

L'Atelier du Centre de recherches historiques

Revue électronique du CRH

08 | 2011 :
Varia

Les mystères du sanctuaire de Congonhas

GUIOMAR DE GRAMMONT

Texte intégral

- 1 La polémique sur la question de l'originalité des monuments artistiques de la province de Minas Gerais, Brésil, à l'époque coloniale se révèle avec plus d'intensité lorsqu'on se penche sur des œuvres extraordinaires comme le [sanctuaire de Congonhas do Campo](#). Celui-ci, en effet, parce qu'il s'agit d'un cas unique au Brésil, met nécessairement en évidence l'émulation causée par des œuvres semblables en Europe. Il peut paraître superflu de s'arrêter une fois encore sur cet ensemble, puisque tant de commentaires ont déjà été faits sur cette œuvre – des analyses impressionnistes pour l'essentiel, parfois dépréciatives, comme c'est le cas, au XIX^e siècle, avec les textes écrits par « le gracieux Père Engrácia », comme l'appelait Mário de Andrade. Cependant, il vaut la peine de tenter de faire une synthèse des travaux les plus intéressants sur le thème, en s'interrogeant sur l'appropriation des modèles européens par les artisans coloniaux.
- 2 Le premier effort de Germain Bazin et d'autres chercheurs qui l'ont suivi a été de se tourner vers l'Europe pour y trouver les fondements médiévaux de ce qu'on appelle les « monts sacrés ». Ils ont observé que les Calvaires avec les stations du chemin de croix ont surgi au Moyen Âge, quand, pour répondre au désir, et souvent, à l'impossibilité, de réaliser des pèlerinages en Terre Sainte, on a inventé une espèce de « pèlerinage de substitution », avec des stations distancées les unes des autres, reproduisant des cartographies mystiques, créées spécialement pour chaque sanctuaire. L'iconographie des bas-reliefs représentant la Passion, si commune au X^e siècle, a gagné une dimension beaucoup plus efficace en se convertissant en un groupe de chapelles, formant des ensembles comme celui de Congonhas, dédiés à la Vierge ou aux Saints et spécialement au Calvaire. Bazin cite comme exemples les ensembles du Mont Valérien, aux alentours de Paris et celui de Monte Espinho, près de Braga, qui est considéré comme l'un des modèles les plus probables pour celui de Congonhas do Campo.

- 3 L'ensemble de Braga semble être le plus complexe déjà réalisé. Allégorie cosmogonique, il est un microcosme sacro-profane. La porte est entourée par deux fontaines dédiées au soleil et à la lune ; dans les escaliers sont représentés les Cinq Plaies, les Cinq Sens et des statues de personnages bibliques, ainsi que la personnification des planètes et de dieux mythologiques grecs, qui coexistent pacifiquement depuis quelques siècles.
- 4 Dans le but de trouver également une signification allégorique pour l'ensemble de Congonhas do Campo, Santiago Sebastián¹ propose une hypothèse intéressante. Pour l'auteur, ce Chemin de Croix représenterait un aspect important des degrés de la vie mystique – thème assez courant durant la Contre-Réforme – formulés comme les trois âges de la vie intérieure de l'âme : le premier, l'âge des initiés, est la purification active des sens intérieurs et extérieurs. Le deuxième, la connaissance de l'amour infus, propre à ceux qui sont déjà à un stade avancé du parcours, capables d'entrer dans la vie contemplative. Par la transition d'un degré à l'autre, s'opère la purification passive de certaines imperfections, comme dans la « nuit obscure de l'âme » de Saint Jean de la Croix. On accède alors au troisième âge, qui est la vie unitive, la vie réparatrice, propre des parfaits, qui recherchent l'union avec Dieu à travers la souffrance et la prière. L'objectif que le Chemin de Croix aurait conservé ici, puisque Jérusalem et les Croisades ne représentaient déjà, à cette époque, plus qu'un souvenir distant, serait la purgation passive, c'est-à-dire, le fait de se purifier à travers la contemplation de la Passion du Christ. Pour réaliser cette purgation, plusieurs méthodes de prières se sont développées, comme celle de Saint Paul de la Croix pour conduire à l'imagination (pour l'époque, la « contemplation » même) de chaque étape des souffrances du Fils de Dieu.
- 5 L'histoire est fascinante et, effectivement, il était commun de trouver, en Espagne et au Portugal, des couvents où l'on construisait des cellules pour méditer devant les scènes de la Passion. Les moines passaient un certain temps à méditer et à jeûner dans chacune des cellules dans laquelle une scène était représentée. Leur objectif était de se purifier à travers la contemplation ou l'imagination des souffrances du Christ, comme le proposent les Exercices Spirituels de Saint Ignace de Loyola². Néanmoins, l'œuvre n'a pas besoin de cette information pour être admirée. De plus, même si les œuvres qui renferment des significations théologiques hermétiques comme le supposaient les interprétations médiévales sont plus intéressantes, il est difficile de supposer que les commanditaires et les artistes de l'époque avaient à l'esprit cette intention en réalisant l'œuvre.
- 6 De la même manière, les impressionnantes figures des prophètes de Congonhas do Campo ont commencé à préoccuper les chercheurs. Selon Bazin, elles signifieraient un étrange retour à une iconographie médiévale bien antérieure à la « phase », si l'on suppose l'évolution des styles au cours du temps, où se serait développé ce que l'on appelle le « baroque » européen. Santiago Sebastián, ainsi que Robert Smith convergent également en ce sens. Ce qui donnerait à l'ensemble de Congonhas sa spécificité et le rendrait si différent des autres connus aujourd'hui est la présence des Prophètes. La figuration des Prophètes était une caractéristique des programmes iconographiques médiévaux en relation avec le *Speculum historiale* et Sebastián, partant d'une conception évolutive de l'art semblable à celle de Bazin, affirme qu'il est curieux de les retrouver dans un programme qui serait « baroque », c'est-à-dire, d'une phase artistique postérieure. De toute façon, il considère que cette revitalisation de la spiritualité médiévale serait une des caractéristiques de la Contre-Réforme. Insistant sur une signification occulte dans l'œuvre, Sebastián suppose que l'ensemble de Congonhas figurerait un thème également issu de l'iconographie médiévale : celui des Douze Tribus, liées au nombre des apôtres. Le nombre douze est un des nombres mystiques médiévaux et ces séries de personnages – apôtres et prophètes – apparaissent fréquemment dans l'architecture des temples gothiques, comme le chœur de Saint Denis (1140-44), considérée comme la première église construite dans ce style. Dans ces ensembles, le Christ est la pierre angulaire, les prophètes et les apôtres sont les fondations.
- 7 Se basant sur l'hypothèse de Myriam de Andrade Ribeiro, selon laquelle les restes de sculptures vus par le Baron de Eschwege seraient les débuts de la construction d'une autre série dédiée à la Résurrection, Sebastián se demande si le projet initial n'était pas

la construction de « douze Etapes » et non à peine des six que l'on trouve en cet endroit. De la sorte, les correspondances analogiques entre l'Ancien et le Nouveau Testament seraient complètes : douze Prophètes qui annonceraient six scènes de la Passion et six de la Résurrection.

- 8 L'hypothèse est séduisante, toutefois, les documents ne la corroborent pas. Myriam de Andrade Ribeiro, se fondant sur les écrits du Premier Livre de Dépense de la Confrérie, conclut que le projet initial prévoyait deux séries complètes des Moments : ceux de la Passion, sur le versant qui donne sur le parvis, et celles de la Résurrection, sur le versant arrière, comme cela se faisait au Portugal. Cependant, le manque de recours matériel a mené à réduire le projet à seulement sept chapelles. Vers 1864, pour la même raison, le projet initial relatif au nombre de chapelles fut modifié, passant de sept à six chapelles³.
- 9 Mystère, mystère. Il faut encore trouver la clé interprétative qui permettrait de déchiffrer tout l'ensemble, comme cela a été fait pour le Sanctuaire de Braga. Santiago Sebastián suggère ainsi que la disposition des sculptures sur le parvis n'est pas due au hasard, car il y a quelques analogies entre des paires de Prophètes (bien que l'auteur ne les trouve pas dans tous les cas). Par exemple, Isaïe et Jérémie sont situés sur le seuil du parvis. Isaïe est le premier des grands prophètes à annoncer la venue du Messie, tandis que Jérémie, le deuxième des grands prophètes, considéré comme le prophète de la Passion, fait référence à l'annonce de la captivité et se lamente sur le désastre de Judée et la ruine de Jérusalem. De toute façon, le choix ne suit pas toujours cette logique, parce que les prophètes sont Isaïe, Jérémie, Baruch, Ezéchiel, Daniel, Osée, Jonas, Joël, Amos, Nahum, Abdias et Habacuc, c'est-à-dire, les quatre grands prophètes, sept des petits prophètes et Baruch, le scribe de Jérémie, mélangés dans l'ensemble. Il manquerait Michée et quatre petits prophètes – Sophonie, Aggée, Zacharie et Malachie. La combinaison souhaitée par Santiago Sebastián ne fonctionne pas. Il existe toujours un désaccord difficile à résoudre entre l'interprétation et l'œuvre. Peut-être l'erreur est-elle dans l'œuvre même, avec ses nombres qui semblent être jetés au hasard, ses personnages sans logique, ses dispositions sans ordre. Si cela peut consoler, John Bury rappelle que dans la plupart des représentations des prophètes au ^{xvi}e siècle européen, on ne trouve pas tous ceux qui sont mentionnés dans la Bible⁴.
- 10 C'est alors que commencent les découvertes et les analogies toujours surprenantes. Germain Bazin observe, dans le cas des prophètes, « l'influence » de gravures qui circulaient à l'époque, comme la série d'un graveur anonyme de Florence, « Maestro E.S. », attribuées auparavant à Baccio Baldini. Selon l'analyse de Arthur Hind⁵, cet artisan, aux environs de vers 1470, a dessiné les prophètes assis, qui rappellent ceux attribués au sculpteur *mineiro*. Ce sont surtout les barrettes sur la tête des prophètes qui présenteraient une ressemblance évidente avec celles des prophètes de ces gravures du *Quattrocento* florentin. John Bury concorde avec Bazin sur le fait que le modèle du sanctuaire de Congonhas aurait été la série de gravures connue sous le nom de *broad manner*⁶. Bazin indique aussi que les motifs sur les bords des tuniques des Prophètes n'appartiennent pas au style décoratif du ^{xviii}e siècle, mais bien à la mode de la Renaissance, ressemblant à ceux du graveur.
- 11 Au départ, Bazin considère l'inédit des vêtements des Prophètes, surtout les « coiffes » et se demande comment ces modèles orientaux auraient pu être connus par « un pauvre métis, isolé dans les montagnes d'un continent lointain »⁷. Celso Taveira discute les hypothèses formulées par Germain Bazin sur « l'influence » des gravures florentines ; la question du « gothicisme » et ce que Taveira appelle la « théorie de l'involution ». Taveira démontre, à partir d'innombrables exemples, que ces personnages orientaux exotiques étaient déjà présents dans l'iconographie européenne entre les ^{xv}e et ^{xviii}e siècles, et plus particulièrement dans la péninsule ibérique aux ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles.
- 12 À partir du même cadre de référence, Taveira observe que les comparaisons de Bazin ne permettent pas « une définition plus convaincante à propos de la relation entre les prophètes de Congonhas et les gravures florentines⁸ ». Les ressemblances soulignées par Bazin sont interpellantes au premier abord, mais Celso Taveira observe que les vêtements orientaux exotiques dans la sculpture sacrée ont été communs non seulement en Europe du Nord et en Europe centrale, mais aussi en Espagne et au

Portugal, comme l'a démontré Robert Smith. Taveira concorde avec Smith sur l'hypothèse, réellement plus tangible, que les modèles pour l'ensemble de Congonhas auraient pour origine le Nord du Portugal, étant donné les relations tellement étroites qui unissaient cette région de la métropole portugaise avec Minas Gerais.

13 Un exemple cité par Bazin comme preuve de « l'influence » des gravures florentines est le dauphin qui aurait été sculpté par Aleijadinho sur la statue de Jonas. Taveira discord, observant des ressemblances entre cette sculpture et deux dauphins qui composent une étude pour Neptune attribuée au sculpteur portugais Machado de Castro ou à l'atelier de l'École de Sculpture de Mafra, dans les environs de Lisbonne. Il montre également que cette figure iconographique était commune dans les estampes françaises et italiennes, assez diffusées à l'époque. Taveira observe qu'il y a des ressemblances entre le dauphin attribué à Aleijadinho et son modèle portugais, dans le corps de l'animal et sa queue tripartite en forme de feuilles d'acanthé, mais la tête diffère sensiblement, avec les yeux en relief. Aleijadinho lui aurait conféré un aspect bizarre avec l'énorme bouche d'où sort la langue de l'animal. Pour Taveira, cette tête fantastique suggère plutôt l'art oriental, peut-être chinois, probablement à partir de modèles apportés par les Portugais provenant des colonies d'Asie, comme Macau⁹. John Bury, quant à lui, compare le même dauphin à un autre qui apparaît comme thème ornementatif central sur la corniche de la façade principale de la Quinta do Freixo, construite par Nicolau Nasoni pour la famille Noronha sur les rives du fleuve Douro, près de Porto, également dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Selon Bury, on ne sait pas s'il y a une origine commune ou une connexion entre ces travaux¹⁰, mais le plus plausible est que ces thèmes sont arrivés à la colonie en passant par le Portugal. Cependant, il est possible que tous ces dauphins viennent du même océan de conventions partagées.

14 Pour Celso Taveira, la capuche et la barbe impressionnantes de la figure d'Isaïe et les ornements de palmes, également présentés par Bazin comme preuves de cette « influence », sont des éléments courants dans les coutumes ecclésiastiques des XVIII^e et XVIII^e siècles. Un argument plus concret en faveur de l'hypothèse présentée par Bazin, selon Taveira, est la « couronne de lauriers » sur la tête du prophète Daniel, au lieu de la mitre, élément que l'on trouve aussi dans les gravures florentines et qui aurait difficilement pu être « inventé » par Aleijadinho. Daniel porte une barrette qui est également semblable à celle que porte le prophète représenté sur la gravure florentine analysée par Bazin.

15 Selon l'interprétation de Celso Taveira, Bazin identifierait trois sources d'inspiration qui auraient agi sur Aleijadinho :

[...] son instinct primitif, le graphisme germanique acquis par l'intermédiaire du maître florentin et enfin la tendance propre au style rococo de retourner aux formes médiévales.¹¹

Il y aurait de forts indices comme quoi les gravures du maître florentin anonyme des environs de 1740 – que Bazin compare avec les prophètes de Congonhas do Campo – auraient été, quant à elles, copiées du graphisme germanique de la seconde moitié du xve siècle.

16 Les prophètes d'Aleijadinho, d'après Bazin, ressemblent beaucoup aux prophètes gothiques sculptés par Claus Sluter. Bazin pense trouver tel « gothicisme » dans la stylisation de la barbe et des cheveux des personnages attribués à Aleijadinho, ainsi que dans les drapés « cassés et droits comme ceux des sculptures allemandes en bois du xvie siècle »¹². Pour Celso Taveira, cependant, les coiffures que Bazin appelle « gothiques » (*en accolade*) peuvent aussi bien se rencontrer à l'époque de la Renaissance. Ce sont les drapés qui, pour Taveira, évoqueraient le « gothique tardif » :

[...] ces drapés se justifient, non pas par un contact direct avec le graphisme des xve ou xvie siècles, mais bien par la tendance expressive du rococo germanique à développer un goût pour les plis ondulants et abondants que nous rencontrons aussi dans le gothique tardif.

Pour Taveira, ces traits seraient plus accentués encore chez Aleijadinho, avec des déformations qui « paraissent contribuer de manière efficace à l'aspect stylisé des

personnages »¹³. Cependant, il y aurait dans cet ensemble deux tendances différentes :

[...] une rococo, représentée par les images du Chemin de Croix, et une autre, indépendante stylistiquement, représentée par les douze prophètes en pierre.¹⁴

Même s'il questionne les positions excessives de Bazin, Taveira continue dans la même ligne, celle de l'imposition anachronique des styles contemporanément définis sur le monde médiéval. Il n'y aurait rien d'extraordinaire dans le retour aux formes gothiques, puisqu'il y aurait une parenté morphologique entre le « gothique » et le « rococo » (*nous mettons les guillemets*), qui se révélerait surtout dans les drapés, sans que le problème d'une justification historique ne se présente nécessairement. L'auteur suggère qu'il faut d'abord penser à une « influence » du « rococo » bavarois dans le cas d'Aleijadinho, et toujours par l'intermédiaire du Portugal.

17 La thèse de Myriam de Andrade Ribeiro est que « l'influence », dans ce cas, proviendrait des gravures de saints réalisées par les frères Klauber, qui travaillaient à Augsbourg entre 1740 et 1760. L'auteur a trouvé des exemplaires de ces gravures à la Bibliothèque nationale de Lisbonne et, également, un exemplaire de *Letania*, œuvre illustrée par les mêmes graveurs, dans la curie de Mariana. La diffusion de ces gravures en terres américaines aurait eu lieu, selon l'auteur, à partir de 1760. Cependant, c'est l'auteur même qui déclare, dans un reportage pour le journal *Estado de Minas*, que « jusqu'à aujourd'hui n'ont pas été localisées avec précision les gravures qui auraient servi de modèle à Aleijadinho pour la réalisation des prophètes de Congonhas »¹⁵.

18 Santiago Sebastián est d'accord avec elle, mais il propose aussi une autre source d'« influence » antérieure, les Pays-Bas, dont les gravures seraient arrivées au Brésil par les navires qui faisaient la connexion entre Anvers et Lisbonne. L'auteur fait des comparaisons minutieuses entre les prophètes de Congonhas et les gravures de Gérard de Jode et Carel de Mallery, originaires des Pays-Bas, et attire l'attention sur l'importance accordée au thème dans cette région, essayant de démontrer que, sans aucun doute, Anvers a été l'un des centres de diffusion des idées de la Contre-Réforme.

19 Sebastián fournit une « preuve » très importante de conclusions : les textes latins des prophètes de Congonhas ne sont pas des transcriptions de versets des textes prophétiques de la Bible, comme Bazin l'avait déjà observé, mais ils font référence, de forme synthétique, au chapitre de la Bible cité. Bazin suppose qu'il s'agirait de rédactions de quelque clerc du Brésil, mais Santiago Sebastián montre qu'au moins un des textes, celui d'Isaïe, est la copie de celui qui se trouve sur la gravure réalisée par Mallery : *Cum Seraphim Dominum celebrassent, a Seraphino Admota est labris, forcipe, pruna meis*.¹⁶ Malheureusement, il n'a pas retrouvé les onze autres pour prouver de manière plus évidente sa théorie.

20 Robert Smith présente une version apparemment différente. Pour cet auteur, il n'y a aucune raison de juger que les modèles utilisés par les artisans qui ont réalisé le Sanctuaire de Congonhas soient venus d'autres pays, puisqu'ils font partie des représentations artistiques traditionnelles au Portugal. Les figures aux vêtements exotiques, selon Robert Smith, seraient arrivées au Portugal de l'Europe du Nord, plus particulièrement des Pays-Bas, à l'époque de D. Manuel Ier (1495:1521), au moment où la nation vivait une époque d'essor artistique et économique extraordinaire grâce au commerce avec les Indes. Le Portugal a surtout bénéficié de la présence des peintres et des sculpteurs des Flandres, qui ont travaillé dans le gothique des nouvelles églises et cathédrales manuêlines. Parmi ces statues flamandes, on retrouve les représentations des prophètes et des rois de l'Ancien Testament, par exemple, sur les murs de l'église des chevaliers de l'Ordre Militaire du Christ à Tomar, au centre du Portugal. Les prophètes étaient communs aussi en Espagne au début du xv^e siècle, où ils apparaissent sur les autels de faïence (*azulejos*) de Pisano, un artisan italien qui a révolutionné la technique des *azulejos* dans la péninsule ibérique¹⁷.

21 L'effort de Celso Taveira, selon Robert Smith, démontre que les modèles appropriés par les artisans coloniaux, à l'inverse de ce que suggèrent des chercheurs comme Bazin, Myriam Ribeiro et Santiago Sebastián, arrivaient au Brésil à travers le Portugal, et non nécessairement d'autres endroits, puisqu'il y avait une circulation beaucoup plus grande de ces thèmes que ce que l'on ne peut supposer.

- 22 La lecture de Robert Smith diffère subtilement des autres: pour l'auteur, ces modèles ont été transposés en Minas Gerais par l'intermédiaire de dessins, et non de gravures. De toute façon, l'auteur émet la proposition que les images attribuées à Aleijadinho ne correspondent pas au style en vogue à l'époque à laquelle elles appartiennent. Plus d'une fois on remarquerait une espèce de désaccord chronologique entre l'art mineiro et ce qui se faisait à la même époque au Portugal¹⁸. Et c'est toujours l'œuvre attribuée à l'artisan qui devrait s'adapter à une théorie.
- 23 Ce qu'il importe de considérer est que ces modèles iconographiques, comme le propose Hansen lorsqu'il fait l'analyse rhétorique d'un monument considéré « baroque », composaient « une architecture mentale de lieux communs d'une mémoire anonyme et collective donnée en spectacle »¹⁹. En d'autres termes, ils faisaient partie d'imaginaires collectivisés, non nécessairement centrés sur une région ou une autre.
- 24 D'une manière ou d'une autre, le sujet est vaste et les innombrables comparaisons qui se font, à la recherche des filigranes, le rendent à chaque fois plus compliqué. Une hypothèse émise par Robert Smith, par exemple, est que les gravures florentines mentionnées par Bazin comme modèle pour les prophètes de Congonhas aient leur origine, à leur tour, dans l'iconographie flamande et du Nord de l'Europe. Il se produit alors un effet de mise en abyme : une origine qui renvoie à une autre origine et ainsi de suite. Peut-être la référence est-elle encore celle de Platon : l'artiste, comme celui qui produit inexorablement la copie de la copie.
- 25 Celso Taveira rejoint l'hypothèse de Robert Smith, rappelant que le culte du Senhor Bom Jesus de Bouças de Matosinhos s'est développé à partir de 1758 dans les environs de la ville de Porto et s'est répandu au Brésil grâce au grand nombre d'immigrants originaires du Nord du Portugal²⁰. L'histoire même du Sanctuaire de Congonhas permet de croire à l'hypothèse formulée par Robert Smith. Comme on le sait, l'initiative de construire le sanctuaire a été prise en 1757 par le portugais Feliciano Mendes, un chercheur de diamant en faillite, originaire de la ville de Guimarães, de l'archevêché de Braga, au Nord du Portugal. Malade, cet homme a fait don de toute la fortune qui lui restait, commençant, le premier janvier 1757, le *Premier Livre des Aumônes* pour entreprendre l'œuvre, qu'il a lui-même dirigée jusqu'en 1765, année de sa mort. Ce *Premier Livre des Dépenses*, achevé en 1837, constitue aujourd'hui une des sources les plus importantes pour l'étude du Sanctuaire²¹.
- 26 Dans le domaine de l'iconographie surtout, Robert Smith observe de nombreuses correspondances entre les œuvres de Minas et les œuvres portugaises :
- 27 Dans toutes ces œuvres, richement ornées de reliefs narratifs et allégoriques, les inscriptions latines de la Bible et de la liturgie ont un rôle de premier ordre. Cette pratique, suivie par Nicolau Nasoni dans plusieurs de ses constructions à Porto vers 1740-1760, a directement mené aux grands rouleaux, avec datations bibliques, des prophètes de l'Ancien Testament à Congonhas do Campo. Le relief du Christ avec la Samaritaine, sur l'un des pupitres de Sabará, montre une certaine préoccupation pour les détails de la vie quotidienne, comme la représentation du puits à côté duquel la scène a lieu. Ceci est également caractéristique de Porto, où les reliefs narratifs avaient un rôle important dans la sculpture en bois dans la première moitié du XVIII^e siècle.²²
- 28 Smith reprend les conclusions de John Bury et de Germain Bazin sur l'inscription de l'ensemble de Congonhas dans la tradition, qui remonte à la Renaissance italienne, de ce que l'on appelle le « mont sacré », un jardin religieux situé – de manière spectaculaire – sur le versant d'une colline. Cette tradition se développe au Portugal aux XVII^e et XVIII^e siècles et l'exemple le plus complexe en est le Bom Jesus do Monte, près de Braga, dans le Nord du pays, dans la province de Minho, laquelle, à l'époque, selon Smith, était la région la plus densément peuplée du Portugal et d'où tant de colonisateurs ont émigré vers Minas Gerais.
- 29 Robert Smith concorde avec Bazin sur le fait qu'il y aurait en effet des ressemblances impressionnantes entre les œuvres de Congonhas et les gravures florentines, mais il rappelle que les vêtements des statues attribuées à Antônio Francisco Lisboa sont traditionnels pour les prophètes – tout comme les figures des chapelles de la Passion – au Portugal, où ils ont eu un rôle important dans l'art national entre 1500 et 1800. Pour Smith, la province de Minho semble avoir partagé beaucoup de son architecture et de sa taille « rococo » avec Minas Gerais et Pernambuco durant la seconde moitié du

xviii^e siècle²³. Comme l'affirme Robert Smith avec divers exemples, les groupes de sculptures en bois, qui forment les scènes de la Passion, étaient si populaires dans la province de Minho qu'ils étaient placés autour de l'autel majeur de certaines églises. Pour l'auteur, l'iconographie de Congonhas do Campo est donc strictement basée sur les coutumes en usage à cette époque dans les églises de Braga et de la province de Minho. Cependant, à son échelle et dans sa perfection, Congonhas dépasserait n'importe quelle autre œuvre réalisée dans la métropole, puisqu'il s'agit du « seul *mont sacré* qui offre la complète juxtaposition du Nouveau et de l'Ancien Testaments à travers la présence d'un impressionnant contingent de prophètes aux côtés des acteurs de la Passion du Messie, dont les prophètes avaient annoncé la venue »²⁴.

30 Robert Smith avance l'hypothèse, contrairement aux chercheurs comme Bazin, que les représentations flamandes des prophètes seraient antérieures à celles qui se trouvent dans les gravures florentines. Les gravures florentines reprennent ce qui aurait été produit antérieurement en Flandres. Dans toutes ces figures patriarcales, les vêtements et particulièrement les couvre-chefs sont directement tirés de peintures flamandes de la fin du xve siècle et des premières années du xvie, ce qui a également pénétré jusqu'à un certain point dans l'art italien, comme dans les gravures florentines des prophètes vers 1470, qui pourraient avoir influencé Aleijadinho²⁵.

31 En désaccord, en apparence, mais partageant malgré tout le même point de vue, Robert Smith suggère que la représentation des prophètes à Minas ne serait pas anachronique comme l'avaient supposé Bazin et Santiago Sebastián, parce que l'iconographie des figures barbues de l'Ancien Testament était commune dans toute l'Europe dans les dernières phases du style « gothique » et continue à être très présente dans l'art portugais jusqu'à l'époque d'Aleijadinho. Pour Smith, ce qui a permis la survie de ces modèles au Portugal, ce sont les *azulejos* décoratifs, « toujours liés aux goûts et aux traditions du peuple, qui ont maintenu, à travers le xviii^e siècle, ce que nous pourrions appeler la « mystique patriarcale », où les participants continuaient à utiliser, quasiment sans altération, les anciens vêtements du XVe siècle en Flandres »²⁶. Les mêmes motifs sur les *azulejos* ont servi aussi, par exemple, pour les peintures de Manoel da Costa Athayde, qui prétendent les imiter, dans l'église *São Francisco de Assis* à Ouro Preto. Comme exemples, il cite, entre autres, les *azulejos* des alentours de 1720-1725, à l'intérieur de la chapelle *Nossa Senhora da Saúde*, à Lisbonne, qui représentent Isaac avec un turban et Abraham avec une barrette à pompon. Ce genre d'accessoires se retrouveraient également sur les *azulejos* réalisés en 1772-1773 par Manuel da Costa pour l'escalier et la Salle de Conseil de la Confrérie de *Nosso Senhor dos Passos*, dans l'église de *Nossa Senhora da Graça* à Lisbonne. Ces *azulejos* présentent des inscriptions latines des livres d'Isaïe et d'autres prophètes, comme les psaumes de l'Ancien Testament, qui, pour Smith, rappelleraient les inscriptions des prophètes de Congonhas do Campo, construites, apparemment, à partir de tracés d'André Soares.

32 Des conclusions plus importantes peuvent être tirées, naturellement, comme celles sur lesquelles Germain Bazin s'attarde, entre les statues du sanctuaire de Bom Jesus do Monte, près de Braga, et celles de Congonhas. Les ressemblances se retrouveraient, tout d'abord, dans la chapelle de la *Descida da Cruz* (*Descente de la Croix*), appelée *Unção do Corpo de Cristo* (*Onction du Corps du Christ*), un groupe de quelques quatorze figures de bois taillé et peint. Voici, selon Smith, une des dernières et des plus complexes représentations, dans la sculpture portugaise, du vieux thème de la préparation du corps du Christ pour l'ensevelissement. Les statues de la *Descida da Cruz* montrent trois figures agenouillées au chevet et aux pieds du Christ avec des turbans et des pompons comme ceux des prophètes de Congonhas. Les mêmes ressemblances dans l'habillement se retrouvent sur les quatre statues de granit de Nicodème, Joseph d'Arimathie, Pilate et le centurion de la crucifixion du Christ, sur des piédestaux du côté nord du parvis de *Bom Jesus do Monte*, réalisées, on le suppose, à partir de dessins d'André Soares. Contrairement à celles de Bazin, les conclusions de Robert Smith établissent toujours une relation directe avec les modèles portugais :

On peut ainsi affirmer que les prophètes brésiliens présentent une dépendance plus grande encore vis-à-vis de ces vêtements des statues portugaises de 1766,

originaires des peintures flamandes du xve siècle, que vis-à-vis des gravures florentines des prophètes des alentours de 1470, qui étaient également en partie basées sur les habillements d'Europe du Nord, comme Bazin l'a montré²⁷.

33 Robert Smith formule l'hypothèse qu'il pourrait y avoir des figures faites originellement pour le sanctuaire de Congonhas et qui, aujourd'hui, auraient disparu. L'auteur se base sur le récit de John Luccock, qui mentionne avoir vu « quatre statues de bois [...] dont l'une était celle du centurion converti » quand il a visité la « Maison des Miracles » à Congonhas do Campo. Dans la même tentative de rendre adéquats l'œuvre et le modèle auquel on veut la rapprocher, Smith suggère que ces autres figures, apparemment perdues, pourraient représenter les mêmes personnages du Nouveau Testament qui se trouvent sur le parvis de Bom Jesus do Monte.

34 Dans ce cas, cependant, il est possible que Robert Smith ait raison, puisque, comme nous l'avons vu, l'émulation chez les artisans de l'époque menait à modifier des éléments des œuvres imitées, mais ne les éliminait pas, pour que, justement, la différence ingénieuse produite par l'imitation (« emulação » : le terme portugais exprime mieux le sens de ce que les artisans faisaient, car il ne s'agissait pas d'une simple copie) puisse être appréciée. Ces modifications étaient déterminées par d'autres finalités, comme la persuasion du public, qui n'avaient rien à voir avec le désir de marquer l'originalité ; bien au contraire, les œuvres étaient individualisées – mais non subjectivées – par le fait d'être fruit de l'imitation (« emulação »). À la différence de l'individualité contemporaine, l'individualisation se caractérisait comme un effet, ou à peine la différence que l'expertise technique de l'artisan interposait par rapport au modèle imité. Cette différence était ce que le public pourrait apprécier, mais toujours dans le champ de reconnaissance des images de la tradition, puisque l'usage des préceptes et des thèmes appliqués dans l'œuvre imitée continuait à être le même que celui de la convention.

35 De fait, Myriam Ribeiro de Oliveira, en analysant avec minutie les documents relatifs à la construction de l'ensemble de Congonhas, a trouvé dans le Livre d'Inventaires de la Confrérie de Matosinhos, le 14 juillet 1875 (les images de bois du Chemin de Croix ont été achevées en décembre 1799) la mention de 64 images, le même nombre d'images qu'aujourd'hui. Cependant, dans le contrat signé en 1798 avec Francisco Xavier Carneiro et Manoel da Costa Athayde pour la polychromie des images, il est fait mention de 66 figures. Chaque peintre devait prendre en charge la peinture polychrome d'une des deux moitiés du groupe, c'est-à-dire 33 images. Il semble néanmoins que Francisco Xavier Carneiro n'ait finalement pas travaillé à l'œuvre, puisqu'aucun enregistrement relatif à ce peintre ne figure dans le Premier Livre des Dépenses jusqu'en 1837, date à laquelle il s'achève²⁸. Selon Myriam Ribeiro,

36 Deux hypothèses sont plausibles pour l'explication de cette différence : ou Aleijadinho aurait finalement exécuté seulement 64 images des 66 initialement prévues, ou deux images se seraient égarées pendant la longue période durant laquelle elles ont été entreposées dans l'attente de la construction des chapelles.²⁹

37 Les analogies sont parfois amusantes. Pour Smith, par exemple, les sculptures de Bom Jesus de Braga qui rappellent le plus les figures de Congonhas sont celles en bois des trois chapelles du Terreiro dos Evangelistas, constructions hexagonales projetées par André Soares entre 1750 et 1756, où ont été placées, une dizaine d'années plus tard, des statues qui forment un groupe présentant *l'Apparition du Christ à Marie Madeleine (Noli me tangere)*, le *Repas d'Emmaüs* et la *Résurrection du Christ*, travaillées par plusieurs sculpteurs de Braga. Le *Repas d'Emmaüs*, pour Smith, rappelle beaucoup la *Dernière Cène* de Congonhas do Campo :

Les deux groupes ont les mêmes représentations naturalistes d'aliments et de vaisselle et, à Bom Jesus, un chien et une chatte, assis sur un sol de pierre, sont des spectateurs affamés. Cette mise en relief des détails de la vie quotidienne continue dans la chapelle portugaise avec les hommes qui composent la petite audience à Emmaüs, dont l'un est identifié sous le nom de Cléophas. Ce sont des types de paysans dont les traits forts, les gestes brusques et maladroits mènent directement aux caricatures des soldats romains et des quelques travailleurs qu'Aleijadinho et ses auxiliaires ont sculptés à Congonhas³⁰.

- 38 L'auteur observe de nombreuses ressemblances également entre les statues de la chapelle de l'Ascension et la stylisation des faces des apôtres de Congonhas do campo , ainsi que les figures des femmes qui prient, dans ce même groupe, dont les visages « réalistes », selon l'auteur, « offrent un modèle pour la tête de la Samaritaine, sur le pupitre d'Aleijadinho à Nossa Senhora do Carmo de Sabará. Ils ont le même nez long, le menton rond et les yeux obliques stylisés par le sculpteur brésilien en un profil inoubliable »³¹.
- 39 Smith trouve également des ressemblances avec les prophètes de Congonhas dans diverses autres œuvres, comme le Pátio dos Reis, dans l'église de Nossa Senhora dos Remédios, dans les environs de Lamego, au Portugal. Ce Patio, dont la construction a commencé en 1750 d'après les plans d'un architecte inconnu, comprend un *mont sacré* comparable en échelle à celui de Bom Jesus de Braga. Le sanctuaire de Nosso Senhor do Socorro à Labruja ; près de Ponte de Lima, vers 1779, constituerait un autre modèle possible pour le schéma sculptural de Congonhas do Campo, bien que les figures représentées ne soient pas des prophètes, mais des rois hébreux ancestraux. Il y a même jusqu'à un exemple de disposition des statues de granit dans l'église de São Miguel de Refóios à Cabeceiras de Basto (1764-1767) qui rappellerait, pour l'auteur, le jeu scénographique de la disposition des prophètes sur le parvis de l'église à Congonhas. Les possibilités de comparaison sont infinies et l'évidence de la conclusion est impressionnante : « Des statues de granit de ce genre étaient utilisées dans la décoration de tous les types d'édifices dans le Nord du Portugal durant le XVIII^e siècle »³².
- 40 De toute manière, observant les prophètes avec une lucidité qui ne se retrouve chez aucun autre chercheur à propos de l'œuvre de l'artisan, Robert Smith observe qu'ils sont, dans leur majorité, de « proportion non conventionnelle », avec la partie supérieure du corps trop grande en relation à la partie inférieure, à l'exception d'Isaïe, où l'on observe le contraire. La raison de cette « proportion non conventionnelle » ne peut que correspondre à la recherche d'un « effet d'expression », puisqu'on ne retrouve aucune distorsion semblable dans les figures du Chemin de Croix ou dans d'autres sculptures attribuées à l'artisan³³. Cette observation replace l'ensemble de Congonhas dans le contexte d'une tendance de l'époque à rechercher l'effet scénographique comme l'illusion du *movere* et *comovere* qui caractérisent les perspectives artistiques de cette période.
- 41 Dans cette optique, ce ne sont pas seulement les ressemblances qui sont recherchées, mais aussi les différences. Smith attire l'attention sur le fait que, tandis qu'à *Bom Jesus* près de Braga, entre 1750 et 1766, les œuvres se trouvent dispersées sur la colline, à Congonhas les prophètes ont été disposés scénographiquement en une forme dramatique qui rappelle les ensembles sculpturaux de Bernini à Rome³⁴. L'aspect théâtral de l'ensemble de Congonhas et sa situation privilégiée qui le rendent visible depuis toute la vallée est un thème qui a passionné non seulement les chercheurs qui se sont penchés sur le sujet, mais aussi des poètes et des artistes, comme Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. Il s'agit réellement d'une composition scénographique, qui, comme d'autres à l'époque, visait à provoquer un effet sur l'observateur en incluant son point de vue dans la disposition même de l'œuvre. La proportion qui se montre là est, délibérément fantastique³⁵.
- 42 Comme le définit Hansen, « la scénographie, qui est une technique optique de production de déformations proportionnées, calcule la distance correcte de l'observation et la proportion correcte des parties observables dans l'objet pour que se produise l'effet désiré ». Cela implique que les prophètes, lorsqu'ils sont vus de près, sont toujours destinés à causer une certaine étrangeté. Hansen se réfère à une anecdote racontée par Tesauro, selon laquelle Phidias et Alcamènes sont appelés à sculpter une tête de Palas Athena qui sera placée sur une haute colonne. Lorsque les sculpteurs apportent leur travail, la sculpture d'Alcmènes paraît parfaite, tandis que celle de Phidias, déformée, provoque l'hilarité. Cependant, au moment d'éprouver l'effet des œuvres sur la colonne, on observe que celle de Phidias est très efficace dans sa fonction, tandis que l'autre apparaît comme une espèce de tache informe dans laquelle on peut difficilement reconnaître les traits du visage de la déesse. Ce qui se produit pour ces deux sculptures, quand elles sont placées à l'endroit où elles doivent être vues, c'est une

modification qui bouleverse les adéquations de vision de près et de loin. L'image de Phidias, par exemple, qui de près paraissait fantastique, de loin se transforme en image vraisemblable. Dans ce cas, c'est Phidias qui s'est révélé meilleur grâce à l'adéquation vraisemblable de son image à la représentation antérieure du thème que l'observateur applique à l'image quand il l'observe. En d'autres termes, l'image correspond à une opinion vraisemblable que le spectateur se fait de ce que serait une figure proportionnée d'une déesse. La même fonction est attendue dans le cas des prophètes, avec la partie supérieure du corps délibérément plus grande pour causer un effet persuasif plus intense sur celui qui les observe de loin.³⁶

43 Bien qu'il essaie lui aussi d'établir des comparaisons tout le temps, John Bury s'étonne des exagérations faites dans la correspondance entre les sanctuaires de Congonhas et Braga. Des dix-neuf statues de pierre de Braga, seuls Isaïe et Jérémie apparaîtraient parmi les douze de Congonhas, et la ressemblance relevée par Robert Smith entre le Ponce Pilate de Braga et le Nahum d'Aleijadinho serait, pour Bury, « insuffisante pour contrebalancer l'incompatibilité iconographique entre les deux statues ». Quant aux jardins avec les fontaines qui se trouvent à Braga, il n'en reste aucune trace à Congonhas, bien que des voyageurs étrangers du XIX^e siècle, comme Eschwege, par exemple, décrivent des fontaines et des jardins qu'ils ont vus sur place.

44 Bury, il y aurait une correspondance beaucoup plus étroite entre les chapelles carrées du Chemin de Croix à Congonhas et les chapelles, également petites et sans prétention, de Coïmbra et de Matosinhos. Une hypothèse importante proposée par Bury est que la confrérie responsable de la commande des figures du Chemin de Croix en 1796 avait à sa disposition des descriptions des groupes de figures de Braga, comme la *Description* de M. A. Vieira, publiée trois ans auparavant avec des détails complets de l'ensemble³⁷.

45 Selon John Bury, il existait naturellement pour les Portugais, tant de la métropole d'outre-mer que ceux des Amériques, la possibilité de choix de formes architectoniques curvilignes et baroques. Ils disposaient certainement d'illustrations et de descriptions dans des livres et gravures et d'informations transmises par des immigrants italiens et centre-européens. Le fait que ce n'est qu'à Minas Gerais et à Rio de Janeiro que ces formes ondulantes baroques ont été pleinement acceptées est aussi intrigant que le rejet général qu'elles ont subi dans le reste du monde « lusophone »³⁸.

46 Comme nous l'avons vu, Robert Smith suppose que la diffusion de modèles à Minas ne s'est pas faite à travers de gravures, mais de dessins. Pour l'auteur, les Portugais originaires de la région de Entre-Douro-e-Minho, de villes comme Braga, Viana, Barcelos, Guimarães, en plus de Porto, auraient certainement apporté avec eux les nouveaux modèles d'architecture et de sculpture à travers de dessins et de plans réalisés par des sculpteurs de pierre et de charpentiers qui avaient émigré vers le Brésil. Pour Smith, cela expliquerait, au moins en partie, la répétition, à Minas, des plans de Bom Jesus do Monte, Labruja, Santa Maria Madalena da Falperra et d'autres églises du Minho, surtout dans l'iconographie et la ressemblance entre les églises curvilignes. Smith propose apparemment une hypothèse complètement différente, en observant une transmission de connaissances qui se serait faite via le Portugal, même si la métropole, à son tour, avait aussi imité des œuvres d'autres régions d'Europe. Cette hypothèse est réellement plus plausible que supposer que l'appropriation de ces modèles se serait faite directement par la colonie, sans autres médiations³⁹.

Notes

1 SEBÁSTIAN, O programa iconográfico de Congonhas do Campo : integração do Brasil na espiritualidade da Contra-Reforma. *Barroco*, v.12. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 259-267.

2 LOYOLA, I. de., *Exercícios Espirituais*. Tradução de Joaquim F. Pereira. São Paulo : Edições Loyola, 1990.

3 OLIVEIRA, M.A.R. de., *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1985, p. 37.

4 BURY, J., *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 219 p, p. 30

5 HIND, A. M., *Early Italy Engravings. A critical Catalogue with complete reproduction of all prints described*. v. 1, New York / Londres: Knodler and Quaritch Ltd., 1938.

- 6 BURY, J., *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 219 p, p. 41.
- 7 BAZIN, G., *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 288
- 8 TAVEIRA, C. O, Aleijadinho em Congonhas : as hipóteses de Germain Bazin. In : *Barroco 13*. Belo Horizonte : UFMG, 1984/5.
- 9 TAVEIRA, C., *Les Sources du style de l'Aleijadinho*. Problèmes et perspectives pour l'étude de l'influence de l'art européen au Minas Gerais au XVIII^e siècle. 1983. 140 f. (Maîtrise en Archéologie et Histoire de l'Art) - Faculté de Philosophie et Lettres, Université Catholique de Louvain, Louvain, p. 20.
- 10 BURY, J., *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 219 p, p. 37.
- 11 TAVEIRA, C. O, Aleijadinho em Congonhas : as hipóteses de Germain Bazin. In : *Barroco 13*. Belo Horizonte : UFMG, 1984/5, p. 100
- 12 BAZIN, G., *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 258-260
- 13 TAVEIRA, C. O, Aleijadinho em Congonhas : as hipóteses de Germain Bazin. In : *Barroco 13*. Belo Horizonte : UFMG, 1984/5, p. 101.
- 14 TAVEIRA, C. O, Aleijadinho em Congonhas, *op. cit.*, p. 101 et également TAVEIRA, C., *Les Sources du style de l'Aleijadinho*. Problèmes et perspectives pour l'étude de l'influence de l'art européen au Minas Gerais au XVIII^e siècle, 1983, 140 f. (Maîtrise en Archéologie et Histoire de l'Art) - Faculté de Philosophie et Lettres, Université Catholique de Louvain, Louvain, p. 24.
- 15 OLIVEIRA, M.A.R., Umas tantas verdades sobre os Profetas de Aleijadinho. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 ago. 1983. Caderno 2. (Collection des Mines de Belo Horizonte).
- 16 La traduction littéraire serait : « Après que les séraphins célébrèrent le Seigneur, fut plaquée, par un séraphin, une braise sur mes lèvres, à l'aide d'une tenaille. » FERREIRA, D.G., *O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Editora Comunicação, 1981, p. 79.
- 17 SMITH, R.C., *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 22.
- 18 *Ibid.*, p. 8 et seq.
- 19 HANSEN, Teatro da memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 2, p. 40-54, dez.1995, p. 3.
- 20 TAVEIRA, C., *Les Sources du style de l'Aleijadinho*. Problèmes et perspectives pour l'étude de l'influence de l'art européen au Minas Gerais au XVIII^e siècle. 1983. 140 f. (Maîtrise en Archéologie et Histoire de l'Art) - Faculté de Philosophie et Lettres, Université Catholique de Louvain, Louvain, p. 42.
- 21 OLIVEIRA, M.A.R. de., *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1985, p. 15-16.
- 22 SMITH, R.C., *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 14.
- 23 *Ibid.*, p. 20
- 24 *Ibid.*, p. 32
- 25 SMITH, loc.cit.
- 26 SMITH, R.C., *op. cit.*, p. 24.
- 27 *Ibid.*, p. 26.
- 28 OLIVEIRA, M.A.R. de., *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1985, p. 28.
- 29 Analysant cet inventaire, Myriam Ribeiro fait aussi une autre conclusion sur la disposition des images : « De toute façon, la situation actuelle étant la même que celle de l'Inventaire de 1875 relativement au nombre total des images, nous pouvons encore déduire que trois d'entre elles changèrent de chapelle après 1875. À l'aide de l'analyse stylistique, surtout à partir de la comparaison des différentes polychromies des groupes, nous pouvons facilement identifier ces images. Il s'agit de deux figures de soldats (un qui passa du moment de la Prison à celui de la Flagellation et un autre qui passa de ce dernier au Chemin de Croix) et de la figure du jeune homme qui donne les clous, qui abandonna sa traditionnelle position dans le groupe de la Crucifixion pour intégrer le cortège du Chemin de Croix », OLIVEIRA, M.A.R. de., *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte: Itatiaia/EdUSP, 1985, p. 29.
- 30 SMITH, R.C. *Congonhas do Campo. op. cit.*, p. 26
- 31 *Ibid.*, p. 28.
- 32 *Ibid.*, p. 30.
- 33 *Ibid.*, p. 32-34
- 34 *Ibid.*, p. 20.
- 35 Hansen se réfère au passage de Platon dans *Le Sophiste*, dans lequel, en parlant à *Mimesis*, l'Étranger propose qu'il y ait deux sortes d'images : l'*icastique*, « proportionnelle à l'essence » et la *fantastique*, une « déformation ou disproportion de l'image icastique ». HANSEN, J.A., Teatro da

memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 2, p. 40-54, dez. 1995, p. 54.

36 HANSEN, J.A., Teatro da memória: monumento barroco e retórica. *Revista do IFAC*, Ouro Preto, n. 2, p. 40-54, dez. 1995, p. 48

37 BURY, J., *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991. 219 p., p. 188.

38 *Ibid.*, p. 180.

39 Sur les portails de pierre des églises de São Francisco et Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, que Smith attribue incontestablement à Aleijadinho, par exemple, on rencontre des linteaux de profil nodule très similaires à ceux que André Soares auraient créés pour sa chapelle de Santa Maria Madalena do Monte da Falperra (1753-1755) et pour le tabernacle du retable de l'autel de Nossa Senhora a Branca (1751), à Braga, que l'auteur considère « pièce-clef du développement de la sculpture rococo en pierre et en bois de la province du Minho ». SMITH, R.C., *Congonhas do Campo.*, op. cit., p. 12.

Pour citer cet article

Référence électronique

Guiomar de Grammont, « Les mystères du sanctuaire de Congonhas », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 08 | 2011, mis en ligne le 02 octobre 2011, consulté le 11 mai 2017. URL : <http://acrh.revues.org/4171> ; DOI : 10.4000/acrh.4171

Auteur

Guiomar de Grammont

Guiomar de Grammont est actuellement Directrice de l'Institut de Philosophie, l'Art et Culture de l'Université Fédérale de Ouro Preto où elle enseigne la Philosophie de l'Art et de la Littérature depuis 1993.

Doctorat en Littérature Brésilienne, à l'Université de São Paulo (USP), sous la direction du Professeur João Adolfo Hansen. Stage à l'École de Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, sous la direction du Professeur Roger Chartier.

Boursière de la prestigieuse Fondation Vitae, Prix « Casa de las Americas 1993 » à Cuba, pour le recueil de nouvelles *O fruto do nosso ventre*, publié la même année à la Havane et à São Paulo, aux éditions Editora Maltese, 1994. Parmi ses publications: *Aleijadinho e o Aeroplano: paraíso barroco e a construção do herói colonial* (Civilização Brasileira, 2008), *Sudário* (Ateliê: 2006) et *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* (Catedral das Letras: 2003).

V. CV Plataforma Lattes CNPq

<http://lattes.cnpq.br/5850599540304478>

E-mail : lagrammont@arobase@yahoo.com.br

Droits d'auteur



L'Atelier du Centre de recherches historiques – Revue électronique du CRH est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.