que o profeta Isaías tem a perna direita à mostra enquanto o profeta Jeremias mostra a perna esquerda. Notamos que há vários detalhes completando um ao outro, o profeta Jeremias é canhoto pelo fato dele segurar uma pena na mão esquerda,

enquanto os demais profetas que aparecem no adro seguram suas penas na mão direita. O profeta Jeremias, mesmo não querendo prejudicar o seu povo, não tolerava a injustiça e por isso, denunciava os erros e desmandos, tanto dos poderosos como do povo. Talvez por essa razão se sentia angustiado com tudo que estava acontecendo.

Segundo Fumcult (1995, p. 11), Jeremias segura o filactério com a mão direita, onde se lê:

*Defleo Iudæa/Cladem Soly/Mæque Rui/ Nam: /Ad Dominum/Que Velint/Quæso Redi/Re/suum. Jeremias, ("E o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém: rogo (ao meu povo) que queira voltar ao Senhor, Jeremias, cap.35")*

Percebemos que Jeremias tem uma fé muito grande e que ele a todo o momento pede a Deus para poupar o seu povo de qualquer sacrifício. É como se ele quisesse anotar tudo em seu filactério para que seu Deus libertasse o povo de qualquer sofrimento. Percebemos que Jeremias, sabendo que não iria conseguir esse perdão para o seu povo, se torna um homem triste, obstinado pela culpa de não poder evitar todos dos castigos de Deus, o que o leva a lamentar-se o tempo todo por ter fracassado em sua missão. Talvez por isso seu filactério contém palavras que denunciam o pecado do mundo, o que nos leva a entender sua decepção em não conseguir levar seu povo a não pecar e seguir a palavra de Deus.

Seguindo a linha de Oliveira (1992), o gesto do profeta Jeremias é do tipo pictográfico, pelo qual vemos que o profeta projeta e esboça o que está escrito em seu filactério e que a todo instante ele parece estar querendo escrever mais alguma coisa que possa ajudar o seu povo, pois o seu Deus deixa claro que irá castigar o povo pela desobediência cometida por eles. Jeremias não consegue mostrar ao seu povo que eles estão errados em seguir as ordens dos poderosos e não de seu Deus. Ele sabia que o povo de Israel obedecia aos poderosos e não a Deus.

### **3.2.3 Profeta Abdias**

Segundo Oliveira M. (1981), o profeta Abdias, segundo a etimologia de seu nome, significa "servo do Senhor". Em sua profecia dirigida aos idumeus, habitantes do país de

Edom, prega pela sua boca, que esse povo foi ameaçado de ruína e destruição por ter cometido atos de violência contra os habitantes da Judéia, que como Israel, faziam parte do “povo escolhido” de Iavé, nome dado ao seu Deus.

Subindo as escadas atrás da estátua do profeta Isaías no adro do santuário do senhor Bom Jesus de Matosinhos, deparamo-nos com o profeta Abdias no primeiro lance de escada. O profeta Abdias, ao contrário dos anteriores, é apresentado sem barba, usa um gorro, deixando seus cabelos longos à mostra. Veste uma túnica longa, deixando seu manto cair sobre seu corpo, amarrado na cintura. Abdias tem o braço direito inclinado para o alto, com o dedo levantado para o céu. Em seu braço esquerdo o profeta Abdias carrega seu filactério deixando-o bem à vista de quem sobe a escadaria. De acordo com Vasconcelos (1979) “o profeta Abdias é o autor do mais curto livro profético do Antigo testamento, que tem sua profecia constituída de um único capítulo, é considerado o quarto profeta menor”.

Abdias traz o filactério na mão esquerda, cuja inscrição sintetiza o texto do capítulo 1, conforme Fumcult (1995, p.13):

*"Vos Ego Idu/Mæos Et Gentes/Arguo, Vobis/Nuncio Luctufi/Cum Providus/Interium/Abdias/Cap. 1"* ("Eu vos arguo, Idumeos e gentios anuncio-vos e vos prevejo pranto e destruição.Abdias.Cap.1").

Conforme Oliveira (1992), podemos dizer que o gesto utilizado pelo profeta Abdias é do tipo dêitico. Com esse gesto podemos observar que o profeta gesticula, enfatizando o discurso verbal. Ele projeta em sua postura o que está sendo dito em seu filactério, pois notamos que o profeta levanta o braço direito e aponta o dedo indicador para o céu em sinal de ordem, para que os povos se alertem com o castigo que Deus possa estar enviando. Oliveira (1981, p.30) diz que: “a história conta que o profeta Abdias ameaça os habitantes do país de Edom, no sul da Palestina, de ruína e de destruição por terem cometidos atos de violência contra os habitantes da Judéia”. Como o povo de Edom havia se desentendido com os habitantes da Judéia. Deus iria castigá-los por esse ato. Percebemos que a todo o momento Abdias tem o olhar fixo, como se estivesse conversando com a população e apontando para o céu dando sinais de que eles iriam ser castigados por Deus, que está lá no céu, observando todos os movimentos e atitudes do povo. Isso explica o fato do profeta apontar com o dedo indicador da mão direita para o céu, sinalizando o alerta a população, da seriedade da profecia

e da escolha que o povo deveria fazer. No intuito de mostrarmos que os profetas se comunicam entre si. Iremos contemplar abaixo as figura do profeta Abdias com o profeta Habacuc do modo que se encontram no adro do santuário e para que, possamos notar a relação do gestual existente entre os dois profetas.



Profeta Abdias-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Profeta Habacuc-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.4 Profeta Habacuc

Segundo Oliveira M. (1981), o profeta Habacuc viveu em um dos períodos mais conturbados da história de Israel, que assistiu à queda do reino de Judá e sua capital Jerusalém na mão dos Caldeus, e posteriormente a deportação de seus habitantes para a Babilônia. “O seu livro se divide em três seções: duas queixas em forma de diálogo e um canto final à maneira de contemplação” (ibidem, p. 31). Isso quer dizer que Habacuc em sua profecia escreve, apenas três capítulos, os dois primeiros são as queixas que ele faz a Deus, por seu povo não vê as injustiças, roubos, enfim, erros que estão cometendo. Por fim, no terceiro capítulo, ele ora a Deus pela ignorância cometida por seu povo.

O profeta Habacuc se encontra ao lado direito do profeta Abdias. Esses dois profetas parecem manter uma certa sintonia, pois enquanto Abdias levanta o braço direito para o céu, Habacuc levanta o braço esquerdo como se ele quisesse ratificar o que Abdias está transmitindo. Sua fisionomia é de um homem também jovem, com um turbante na cabeça,

cabelos compridos até o ombro, veste uma túnica longa. Seu braço esquerdo encontra-se levantado, com a mão aberta apontada para o céu, como se estivesse dando uma ordem. Sua indumentária cobre todo o corpo, deixando à mostra uma parte do seu pé direito. O profeta tem um rosto muito bem modelado, com barba curta, um nariz bem contornado, e sua boca tem a presença “calada” de um sorriso. Habacuc é o oitavo dos profetas menores.

Com a mão direita este profeta segura o filactério que traz os seguintes dizeres:

*"Te Babylon, Babylon, Te te/Chaldaee te/Arguo: Te in/Psalms Te Deus/Almecano. Habacuc/Cap.1".* ("Ó Babilônia, Babilônia, eu te arguo ó tirano da Caldéia: mas tu, ó Deus benigno; canto em salmos. Habacuc, cap.1").  
( Fumcult, 1995, p.14).

Com relação ao gestual, Oliveira (1992) afirma que o profeta Habacuc parece estar utilizando o gesto dêitico, que representa a totalidade da ação que está sendo desenvolvida, ou seja, ele indica o que está sendo exposto. A partir desse ponto, podemos notar que Habacuc levanta o braço como se estivesse pedindo ao povo que prestasse atenção em suas palavras. É como se ele suplicasse que todos que ali naquele momento se encontrem, prestassem atenção no que ele iria falar. O profeta, com seus gestos e suas palavras pede que seu povo o escute e siga o seu conselho, suplicando a seu Deus que não castigue aquelas pessoas que às vezes “não sabem o que estão fazendo”. O profeta Habacuc usa o mesmo gesto que o profeta Abdias, pois ambos querem mostrar ao povo que Deus é soberano e que só ele poderá libertar as pessoas do pecado que elas mesmas contraem com o tempo.



Profeta Baruc- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

Profeta Ezequiel- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.5 Profeta Baruc

Conforme Ferreira (1981, p.60), Baruc significa Bendito. Este profeta foi amigo e secretário do profeta Jeremias, e desde 604 a.c., já era o seu assessor. Baruc, apesar de não integrar a série oficial dos profetas do Antigo testamento, foi incluído no conjunto estatutário de Congonhas, o que se justifica pelo seu destaque na ordem do Cânon bíblico, como secretário particular de Jeremias, e por desenvolver todos os escritos das profecias de Jeremias. Percebemos, com isso, que as profecias de Baruch estão ligadas a do profeta Jeremias.

Baruc aparece situado logo acima do profeta Amós, tem a fisionomia de um homem jovem com traços firmes, um rosto bem contornado, sem barba, usa um turbante decorado cheio de desenhos, deixando um pouco do cabelo caído. A mão esquerda encontra-se como se estivesse sustentando o seu manto, enquanto a mão direita segura seu filactério. Esse profeta usa uma túnica curta deixando à mostra as pernas e é considerado o sexto profeta menor.

Conforme a Fumcult (1995, p.11) o filactério de Baruc vem com o seguinte escrito:

*"AdventumChristi Im Carne/Postremaque/mund,/ Tempora/ Prædico,/"*  
*Præmoneo que/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").

A relação deste gestual mostra que o profeta Baruch utiliza do gesto cinético que representa parte da ação que está para ser concretizada (Oliveria,1992). O profeta, com seu olhar penetrante, tenta avisar ao seu povo que o filho de Deus está para chegar entre as pessoas e que estas deveriam ter mais fé e acreditar na palavra do filho de Deus, pois se não o fizerem, poderão sofrer as conseqüências do final dos tempos. Seguindo a análise de acordo com a posição que eles se encontram no adro, notamos que Baruc tem relação com o seu oposto, o profeta Ezequiel. Ambos falam sobre os tempos finais.

### 3.2.6 Profeta Ezequiel

O profeta Ezequiel, de acordo com Oliveira (1981), era conhecido como o “profeta do Exílio”, por ter sofrido o exílio da Babilônia, juntamente com o povo de Israel. Em 598/97 a.c., antes de ter completado 30 anos, foi deportado de Jerusalém para a Caldéia, permanecendo no exílio até a sua morte, ocorrida entre 571 a 561 a.c. Ezequiel, em suas profecias, não se intimidava em passar a real idade para o seu povo, daí eles o considerarem como um homem áspero, duro, impiedoso. Suas profecias caracterizam as mensagens proféticas que predizem o futuro, especialmente o fim do mundo. Todas as visões do profeta exilado vinculam-se em um futuro ora pavoroso, ora radiante, essas visões aparecem nos sonhos do profeta como seres humanos e sobre-humanos, animais e outras figuras que iriam aparecer no decorrer do tempo. O profeta parece estar predizendo o final dos tempos.

Ezequiel encontra-se ao lado oposto de Baruc. Considerado o terceiro profeta maior conforme o número dos seus escritos em suas profecias, seu tipo fisionômico é de um homem mais velho, com bigodes e barbas curtas. Apresenta-se de túnica longa, manto jogado no ombro esquerdo, deixando descoberto apenas a ponta do pé direito. Seu braço direito é inclinado, como se ele estivesse esmurrando algo, enquanto o braço esquerdo segura o filactério, que traz visões que aparecem como síntese geral do capítulo 1º de seu livro.

Conforme a Fumcult (1995, p.11) esse filactério vem com o seguinte escrito:

*"Quator In Mediis Describo Animalia Flammis Horribilesque Rotas  
Æthereumque Thronum C I". ("Descrevo os quatro animais do meio das  
chamas e as rodas horríveis e o trono etéreo) Cap. 1.*

O profeta Ezequiel, de acordo com os estudos de Oliveira (1992), utiliza-se do gesto rítmico ou dêitico que são aqueles em que a idéia acentua determinadas atitudes, apontando, indicando ou até mesmo gesticulando de acordo com que as pessoas possam entender aquilo que está sendo transmitido. Percebemos que ele descreve em seu filactério o que ele prevê no futuro e daí a vontade que ele tem de destruir tudo com suas próprias mãos. Por isso, é importante ressaltar que o profeta Ezequiel leva o seu braço direito até o seu ombro, como se ele fosse esmurrar tudo aquilo que está por vir, pois com esse gesto ele transmite a vontade que ele tem de defender as pessoas daquela visão horrível que lhe persegue.

### 3.2.7 Profeta Amós

Segundo a Bíblia (s/d) o profeta Amós viveu no séc. VIII a.c., é natural de Técuá, aldeia situada a mais ou menos oito Km ao sul de Belém. Tirava o seu sustento do pastoreio de rebanhos e do cultivo de sicômoros, cujos frutos constituíam o alimento da gente pobre daquela região. Sua missão anterior a de profeta era a de pastor na região de Belém.

Amós encontra-se no lance de escada acima do profeta Abdias, e é considerado o terceiro profeta menor. Esse profeta Amós difere de todos os outros do conjunto estatuário presente no adro, pelo seu estilo simples. Sua indumentária se diferencia pelo fato de todos os outros profetas se vestirem com uma túnica, enquanto Amós se veste com uma calça e um espécie de casaco. Já sua aparência é de um homem mais velho com uma barriga acentuada, transmite calma, sem barba, usa um gorro que cai por trás da cabeça, tem na mão direita um cajado que representa sua vida no pastoreio. Esse cajado, no entanto, foi roubado, por isso, a sua mão aparece, hoje, com uma depredação, pois falta o seu polegar. As pessoas da cidade comentam que isso aconteceu há vários anos sem precisar uma data. Já com a mão esquerda ele carrega seu filactério, que sintetiza alguns traços marcantes de sua vida:

*"Primo Equidem/Pastor Factus/ De inde Propheta, /In Vaccas Pin/Gues Invehor? Et Proceres./Amos/Cap.1"*. ("Feito primeiro pastor, e em seguida profeta, dirijo-me contra as vacas gordas e os chefes de Israel. Amós, cap.1").

Notamos que o profeta Amós, conforme Oliveira utiliza o gesto pictórico, em que o profeta delineia visualmente aquilo que ele está expressando em seu filactério. Percebemos que o profeta deixa claro a sua indignação entre os poderosos que, não se contentando com o seu dinheiro, exploram visivelmente as pessoas da classe menos privilegiada. Daí o comentário que ele faz em seu filactério, seu gesto e sua postura no sentido de transmitir isso tudo ao povo de Israel. Parece dizer a seu povo para abrirem seus olhos em relação aos poderosos que nada mais querem do que o seu dinheiro. Para que possamos perceber a relação entre o profeta mencionado e o profeta Joel, o qual iremos analisar. Vejamos a seguir as figuras desses dois profetas, e a relação existente entre eles.



Profeta Amós-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Profeta Joel-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.8 Profeta Joel

Segundo Fumcult (1995), o nome do profeta Joel é uma abreviatura de “Iavé é Deus”. O profeta viveu em Israel no século VIII a.c., sua profecia consta de três capítulos, focalizando o fim dos tempos e o Juízo final. Tem o físico de um homem jovem. O seu olhar está fixado para o lado esquerdo como a contemplar algo que o chamasse a atenção. Tem uma postura firme, usa um turbante na cabeça, tem cabelos longos, barba e bigode. Veste uma túnica curta, abotoada da gola à barra, e preso na cintura por uma faixa. Essa por sua vez parece estar um pouco avoaçante. Com a mão direita segura uma pena, e com a mão esquerda segura o seu filactério. O profeta Oséias é o segundo dos profetas menores.

Conforme a Fumcult (1995, p.13) lê-se em seu filactério:

*"Explico Iudææ Qui Terræ Eruca Locusta Bruchus Hubigo Sint Paritura Mali./Loel/Cap.IV.4"*. ("Exponho à Judéia que mal hão de trazer à terra, a lagarta, o gafanhoto, o brugo e a alforra (ferrugem). Joel, cap.1,v.4").

Com relação ao gestual (Oliveira, 1992), o Profeta Joel utiliza os gestos pictográficos na sua desenvoltura. Notamos que o profeta tem um olhar atento ao horizonte, pois ele prevê

com suas palavras a ameaça dos maus e anuncia o fim do mundo. Dá a entender que o profeta Joel olha para o lado como se estivesse procurando no horizonte aquilo que ele expõe em seu filactério e que a qualquer momento pode vir a aparecer. Ele descreve os quatro animais mostrando que Deus pode acabar com o mundo no momento que ele bem entender e que haverá o dia do juízo final, que é o momento que todos devemos, frente a Deus, pedir perdão por tudo o que fizemos de errado.

### 3.2.9 Profeta Nahum

Segundo Oliveira M. (1981), Nahum, cujo o nome significa “Iavé consola”, viveu no século VII a.c. na cidade de Elcos, situada na Galiléia.

O profeta Nahum encontra-se ao lado oposto ao profeta Amós. O sétimo dos profetas menores, apresenta-se com um físico de um homem velho, com barba longa e cheia, um rosto magro. Veste uma túnica comprida, deixando à mostra a ponta da bota do pé esquerdo. O profeta parece ter uma certa deficiência, pois sua perna direita está debilitada, com isso o seu corpo parece estar retorcido, não há documentário comentando que ele tenha sido deficiente, por isso, pesquisadores hipotetizam o fato do atelier de Aleijadinho ter esculpido algumas figuras e que essas ficaram com certas deformidades. A mão esquerda do profeta se encontra em uma posição como se estivesse sustentando o manto, enquanto a mão direita segura o filactério. O texto do filactério é uma síntese da idéia principal do livro do profeta Nahum.

Conforme Fumcult (1995, p.14) ele traz em seu filactério os seguintes dizeres:

*"Expono Nini/uen Maneat/Qua Poena/Relapsam. Evertedam/Aio Funditus/Assyriam Nahum/C.1".* ("Exponho que o castigo espera Nínive pecadora. Declaro que a Assíria será completamente destruída. Naum cap.1").

Com relação ao gestual, percebemos que o profeta Nahum utiliza-se do gesto pictográfico onde ele projeta e esboça aquilo que ele está transmitindo. O profeta deixa bem transparente, conforme Oliveira (1992), que nada mais poderá ser feito em relação ao que está escrito em seu filactério. É como se o profeta não tivesse mais o que fazer para tentar salvar por sentir-se incapaz de ajudá-lo. A sua fisionomia deixa tudo isso muito claro, ele observa o

horizonte como se estivesse desatento a tudo que se passe ao seu lado, ficando omissos a qualquer coisa que pudesse estar acontecendo. É como se o profeta Nahum olhasse mas não enxergasse nada. Notamos que, além do seu olhar, sua postura é de uma pessoa que fracassou em determinada tarefa e que não está mais se importando com nada. Em relação a esse profeta podemos perceber que há uma semelhança enorme com o profeta Jonas. Ambos os profetas sentem desconsolado em relação ao seu povo.



Profeta Naum-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Profeta Jonas- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.10 Profeta Jonas

O que sabemos sobre esse personagem é só aquilo que está expresso na bíblia: que ele deixa de atender a um pedido de Iavé, que é o seu Deus, e a partir desse momento é castigado por ter mentido, recusando-se, assim, de pregar em Nínive.

Segundo Ferreira (1981, p. 62), Jonas é um personagem histórico e assim o descreve:

Jonas recebeu uma ordem divina: ir pregar a conversão em Nínive, Jonas, hebraico, significa “pomba”. No caminho resolveu não ir à cidade indicada: uma tempestade ameaçou afundar o navio. Quem seria a causa da tempestade? Tiraram a sorte ou o azar: Jonas era a causa do castigo e foi atirado ao mar. Um enorme peixe o engoliu e, depois o vomitou na praia. Nínive se converteu e o senhor o perdoou. Jonas não ficou satisfeito porque fizera profecias de castigos. O senhor o repreendeu pela mesquinhez e falta de compreensão.

Esse personagem histórico é comparado na bíblia com Jesus, que ressuscita após a permanência de três dias no sepulcro, pois o profeta Jonas acaba por ficar também três dias no ventre de uma baleia, e sair lesado de dentro do animal. Desse modo, percebemos que o profeta se regenera ao final dos acontecimentos e tenta de todo jeito consertar aquilo que havia feito de errado com seu Deus.

Ao lado do profeta Daniel no adro do santuário, Jonas é considerado o quinto profeta menor. Tem a cabeça reclinada para o céu, boca entreaberta, com dentes à vista e veste uma batina presa com uma faixa na cintura, com um manto jogado no ombro esquerdo. Na cabeça, um turbante prende apenas o cabelo no alto, deixando o restante solto, um manto jogado no ombro esquerdo. O profeta Jonas e o profeta Daniel<sup>8</sup> se diferenciam das demais estátuas; ambas carregam consigo um atributo icnográfico. O profeta Jonas traz consigo um animal marinho, uma baleia com sua boca entreaberta e seus dentes bem destacados, tem a cabeça ao lado esquerdo do profeta, junto aos seus pés, e dela saem dois jatos de água, que jorram próximo a cintura do profeta. A mão direita de Jonas aparece segurando seu filactério, enquanto a mão esquerda aparece aberta.

Conforme a Fumcult (1995, p.14), o profeta Jonas sustenta ao lado direito o filactério, em cuja inscrição lê-se:

*"A Ceto Absor/Ptus Lateo No Tesqui Diesque/ Tres Ventre In/Piscis Tum Ni/Niuem Venio./Jonas/Cap.2"*. ("Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no ventre do peixe; depois venho a Nínive. Jonas, cap.2").

O profeta Jonas, conforme Oliveira (1992) utiliza-se do gesto rítmico ou dêiticos, pois seus movimentos são realizados no ritmo de sua fala, enfatizando o discurso verbal. Percebemos que a estátua do profeta aparece como se estivesse falando sobre o fato ocorrido e gesticulando para o céu como forma de agradecimento a Deus por ter sobrevivido mediante tudo o que ocorreu. Parece agradecer ao inclinar a cabeça e olhar para o céu, com o braço esquerdo aberto, como se estivesse lamentando, porém justificando e agradecendo o que lhe ocorrera. A presença da baleia nos leva a interpretar que o fato dele ficar engolido pelo animal por três dias o levou a repensar seus atos, que se caracterizavam como um ser individualista,

---

<sup>8</sup>Sobre o profeta Daniel discutiremos a seguir.

fechado a ouvir a palavra de Deus. O animal junto a seus pés parece que foi colocado para indicar a gratidão pelo ocorrido, que o fez acolher o chamado divino.

### 3.2.11 Profeta Daniel

Segundo a Bíblia (s/d), o profeta Daniel era filho de família nobre do reino de Judá, quando jovem teria sido deportado de 605 a.c. para Babilônia no reinado de Nabucodonosor. Era um homem de muita sabedoria, tinha dons de interpretações de sonhos e decifração de escritas misteriosas. Essa sabedoria acabou levando-o a um posto alto dentro da corte, prestígio este que lhe valeu inúmeros inimigos, que acabaram por encerrá-lo na cova dos leões. Conta-se que o profeta Daniel, por não seguir a ordem de seu rei, de não rezar durante um mês para o seu Deus, foi preso e jogado na cova dos leões, mas esse, por dádiva de Deus, saiu lesado em função de sua fé, por acreditar que seu criador não fosse abandoná-lo.

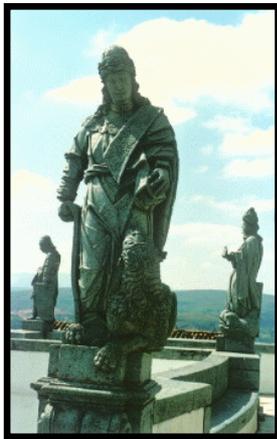
O profeta Daniel encontra-se à esquerda, frente a frente ao profeta Oséias, de costas para o profeta Jonas e de lado para a cidade que fica abaixo. É um dos poucos profetas que não foi colocado de frente para a cidade. A estátua do profeta Daniel é a maior do conjunto estatuário. Sua fisionomia é de um homem forte, decisivo e de aparência séria. Daniel traz na cabeça um barrete com viseira, deixando seus cabelos soltos, usa uma túnica longa, presa por uma faixa. Como o profeta Jonas, Daniel também traz consigo um atributo icnográfico, o leão deitado a seus pés como se fosse um animal doméstico. O leão fica com a cabeça inclinada para cima e o profeta tem a sua cabeça inclinada para o leão. Ele é um homem de físico atlético, e sua imagem é, a mais bem feita do conjunto estatuário do santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. O profeta com a mão direita segura seu filactério, enquanto com a mão esquerda parece estar sustentando o seu manto. Ele é o quarto dos profetas maiores.

Conforme a Fumcult (1995, p.12), o profeta Daniel sustenta o filactério, em cuja inscrição lê-se:

*"Spelæo Inclu/Sus (Sic Rege Jubente) Leo/Num, Numinis Auxilio, Liberor/Incolomis./ Daniel/Cap.6". ("Encerrado (por ordem do rei) na cova dos leões, sou libertado incólume, com o auxílio de Deus. Cap.6").*

O gestual do profeta Daniel, de acordo com os estudos de Oliveira (1992), está ligado aos gestos pictográficos que projetam gestualmente o que está acontecendo, dando seqüência ao discurso verbal. Observamos que o profeta segura o filactério com a mão direita, tentando mostrar a lição de justiça de Deus, pois quando Daniel foi colocado na cova dos leões, todos acharam que ele fosse ser devorado. No entanto, com a fé que o profeta tem a seu Deus ele acaba passando a noite inteira na cova dos leões e no dia seguinte consegue sair lesado de dentro da cova sem nenhum arranhão.

Sob esse enfoque, percebemos que a imagem do profeta Daniel é serena em relação ao leão que fica exposto ao seus pés. Para espanto de todo o profeta sai da cova como se nada tivesse acontecido. E os leões se aninham como se fossem animais dóceis. O profeta Daniel parece conversar com o leão, que aninha a seus pés e esse, por sua vez, parece escutá-lo como se os dois guardassem confidências um do outro. Sendo assim, iremos contemplar a figura tanto do profeta Daniel que estamos analisando, quanto do profeta Oséias que iremos analisar. No momento que retratarmos esses dois profetas percebemos a relação entre seus gestuais. Parece que eles trocam confidências no alto da escadaria.



Profeta Daniel-adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Profeta Oséias- adro do santuário-  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

### 3.2.12 Profeta Oséias

Segundo Fumcult (1995) o nome do profeta Oséias é uma abreviatura de “Iavé Salvador”. O profeta viveu em Israel no século VIII A.C.. Suas profecias constam de quatorze

capítulos, esses com difícil interpretação. O profeta Oséias se casa com uma mulher adúltera por ordem de seu Deus.

Esse profeta encontra-se a frente do profeta Daniel, e tem um físico de um homem jovem. Usa um barrete em sua cabeça, deixando os cabelos caírem no ombro. Veste uma túnica curta com gola e fechada com botões, deixando as botas à vista. O profeta Oséias parece se encontrar um pouco reclinado, talvez pelo fato dos botões não estarem se encontrando, e tem um olhar que parece vago. Ele é o primeiro profeta menor, carrega com a mão direita uma pena, e com a mão esquerda segura seu filactério. O casamento do profeta Oséias com uma mulher adúltera é tema da sua inscrição do filactério que traz na mão esquerda.

Conforme a Fumcult (1995, p.12), o filactério traz os seguintes dizeres:

*"Accipe Adul/Teram, Ait Do/Minus Mihi: Id/Exsequor: Illa/Facta Uxor, Pro/Les Concipt./Atque Parit./Osee Cap.1"*. ("Toma a adúltera disse-me o Senhor: eu o faço: ela, tornando-se minha esposa, concebe e dá luz. Oséias, cap.1").

O gestual do profeta Oséias, conforme Oliveira (1992) é do tipo Ideográfico, pois ele analisa logicamente os dados que lhe é conferido, ou seja, o profeta reflete sobre todo o acontecimento que vem desvendando e aceita se casar com a mulher adúltera, mesmo sabendo que teria que enfrentar o preconceito da sociedade. Há uma comparação entre a mulher adúltera como sendo o povo de Israel, que não era fiel ao seu Deus.

Percebemos que o profeta tem uma certa determinação e que ele tem uma postura firme e decidida daquilo que almeja. A missão do profeta Oséias começa quando o seu Deus lhe ordena a casar-se com uma mulher adúltera. Ele aceita essa missão e tenta mudar o rumo dos acontecimentos.

### **3.3 Arrematando as interpretações**

A partir das análises, podemos verificar que, se esses profetas se localizam no adro do santuário, podem ser interpretados pelos seus gestos e pelos escritos que os filactérios

carregam. Observamos que eles utilizam gestos referenciais para enfatizar a mensagem que está sendo transmitida pois apontam a todo o momento para algum lugar, às vezes, para os seus filactérios, outras para o céu ou para algum objeto.

As estátuas dos profetas Abdias e Habacuc são exemplos claro sobre os gestos referenciais, eles apontam para o céu como se estivessem chamando a atenção e dando uma ordem às pessoas, pedindo cuidado, já que “céu e Deus estariam de olho”. Os gestos arbitrários também são encontrados em alguns dos profetas expostos no adro, pois nem todos os profetas iconizam e referenciam algo. Alguns dos profetas expostos simplesmente têm seu gestual concentrado em seus filactérios, que trazem algumas mensagens, as quais as pessoas não têm explicação para a figura, a não ser que elas lêem seus filactérios e tenham um conhecimento prévio do assunto, por meio dos escritos da Bíblia.

Percebemos que nas estátuas dos doze profetas em pedra-sabão em Congonhas também a história da gestualidade é vista em vários ângulos. Investigamos detalhes sobre a história dos profetas e admitimos que há várias significações em seu desenvolvimento, pois cada grupo de pessoas que analisa as figuras dos doze profetas, as interpretam de uma maneira diferente.

A partir daí, percebemos que há várias interpretações, porém, essas interpretações não têm fundamentação teórica, daí não ter muita credibilidade. Como sabemos que em épocas atrás, eram as igrejas que encomendavam as obras para colocarem em altares, em adros, acreditamos que esses profetas são apenas homens destinados a transmitir as mensagens de Deus. E que Aleijadinho os colocou no adro do Santuário, justamente para que as pessoas se conscientizassem de que as mensagens ali expressas são para as pessoas refletirem sobre cada uma delas. Admitimos que estas mensagens ainda hoje fazem parte do nosso cotidiano, elas possibilitam às pessoas a refletirem sobre os assuntos de hoje. Notamos também, que o gestual utilizado por Aleijadinho na época do desenvolvimento das esculturas dos doze profetas ainda continua tendo o mesmo valor de significado nos tempos atuais. Cada profeta se comunica de um jeito, basta as pessoas serem observadoras para perceberem que eles também conversam um com o outro.

Verificamos que as estátuas dos profetas têm semblantes tristes, mas no adro percebemos que elas ocultam vários segredos. Em seus gestos e posicionamentos, revelam muitos de seus segredos através de seus filactérios. Os sinais de gesticulação em grande parte dos casos, ajudam a enfatizar o discurso verbal. As pessoas que não sabem ver, observar e

apreciar as estátuas jamais serão capazes de descobrir o que elas trazem de tão precioso no seu todo.

De acordo com Oliveira (1992, p. 36),

a observação e a análise dos gestos representados pelas mãos e face, se, por um lado, destacam-se pela alta taxa informacional que veiculam, por outro, apontam que não são as únicas vozes definidoras da personagem. O corpo em seu todo fala, quanto mais se observa o movimento global do corpo mais – “ouvimos- vendo” sua fala multiplicidade de suas partes.

Verificamos que as estátuas dos doze profetas comunicam-se umas com as outras, e com as pessoas, por vezes, através da gesticulação, e outras vezes através dos seus filactérios. É importante destacarmos que não precisamos dialogar somente por meio do discurso verbal, às vezes, um simples gesto já se encarrega de passar a mensagem ao seu receptor. Por isso, os movimentos expressivos da face e do corpo foram importantes para análise. Tompakow & Weil (2002, p. 25) corroboram essa visão ao afirmar que “a característica dominante do símbolo é fugir da palavra ou frase, escrita por extenso”. Utilizando dos gestos de acordo com a mensagem a ser transmitida, conforme Douglas (1993), a expressão corporal não necessita diferenciar-se da verbal, uma vez que, quer em nível consciente, quer em nível inconsciente, impera a tendência de reforço do verbal.

Muitos pesquisadores tentam interpretar o porquê das obras-primas de Aleijadinho, no caso dos profetas, que guardam ali o mistério de sua representação. Vasconcelos (1988, p.76), “propôs que Aleijadinho quisesse deixar nas obras dos profetas, o seu apelido para que as pessoas não o esquecessem. Por isso, só doze profetas e não dezesseis, como o cânon bíblico traz, por isso também, a troca de Miquéias por Baruc”. Conforme Vasconcellos (1997, p.76) Aleijadinho cria um acróstico no adro do santuário:

A- de Abdias

L- de Baruc (como não há nenhum profeta com a letra L, escolheu Baruc que em hebraico quer dizer “louvado”).

E- de Ezequiel

I- de Isaías

J- de Jeremias

A- de Amós

D- de Daniel

I- de Jonas e Joel- 2 profetas na sílaba tônica. O J como I.

N- de Naum

H- de Habacuc

O- de Oséias

Admitimos a possibilidade de que essa seja uma leitura possível, já que, ao observarmos a obra dos doze profetas, fica-se realmente em dúvida do porquê de Aleijadinho não ter colocado os dezesseis e sim os doze profetas, tendo ali no adro espaço suficiente, para que ele colocasse as dezesseis imagens.

Entretanto, nessa época em que Aleijadinho desenvolveu os profetas, ele não tinha sua marca registrada em nenhuma das esculturas que havia feito. Conforme Vasconcellos (1997), ele teria colocado o seu apelido como era conhecido na época, para que as pessoas não esquecessem da sua existência. Aleijadinho não quis correr o risco de alguma pessoa falar que as esculturas não fossem dele, ou seja, que o tempo se passasse e ele ficasse esquecido. Sabemos que a maioria dos autores de obras de arte que não assinam o seu nome nelas, acaba ficando esquecido com o passar do tempo. Notamos que, nas demais obras que Aleijadinho desenvolveu, a única certeza delas serem realmente obras desenvolvidas por ele, são os registros guardados sobre elas.

No caso dos profetas, notamos que todos gesticulam de maneiras diferentes, pelo fato de cada um deles trazerem mensagens diversificadas. Os profetas gesticulam enfatizando a mensagem que eles querem passar às pessoas. Percebemos que cada um dos profetas tem uma postura diferente do outro, ora sinalizam apontando para algum lugar ou até mesmo para algum objeto. Às vezes, não precisam estar apontando para algo, pois eles nos mostram através de seus olhares aquilo que querem transmitir, e notamos também que em alguns momentos a postura física utilizada enfatiza a mensagem que é exposta. Percebemos isso através dos profetas que se localizam no início da escadaria do adro do santuário, ao analisarmos os profetas Isaías e Jeremias, que têm olhares fixos para a cidade que fica lá embaixo, de modo que quando uma pessoa os contempla percebe que eles estão enfatizando algo sobre a cidade. Já os profetas Abdias e Habacuc têm uma certa sincronia através dos gestos das mãos, enquanto o profeta Abdias levanta o braço direito com o dedo indicador da mão apontando para o alto, o profeta Habacuc levanta o braço esquerdo como se estivesse dando-lhe uma resposta, ou vice-versa. Notamos também, que além desses profetas ora se

comunicarem com os olhos, ora com as mãos, alguns também se comunicam com o corpo. No caso do profeta Ezequiel notamos que ele contorce o seu corpo inteiro, como se quisesse esmurrar alguma coisa que estivesse ali por perto, ou estivesse se aproximando, querendo assim proteger as pessoas. Observamos que cada um dos profetas tem sua maneira de se expressar no seu gestual, enfatizando aquilo que eles trazem expresso em seus filactérios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa nos leva a tecer algumas considerações finais sobre os significados das estátuas dos doze profetas aqui analisadas. Sabemos que essa obra toca as pessoas que ali transitam, o que nos levou a pesquisar os seus significados.

Pretendemos com essa pesquisa dar uma contribuição ao estudo desse conjunto estatuário/arquitetônico tão complexo, para que o leitor lance um outro olhar, de resignificação das obras. Propomo-nos, pois, a analisar os ícones das obras para verificar a relação do gestual com os seus filactérios.

Nosso estudo revela que os escritos que aparecem nos filactérios parecem estar impregnados nas feições e nos gestos, com que Aleijadinho deu forma aos profetas do adro do santuário. Podemos notar isso, como mostra nossa análise, por exemplo, na estátua do profeta Jonas, que com um simples gesto da cabeça, olha para o alto, com a boca entreaberta, endossando a suposta interpretação de que parece estar agradecendo aos céus após se ver livre do ventre da baleia, como narram os textos sagrados. Observamos que há uma força expressiva nessa estátua. Os rostos dos demais profetas têm um semblante tristonho na maioria das vezes. Nas feições, percebemos que eles têm uma expressão de dor, angústia e, às vezes, de alegria; impressiona nas estátuas a força expressiva das figuras; as obras têm uma expressividade implícita, que o receptor consegue, muitas vezes, decodificá-la.

Pudemos observar ainda que a expressividade das obras faz parecer que os profetas vão andar a qualquer momento, que eles querem se comunicar com as pessoas. Esse conjunto dos doze profetas do adro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos desperta curiosidade em relação à sua distribuição física e a seus gestos. Esse conjunto não se trata de uma configuração escultural aleatória. Através dessa pesquisa, percebemos que o gestual dos profetas tem uma estreita relação com os filactérios, textos trazidos por cada peça. Isso significa que os sinais de gesticulação, em grande parte dos casos, ajudam a enfatizar o discurso verbal.

Verificamos, pelas análises, que as estátuas de Congonhas simbolizam profetas e que eles são os porta-vozes de Deus, por isso receberam, cada qual uma missão. Notamos que até hoje os profetas que se encontram no adro do santuário ainda trazem mensagens concisas para a nossa realidade. Visto que já se passaram mais de 200 anos e que as mensagens que constam

nos filactérios que cada profeta carrega ainda assim simbolizam fatos e mensagens que podem ser interpretadas como orientações de vida.

Nossas leituras e pesquisas revelam ainda que, apesar do efeito final das estátuas dos profetas e o suporte arquitetônico, magistralmente obtido por Aleijadinho, na concepção final do adro haviam sido previstas estátuas de dimensões menores e provavelmente todas em posição frontal. (Oliveira, 1981, p. 25). Mas como foi visto no decorrer do trabalho, isso não foi feito. Verificamos, por exemplo, que as estátuas dos profetas Daniel com o profeta Oséias se encontram frente a frente, como se estivessem trocando confidências.

Cabe dizer que nosso estudo mostra que há muito mais a percorrer na análise do conjunto estatutário dos doze profetas de Congonhas, esculpidos por Aleijadinho, o que nos instiga a estudos posteriores sobre os signos que envolvem essa obra. Para finalizar, deixemos Oswald de Andrade dizer:

“No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem  
As cúpulas brancas dos Passos  
E os cocares revirados das Palmeiras  
São degraus da arte de meus pais  
Onde ninguém subiu:  
Bíblia de pedra sabão  
Banhada no ouro das minas”

(Oswald de Andrade, Poesias reunidas, 1966, p. 128)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco I*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1994.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco II*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1994.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. 1ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1976.

ÁVILA, Affonso. *Barroco*. 1ª edição. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1970.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: Introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

BRETAS, Rodrigo Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, Rio de Janeiro. Ed. Moderna, 1984.

AB-ACKEL, Ibrahim. *Antonio Francisco Lisboa e O Barroco Mineiro*. U.F.V, 1978.

BARBOSA, Rosaly Isabel Senra. *O Aleijadinho e a cidade dos profetas*. In: *O Aleijadinho e a cidade dos profetas*, monografia, Prefeitura Municipal de Congonhas. 1981.

CASCUDO, Luis da Câmara. *História de nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. 1ª ed., São Paulo: Global, 2003.

CASTRO, Maria da Conceição. *Língua e Literatura*. 5ª ed., São Paulo. Ed. Saraiva. 1998.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *A basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo*. Volume III. São Paulo, 1961.

FIUZA, Ricardo A. Malheiros. *Toma de Minas a estrada*. Belo Horizonte: Lemi, 1978.

FERREIRA, Delson Gonçalves. *Congonhas do Aleijadinho*. In: O Aleijadinho e a cidade dos profetas, monografia, Prefeitura Municipal de Congonhas. 1981.

HAUSER, Arnould. *História social da arte e da literatura*. 3ª edição. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986..

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2003.

MEYER, Claus. *Passos da Paixão - O Aleijadinho*/ Fotos de Claus Meyer; texto de Rodrigo José Ferreira Bretas; Comentários de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira-IN: Tancredo Neves. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/ Livroarte Editora, 1984.

MELLO, Suzy. *Barroco*. São Paulo, Brasiliense, 1983. p.7-8.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica de Platão e Pierce*. São Paulo. Annablume, 1995.

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

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala Gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho*. In: O Aleijadinho e a cidade dos profetas, monografia, Prefeitura Municipal de Congonhas. 1981.

SANTAELLA, Lúcia & NOTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia*. 4ª ed. Iluminas, São Paulo, 2005.

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

TAVARES, Myriam Ribeiro Silva. *Os Passos do Aleijadinho em Congonhas do Campo: Evolução histórica e análise crítica*. In: Barroco nº4, Belo Horizonte, 1972.

TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. 3ª edição. Belo Horizonte, 1980.

VASCONCELLOS, Moacyr. *Secretaria Municipal de Educação de Congonhas, Cidade dos Profetas*. 4ª edição, 1993.

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

VACONCELLOS, Marilei Moreira. *Aleijadinho: Iconografia maçônica*. São Paulo, Editora Espírita Radhu Ltda, 1997.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação-verbal*. 55ª ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1986.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida da Vulgata e anotada por Padre Matos Soares, São Paulo, S/D.

FUNDAÇÃO DE CULTURA, LAZER E TURISMO. Informativo a Cidade dos Profetas. Congonhas, 1995.

## ANEXOS



FIG. 01 - Adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos-Congonhas- MG – Fotos arquivo PMC e Fumcult.



FIG. 2 – Entrada do adro do Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos-Congonhas- MG- Profetas Isaiás e Jeremias na entrada e Daniel e Oséias no alto. Fotos arquivo PMC e Fumcult.



FIG. 03 - Vista da capela dos Passos e do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos -Congonhas- MG – Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.4 – Profeta Isaías de lado-  
adro do santuário início da escadaria do  
Santuário- Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig. 5 – Profeta Isaías- de frente-  
adro do santuário início da escadaria do  
Santuário- Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.6 – Profeta Jeremias de lado-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig. 7 – Profeta Abdias-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.8 – Profeta Habacuc-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig. 9 – Profeta Amós-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.10 – Profeta Baruc -  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.

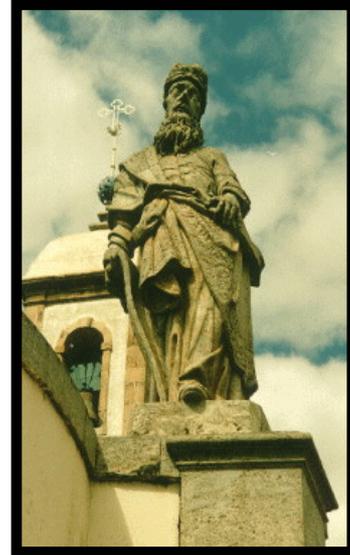


Fig. 11 – Profeta Nahun -  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.12 – Profeta Jonas-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig. 13 – Profeta Daniel -  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.14- Profeta Ezequiel  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.15 – Profeta Oséias-  
adro do santuário  
Fotos arquivo PMC e Fumcult.



Fig.16 – Profeta Joel-  
Adro do Santuário  
Fotos arquivo PMC E Fumcult.



Fig.17- Capela dos Passos-  
Subida para o Santuário  
(Foto tirada do site Yahoo).