



Carmen Soares
Cilene da Silva Gomes Ribeiro
(coords.)

MESAS
LUSO-BRASILEIRAS
ALIMENTAÇÃO, SAÚDE & CULTURA

VOLUME I

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

PUCPRESS

A SIMBÓLICA DO GOSTO NO ESCADÓRIO DOS SENTIDOS DO BOM JESUS DO MONTE – BRAGA

(The Symbolic of Taste in the Stairway of the Senses
in the Bom Jesus do Monte – Braga)

ROGÉRIO SOUSA

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra
Gate of the Priests Project
(olar.benu@gmail.com)

RESUMO: O Escadório dos Sentidos constitui um dos elementos mais importantes do Bom Jesus do Monte. A sua construção no seio de uma *Via Crucis* monumental constitui um fenómeno intrigante que, por si só, necessita de ser clarificado. Apesar disso, o simbolismo dessa estrutura tem permanecido praticamente inexplorado. Neste estudo iremos centrar-nos no exame dos signos dispostos no Patamar do Gosto com o intuito de compreender o seu simbolismo no contexto geral da *Via Crucis* do Bom Jesus do Monte.

PALAVRAS-CHAVE: Bom Jesus do Monte, gosto, barroco, *Via Crucis*, Braga.

ABSTRACT: The Stairway of the Senses stands as one of the most important elements of the Bom Jesus do Monte. Its construction in the midst of a monumental *Via Crucis* is a puzzling phenomenon, which by itself needs to be understood. However, the symbolism of this structure remains largely unexplored. In this study we will focus our approach in the examination of the signs displayed at the Terrace of the Taste aiming to understand its symbolic message in the broader context of the *Via Crucis* of the Bom Jesus do Monte.

KEYWORDS: Bom Jesus do Monte, taste, barroc, *Via Crucis*, Braga.

No seu estado de compleição máxima, o complexo setecentista do Bom Jesus do Monte era já tido como o maior santuário de Portugal e um dos maiores da Europa, compreendendo a igreja, catorze capelas e vinte e oito fontes ligadas entre si por um escadório ladrilhado que compreendia 339 degraus¹. Essas estruturas monumentais estavam enquadradas por belos e

¹ *História Eclesiástica do País Bracarense do Século XVIII*, Biblioteca Nacional, n.º 832, Fólio 47 (70), cap. VIII: “Santuário do Bom Jesus do Monte, sua fundação antiga, instituição da confraria e descrição das suas obras”. O texto está transcrito e publicado em Costa 2003: 308-310.

amplos terraços ajardinados erguidos em socacos entre os frondosos bosques de carvalhos e castanheiros que cobriam o monte.

A construção do complexo iniciou-se em 1722, sob o comando de D. Rodrigo de Moura Teles, que lhe conferiu as características essenciais do seu plano, o qual foi provavelmente riscado por Manuel Pinto de Vilalobos².

O plano setecentista do Bom Jesus do Monte já apresentava três etapas bem delimitadas. A primeira iniciava-se no Pórtico do Sol e da Lua e era constituída pelas capelas da *Via Crucis*, flanqueadas pelas fontes dos planetas. A segunda etapa era constituída pelo Escadório dos Sentidos, que conduzia a um terreiro dominado, ao centro, pela Igreja do Bom Jesus do Monte, um belo edifício de planta centrada que se erguia numa plataforma semicircular. A terceira etapa regia-se pelo tema da ressurreição incluindo um escadório que conduzia ao Terreiro dos Evangelistas.

O estudo que aqui apresentamos em torno da simbólica do Gosto no Escadório dos Sentidos insere-se num trabalho mais geral de interpretação semiótica do complexo do Bom Jesus do Monte e pressupõe uma leitura sequencialmente articulada entre o figurado encerrado nas capelas e os símbolos e textos dispostos ao longo do escadório³.

I. A SIMBÓLICA DO ESCADÓRIO DOS SENTIDOS

Apesar de estabelecer a ligação entre a *Via Crucis*, oculta no bosque, e a Igreja do Bom Jesus, o Escadório dos Sentidos apresentava uma descontinuidade desconcertante em relação à primeira parte do complexo. No Escadório dos Sentidos, as referências à Paixão apagam-se por inteiro para emergir, em torno das fontes, um conjunto bastante sofisticado de referências simbólicas relacionadas com a transformação dos sentidos. A essa descontinuidade temática corresponde uma mudança drástica na própria estrutura do escadório: o caminho ziguezagueante oculto no bosque dá lugar, no Escadório dos Sentidos, a dois percursos que se entrecruzam em torno de um eixo central, criando um efeito cénico e estético de invulgar beleza, visível a partir da própria cidade. Esse forte efeito cenográfico tem levado os autores a desvalorizar a função

² Massara 1988: 37. As referências mais antigas ao culto da Santa Cruz no Monte Espinho datam do século XIV. Em 1494, essa estrutura já devia estar em ruína, pelo que o Arcebispo D. Jorge da Costa mandou aí erguer uma pequena ermida que seria reedificada e ampliada, no ano de 1522, por D. João da Guarda. Em 1629, a capela foi novamente reedificada, sendo então consagrada ao Bom Jesus do Monte, o que deu início ao culto da imagem de Jesus crucificado. A introdução desse culto levaria também à construção, nas imediações do santuário, de uma Via Sacra assinalada por nichos alusivos aos Passos da Paixão. O complexo erguido por D. Rodrigo de Moura Teles é, portanto, o quinto a ser construído no local. Ver Feio 1984: 21-23. Ver também Bandeira, Ferreira 2014: 9-11, Oliveira 2014: 64-71 e Peixoto 2011a: 83-93.

³ Sousa 2016.

simbólica dessa estrutura na leitura global do monumento⁴ ou a empreender uma leitura demasiado simplista do seu significado⁵.

As razões para uma tal desvalorização devem-se, em parte, a uma longa tradição memorialista que, desde o século XVIII, tem valorizado a descrição do monumento, mais do que a sua interpretação⁶. Por outro lado, no que diz respeito especificamente ao Escadório dos Sentidos, os próprios relatos acerca da criação do figurado tendem a desacreditar a intencionalidade da sua leitura simbólica. Sabemos, com efeito, que a execução das estátuas que figuram os sentidos foi encomendada pelos jesuítas do Colégio de São Paulo. Os fundos para o efeito foram obtidos de forma inusitada: almejando alcançar o monopólio da educação dos jovens do Minho, Douro e Trás-os-Montes, os jesuítas acabaram por suscitar a revolta de muitos alunos que foram presos e tiveram de pagar uma fiança, de acordo com as posses das respectivas famílias, para novamente ganharem a liberdade. Tal facto provocou a animosidade de toda a população em relação aos jesuítas. Estes, na tentativa de atenuar as proporções que o caso assumia, dispuseram-se a aplicar o dinheiro das fianças na construção do escadório dos Cinco Sentidos⁷.

O dinheiro foi, portanto, aplicado na elaboração das quinze estátuas, originalmente pintadas⁸, que ornamentam o escadório. Mas não é tudo. Aparentemente, teriam sido os próprios estudantes a escolher as figuras, símbolos e dísticos “numa promiscuidade, que a Mesa Censória julgou indecorosíssima e indecentíssima”⁹. Com efeito, as figurações que encimavam cada fonte dos sentidos representavam figuras mitológicas: Argos (Visão), Orfeu (Ouvido), jacinto (Cheiro), Ganimedes (Gosto) e Midas (Tacto)¹⁰. Após a expulsão dos jesuítas, em 1759, o desconforto perante o programa simbólico do Escadório dos Sentidos não deixou de se intensificar. No edital de 22 de abril de 1774, a Real Mesa Censória impôs a substituição das referências mitológicas que se encontravam nas fontes desse escadório. Em 1788, as

⁴ Feio, op. cit.: 63-68.

⁵ “[...] a constatação mais evidente a que se chega, é que todas elas, sem excepção, foram erguidas para celebrar o mistério da Paixão e Morte de Cristo” in Massara op. cit.: 84. Por seu turno, Pereira assevera: “Inicia-se então o percurso mais espectacular através do Escadório dos Cinco Sentidos que deve ser feito de modo ziguezagueante para que seja mais fiel a aproximação ao tormentoso Monte das Oliveiras” (em Pereira, 1988: 68). Destes pressupostos, resulta a assimilação do simbolismo das fontes ao das capelas, levando a uma completa obliteração da especificidade simbólica do Escadório dos Sentidos.

⁶ Ver a este respeito Peixoto 2011b: 149-158. Só muito recentemente o interesse sobre a simbólica começou a fazer-se sentir. Ver Abreu, Esteves 2011: 495-523.

⁷ In ibid.: 70.

⁸ Ibid. 71.

⁹ Feio op. cit.: 63.

¹⁰ Massara op. cit.: 70.

esculturas foram renomeadas e novas inscrições foram executadas para que o imaginário do escadório passasse a circunscrever-se ao do Antigo Testamento.

A análise atenta dos símbolos e textos dispostos ao longo dos cinco patamares dos sentidos revela uma elaboração demasiado sofisticada para que seja resultante da mera irreverência de um punhado de estudantes insurrectos. Desconhece-se até que ponto os trabalhos de decoração dos Escadório estavam avançados à data desse incidente e a composição do Colégio encarregado dessa obra. A verdade é que a natureza anedótica do incidente contribuiu eficazmente para que a notável síntese iconográfica e textual realizada ao longo do escadório passasse quase despercebida.

Na verdade, cada patamar é decorado com elementos dispostos cuidadosamente de acordo com uma lógica transversal a todo o escadório. As fontes são integradas numa representação em alto-relevo, posicionadas de modo a jorrar dos órgãos dos sentidos associados ao patamar em questão. Em redor da figura central, delimitada por uma cartela, dispõem-se figurações animais alusivas a cada um dos sentidos. O conjunto é encimado pela figuração do sentido, acompanhada por uma inscrição (Figura 1).

De ambos os lados do escadório – lembremo-nos que o caminho do Escadório dos Sentidos é duplo – uma estátua, também ela acompanhada de uma inscrição, ilustra um episódio bíblico em que o valor espiritual ou moral dos sentidos é colocado em evidência¹¹.

Para ser plenamente compreendida, a mensagem da fonte central deve ser articulada com as referências sugeridas pelas estátuas que, a norte e a sul, a ladeiam. Trata-se, portanto, de uma estrutura com um simbolismo altamente codificado. Com efeito, o Escadório dos Sentidos estava repleto de referências eruditas das mais variadas proveniências, com alusões textuais e iconográficas à mitologia clássica e ao Antigo Testamento.

No estudo que aqui apresentamos, delineamos algumas propostas de interpretação do simbolismo do Escadório dos Sentidos concentrando-nos, para tal, nos símbolos dispostos no Patamar do Gosto¹².

2. A ESTÁTUA DE ESDRAS

Do lado sul, ergue-se a estátua de Esdras segurando, na mão esquerda, um cálice e um pão (Figura 2). A estátua é acompanhada pelo texto¹³:

¹¹ Nas versões em português destas inscrições adoptámos a tradução da Bíblia dos Franciscanos Capuchinhos.

¹² Uma interpretação mais global é proposta em Sousa 2016 (no prelo).

¹³ *História Eclesiástica*. In Costa op. cit.: 321. Ver também Feio op. cit.: 67.

ESDRAS. / GUSTA PANEM ET NOM DERELINQUAS NOS
SICUT PASTOR / IN MEDIO LUPORUM. /

Esd. 4. C. 5

Prova o pão e não nos abandones, como o pastor, no meio dos lobos
(4 Esd 5, 18).

O *Livro de Esdras* descreve a restauração do culto no Templo de Jerusalém. O livro inicia-se com o édito de Ciro, decretando o regresso dos judeus e a reconstrução do Templo que havia sido destruído pelo rei da Babilónia, Nabucodonosor, em 587 a. C.¹⁴. Na sequência desses eventos, Artaxerxes¹⁵ confiou a Esdras a missão de inspeccionar a restauração do culto do Templo de Jerusalém (Es 7, 11-16). A escolha de Esdras é muito significativa, uma vez que este não só pertencia à linhagem dos sumo-sacerdotes que remontava a Aarão (Es 7, 1-5), como era também “sacerdote e escriba, versado na Lei do Deus do céu” (Es 7, 12), o que significa que era o responsável pelas questões religiosas judaicas na administração persa¹⁶, personificando o rigor e a pureza dos exilados da Babilónia. O rei encarregou-o de uma tripla missão: favorecer o regresso dos judeus à sua terra (Es 7, 13), vigiar pelo bom funcionamento do culto (Es 7, 15-20) e promulgar a Lei de Moisés como lei de Israel (Es 7, 25-26)¹⁷. A missão de Esdras personifica, portanto, o triunfo definitivo de um judaísmo nascido no exílio e purificado por essa provação¹⁸.

O cálice e o pão representados na estátua têm um grande valor simbólico, aludindo ao ritual do pão e do vinho que Melquisedeque, rei de Salém (“Paz”, identificada mais tarde com a cidade de Jerusalém¹⁹ - Sl 76,3), legou a Abraão (Gn 14:18)²⁰. Essa personagem enigmática, da qual o texto bíblico não apresenta qualquer genealogia, é tida como o modelo de sacerdote do Deus Altíssimo:

¹⁴ Ver Abadie 2000: 515.

¹⁵ É difícil de estimar se aqui se trata de Artaxerxes I (465-425 a.C.) ou de Artaxerxes II (404-359 a.C.), in Porter 1997: 116.

¹⁶ Porter 1997: 116.

¹⁷ Abadie 2000: 521.

¹⁸ Ibidem: 521.

¹⁹ Ver Gerard 1989.

²⁰ Note-se que as cartas de Amarna fazem já alusão a Uru-salim (“Fundação de Salim”). O nome de Melquisedeque significa “O meu rei é justo” ou “(o deus) de Justiça é rei” (in Gerard 1989: 906). A alusão aos símbolos de Melquisedeque é omissa na maior parte dos comentadores do Bom Jesus do Monte. Veja-se Massara op. cit., 74 ou Bezerra 2002, 109-112.

Sem pai, sem mãe, sem genealogia, sem princípio de dias nem fim de vida, assemelha-se ao Filho de Deus e permanece sacerdote para sempre (Hb 7, 3).

A restauração do culto do Templo de Jerusalém, que Esdras personificava, era assim colocada sob o vulto ancestral de Melquisedeque, o qual, de certa forma, personifica uma tradição que para os redactores do texto bíblico já era imemorial. De facto, sabemos hoje que o ritual do pão e do vinho já tinha um peso importante nos cultos agrários do Oriente Antigo (Figura 3)²¹. Com conotações solares, o pão e o trigo simbolizam o trabalho, a sabedoria e a vida²², enquanto o vinho e a uva eram símbolos da alegria e do amor²³. Tanto as espigas como as uvas foram utilizadas como símbolos de ressurreição por todo o mundo antigo. No Egipto integram os cultos de Osíris, associando-se ao poder de regeneração da cheia do Nilo, e na Grécia figuram nos cultos de Diónisos, de Deméter e de Orfeu. Já na Antiguidade, a consciência da afinidade entre estes cultos era notória, motivando, sobretudo no contexto do helenismo alexandrino, um sincretismo natural entre estes cultos²⁴.

Pela mão de Melquisedeque, o ritual do pão e do vinho é integrado na narrativa bíblica com um carácter intemporal que mostra a consciência dos seus redactores acerca da antiguidade do mesmo. O “Deus Altíssimo” adorado por Melquisedeque assume, dessa forma, o contorno do deus cananita El-Elion, homenageado no templo de Salém através do ritual do pão e do vinho²⁵. É importante sublinhar que um tal ritual se distanciava dos sacrifícios cruentos que eram regra no mundo cananita e dos próprios holocaustos praticados no Templo de Jerusalém, perfilando-se já como uma refeição mística portadora de vida²⁶.

É certamente a ancestralidade deste ritual, que é evocada através do cálice e do pão, que a estátua de Esdras faz alusão, associando a reconstrução do Templo ao vulto de Melquisedeque, o rei-sacerdote que personifica o Messias, o “Ungido”, dotado de uma existência que não tem nem princípio nem fim²⁷.

Ao estabelecer essa associação, a estátua confere uma dimensão intemporal ao ritual eucarístico instituído por Jesus. Na verdade, Jesus é sumo-sacerdote à semelhança de Melquisedeque, “instituído, não segundo o mandamento

²¹ Os deuses-espiga remontam aos cultos sumérios de fertilidade. Ver Amiet 2000: 52.

²² O pão é, na tradição bíblica, o símbolo por excelência do alimento e representa as necessidades do homem. In Bologne 1994: 189.

²³ O vinho é um dom de Iavé que dissipa a tristeza (Prov. 31,6-7) e que é servido em abundância nas bodas e nos banquetes. In Bologne 1994: 258.

²⁴ Sousa 2011: 233-234.

²⁵ Porter 1997: 39.

²⁶ Ver Gerard 1989: 1038.

²⁷ Gerard 1989: 907.

de uma lei humana, mas segundo o poder de uma vida indestrutível” (Hb 7, 15-17). A figuração dos símbolos da comunhão eucarística, o cálice e o pão, alude, portanto, à identificação entre Jesus e Melquisedeque²⁸:

Na verdade dele (Jesus) se testemunha: Tu és sacerdote para sempre, segundo a ordem de Melquisedeque (Hb 7, 15-17).

O texto que acompanha a estátua de Esdras é, por si mesmo, bastante intrigante:

Prova o pão e não nos abandones, como o pastor, no meio dos lobos (4 Esd 5, 18).

A passagem em questão constitui a advertência de Salathiel, um capitão do povo de Israel que exorta Esdras a abandonar o jejum a que se votou a pedido do Anjo. A passagem sugere irresistivelmente uma forte afinidade com a representação de Jesus como Bom Pastor:

Sei que virão, após a minha partida, lobos graves para junto de vós que não pouparão o rebanho (Act 20:20).

Em ambos, antevê-se o tempo da ausência de Deus. No caso de Esdras, o jejum é motivado para recuperar “compreensão e começar a falar com o Altíssimo” (Es 5, 22). Ora, essa passagem é integrada no *Quarto Livro de Esdras*, um texto apócrifo tardio²⁹ de carácter apocalíptico, referindo-se não à refundação do Templo, como seria de esperar, mas à sua destruição, sob a ocupação romana, no ano 70. Sugere-se, assim, um paralelo entre a destruição do Templo e a morte de Jesus, paralelo esse de resto veiculado nos próprios evangelhos:

Derrubai este templo e em três dias o levantarei (Jo 2:19).

A estátua de Esdras estabelece um interessante e elaborado jogo simbólico tendo o Templo de Jerusalém como pano de fundo. Símbolo, por excelência, da presença divina, o Templo destruído, tal como a morte de Jesus, seria a imagem da própria deserção de Deus. E, no entanto, a elaborada simbólica tecida em torno da estátua de Esdras vem destacar o papel do culto, mais do que o Templo. A dimensão intemporal do culto, a sua origem imemorial e difusão universal atestam que é por ele que se estabelece a verdadeira ligação com o Deus Altíssimo. O ritual ancestral do pão e do vinho emerge, assim

²⁸ Bologne 1994: 169.

²⁹ Ver Bezerra 2002: 110-111.

como um culto sem Templo, totalmente incruento e, por isso, plenamente espiritualizado. De um modo simular, o jejum significa o abandono de si mesmo indispensável para abrir a compreensão do profeta à revelação e ao contacto com o Altíssimo. Neste contexto, o Templo, apesar da magnitude do seu significado, permanece num plano secundário. Com a estátua fazendo alusão à reconstrução do Templo e o texto evocando a sua destruição, o jogo simbólico tecido em torno das representações de Esdras sublinha a fragilidade do templo, enquanto espaço físico, por oposição à perenidade de um culto interior baseado no ritual do pão e do vinho e no jejum, os quais transformam a Vida no verdadeiro Templo do Altíssimo.

3. A ESTÁTUA DE JÓNATAS

Do lado norte da escadaria figura a estátua de Jónatas que ergue uma lança (agora perdida), tendo um cortiço de abelhas representado junto da perna esquerda (Figura 4). A inscrição refere³⁰:

JONATHAS. / GUSTANS GUSTAVI IN SUMMITATE VIRGAE;
/ ET ECCE MORIOR .../
(1 Sm 14, 43).

Provei um pouco de mel com a ponta do bastão que tinha na mão. E aqui me tens pronto para morrer! (1 Sm 14, 43).

Tanto a inscrição como a iconografia da estátua fazem alusão a um acontecimento que prenuncia o destino trágico de Saul. O rei obrigara o povo a jejuar antes da luta com os filisteus, impondo a pena de morte em caso de desobediência. Desconhecendo o juramento de Saul, o seu filho, Jónatas, provou do mel que aflorava à superfície do solo da floresta, incorrendo na pena de morte:

Os israelitas estavam extenuados, porque Saul obrigara o povo com o juramento, dizendo: “Maldito seja o homem que tomar alimento antes do anoitecer, antes que eu me tenha vingado dos meus inimigos”. Por isso, ninguém do povo comeu nada. Toda aquela multidão de gente tinha entrado na floresta; à superfície do solo, havia mel. O povo entrou, pois, na floresta e eis que o mel corria. Mas ninguém ousou levá-lo com a mão à boca para não violar o juramento. Jónatas, porém, ignorava o juramento com que o pai obrigara o povo; estendeu a ponta do bastão que tinha na mão, molhou-a num favo de mel e levou-a à boca. Então recuperou o vigor dos olhos. Um homem do povo disse-lhe: “Teu pai

³⁰ *História Eclesiástica*. In Costa op. cit.: 321. Ver também Feio op. cit.: 67.

fez jurar o povo, dizendo: ‘Maldito o homem que hoje provar alimento’”. Jónatas respondeu: “Meu pai fez mal à nossa terra. Vós mesmos vistes como se me iluminaram os olhos, porque comi um pouco deste mel. E se o povo tivesse hoje comido da presa tomada ao inimigo, não teria sido muito maior a derrota dos filisteus?” (1 Sm 14, 24-30).

A desobediência de Jónatas constitui um sinal da aberração do juramento de Saul que não reflectia a ordem cósmica, mas sim o seu próprio orgulho. Aquele juramento insensato teve efeitos desastrosos na verdadeira Aliança:

Naquele dia, foram derrotados os filisteus, desde Micmás até Aialon. O povo, exausto de fadiga, lançou-se ao saque e tomou as ovelhas, os bois e os bezerros, que degolaram sobre a terra, comendo a carne juntamente com o sangue. E avisaram Saul: “O povo está a pecar contra o Senhor, comendo carne com sangue” (1 Sm 14, 31-33).

O tabu da ingestão do sangue dos animais, que simbolizava a essência sagrada de vida, era a base da Aliança estabelecida entre Deus e Noé, após o Dilúvio. A insensatez do juramento de Saul levou o povo a desrespeitar a Aliança, comprometendo todo o equilíbrio cósmico.

Ao cair o dia, Saul interrogou o oráculo de Deus, mas, não obtendo resposta, compreendeu que o juramento tinha sido quebrado e, ao deitar sortes, identificou Jónatas como o culpado. O versículo inscrito na estátua de Jónatas evoca o momento em que este confessa o seu delito:

Provei um pouco de mel com a ponta do bastão que tinha na mão. E aqui me tens pronto para morrer! (1 Sm 14, 43).

Como se dispunha a sacrificar o seu próprio filho, a voz de Deus fez-se ouvir através do povo que reclamava a vida para o herói da batalha:

Mas o povo disse a Saul: “Como havia de perecer Jónatas, ele que acaba de dar a vitória a Israel? Isto não pode ser! Viva o Senhor! Nem um só cabelo da sua cabeça cairá por terra, porque foi por beneplácito de Deus que ele agiu desta forma” (1 Sm 14, 45).

O episódio coloca em evidência o contraste entre os desígnios de Deus, que se manifestam espontaneamente, e o juramento do rei, que instala a desordem no povo devido ao jejum forçado. Este constituiu o primeiro sinal da ruína de Saul e do arrependimento de Deus que acabou por rejeitá-lo como rei: “Arrependo-Me de ter feito rei a Saul, porque Me voltou as costas e não executou as Minhas ordens” (1 Sm 15, 11).

4. A FONTE DO GOSTO

Na Fonte do Gosto, a cartela central é decorada com um homem em idade madura, com barba e cabelos longos e ondulados, com uma bica a jorrar água pela boca (Figura 5). Na mão esquerda segura uma maçã e é ladeado por dois macacos que imitam esse mesmo gesto. Na base da taça que recebe a água, figura um outro macaco.

O macaco, que aqui representa o sentido do gosto em estado natural, é uma caricatura do homem inferior dominado pelos vícios, representando a gula e a cupidez³¹. O objecto da ganância é a maçã, que tradicionalmente representa o fruto da *Árvore da Ciência do Bem e do Mal*, que motivou a expulsão de Adão e Eva do Éden:

Porque atendeste à voz da tua mulher e comeste o fruto da árvore a respeito da qual Eu te havia ordenado “Não comas dela” maldita seja a terra por tua causa. E dela só arrancarás alimento à custa de penoso trabalho, todos os dias da tua vida (Gn 3, 17-19).

Símbolo do “pecado” original, ou seja, do erro primordial³², o fruto proibido é a imagem do conhecimento distintivo, ou seja, da tomada de consciência de si como uma entidade separada do mundo³³. Tal conhecimento simboliza a “queda” e constitui a verdadeira fonte de sofrimento, condenando o homem a trabalhar para se alimentar. A relevância desse símbolo na composição geral da fonte detecta-se ainda no fruto que encima a cartela³⁴.

5. JOSÉ, A FIGURAÇÃO DO GOSTO

A figuração do Gosto apresenta um jovem com uma taça de frutas na mão esquerda e um cálice na mão direita (Figura 6). A inscrição refere o seguinte³⁵:

³¹ Na iconografia cristã, o macaco é a imagem do homem degradado pelos seus vícios. “Singe”, in Chevalier, Gheerbrant 1969: 887.

³² Para a identificação entre as noções de “pecado” e de “erro”, ver Lourenço 2015: 74.

³³ A maçã tanto pode significar o fruto da *Árvore da Vida*, como o fruto da *Árvore do conhecimento do bem e do mal*. No primeiro caso, evoca o conhecimento unitivo que confere imortalidade, ou o conhecimento distintivo que provoca a queda. Ver “Pomme”, in Chevalier, Gheerbrant 1969: 776.

³⁴ Este símbolo é erradamente interpretado como um “chapéu episcopal” por vários autores. Ver Massara op. cit.: 74. Ver também Bezerra op. cit.: 116.

³⁵ *História Eclesiástica*. In Costa op. cit.: 321. Ver também Feio op. cit.: 67.

JOSEPH. / DE BENEDICTIONE DOMINI IN TERRA EJUS,
DE PO - / MIS COELI, ET RORE.
(Deuter. 33, 13)

José: a sua terra é abençoada pelo Senhor: dele é o melhor orvalho do céu e do abismo subterrâneo (Dt 33, 13).

A estátua representa José que, graças à interpretação do sonho do faraó, poupou todo o povo do Egito a sete anos de fome (Gn 41, 17-36). Contudo, o versículo que acompanha a estátua não se reporta a José do Egito, mas sim à tribo de José. Na verdade, trata-se da bênção que Moisés dirige à tribo antes da sua morte no Monte Nebo:

A José disse: A sua terra tem as bênçãos do Senhor, com os dons do céu, o orvalho e as águas que correm nas profundezas; os dons que o sol oferece e os frutos de cada mês; as primícias das antigas montanhas, os dons das colinas eternas; os dons da terra e a sua abundância, a bondade daquele que apareceu na sarça desçam sobre a cabeça de José, sobre a fronte do eleito entre seus irmãos! É belo como touro gordo! Seus chifres são chifres de búfalo; com eles derrubará os povos todos, até aos confins da terra: tais são as multidões de Efraim, os milhares de Manassés! (Dt 33, 13-17).

Aoabençoar a tribo, Moisés descreve Iavé com os atributos de um deus supremo e fecundador, exercendo o seu poder sobre as águas, o sol e a terra³⁶. O versículo escolhido, em particular, evoca o orvalho e as águas abissais, ou seja, as águas celestes e as águas ctônicas, como um dom do poder universal de Iavé. Curiosamente, o simbolismo do orvalho está presente no discurso que Moisés entoa apenas uns versículos antes:

Escutai, ó céus, que eu vou falar, ouça a terra e as palavras da minha boca. Derrame-se como chuva o meu ensinamento, espalhe-se como orvalho a minha palavra, como aguaceiros sobre a erva, como chuvisco sobre a relva! (Dt 32, 1).

Simbolicamente, o ensinamento de Moisés identifica-se com o orvalho, o elixir da vida, contendo a essência de vida da água primordial e condensando o poder fecundador de Deus para vivificar a terra e o coração dos homens.

³⁶ Esta divindade é descrita com os atributos característicos de Baal, o grande deus cananita, manifestando-se curiosamente na imagem do próprio touro, um importante símbolo de fertilidade nos cultos agrários do Médio Oriente Antigo, mais tarde romanizado no culto de Mitra. As ressonâncias pagãs veiculadas por essas imagens não podem ter escapado ao Colégio de sábios responsáveis pelo programa do Escadório, muito embora a sua origem precisa no culto de Baal fosse certamente desconhecida.

6. GANIMEDES, A FIGURAÇÃO DO GOSTO

Como referimos, a figuração original do Gosto fazia alusão a Ganimedes, o jovem raptado por Zeus no Monte Ida³⁷:

NECTAR ET AMBROSIAM GANIMEDES DULCIUS OFFERT,
/ SANGUINE SIBI PROPRIO POCULA, CARNE DAPES.

O doce Ganimedes nos oferece o Divino manjar e suave néctar. A bebida é o seu próprio sangue, e a comida, a sua carne³⁸.

A lenda refere que, enamorado pela sua beleza, Zeus se transformou numa águia, levando Ganimedes para o Olimpo, para servir como copeiro dos deuses. O príncipe troiano permaneceu, então, jovem para sempre, metamorfoseando-se na constelação de Aquário.

A estátua representando o jovem com a taça de frutas e o cálice evocava os alimentos divinos que proporcionavam a imortalidade. Num jogo de imagens surpreendente, o dístico sugere uma identificação entre Ganimedes, Jesus e Melquisedeque, assimilando o alimento dos deuses olímpicos ao pão e ao vinho do ritual eucarístico. Este Ganimedes, onde se entrevê o vulto de Jesus, surge assim como a personificação amorosa do elixir da vida eterna, o alimento de imortalidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estátua de Esdras evoca o ritual ancestral do pão e do vinho. Com conotações de fecundidade em pano de fundo, o ritual do pão e do vinho simbolizava a Aliança com o Altíssimo. O pão e o vinho usados na Eucaristia são assim integrados numa longa linhagem intemporal (literalmente desprovida de genealogia), cuja origem remonta a Melquisedeque.

A estátua de Jónatas, por outro lado, apresenta o perigoso uso do jejum desligado da presença de Deus.

Na fonte, o Gosto é representado em estado natural, associado à gula, à ganância e ao erro, ao passo que a figuração do Gosto personifica a sua espiritualização, aludindo ao papel do conhecimento como alimento espiritual, o verdadeiro elixir da vida eterna, o qual – tal como o orvalho – brota espontaneamente no coração do homem em resultado da presença de Deus. As referências a Ganimedes, como figuração do Gosto transformado pelo Espírito, adensam as conotações amorosas associadas ao elixir de imortalidade. O vinho e o pão são assim identificados com o néctar e a ambrósia, respectivamente, fazendo do amor de Jesus o verdadeiro alimento de imortalidade.

³⁷ *História Eclesiástica*. In Costa op. cit.: 321.

³⁸ In Messara 1988: 74.

Os signos dispostos em torno das representações do patamar do Gosto integram-se na simbólica geral do Escadório dos Sentidos, o qual foi concebido para materializar a Escada de Jacob (Figura 7). De acordo com a narrativa bíblica, ao partir para a sua viagem heróica a Bersabé, Jacob pernoita numa localidade chamada Luz. No seu sonho, Jacob vê uma “escada” que chega ao céu, com anjos a subir e a descer³⁹. Jacob dá ao local o nome de Betel, que significa “Casa de El” (Gn 28, 17). No Bom Jesus do Monte, o simbolismo dessa imagem concentra-se no Escadório dos Sentidos, que justamente materializa a ligação entre o céu e a terra.

Enraizando-se na interpretação medieval de Honório de Autun (1080-1154), que identificava quinze níveis nesta escadaria, cada um deles associado a uma virtude⁴⁰, o Escadório dos Sentidos apresenta justamente quinze estátuas, ilustrando os movimentos de subida e descida entre a terra e o céu. Com efeito, em cada patamar, as estátuas laterais repartem-se num jogo dualista entre a abertura para o alto e a queda. No patamar do Gosto, a abertura para o alto é personificada na estátua de Esdras, ao passo que a queda é ilustrada por Jónatas. Mais interessante ainda, na sua fonte central, o Escadório dos Sentidos insinua uma identificação entre a espiritualização dos sentidos (evocada na figuração principal que domina a manifestação animal representada na fonte) e a Escada de Jacob. Dessa identificação resulta a ideia que, ao dominar o ego (a manifestação animal do sentido), se verifica uma iluminação capaz de projectar o peregrino num horizonte superior, liberto do erro e do sofrimento, horizonte esse que, no escadório setecentista, se identificava com o Terreiro da Igreja do Bom Jesus do Monte. Em pano de fundo, adivinha-se, uma vez mais, o perfil de Honório de Autun, que afirmava: “O exílio do homem é a ignorância; a sua pátria é a ciência”⁴¹. Esse horizonte de conhecimento a que era conduzido o peregrino que ascendia através desse escadório era o da própria Jerusalém celeste, como indica a inscrição redigida sobre o pórtico de entrada.

Em conclusão, o estudo do Escadório dos Sentidos revela que, embora se insira na narrativa da Paixão figurada nas capelas da *Via Crucis* e estabeleça com ela um vivo diálogo alicerçado na Paixão e morte de Jesus, a simbólica cuidadosamente tecida ao longo dos seus patamares demonstra bem a autonomia do seu programa, centrado na formulação do conhecimento como uma iluminação dos sentidos.

O estudo das referências textuais e iconográficas do Patamar do Gosto torna bem clara a complexidade e sofisticação do programa simbólico do Bom

³⁹ Trata-se seguramente de uma alusão à configuração característica de um zigurate. Ver Porter 1997: 45.

⁴⁰ Bologne 1994: 99.

⁴¹ Le Goff 1957: 64.

Jesus do Monte⁴². Embora esse programa se enraíze visivelmente no gosto e na atmosfera do barroco, com a confluência erudita de saberes que lhe é característica, assim como numa certa preocupação “pedagógica” da Contra-Reforma, que fomentou o uso da arte como instrumento evangelizador, a verdade é que a dimensão e o alcance da síntese simbólica elaborada no Bom Jesus do Monte possuem um carácter verdadeiramente excepcional.

REFERÊNCIAS

- Alves, H. (2000), *Bíblia Sagrada*. Difusora Bíblica, Lisboa/Fátima.
- Abadie, P. (2000), “De Babilonia a Jerusalem”, in A. Lemaire, *El Mundo de la Biblia*. Editorial Complutense, Madrid, 515-522.
- Abreu, P., Esteves, G. (2011), “Bom Jesus do Monte: Um sermão eloquente”, in A. Oliveira, J. Varanda, J. Peixoto, E. Gonçalves, V. Pereira (coords.), *O Barroco em Portugal e no Brasil*, ISMAI-CEDTUR, Maia, 495-523.
- Amiet, P. (2000), “La religión de los sumerios”, in A. Lemaire, *El Mundo de la Biblia*. Editorial Complutense, Madrid, 47-58.
- Bandeira, M.; Ferreira, R. (2014), “Braga e o Bom Jesus do Monte, uma simbiose perfeita”. *Bracara Augusta* 117: 5-16.
- Barata, M. (1974), Origem dos santuários tipo “*Bom Jesus do Monte*”, em Braga, nos “*Sacro-Monte*” do norte de Itália (Piemonte e Lombardia), dos séculos XVI e XVII – exemplo do de Varese, Braga.
- Bezerra, J. (2002), *Subsídios para uma outra leitura do Bom Jesus do Monte (Santuário de Peregrinação)*, Bezerra Editora, Braga.
- Bologne, J. (1994), *Les allusions bibliques*, Larousse, Paris.
- Carita, H., Cardoso, H. (1987), *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Quetzal Editores, Lisboa.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1969), *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Éditions Rober Laffont-Éditions Jupiter, Paris.
- Costa, L. (2003), “Documentos e Memórias para a História do Barroco Bracarense”. *Bracara Augusta* 106: 307-331.
- Coutinho, A. (1899), *Bom Jesus do Monte: Esboço Histórico e Descritivo*, Livraria Central, Braga.
- Feio, A. (1984), *Bom Jesus do Monte*, Confraria do Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga.
- Le Goff, J. (1957), *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil.
- Lourenço, F. (2015), *O Livro Aberto: Leituras da Bíblia*, Cotovia, Lisboa.
- Massara, M. (1988), *Santuário do Bom Jesus do Monte: Fenómeno Tardo Barroco em*

⁴² Para uma leitura de conjunto, ver Sousa 2014.

Portugal, Confraria do Bom Jesus do Monte, Braga.

- Oliveira, A. (2014), “ O Bom Jesus do Monte (I. As origens. II. As devoções)”, *Bracara Augusta* 117: 47-99.
- Peixoto, J. (2011a), *Bom Jesus do Monte*, Confraria do Bom Jesus do Monte, Braga.
- Peixoto, J. (2011b), “Os memorialistas do Bom Jesus do Monte”, in A. Oliveira, J. Varanda, J. Peixoto, E. Gonçalves, V. Pereira (coords.), *O Barroco em Portugal e no Brasil*, ISMAI-CEDTUR, Maia, 149-158.
- Pereira, J. (1988), “A retórica da Fé: simbolismo e decoração no escadório dos cinco sentidos”, *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*, 1: 17-32.
- Porter, J. (1997), *Bíblia: Guia ilustrado*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Sousa, R. (2016), *Guia simbólico do Bom Jesus do Monte*, Eranos, Lisboa.
- Sousa, R. (2013), “Lost in translation: The Hellenization of the Egyptian tradition”, in R. Sousa, M. C. Fialho, M. Haggag, N. S. Rodrigues (eds.), *Alexandria ad Aegyptum: The legacy of multiculturalism in Antiquity*, University of Porto, University of Coimbra, University of Alexandria, Porto, 230-264.

FIGURAS



Figura 1: O Patamar do Gosto
Fonte: Fotografia do Autor.



Figura 2: Estátua de Esdras
Fonte: Fotografia do Autor.



Figura 3: Relevo rupestre representando o rei Uarpalauas num cerimonia dedicado a Tarhu, o deus da vegetação e dos elementos, século VIII a.C., Ivriz (Turquia)
Fonte: Fotografia de Ana Silva.



Figura 4: Estátua de Jónatas
Fonte: Fotografia do Autor.



Figura 5: Fonte do Gosto
Fonte: Fotografia do Autor.



Figura 6: Figuração do Gosto
Fonte: Fotografia do Autor.



Figura 7: Escadório dos Sentidos
Fonte: Fotografia do Autor.