

Angelita Marques Visalli
José Rodolfo Vieira
(Organizadores)



IMAGEM, RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES

**ANGELITA MARQUES VISALLI
JOSÉ RODOLFO VIEIRA
(Organizadores)**

IMAGEM, RELIGIÕES E RELIGIOSIDADES

LEDI - UEL

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Heloisa Molina (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Angelita Marques Visalli (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Áureo Busetto (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carolina Amaral de Aguiar (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Edméia Ribeiro (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Fausta Gantús Inurreta (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México)
Paulo César Boni (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Renata Aparecida Frigeri (Faculdade Pitágoras, Brasil)
Richard Gonçalves André (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Rogério Ivano (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)

CONSELHO EDITORIAL

Amanda Keiko Yokoyama
Bianca Martins Coelho
Danilo Pontes Rodrigues
Ingrid Batista Marques
José Rodolfo Vieira
Lucas Ciamariconi Munhóz
Maiara Caroline Gasparotto Zabini

INFORMAÇÕES CATALOGRÁFICAS

VISALLI, Angelita Marques; VIEIRA, José Rodolfo (Org.). **Imagen, religiões e religiosidades**. Londrina: LEDI, 2022.

ISBN: 978-65-85222-05-1

Capa: Hieronymus Bosch, Tentações de Santo Antônio. Imagem de domínio público.

Livro de distribuição gratuita.

Sumário

Apresentação.....	5
Umbanda e mídia: Imagens de Zé Pelintra e Zé Carioca, a relação da cultura brasileira com o arquétipo do malandro	
Diego Santos, Hertz Camargo.....	6
Um acervo fotográfico religioso: a devoção ao Divino retratada em ex-votos (1882-2002)	
Elizabeth Johansen.....	24
Os mantos de Nossa Senhora: aspectos devocionais e artísticos	
Rosângela Aparecida da Conceição	45
Ontem, hoje e sempre o espírito: a temática espírita na história da telenovela brasileira	
Marcos Vinicius Meigre e Silva.....	65
La catarsis por medio del arte de Bernini	
Natalia Giraldo NOACK.....	84
Autógrafo ou mensagem publicitária? Reflexões iniciais sobre a assinatura na Távola de Pescia de Francisco de Assis (1235)	
Gabriel Braz de Oliveira.....	97
António Vieira uma voz no Bel Composto de Bernini	
Maria Cândida Ferreira de Almeida.....	120
Transformação de Satan (século IV A.C.) em Diabolôs (século I D.C.) no cânon judaico-cristão	
Letícia Pereira Bettini.....	132

Bernini y la liturgia: intermedialidad más allá de lo visual	
Juan José Apolinar Romero.....	162
Da torre ao chão da igreja: a dimensão popular na devoção à Nossa Senhora da Boa Morte na cidade de Rio Pardo	
Gabriela Carvalho da Luz.....	180
Imagens da intolerância no jornalismo paranaense: narrativas sobre a Umbanda no Caso Evandro	
Bruno Caron Ferreira, Hertz Wendell de Camargo.....	208
A memória leonina nas <i>Le considerazioni sulle stimmate</i> (Csd)	
Alex Silva Costa.....	227
Cabeças cortadas: a decapitação de mártires no manuscrito BM Cambrai 528 (séc. XII)	
Pamela Wanessa Godoi.....	246
Mito e discurso: a idade de ouro e a criação de Adão de Michelangelo	
Ricardo Ribeiro Elias, Silvânia Siebert.....	272
O embevecimento do indivíduo setecentista e oitocentista. Relações entre as obras Oração e Agonia de São Francisco de Assis (1794-1804) de Mestre Ataíde e a religiosidade brasileira colonial	
Daniel Henrique Alves de Castro.....	298
O Retrato em perspectiva: uma reflexão sobre os conceitos associados ao retrato por Belting e Gombrich	
Reberson de Oliveira Carneiro.....	312

Apresentação

Há quinze anos, o Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM) – que ganhou, posteriormente, faceta mais ampla, o Encontro Internacional de Estudos da Imagem (EIEIMAGEM) – teve sua primeira edição em 2007. Desde então, de forma bienal, o evento tem sido promovido pelo Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI) da Universidade Estadual de Londrina (UEL), congregando pesquisadores e demais interessados no multifacetado universo da imagem.

Nesse sentido, o evento converteu-se num importante canal de interlocução para todos aqueles interessados na temática. Isso ofereceu condições para a progressiva consolidação de um campo de investigação que, há algumas décadas, era ainda lacunar. Na área da História, por exemplo, apenas recentemente a visualidade entrou de fato no repertório de fontes disponíveis aos pesquisadores, permitindo a emergência de uma história visual.

Os livros que compõem esta coleção, decorrentes da oitava edição do ENEIMAGEM e do quinto EIEIMAGEM (ambos realizados em maio de 2021 em meio a uma pandemia mundial), constituem uma importante amostra dessas interlocuções acadêmicas. Além disso, oferecem um vislumbre do estado da arte dessas produções, voltadas para o universo da arte, da escrita, da mídia, do jornalismo, do cinema, da fotografia, do humor, da educação, das representações sobre o Oriente, do consumo, bem como do gênero em suas conexões com o corpo e a sexualidade. Trata-se de um amplo repertório de discussões que sugerem, uma vez mais, o caráter prolífico dos estudos da imagem.

Desejamos a todos ótima leitura!

Comissão organizadora.

Umbanda e mídia: Imagens de Zé Pelintra e Zé Carioca, a relação da cultura brasileira com o arquétipo do malandro

Diego SANTOS¹
Hertz CAMARGO²

Introdução

A partir das reflexões de Morin (2007), que define a comunicação como o modo de circulação da cultura, assim, pretendemos apresentar como o arquétipo do malandro sobrevive e ressurge dentro das construções sobre o brasileiro na cultura pop contemporânea, nesta investigação, no filme *Alô, amigos!* (1942) produzido pela Disney, em que o malandro toma vida a partir do personagem Zé Carioca.

O Arquétipo (JUNG, 2011) é a imagem primordial amorfa existente no imaginário, sendo a força e potência para a ação criativa do homem, uma imagem do nebuloso inconsciente coletivo que toma forma na arte e na religião. As investigações em cima do arquétipo se tornam essenciais para a pesquisa, sem ele não teríamos um ponto de partida, mas ela não dá conta de todos os passos da investigação uma vez que o arquétipo apresenta tangentes da ancestralidade e do subjetivo e a pesquisa aborda sobre a sobrevida do arquétipo e seu ressurgimento na mídia e cultura brasileira. Então, utilizamos da ideia do *Pathosformel* (WARBURG, 2012), que possibilita entender como os símbolos presentes nas imagens se perpetuam através das culturas, tomando formas diferentes, mas originárias das mesmas paixões.

Os estudos do *Pathosformel* são recentes na pesquisa brasileira, mas inferimos que não é necessário apenas explorar a questão arquetipológica dos personagens, mas sim, encontrar o lugar do *pathos*, já que esse tem o caráter de atualizar o arquétipo na arte e o perpetuar, tomando formas diversas em

¹ Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestrando em Comunicação no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do Grupo de Pesquisa ECCOS - Estudos de Comunicação, Consumo e Sociedade.

² Doutor em Estudos da Linguagem (Universidade Estadual de Londrina - UEL); Mestre em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP); Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOMUFPR); Professor do curso de Publicidade e Propaganda da UFPR. Líder do grupo de Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (ECCOS-UFPR). Orientador da Pesquisa.

muitas culturas. Para esse artigo, seguimos com o percurso do arquétipo ao símbolo na produção em questão, pela forma da formação imagética do personagem. Esse percurso norteará a leitura interpretativa da presença do malandro mediático que perpassa pela cultura pop. Assim como Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne* (2012), em que aproximou a imagens aparentemente dispersas em culturas diversas, fazemos a ponte entre a cultura da religião da Umbanda com a figura do personagem.

Ao final, apresentamos a prancha de imagens de Zé Pelintra e Zé Carioca, na tentativa de encontrar o Pathos do malandro, refletindo sobre as resistências simbólicas que reaparecem em símbolos fortes, ao passo de comprovar a teoria warburgiana: símbolos fortes reaparecem devido ao caráter atávico do pathos, denominado pathosformel perante os estudos de comunicação e religiosidades. É isso que mostraremos a partir das figuras do objeto empírico, uma retomada do uso da imagem do malandro para retratar o brasileiro culturalmente e na mídia, dando a possibilidade de sobrevida ao arquétipo a partir do pathos.

A Umbanda e o Zé Pelintra

As religiões ameríndio-afro-brasileiras como o catimbó e a umbanda também possuem seu próprio panteão de tricksters. Um de seus malandros foi alçado à categoria de divindade, Exu civilizado, protetor, curador e justiceiro. Zé Pelintra é o encantado mais conhecido no Brasil com milhares de devotos em terreiros de norte a sul. Não foi estranho descobrir que sua essência rompeu os limites da religião e da espiritualidade e também aportou na televisão, filmes, na internet, no videoclipe, usando imagens e sons como cavalos³.

O sincretismo da Umbanda advém da hibridação (CANCLINI, 2003) de outras religiões, como: africanas, hinduístas, xamanismo, povos originários, juremeiras; revelando também como essa religião está totalmente moldada na e pela sociedade de consumo que conhecemos, de uma maneira natural.

³ Na umbanda, o termo “cavalo” (também conhecido como aparelho – por influência do kardecismo) é referência ao corpo mediúnico (ou médium) que recebe os espíritos no terreiro.

A Umbanda, por ser uma religião unicamente brasileira, é configurada por sacralizar agentes históricos simultaneamente em seus ritos, dentre seu panteão, está a presença dos malandros. O personagem do malandro está ligado ao início e meados do século XX, em que a capoeira, o samba, os bares e cabarés ganharam espaços em nossa cultura brasileira, hoje atrelada ao sagrado como espíritos de malandros. Segundo Pimentel:

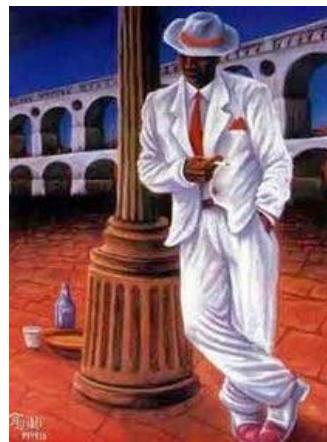
Esta dupla existência, no que diz respeito à elaboração da memória, é de fundamental importância para entendimento que temos hoje acerca desses agentes, de suas versões profanas ou sagradas. (PIMENTEL, 2011, p. 436)

Porém, Pimentel (2011) ao investigar esse processo de sacralização do malandro na religião, pondera a (re)significação da identidade malandra dentro da religião, permitindo assumir o sagrado no culto da religião. Descobriu que essa identidade perpassa as suas características psicossociais profanas a uma adaptação religiosa ligada à cura e auxílio aos consulentes umbandistas.

Assunção (2010) nos revela que a difusão do Zé Pelintra vem do encontro da Jurema com a Umbanda. A Jurema é cultuada na região norte do Brasil, influenciando a prática da Umbanda nesta região. Outro pensamento válido de Assunção (2010) é dizer que o Zé é uma entidade alçada da esquerda, que ascendeu como entidade, mas nunca perdeu esse vínculo. Então, é notório o sincretismo da entidade no encontro cultural dos povos originários ao povo africano, na união das duas mitologias e crenças.

A imagem do Zé, assim como a Umbanda foi sendo adaptada para as outras regiões, até chegar a conhecida de sambista da Lapa do Rio De Janeiro dos anos 1930, incorporando elementos de sua vestimenta: o terno branco, a bengala na mão, gravata e lenço vermelho e o seu chapéu jogado pro lado.

Figura 1 - Zé Pelintra nos arcos da Lapa.



Essas são algumas simbologias que perpassam a mitologia do Zé na Umbanda e que utilizamos para identificar o arquétipo da malandragem central na pesquisa, existem muitos outros pontos em análise na presente pesquisa as quais estão sendo trabalhadas, para esse artigo, tomamos como pontos iniciais essas centralidades.

Malandragem: Do mito ao arquétipo

A palavra “*peleintra*”, adjetivo de dois gêneros, tem várias conotações. Em uma consulta rápida, no dicionário (PRIBERAM, 2018), o termo usado em todos os países lusófonos ganha o sentido de *pobre*, *maltrapilho*, *miserável*. Pode, depreciativamente, significar o pobre que finge ter dinheiro. Pode também conter a ideia de *sovina*, *avarento*, *mesquinho*. Ou, ainda, significa alguém que não tem vergonha por atos censuráveis, um *desavergonhado*, *descarado*, *sem-vergonha*. Um significado criado exclusivamente no Brasil é *bem trajado*, muito interessante ao passo que marca a influência religiosa nos falares, pois, dentre outras expressões qualitativas, o Zé Pelintra é bem vestido, bem apessoado e elegante. Portanto, temos sentidos para o adjetivo *peleintra* alocados entre dois extremos: de maltrapilho a bem trajado. Visto que um malandro bem vestido sempre transita entre dicotomias, dubiedades, assimetrias.

Zé é uma abreviação de José, nome bíblico, bastante comum no Brasil. Conforme o IBGE, antes dos anos 1930 foram pouco mais de 118 mil pessoas registradas com esse nome. O apogeu aconteceu nos anos 1960 com mais de 1,24 milhões de ocorrências. Enfim, é um nome que transita no imaginário

popular com forte carga religiosa, afinal José – posteriormente elevado a santo – foi tutor do filho Deus, segundo a mitologia católica. Mas o apelido Zé ganha outros contornos. Ele denota intimidade, simplicidade, um certo grau de amizade com quem esse apelido é direcionado. No entanto, Zé também traz as marcas de uma impessoalidade, distanciamento ou rebaixamento social. Um zé-ninguém ou zé-povinho é alguém do povo ou sem valor diante de alguém que se julga superior, afinal, se eu “[...] sou do povo, eu sou um Zé Ninguém. Aqui embaixo, as leis são diferentes”.⁴

Os sentidos em torno da figura desse personagem mítico, Zé Pelintra, se movimentam entre o maltrapilho e humilde até o boêmio devasso e bem-apessoado. Como já destacaram Augras (1997), Ligiéro (2004) e Dealtry (2009), há uma dificuldade típica do levantamento histórico da trajetória do malandro, pois nos deparamos, de um lado, com os enredamentos entre realidade e imaginário, e, de outro, com a complexidade típica em estabelecer uma linearidade dos mitos na cultura. Como já apontou Rocha (2010) todo mito é construído seguindo uma lógica de bricolagem. O mito é um tecido cultural onde os fios de sua trama possuem uma história própria, mas que se complementam e criam outras semioses. Sobre a presença da entidade em diferentes terreiros, representações e performances:

Entendo que há um Líder Mestre que está no centro irradiando para diferentes lados parecendo estar em muitos lugares ao mesmo tempo. Exemplifico da seguinte forma: se você envolver um papel com vários furos em uma lâmpada, teremos vários pontos de luz irradiando. Estes pontos de luz podem se multiplicar. Assim dá-se sua presença em diversos lugares ao mesmo tempo. (BERGSTEIN, 2018)

Em termos umbadísticos, Zé Pelintra não só habita diferentes encruzilhadas, ele também é uma encruzilhada de outras encruzilhadas. “Zé Pelintra representa uma figura singular e transgressora, histórica e ficcional, que pertence a vários universos a um só tempo”. (LIGIÉRO, 2004, p. 25)

⁴ Letra de “Zé Ninguém”, banda Biquíni Cavadão, composição de Compositores: Bruno Gouveia e Miguel Cunha, 1991.

As informações sobre esse mito têm seus primeiros passos no catimbó no nordeste brasileiro. Conforme Dandara e Ligiéro (2013), o catimbó é um dos herdeiros da pajelança – prática religiosa com traços predominantemente indígenas com a finalidade de cura sob intercessão de forças sobrenaturais. A aderência entre o catimbó e a umbanda se dá no âmbito das migrações brasileiras, do Nordeste para a capital federal da época. O vínculo entre ambas é a devoção à cura com base na magia das plantas e das palavras de encantamento e o culto aos mestres, que no catimbó são divididos entre pretos-velhos e caboclos, também conhecidos como encantados. Segundo Prandi (2004), encantados são espíritos de homens e mulheres (pretos-velhos, caboclos e demais entidades) que “morreram ou passaram diretamente para o mundo mítico, invisível” (p. 7), neste caso, sem passar pela experiência da morte. Não podemos descartar uma via de mão dupla em que a umbanda carioca também influiu na reconfiguração das religiões ao passo que se irradiava do Rio de Janeiro para outras regiões desde 1908, alimentando e sendo alimentada por esse panteão da encantaria brasileira. Não cabe, neste momento, detalhar o contexto de surgimento da umbanda. Por enquanto, é importante compreendermos que é nessa ambiência de circulação de sentidos mito-religiosos, dos dialogismos e da multiculturalidade, onde nasce Zé Pelintra, ora reconhecido como exu, ora como mestre – um arquétipo sob influências europeias, africanas e indígenas. Por fim, Seu Zé é um dos mais importantes mitos da encantaria nacional.

No catimbó, sua iconografia é de um mestre com os pés no chão, camisa e calças brancas, chapéu de palha, lenço vermelho no pescoço, um sertanejo apessoado, chamado de Zé do Sertão, um “outro” Pelintra (LIGIÉRO, 2004). Assunção (2004), explica que o mestre é uma entidade com “caráter de espírito intermediário, podendo encontrar-se na direita, como na esquerda” (p. 196) e que “[...] Seu Zé Pelintra passou a ser difundido a partir do encontro da jurema com a umbanda” (p. 197). A chegada ao Rio, do sertão para a capital, foi um grande passo para Seu Zé, que se adaptou à realidade da metrópole. Sua iconografia se torna mais urbana, sua vestimenta aponta para a distinção social. Como todo malandro, “empresta sem data de devolução” elementos visuais e performáticos dos sambistas da Lapa dos anos 1930 sob influência, em alguns elementos, do cinema americano.

O terno branco do malandro. A dignidade do negro subestimado e subalternizado. A elegância de valores da tradição africana adaptados à dúbia modernidade do bas-fond carioca. Estigmatizado ou quase herói, o malandro transgressor e individualista tanto reflete quando funda um caminho coletivo, tornado santo pros seus e pros outros mito e referência. [...] Pois o malandro, tornado santo, não é apenas o que engana e o que se apropria do que é do outro para seu proveito e projeto pessoal, mas o que quer redefinir as regras de um jogo que lhe são injustificadamente desfavoráveis. (MOURA, 2004, p. 16-17)

Nosso “divino malandro”, como bem intitulou Zeca Ligiéro (2004), traz, em sua performance e iconografia, elementos multiculturais de origem banta. De acordo com o autor, na tradição congo-angolana, as cores básicas são quatro e estão associadas ao cosmograma congolês *dikenga*, que narra os quatro pontos da trajetória do Sol em torno do planeta e, também, da trajetória do homem no mundo (THOMPSON, CORNET, 1981). Conforme Fu-Kiau (2016), o preto representa o vazio inicial que passa para o vermelho que representa a plenitude das forças da vida, depois para o branco que indica a morte e a transposição do limiar (a *kalunga*) o rio que separa os mundos dos vivos e dos mortos e, por fim, o amarelo é o renascimento, a vida que surge a partir do mundo dos espíritos. “Dessas, sem dúvida, o branco, que simboliza o encontro com a morte, com o mundo dos ancestrais; e o vermelho, a forte ligação com a energia vital solar, [...]” (Ligiéro, 2004, p. 59), não parecem ser escolhas aleatórias, pois o branco e o vermelho são as cores simbólicas do nosso santo malandro, cores que também estão associadas a Ogum na Umbanda descrita como “pé-no-chão”, pois em variações do mito, Zé Pelintra é filho ou protegido desse orixá.

Para Dealtry (2009), o termo “malandro” é carregado de historicidade e nos remete ao imaginário em torno dos sambistas ou valentões da Lapa dos anos 1930. A autora destaca que a malandragem “[...]torna-se uma prática – um conjunto de estratégias – que, até certo ponto, independe da classe social ou da geografia da cidade” (p. 48). No videoclipe, o cenário é que marca o espaço da malandragem. Assim como o malandro bebe do imaginário em torno da Lapa, do popular e da favela, esses mesmos elementos estão presentes no vídeo da cantora de funk, reforçando estereótipos e, concomitantemente, ressignificando o arquétipo do malandro, distribuindo em vários signos – o cenário, homens e mulheres sensuais, trajes e acessórios, o bar, as bebidas, o jogo, o gestual, a performance, o corpo que fala e, no centro de toda a teia, uma mulher malandra. Da mesma forma como é vista a concepção da entidade por umbandistas

experientes, o malandro se irradia. Deparamo-nos no vídeo não com o malandro em si, mas com suas “irradiações” (BERGSTEIN, 2018), em outros termos, com sua essência em circulação.

Entretanto, nosso malandro é ancestral. Há na figura de Zé Pelintra um encontro entre o imaginário indígena e o africano – este último, na figura de Exu. Para muitos sacerdotes da umbanda e autores da extensa literatura umbandista, Zé Pelintra é um exu, ou, pelo menos como descreve Assunção (2004), uma entidade alçada da esquerda, moralizada, que ascendeu como entidade de luz, deixando seu passado abjeto para trás, mas sem perder totalmente seu vínculo. Por isso mesmo, Zé Pelintra transita nas diferentes linhas (da esquerda – exus e pombagiras – e da direita – caboclos, pretos velhos, erês), promove curas, dá conselhos sempre acompanhados de sua risada histriônica e sua grandiloquência. Há momentos em que ele se manifesta como baiano, sertanejo, preto velho, malandro da Lapa, como exu. E dessa figura da mitologia africana, ele herdou a estrutura deslizante. “Assim, é possível compreender que Exu é, ao mesmo tempo, positivo e negativo. Pai nosso e diabo. Os pares não se excluem, ao contrário, agregam-se. (DEALTRY, 2009, p. 30). Conforme a autora,

Ao retirar de Exu o papel de mensageiro e intérprete entre os mundos dos vivos e dos mortos, a umbanda termina por eliminar o aspecto religioso do orixá e reforçar seu atributo mágico/diabólico. Absorvido como o “mal”, Exu perde a capacidade de quebrar a tradição e as regras, de questionar o socialmente aceito, de promover mudanças. E, por mais paradoxal que seja aprisionado em diabo, ele se torna menos perigoso à ordem estabelecida. Desprovido do seu caráter dialético, Exu torna-se uma entidade fixa e submetida aos orixás e entidades de luz. (DEALTRY, 2009, p. 22)

Zé Pelintra, Zé Pilintra, Seu Zé ou simplesmente chamado de Malandro, um dos mais conhecidos personagens da mitologia umbandista e líder da linhagem dos malandros⁵, representa um arquétipo com várias facetas. Pela observação participante, em quatro anos de pesquisa em terreiros de umbanda em Curitiba, pode-se afirmar que tal qual um dado (objeto de jogos de sorte/azar), a entidade possui seis faces muito bem definidas. A primeira face é a da virilidade, que corresponde aos papéis de galanteador, hábil jogador,

⁵ Outros malandros conhecidos na umbanda brasileira: Zé Tenório, Zé Pretinho, Malandro Camisa Preta, Malandrinho, Malandro do Morro, Zé Navalha, Zé do Coco, Malandro Sete Navalhas, Zé Malandro. Das entidades femininas dessa linhagem podemos citar Maria Navalha, Maria do Morro, Maria Preta, Maria do Cais, Malandra Ritinha, Malandra do Cabaré.

negociador perspicaz, bom de briga e implacável com os inimigos. Outra faceta é a da linguagem, onde se encontram a empatia com seus interlocutores, a eloquência, o humor, a retórica e a performance. Outra das facetas é a de herói, pois dá voz aos oprimidos, intercede pelos fracos, almeja a justiça, aplaca as diferenças de classe, abre os caminhos, está sempre a serviço de quem o solicita. “[...] a figura do malandro encarnado por Zé Pelintra se coloca miticamente como um quase herói, um vencedor que triunfa ao burlar a ordem estabelecida e implementar a sua própria ordem/caótica [...]. (LIGIÉRO, 2004, p. 175)

Uma quarta face, talvez a mais reconhecida de sua personalidade, é do hedonismo. Zé Pelintra cultua todos os prazeres: seu apreço pelas mulheres, bebidas, cigarros, músicas, movimentos corporais. A dança é uma metáfora à liberdade corporal, ao entusiasmo (palavra cuja raíz é *entheos*, no grego significa “ter o corpo invadido por deuses”) traduzido em alegria, festa, deboche, teatralidade, celebração da vida. As duas últimas faces desse dado é justamente o lado da esquerda (exus e pombagiras) e o da direita (pretos-velhos, caboclos e erês), marcando a principal característica da entidade: suas transições, deslocamentos, assimetrias, disruptões, enfim, sua circulação. Em suma, ao adentrar o terreiro em que Zé Pelintra se manifesta, é como tentar a sorte, jogar o dado e nunca poderemos prever qual faceta nos será revelada, pois a dubiedade, a zona cinzenta, a encruzilhada é sua morada.

Neste aspecto, Zé Pelintra é um dos mais populares tricksters na mitologia brasileira. Conforme Jung (2011 p. 259), o trickster surge nos mitos mundiais como um ser de origem cósmica e essência divino-animal, ao mesmo tempo, superior ao homem, pelas qualidades sobre-humanas, e inferior por sua loucura inconsciente. No entanto, ele busca um desenvolvimento da consciência muito mais intenso, pleno, por meio do seu desejo de conhecimento. Para Hyde (2017, p. 17), o “[...] trickster é a corporificação mítica da ambiguidade e da ambivalência, da dubiedade e da duplicidade, da contradição e do paradoxo”. “Saravá Seu Zé Pelintra, moço do chapéu virado. Na direita ele é maneiro, na esquerda ele é pesado. [...]”⁶

⁶ Trecho de ponto cantado para Zé Pelintra no Terreiro de Umbanda Vovó Benta, em Curitiba. A maior parte dos pontos cantados em terreiros circulam, sofrem corruptelas, se transformam com o tempo e não possuem autoria identificada, pois são criados coletivamente. Alguns pontos de

Neste ponto, o nosso malandro se aproxima das características de Exu da mitologia africana.

Culturalmente falando, nosso personagem descende de antigas populações bantas. Mas alguns elementos que caracterizam sua atuação, como o apetite por bebida e fumo, a sexualidade exacerbada e o comportamento matreiro, são igualmente observados no caráter ambivalente e telúrico do Exu iorubá/fon. Assim, nosso Zé comunga dos mesmos elementos dessa dupla tradição na qual se destaca a vertente banta, presente também nos antigos Catimbós nordestinos ou nas antigas Macumbas cariocas ou paulistas. (LIGIÉRO, 2004, p. 77)

Entre todas as entidades da Umbanda, Zé Pelintra é quem representa o desalinhado da própria Umbanda, pois a identidade e a sobrevivência das religiões brasileiras também “[...] requerem que haja espaço para figuras cuja função é expor e desorganizar as próprias coisas nas quais as culturas se baseiam” (HYDE, 2017, p. 19).

Como trickster, durante os rituais da umbanda (as giras), Zé Pelintra promove a desordem, para que tudo se reorganize. Promove o movimento, a circulação. “Assim, para que haja organização, é preciso interações; para que haja interações, é preciso encontros; para que haja encontro, é preciso desordem (agitação, turbulência)” (MORIN, 2007 p. 404). Curiosamente, isto não é uma exclusividade da cantora Anitta, mas de todos os personagens circulantes na cultura pop. Tal qual um trickster ancestral, os atuais artistas da cultura pop, especialmente os do mercado fonográfico nacional/mundial, estão sempre em “reinvenção”. O reinventar-se, em si, significa tanto uma estratégia de se manter em consumo (em circulação) quanto a quebra dos padrões, promovendo a desordem e reorganização de si mesmos, pois “os sujeitos dentro do contexto da Cultura Pop interpretam, negociam, se apropriam de artefatos e textos culturais ressignificando suas experiências (SOARES, 2015 p. 22).

umbanda chegaram à cultura pop, especialmente o samba, e cantores como Zeca Pagodinho, Martinho da Vila e Zeca Baleiro são disseminadores de canções que dialogam muito com as canções de terreiros.

A sobrevida do arquétipo: O Zé Carioca a partir da ideia do Pathosformel

Estamos diante da pós-vida do mito na cultura. Os mitos não desapareceram, eles resistem na linguagem e na estrutura narrativa midiática, nos rituais de diferentes formas de consumo, no imaginário cultural. O processo criativo do personagem possui um movimento espiral sínico centrípeta, convergindo estéticas, discursos e linguagens para a composição imaginal da figura da cantora pop. É no decorrer do seu consumo que os sentidos são postos em circulação, em movimento centrífugo e igualmente espiralado. No campo da produção há um enovelamento dos sentidos, uma condensação de signos. Ao ser consumido, o videoclipe, tal qual um novelo, é desfiado, e suas complexidades transformadas em traços, linhas, fios para os quais o espectador encontra outras conexões e significados.

A noção de circulação busca corrigir o fato de que as coisas são apreendidas em uma parte reduzida do seu trajeto, a compreensão do circuito efetuado pelas coisas é complexa e dificilmente alcançada. Em geral, as coisas só são apreendidas por um momento e se perdem no caudal do seu curso. A noção de circulação comporta várias possibilidades e muitas variantes, pois é a noção de circularidade aberta que está em jogo, na forma de uma espiral. (DRAVET; CASTRO, 2014)

A partir de tais pressupostos e considerando que: a) O imaginário é uma estrutura antagônica e complementar sem a qual não haveria o real para o homem ou nem mesmo a realidade humana (MORIN, 1997); b) a informação circulante espalha-se, multiplica-se, se polimorfiza em circuito feno-eco-organizacional cada vez mais vasto, diverso e complexo (MORIN, 2005); e c) as culturas – religiosa, nacional, humanista e de massa – também circulam entre si, se alimentam e se retroalimentam (DRAVET; CASTRO, 2014), propõe-se analisar o videoclipe “Vai, Malandra” como um exemplo de circulação do arquétipo polimórfico do malandro e interpretar os caminhos possíveis pelos quais essa entidade mítica presente em terreiros de umbanda chega à cultura pop. Como afirma Prandi (2014), é difícil pensar o Brasil sem recorrer a essa religião e seus congêneres, portanto, é previsível que a cultura pop brasileira, assim como ocorre com a literatura, o teatro, o cinema e a mídia, também

apresenta entrelaçamentos com arquétipos e personagens do imaginário umbandista.

Para entendermos a Fórmula o Pathos (Pathosformel), precisamos entender a trajetória de Aby Warburg. Historiador da arte alemão, fazia seus estudos entre sua cidade natal, Hamburgo e Florença na Itália, possuindo a centralidade da imagem e do objeto nessas artes, ele percebe uma “influência da cultura antiga sobre os séculos posteriores e seu papel na formação da Europa moderna” (FERNANDES, 2004, p. 338) como também despertou o “interesse pela vida póstuma, pela vitalidade do mundo antigo, que persistiu durante a idade média e despertou o florescer no renascimento” (FERNANDES, 2004, p.134).

A partir de sua tese, a *renovação da arte pagã* (WARBURG, 2013), estudando as obras de *Botticelli*, observou a presença de gestos e posturas que chama de “mímica intensificada”, ao qual denomina de Pathos, uma eloquência de movimentos, que denomina de “movimento da alma”, um acontecimento da alma, passada pelo corpo e percebida nas expressões artísticas. Foi a partir do seu *L'Atlas Mnemosyne* (2012) ao montar suas pranchas com as artes similares que criou-se a ideia do Pathosformel, a emoção expressa no corpo e cristalizada em uma fórmula e imagem. Para ilustrar, utilizei da obra “A tentação de Adão e Eva” de Masolino da Panicale (1425) e “A expulsão do Jardim do Eden” de Masaccio (1425), em que os dois artistas da mesma época utilizam do Pathos da dor para retratar essa sobrevida da imagem.

Figura 2 - Masaccio (1425)

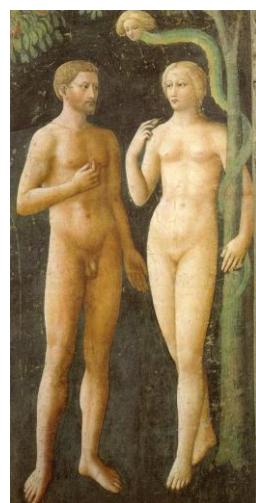


Figura 3 - Masolino da Panicale (1425)



A presença do Pathos é notória no corpo dos personagens, na gesticulação, na sua expressão, no cobrimento das genitálias na segunda imagem, na sobrevida de um terceiro personagem conduzindo as suas ações e nas próprias cores e sombras. Como inferiu Gelussi (2005, p. 405 - tradução livre):

“Processo de dinamização da figura humana pintada, verdadeiro centro da revolução pictórica renascental, se realizou de uma parte da escolha representativa de uma agitação exterior, através de acessórios superficiais em movimento da figura (recurso estilístico deduzidos da escultura antiga), de outra parte, na expressão de um movimento interior, espiritual, que sacode a figura humana e aflora na superfície como linguagem mímica intensificada, na representação dos movimentos a alma através da assimilação da antiga Pathosformeln.”

Como apontamos anteriormente, para a nossa pesquisa, não poderíamos analisar apenas o arquétipo, já que esse fala apenas da ancestralidade, mas devemos achar a fórmula do pathos para entender a sobrevida do arquétipo e sua circulação midiática. Como na teoria warburgiana (2012) fazemos uma prancha com as imagens do Zé Pelintra e do Zé Carioca para a devida análise presente das emoções e expressões das figuras, na tentativa de delimitar esse pathosformel, como definiu o autor: “fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, 2012, p. 91 - tradução livre).

A prancha abaixo contém imagens das estátuas de Zé pelintra de lojas de artigos religiosos de Curitiba, como as dos médiuns trabalhando com entidades

de malandros do Terreiro Vovó Benta da mesma cidade, frames de uma peça de teatro que retrata o Zé Pelintra e frames do filme Alô Amigos, após fazemos a análise desse lugar do pathos, é revelado as primeiras pistas de como esse arquétipo ressurge nas produções midiáticas brasileiras a partir do caráter atávico do pathos.

Figura 4 - Prancha Zé Pelintra e Zé Carioca.



Fonte: Os autores

Considerações finais

A cultura pop é um campo fértil para o surgimento de fenômenos midiáticos que movimentam sentidos além dos estrategicamente previstos para estimular o consumo, especialmente no segmento musical. Essas imagens circulam na mídia como uma reatualização do trickster, personagem mítico presente em diversas mitologias que tem como principais características a esperteza, a trapaça, a sátira, o hedonismo, o trânsito entre o humano e o divino. É o trickster agente da desorganização da ordem estabelecida e, desta forma, gerador de movimento na cultura. No Brasil temos diferentes tricksters que circulam na cultura e que saltam para dentro das narrativas literárias, cinematográficas e midiáticas. Os malandros estão por toda parte, são universais. Como pode ser visto a partir do objeto em questão, o próprio Zé

Carioca é uma atualização do Trickster em circulação na mídia para retratar a imagem do brasileiro, ressurgindo e sobrevivendo a partir do Pathosformel.

Zé Pelintra adentra o imaginário da umbanda nos anos 1930 no Rio de Janeiro, encontrando um próspero ambiente mito-religioso para se desenvolver, porém, é um ambiente marginal. Para Dravet e Castro (2014), a marginalia ocupa a obscuridade das periferias afastadas, dos becos sombrios, ladeiras, zonas do baixo meretrício e nos terreiros de periferia, todos lugares que a boa sociedade não frequenta. “A música funk carioca é uma fala cantada ou um canto falado sobre uma base rítmica. Essa fala é a das camadas mais pobres da juventude das áreas sub urbanizadas do estado do Rio de Janeiro” (CACERES; FERRARI; PALOMBINI, 2014, p. 177). A favela se ocupa do imaginário como ambiente em contraponto aos bairros nobres do Rio – uma relação que vai além da geografia labiríntica do morro em oposição à planície das praias das elites. Em uma possível aproximação entre mito e cultura pop, da mesma forma que um terreiro de umbanda ou candomblé, a favela é um espaço comunitário. No vídeo, a cenografia é o reino marginal do malandro, espaço de dubiedades, mestiçagens e movimentações. Do corpo branco com gestual negro, do individual para o coletivo, do masculino para o feminino, do visível para o invisível. Não existe um malandro, mas um conceito de malandragem.

[...] se transforma em chantagem, engano, logro, convencimento, sedução, ameaça, esperteza, em suma, estratégias de negociação que se constroem na aproximação com o outro e por isso mesmo não podem ser fixas nem decodificadas. [...] Compreendido como conceito, o malandro é reduzido à concepção de objeto – delineável, aprisionável –, apreendido como metáfora, percebemos, então, que lidamos com multiplicidade de discursos que invocam o caráter sempre em deslocamento das representações. (DEALTRY, 2009, p. 46-47)

A partir da prancha é notório a presença do trickster, tanto nas imagens do Zé Pelintra quanto nas imagens do Zé Carioca, sendo então, essa mitologia o palco para o malandro existir e estar presente no inconsciente coletivo da cultura brasileira. Ao refletir sobre o lugar do Pathos percebemos alguns eixos que compõe a sobrevida da imagem arquétipológica, como a vestimenta dos personagens, os gestos, o corpo e performance, como visto na teoria warburgiana, o lugar do pathos diz sobre o movimento das almas cristalizadas em uma imagem, ao pensar no pathos do malandro, é nítido esse lugar da alma

dos personagens, principalmente em suas gesticulações que estão em consonância com o imaginário do malandro.

Como primeira análise, temos revelado que o pathos do malandro é consolidado a partir dos eixos descritos acima, ele sobrevive pelo seu caráter atávico e é circulado pela mídia, sendo presente demasiadamente na cultura brasileira, principalmente na cultura pop. Por maior que seja a mudança de época, expressão, sacralidade, rito, ele sempre mantém o caráter de alma passado para o corpo em suas reproduções e sentidos, sendo essa sobrevivência além de algo cultural e alimentando o inconsciente coletivo brasileiro.

O malandro está em circulação, salta de plano em plano, dança em cada ângulo e movimento de câmera, abraça, faz amizade, toma cachaça, possui jogo de cintura. Não é um homem sedutor, mas um papagaio de atitude amigável, leve, esperto e despreocupado. O malandro, mito da umbanda, não surge em imagem visível, mas está disperso em vários atributos do personagem, desde vestimentas até na performance. O malandro, em forma de malandragem, é o sopro de vida (Exu) em todos os corpos figurados no filme. Hiperloquente, o malandro é retórico em cada batida, olhar, letra da trilha sonora e movimento do corpo. Se Exu é dono do corpo e se a “tela é o altar” (GAIMAN, 2016), para uns o personagem Zé Carioca é uma reatualização do ritual afro-ameríndio-brasileiro da gira que incorpora o malandro e, para outros, espaço de adoração do malandro. Agora, a pós-vida do malandro mítico é audiovisual, digital, pop e midiática. Sendo o malandro, a representação do brasileiro.

Referências

- ASSUNÇÃO, Luiz. **O reino dos mestres:** A tradição da jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.
- AUGRAS, Monique. Zé Pelintra, patrono da malandragem. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Negro Brasileiro Negro**, n. 25, p. 43-49. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- BAITELLO JR., N. **A era da iconografia.** São Paulo: Vozes, 2009.
- BERGSTEIN, Tânia. **Tânia Bergstein:** depoimento [out. 2018]. Entrevistador: Hertz Wendel de Camargo. Curitiba, Terreiro de Umbanda Vovó Benta, 2018. Entrevista concedida ao projeto “Etnografias urbanas: mitos, consumo e narrativas contemporâneas” do PPGCOM-UFPR.
- CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 58, p.157-207, jun. 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2003.
- CRIPPA, Adolpho. **Mito e cultura.** São Paulo: Editora Convívio, 1975.
- DANDARA; LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação à umbanda.** Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- DEALTRY, Giovanna. **Malandragem na literatura e no samba.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DRAVET, Florence. Corpo, linguagem e real: o sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação. **Ilha do Desterro**. v. 68, n. 3, p. 015-025, Florianópolis, set/dez 2015.
- DRAVET, Florence; CASTRO, Gustavo de. O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. **E-Compós**, 2014.
- FERNANDES, Cassio. Aby Warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.41, p. 131-163, 2004.
- GAIMAN, Neil. **Deuses americanos.** Edição preferida do autor. Trad.: Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- GELUSSI, Marianna. La scultura dipinta: disegni e deduzioni dai sarcofagi nel Quattrocentro. In: CENTANNI, M. (ed.) **L'Originale assente: introduzione allo studio della tradizione classica.** Milano: Bruno Mondadori, 2005. p. 405-422.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 41-94.

HYDE, Lewis. **A astúcia cria o mundo**. Trickster: trapaça, mito e arte. Trad.: Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

JUNG, C. G. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LIGIERO, Zeca. **Malandro divino**. Rio de Janeiro: Record, 2 ed, 2010.

MORIN, E. Cultura de massas no século XX. v. 1. **Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

MOURA, Roberto. Prefácio in LIGIÉRO, Zeca. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

PIMENTEL, Pedro Guimarães. O processo da sacralização do malandro e a ressignificação da personalidade histórica. **MNEME - Revista de Humanidades**, UFRN, v. 11, n. 29, p. 435-463, 2011.

PRANDI, Reginaldo. Prefácio in CARNEIRO, João Luiz. **Religiões afro-brasileiras**. Uma construção teológica. Petrópolis: Vozes, 2014.

ROCHA, Rocha. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade. São Paulo: Brasiliense, 2010.

SOARES, Thiago. **Percursos para estudos sobre a cultura pop**. In SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogério (Orgs.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA, 2015.

THOMPSON, Robert Farris; CORNET, Joseph. **The four moments of the sun: Kongo art in two worlds**. Washington, DC: National Gallery of Art, 1981.

WARBURG, A. **A Renovação da Antiguidade Pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'écarquillé, 2012.

Um acervo fotográfico religioso: a devoção ao Divino retratada em ex-votos (1882-2002)

Elizabeth JOHANSEN¹

Introdução

O que é um ex-voto? O ex-voto é a materialização da fé na forma de uma manifestação artístico-religiosa, que se liga à arte religiosa, assim como à arte popular, mas também pode ser qualquer objeto do cotidiano que o devoto doa em um ato de fé. “As motivações do presente votivo são muitas: proteção contra catástrofes naturais, cura de doenças, recuperação em virtude de sofrimentos amorosos, acidentes e dificuldades financeiras” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2017, n.p.). A prática de oferecer presentes votivos a Santíssima Trindade ou aos santos de devoção no Brasil remonta ao período da colonização portuguesa com as missões católicas (século XVIII) e se mantém amplamente até a atualidade. Com o intuito de pedir uma bênção ou agradecer a já recebida, o devoto entrega o ex-voto, que “adquire formas muito diversas: placa, maquete ou pintura descrevendo os motivos da promessa, ou pequenas réplicas (de barro, madeira ou cera) das partes do corpo afetadas por moléstias (perna, cabeça, mão, coração etc.) (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2017, n.p.). Mas, o ex-voto também pode ser uma fotografia.

Antes de apresentar e analisar o acervo fotográfico da Casa do Divino formado por ex-votos deixados por devotos praticamente desde sua fundação até a atualidade, faz-se necessário explicar o que é a Casa do Divino, existente em Ponta Grossa (PR) desde 1882.

De acordo com Gonçalves e Pinto (1983), o culto ao Divino já era praticado em Ponta Grossa desde a segunda metade do século XIX. No entanto, em 1882, quando D. Maria Selvarina Julio Xavier encontrou em um olho d’água uma imagem de madeira do Espírito Santo, essa devoção passou a ter outra representatividade na então pequena localidade do interior do Paraná. Segundo matéria publicada no jornal *Diário dos Campos* (1979), D. Maria sofria de problemas mentais e falta de memória, tanto que, ao encontrar a imagem, ela

¹ Professora Adjunta do Departamento de História, da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Esse texto é parte integrante da tese de doutorado, intitulada “A devoção ao Divino, os devotos e a Casa do Divino: a instituição de um patrimônio cultural em Ponta Grossa, 1882-2019”.

estava perdida se dirigindo à cidade de Castro. Segundo o relato publicado no jornal, ao se deparar com o objeto, rezou e sentiu-se curada, recobrou a memória e voltou para casa. A notícia de sua cura se espalhou e, a partir de então, passou a ser conhecida na cidade como “Nhá Maria do Divino”.

De acordo com os dados levantados por Gonçalves e Pinto (1983), em 1890 – poucos anos após o achado da representação do Divino –, a população de Ponta Grossa era de 4774 pessoas, o que deve ter facilitado para a difusão da notícia sobre o ocorrido com Nhá Maria. Além disso, no momento do achado, ela era uma senhora de 50 anos² que morava em uma casa conhecida, pois por muitos anos foi uma leiteria e depois “uma estalagem para os tropeiros que chegavam na cidade sem lugar para pernoitar” (CONSELHO, 2004, p. 03).

É provável que, logo após Nhá Maria achar a imagem, recobrar a consciência de quem era, retornar para casa e tornar essa história conhecida pela sociedade local, tenha despertado o interesse de muitas pessoas em conhecer a representação milagrosa e, talvez, até se tornarem devotos desse Divino recém-encontrado, agradecendo e/ou pedindo graças. Pouco tempo depois do achado, Nhá Maria começou a recolher e ganhar quadros de diferentes santos. Com a acumulação desses objetos, organizou em uma das salas da frente de sua residência um altar, que posteriormente recebeu um ostensório onde fica exposta até hoje a imagem do Divino (DIVINO de Ponta Grossa vai completar 100 anos, 1979).

Após a criação do altar, amigos e familiares começaram a frequentar o local, onde eram realizadas novenas, orações particulares, procissões na rua com as bandeiras do Divino até as residências próximas, culminando com a festa em honra ao Divino Espírito Santo no domingo de Pentecostes (cinquenta dias após a Páscoa) (DIVINO de Ponta Grossa vai completar 100 anos, 1979).

É possível confirmar o surgimento desse fluxo de pessoas ainda no século XIX, através das fotografias deixadas pelos devotos ao Divino na forma de ex-votos. Não é possível mensurar desde quando as pessoas visitaram a casa deixando imagens suas e/ou dos seus parentes/amigos porque não existia a preocupação em registrar quem frequentava o lugar. No entanto, pelas fotos ainda existentes, sabe-se que essa prática ocorria, demonstrando tanto a

² Certidão de Óbito de Maria Julia Xavier. 1º Serviço de Registro Civil de Pessoas Naturais.

adesão à devoção quanto a divulgação da existência desse lugar de devoção para moradores de outras cidades.

Dentre as fotografias pesquisadas no acervo, foram encontradas quatro imagens datadas do final do século XIX de pessoas procedentes de Curitiba (PR) e uma de Guarapuava (PR). No entanto, como existe uma quantidade maior de fotos desse período, mas que não possuem nenhuma outra informação escrita, acredita-se que outras fotografias também possam ser de devotos provenientes de cidades próximas a Ponta Grossa.

O acervo fotográfico e suas características

Como já mencionado, o acervo fotográfico da Casa do Divino foi formado a partir de doações feitas pelos devotos que visitaram o lugar de devoção ou que enviaram suas fotos por intermédio de outras pessoas. Em 2002, a maior parte desse acervo foi transferido e está, desde então, sob responsabilidade da Casa da Memória Paraná, unidade cultural da Fundação Municipal de Cultura de Ponta Grossa. Na instituição cultural, as 14.095 fotos transferidas foram higienizadas, acondicionadas de forma a garantir sua integridade física e iniciado o processo de catalogação.

No entanto, esse número significativo de fotografias não representa todo o conjunto fotográfico doado como ex-voto, pois, de acordo com entrevista realizada com Lídia Hoffman Chaves (2017-2018), responsável atual pelas atividades religiosas da Casa do Divino, no momento da transferência do acervo fotográfico para a Casa da Memória Paraná, uma grande quantidade de fotos havia se transformado em fragmentos. Provavelmente eram as fotografias mais antigas, pois estavam na parte mais profunda do baú que acondicionava todas as fotos deixadas pelos devotos aos pés do altar do Divino.

Além dessas imagens danificadas pelo mau acondicionamento, todas as fotos doadas pelos devotos após 2002 continuam sendo guardadas na própria Casa do Divino. Dessa maneira, as considerações apresentadas neste artigo referem-se exclusivamente às fotografias que se encontram sob responsabilidade da Casa da Memória Paraná, ou seja, 14.095 fotos desde a década de 1880 até o início dos anos 2000.

Ao mesmo tempo em que a imagem fotográfica representa a “perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza” (KOSSOY, 2001, p. 161), ela também é um ato simbólico que apresenta registros e traços de quem a produziu e consumiu (BURKE, 2005). Por essas perspectivas – perpetuação do momento e ato simbólico – é que 657 fotografias do acervo da Casa do Divino foram selecionadas e digitalizadas para a pesquisa. Os critérios para a seleção foram: autoria identificada (seja do fotógrafo ou do estúdio fotográfico), anotações de proveniência do devoto, anotações diversas feitas pelo devoto e conteúdo imagético. Os dois últimos critérios possibilitaram interpretar as fotografias para compreender a devoção ao Divino como forma simbólica (religião) de conformação de mundo por parte dos devotos.

A maior parte das imagens que compõem todo o acervo fotográfico da Casa do Divino não possuem nenhuma informação escrita quanto ao devoto, como, por exemplo, sua identificação, sua procedência, ano em que a fotografia foi tirada ou depositada no altar, assim como o intuito do devoto em entregar esse tipo de ex-voto. Muitas também não apresentam o nome do fotógrafo ou do estúdio fotográfico em que foram produzidas, impossibilitando a análise com base nessas referências.

Sobre a inexistência de detalhamento de dados em um acervo fotográfico, autores como Kossoy defendem que “toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade. [...]. Representarão sempre um meio de informação, um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental, iconográfico” (KOSSOY, 2001, p. 48). Portanto, podem ser utilizadas como fonte de pesquisa, apesar da falta de informações adicionais, além da imagética.

Já Burke (2005) aprofunda o olhar e analisa a fotografia por outra perspectiva, ao reconhecer que é preciso compreendê-la enquanto um ato simbólico que carrega registros e traços de quem praticou tal ação, ou seja, tanto do fotógrafo como daquele que teve interesse em perpetuar o momento vivenciado em uma imagem. Tirar uma foto de si ou dos seus é um ato simbólico carregado de significados; deixá-la no altar do Divino é outro ato simbólico, pois a devoção lhe dá esse sentido. Mas como entender o alcance desses aspectos que o devoto imputa ao registro fotográfico e à doação se não é possível o contato com os doadores de um extenso acervo como o da Casa do Divino?

Além disso, como compreender as intenções do devoto se, na maior parte dos casos, não se escreveu o porquê deixou no altar aquela imagem?

De acordo com Simson, “uma fotografia sozinha não permite fazer muitas inferências de caráter histórico-sociológico” (SIMSON apud CARVALHO et al. 1994, p. 266). No entanto, o mesmo autor completa que o diálogo da foto com outros tipos documentais (no caso dessa pesquisa: entrevistas, mapas, dados bibliográficos, orações, correspondências, questionários aplicados, além de outras fotografias) permite visualizar as informações que ela possui num contexto amplo, dialógico com as diferentes fontes utilizadas. Um contexto, que em alguns casos, extrapola o registro escrito feito pelo devoto no verso da imagem, levando a um entendimento das condições e intenções do ato de fotografar e de doar, tanto pelo que/ quem é retratado, como pela forma com que é retratado.

Independentemente da lacuna de maiores dados – além do conteúdo imagético, que nesse caso se refere à natureza não verbal das fotografias ofertadas na Casa do Divino – somente o fato de existir esse considerável conjunto documental até a atualidade representa o quanto a devoção ao Divino significava e significa para todos aqueles que continuam depositando suas imagens e/ou de outras pessoas rogando ou agradecendo bênçãos. Por essa perspectiva, todo esse conjunto documental pode ser compreendido como fruto de um trabalho social de produção de sentido já que as fotos representam a “interrupção do tempo” (KOSSOY, 2001, p. 44). Uma interrupção que se materializa na fotografia, tornando esse tempo imóvel.

Na condição de imobilidade, o momento retratado (foto) pode ser passado para outras pessoas, sobreviver a outros períodos e pode até ser levado para outros lugares, como o altar ao Divino existente na Casa do Divino, em Ponta Grossa. Partindo desse pressuposto, inicialmente as imagens foram estudadas buscando um conhecimento aproximado da procedência daqueles que as deixaram na sala com o altar tendo por base a identificação do fotógrafo ou do estúdio fotográfico que as produziram. O fato de definir onde a foto foi produzida não significa propriamente que o devoto seja daquela cidade, portanto, acredita-se que nem todas as fotos produzidas em outras cidades além de Ponta Grossa sejam de devotos desses locais, mas sim que muitos devotos ponta-grossenses ou de cidades próximas, a trabalho ou a passeio nesses locais identificados,

aproveitaram a oportunidade e registraram o momento, trazendo posteriormente para o Divino essa lembrança.

As fotos com identificação de autoria (fotógrafos ou estúdios fotográficos) são provenientes de cinco estados brasileiros:

- Paraná: Cambará, Arapongas, Andirá, Carambeí, Castro, Curitiba, Figueira, Guarapuava, Ipiranga, Iratí, Jaguariaíva, Lapa, Londrina, Mallet, Monte Alegre (Cidade Nova), Palmas, Palmeira, Palmital, Paranaguá, Piraí do Sul, Ponta Grossa, Prudentópolis, Ribeirão Claro, Rio Azul, Rio Negro, Tibagi, União da Vitória, além de fotógrafos itinerantes, mas sediados no Paraná.
- Rio de Janeiro: Niterói e Rio de Janeiro.
- Rio Grande do Sul: Caxias do Sul e Cruz Alta.
- Santa Catarina: Bom Retiro, Joinville e Porto União.
- São Paulo: Aparecida do Norte, Itapeva, Itararé, Pirassununga, Rancharia, Santos, São Paulo e Sorocaba.

Por que conhecer a procedência do fotógrafo ou do estúdio fotográfico foi interessante para o estudo? Porque de certa forma foi possível espacializar a devoção ao Divino a partir do ato de depositar um presente votivo na Casa do Divino, ou seja, mesmo ponderando que parte daqueles que deixaram no altar suas imagens não eram moradores das cidades acima identificadas, é interessante verificar o quanto e como o Divino foi lembrado por seus devotos mesmo longe do seu lugar central de devoção. O ato de ser fotografado em outra cidade que não a sua de residência e trazer essa imagem para ser depositada na Casa do Divino significava a importância da devoção para a vida do devoto.

Pensar as fotografias encontradas com identificação de autoria por esse entendimento permite visualizar a espacialização da devoção ao Divino. Compreende-se tanto o quanto se propagou a notícia da imagem milagrosa existente em Ponta Grossa, a ponto de se tornar um patrimônio cultural para esta comunidade de devotos, que estabeleceu e mantém práticas de devoção até hoje, como o fato de a devoção significar a vida de seus devotos independentemente de onde eles estivessem, como pode ser observado na figura 1.

Figura 1 – Lauro Carneiro Bergmann e Maria Paulina Bergmann, em 1935



Fonte: Foto Gonçalves. Acervo Casa do Divino.

Observa-se que o casal Bergmann foi fotografado em um estúdio no Rio de Janeiro, em janeiro de 1935, mas levou o retrato para a Casa do Divino somente em outubro de 1936, “como prova de uma promessa”. Essa mesma perspectiva de significação dada pelo devoto pode ser verificada nas fotos que foram deixadas no altar, mas que se desconhece a autoria. Nesse caso, as informações escritas pelo devoto são o que permitem conhecer sua procedência.

Nessa categoria de análise foram respeitadas todas as definições de localização apresentadas pelos devotos, o que inclui mencionar distritos identificados, como localidades não identificadas:

- Paraná: Campo Mourão, Cândido de Abreu, Carambeí, Castro, Curitiba, Entre Rios (Guaragi), Estação de Roxo Roiz (Ponta Grossa), Estação de Tijuco Preto (Piraí do Sul), Fernandes Pinheiro (Distrito de Teixeira Soares), Guarapuava, Guaraúna/Valinhos (Distrito de Teixeira Soares), Imbituva, Iriti, Jaguariaíva, Lapa, Marechal Mallet (Mallet), Monte Alegre (Telêmaco Borba), Palmital, Paranaguá, Piraí do Sul, Piriquitos (Distrito de Ponta Grossa), Ponta Grossa, Prudentópolis, Reserva, Rio Negro, São José da Boa Vista, Sengés, Teixeira Soares,

Tibagi, Tronco (Distrito de Castro), União da Vitória e Wenceslau Braz.

- Rio Grande do Sul: Erechim e Estação de Cacequi.
- Santa Catarina: Joaçaba, Mafra, Rio Capinzal (Distrito de Campos Novos), São Bento do Sul, São Francisco do Sul e Videira.
- São Paulo: Estação São Caetano (São Paulo), Itararé, Santos e São Paulo.
- Localidades não identificadas: Barra de São Bento, Cadeado, Campina Redonda, Imbú, Perdizes, Rio do Couro, São Daniel e Vila 15 Ramal.

Se pesquisando as fotografias com autoria conhecida não é possível ter certeza de que o retratado seja um devoto da cidade do fotógrafo ou do estúdio fotográfico – quando não se identifica no verso – o mesmo não acontece quando se examinam as imagens sem autoria. Nesses casos é o próprio devoto que registra sua procedência, que indica de onde solicita a benção ou agradece ao Divino, demonstrando a existência da diferenciação espacial da devoção como produto da simbolização humana. Todos aqueles que levaram fotos e anotaram a proveniência no verso vivenciavam sua fé cotidiana no Divino provavelmente na sua residência, mas essa devoção se vinculava especificamente à Casa do Divino e não a qualquer outro lugar que possuísse uma imagem do Divino Espírito Santo, pois a conexão era confirmada com a entrega do retrato no altar. Por esse motivo, ou seja, quando o devoto se identifica como proveniente de alguma localidade, é que se explica a ocorrência de distritos e não a menção à sede do município, o uso de nomes antigos de algumas localidades, assim como a referência a estações ferroviárias e povoados desconhecidos, como, por exemplo: Barra de São Bento, Cadeado, Campina Redonda, Imbu, Perdizes³, Rio do Couro, São Daniel e Vila 15 Ramal.

Ainda tratando das fotografias deixadas como ex-votos ao Divino, existe uma terceira categoria: com identificação de autoria, mas sem definição de localização do autor. Foram encontradas imagens assinadas por fotógrafos ou estúdios fotográficos, mas se desconhece se eram estabelecidos em alguma

³ Acredita-se que não seja Perdizes (MG), cidade que fica a mais de 880 km de distância de Ponta Grossa, mas alguma localidade mais próxima e desconhecida. Ou pode ser o Bairro de Perdizes em São Paulo (SP).

cidade ou se eram itinerantes (atividade comum no início do século XX). Dentre essas fotos, os próprios devotos registraram sua proveniência em algumas, reafirmando cidades já mencionadas. Mesmo sem muitas informações que permitam relacionar a fotografia a uma determinada localização, essas fotos também são importantes pelo seu conteúdo imagético, informações manuscritas no verso, diversidade de atuação de fotógrafos ou estúdios fotográficos ainda desconhecidos ou porque representam um recorte temporal considerável do século XX, pois foram datadas entre 1919 e 1959.

O homem é um ser simbólico e pela forma simbólica da religião pode significar sua vida. Ele não deixa de ser devoto do Divino existente na Casa do Divino porque está longe de Ponta Grossa; a devoção o acompanha, ele vive sua vida sendo devoto, a devoção faz parte dele independentemente de onde esteja. Tal assertiva pode ser confirmada na figura 02. Sem identificação de autoria, tampouco alguma anotação manuscrita no verso, essa imagem é interessante de mencionar, pois retrata um grupo de soldados na neve, provavelmente “pracinhas” da Força Expedicionária Brasileira e, entre eles, um devoto do Divino, que ao retornar ao Brasil/Ponta Grossa, foi até a Casa do Divino depositar no altar a imagem que trouxe da Europa.

Figura 2 – Soldados na neve, sem data



Fonte: Autor desconhecido. Acervo Casa do Divino.

A análise do acervo fotográfico

Para a análise do acervo fotográfico da Casa do Divino, optou-se por realizar Análise de Discurso, compreendendo-a como o processo que

[...] tem a pretensão de interrogar os sentidos estabelecidos em diversas formas de produção, que podem ser verbais e não verbais, bastando que sua materialidade produza sentidos para interpretação: podem ser entrecruzadas com séries textuais (orais ou escritas) ou imagens (fotografias) ou linguagem corporal (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 680).

Portanto, a Análise de Discurso trabalha com os efeitos de sentido e não com o conteúdo do documento pesquisado. De acordo com Caregnato e Mutti (2006), o sentido não é imanente à palavra porque é um elemento simbólico, por isso o pesquisador deve buscar os sentidos existentes através da interpretação, tendo consciência que todo discurso é marcado pelo contexto histórico em que foi produzido. Por esse motivo, as interpretações feitas são uma (re)leitura do que já foi escrito/fotografado.

Atualmente muito se discute sobre a produção, os significados e os usos sociais da fotografia. Autores como Kossoy (2001), Burke (2005), Cardoso e Mauad (1997), desenvolveram estudos diversos analisando a fotografia como uma forma narrativa. De acordo com esses autores, as fotos devem ser compreendidas como uma construção social, retratando costumes do período em que foram produzidas. Portanto, possuidoras de um discurso imagético passível de ser estudado.

Antes de analisar algumas fotografias selecionadas baseando-se nas informações que o devoto escreveu (pedidos ou agradecimentos), é interessante apresentar aquelas cujo meio de conhecimento foi essencialmente imagético. É importante explicar que essa separação por conteúdo pode ser reconhecida como básica, visto que o tamanho e diversidade do acervo fotográfico da instituição possibilitaria um detalhamento maior, o que não foi o objetivo da pesquisa. Portanto, as categorias – Casa do Divino, casal, casamento (noivos), criança, família, homem, mulher, pai ou mãe com filho(s) e panorama – foram estabelecidas porque permitiram análises fundamentais para o (re)conhecimento da Casa do Divino como patrimônio cultural passível de ser adotado, transmitido

ou herdado, exatamente pela recorrência de tais categorias no conjunto das fotografias selecionadas.

Além das categorias apresentadas, outros elementos analíticos também foram encontrados permitindo um imbricamento de interpretações, ou seja, após a separação inicial foram observadas fotos que poderiam ser enquadradas em duas categorias, como as crianças que foram retratadas em frente ao altar da Casa do Divino. Além desse exemplo, existem imagens que trazem informações complementares interessantes que podem ser encontradas em diferentes categorias, como morte, comemorações e exteriorização da fé.

Defende-se a perspectiva de interpretação de Mauad, segundo a qual “entre o sujeito que olha uma imagem e as possibilidades de conhecimento que dela se pode extrair, a visão não é o limite” (MAUAD, 2010, p. 287). De acordo com a autora, as informações extravisuais, as soluções técnicas e estéticas da fotografia são históricas e podem mudar conforme o leitor da imagem e o passar dos anos. Dessa maneira, as categorias de conteúdo estabelecidas servem para a presente pesquisa e não excluem um detalhamento diferenciado futuro.

A separação de imagens na categoria Casa do Divino justifica-se pela intenção de o devoto fotografar um ente querido ou se deixar fotografar diante do altar, significando a importância do lugar como representativo para sua fé. Não bastava apenas depositar o retrato como um presente votivo ao Divino, mas deixar-se fotografar dentro da Casa, diante do altar, simboliza o reconhecimento de que ali era o seu lugar de devoção. É a superação do entendimento da sala de oração em sua materialidade (universo concreto) para o reconhecimento do lugar em sua simbologia (universo simbólico). Nenhuma das fotos encontradas possuía alguma informação manuscrita; todas restringiram-se à imagem, ou seja, é provável que o devoto não sentiu a necessidade de escrever nada porque o que era importante, possuidor de significado para ele, já estava no retrato.

Crianças, família, homem e mulher são os atores dessas fotos. Reconhecendo a devoção como uma herança que é transmitida também entre familiares, as crianças retratadas sozinhas diante do altar representam a devoção de seus pais. Nesse caso, a devoção pode vir a se tornar sua conforme identificação futura, ou seja, com o crescimento e participação da criança em práticas devocionais. O mesmo ocorre com a fotografia da família (figura 3).

Figura 3 – Família não identificada em frente ao altar na Casa do Divino, sem data



Fonte: Autor desconhecido. Acervo Casa do Divino.

Os devotos da imagem acima provavelmente eram os pais, aqueles que significavam o lugar como de devoção. Os filhos vivenciavam o que Candaú chama de “pedagogia silenciosa do ver-fazer” (CANDAU, 2016, p. 119), que passa a ter sentido e funcionalidade para cada criança, conforme esses conhecimentos simbólicos dão significado ao mundo concreto e às suas vidas.

Além do retrato analisado acima, a categoria Casa do Divino possui a foto de um homem falecido dentro de sua urna funerária. Conforme as informações de Chaves (2017-2018), esse homem era Luiz Joaquim Ribeiro, sobrinho da Nhá Maria e que foi velado na sala de orações da Casa do Divino em 1921. De acordo com Kossoy, as fotografias de defuntos, mesmo sendo um hábito mórbido, eram comuns nas primeiras décadas do século XX e tinham “a finalidade de preservar a memória dos seres queridos desaparecidos. Retratos de crianças mortas (os ‘anjinhos’), no esquife ou mesmo no colo dos pais, [...] não raro era a única imagem que os pais tinham da criança” (KOSSOY, 2002, p. 44).

Por esse motivo, comprehende-se o fato de existirem no acervo fotográfico da Casa do Divino imagens de pessoas falecidas: Luiz Joaquim Ribeiro e duas

crianças pequenas, uma de União da Vitória (PR) com quatro meses de vida, e outra de Piraí do Sul (PR), sem informação da idade (figura 4).

Figura 4 – Criança falecida não identificada, sem data



Fonte: Photographia Garcia. Acervo Casa do Divino.

A última lembrança da pessoa ou o registro de sua existência justificavam o ato de retratar a morte, como uma forma de recordar e de abrandar a saudade, exatamente o que foi escrito no verso de uma das fotos encontradas: “saudades e recordações”. Por que deixar essas fotos na Casa do Divino? Provavelmente em consideração à devoção que Luiz Joaquim Ribeiro e os pais das crianças possuíam ou como forma de solicitar a intercessão do Divino Espírito Santo para garantir o descanso eterno aos falecidos.

Todas as outras categorias de análise, separadas conforme o conteúdo imagético, podem ser interpretadas como representativas de momentos vivenciados pelo devoto/parentes/conhecidos e compartilhados com o Divino por diferentes motivos. A exceção é a categoria panorama, que, possuindo retratos de residências, estação ferroviária e animais reunidos, não possibilita uma interpretação aprofundada, a não ser a dedução da intenção de agradecer pelo imóvel, pelo emprego na ferrovia e pela saúde do rebanho, visto que não apresentam informações manuscritas no verso (figura 5).

Figura 5 – Propriedade rural não identificada, sem data



Fonte: Autor desconhecido. Acervo Casa do Divino.

Por outro lado, é possível mudar o olhar sobre essas imagens e compreendê-las como uma maneira do devoto demonstrar a ligação da devoção com sua vida, isto é, o valor do imóvel, do emprego e da saúde da criação era reconhecido a partir da devoção. Cassirer explica que para o indivíduo religioso “não há mais um único passo na vida cotidiana prática do homem que seja considerado, em um sentido religioso e moral, insignificante ou indiferente” (CASSIRER, 1994, p. 166), pois tudo o que vive é importante, porque é significado pela devoção.

A mesma analogia pode ser feita com as fotografias de crianças com trajes especiais e em cenários que remetem à Primeira Eucaristia (figura 6) e de mulheres ou homens comemorando sua formatura (figura 7). Tais imagens aludem não apenas a alguma festividade, mas o quanto a devoção ao Divino fazia parte da vida dessas pessoas e/ou de seus familiares, porque em alguns casos foram parentes que levaram as fotos para a Casa do Divino.

Figura 6 – Criança não identificada, sem data



Fonte: Autor desconhecido. Acervo Casa do Divino.

Cassirer (1994) propõe que, pelas formas simbólicas, o homem vivencia/significa simbolicamente o mundo. Nesse caso, a forma simbólica da religião – exemplificada na devoção ao Divino – dava sentido ao momento retratado – Primeira Eucaristia e formatura – como pode ser visto no que foi escrito no verso da figura 7.

Oracio Clemente de Souza Oferece ao Divino Espírito Santo esta fotografia. Aluno da Escola de Sargent, da Engenharia, Rio de Janeiro, Distrito Federal. Fotografia da minha colação de grau no Colégio Regente Feijó, P. Grossa 4 de 1948.

Figura 7 – Oracio Clemente de Souza, em 1948



Fonte: Autor Foto Bianchi. Acervo Casa do Divino.

Da mesma forma, todas as outras imagens encontradas com essas características e que apresentam anotações, como as que foram destacadas, demonstram que o momento comemorado era compartilhado com o Divino pelo agradecimento ao pedido atendido ou na solicitação de bênçãos. A devoção ao Divino conformou e deu sentido ao que foi vivenciado e retratado.

Também como temática transversal, que foi identificada em diferentes categorias de fotografias selecionadas, encontra-se a de exteriorização da fé. Nesses casos, a devoção ao Divino não se restringe apenas ao ato de levar a foto e ofertá-la ao seu intercessor, uma vez que as imagens destacadas podem ser interpretadas como uma alternativa discursiva do devoto. Família, mulher, homem e crianças foram retratados ajoelhados, em posição de oração com as mãos unidas ou segurando a Bandeira do Divino, mas não a que existe na Casa do Divino (figura 8).

Figura 8 – Homem não identificado segurando a Bandeira do Divino, sem data



Fonte: Autor desconhecido. Acervo Casa do Divino.

Se a intenção era somente pedir ou agradecer a bênção, não haveria a necessidade das posições diferenciadas ou do objeto reconhecido como sagrado para montar a cena, apenas a “interrupção do tempo” já bastaria. No entanto, a fotografia é um ato simbólico (BURKE, 2005), possuidora de sentidos diferenciados conforme aquele que a cria (fotógrafo), mas principalmente de acordo com aquele que se deixa fotografar. Os devotos dessas fotos selecionadas se distinguem dos outros devotos – que também deixaram suas fotografias no altar – não pela intensidade de sua devoção, nem pelo modo com que pediram ou agradeceram a bênção, tampouco pelo que escreveram para interceder por outras pessoas, mas pelo discurso imagético não verbal escolhido para demonstrar sua fé. A maneira como foram retratados é que deu o sentido devocional para essas fotos.

Por outro lado, algumas fotografias dentre as selecionadas foram relevantes para a pesquisa não tanto pelo conteúdo imagético, mas principalmente pelo que foi manuscrito no verso. O que mais se destaca nesses casos é que não existia nenhuma regra para definir quem poderia ser devoto do Divino a não ser a identificação individual com os valores vivenciados e

compartilhados naquele lugar de devoção. Existem fotos com informações manuscritas com grande diversidade: de adultos, tanto de homens como de mulheres; de jovens casais ainda vestidos de noivos, como de casais já idosos; de famílias compostas por pai/mãe/filhos(as), assim como famílias em que aparece apenas a mãe com filhos(as) ou o pai com filhos(as); de pessoas doentes ou de portadores de algum tipo de deficiência física; de devotos que, pelos trajes usados, demonstraram um elevado poder aquisitivo, como aqueles que foram retratados com pés descalços e roupas muito simples.

Pelos pequenos textos manuscritos nas muitas imagens encontradas, é possível visualizar a maneira com que os devotos concebiam a sua fé, como a relacionavam com a passagem do tempo, assim como a sua vivência em espaços distintos para além da Casa do Divino. Nesses textos, o fundamental não era o poder aquisitivo representado pelos trajes, a saúde do corpo, a juventude ou a consolidação da família que apareciam nos retratos, mas sim a veneração, ou seja, a interioridade do homem.

Foram essas experiências específicas que conectaram e continuam conectando o devoto com a Casa do Divino, em Ponta Grossa (PR), e ao mesmo tempo com a devoção ao Espírito Santo, comum ao católico. Pensar a Casa do Divino por essa perspectiva é defender que as experiências religiosas que ocorrem ali não apenas significam o imóvel quanto a própria devoção, ou seja, por mais que existam devotos do Divino em outros espaços de Ponta Grossa sem nenhuma vinculação com a Casa do Divino, assim como existem devotos em outras cidades brasileiras e em outros países, algumas das atividades realizadas na Casa são específicas dela, da devoção ao Divino que é vivenciada apenas naquele lugar.

Essa afirmação pode ser comprovada com base em diversas fotos deixadas como ex-votos. Nesses documentos, verifica-se a íntima ligação da fé do devoto em questão com a devoção ao Divino praticada naquele lugar. Como a que se apresenta na figura 9, em que o casal de devotos retratados, provenientes de Paranaguá, agradece “ao milagroso Divino **de Ponta Grossa**” (grifo nosso) pela graça alcançada.

Figura 9 – Manhâ (?) Alves Moreira e Francisco Moreira, em 1925



Fonte: Photo Studio. Acervo Casa do Divino.

De acordo com Corrêa (2016), praticamente em toda a faixa litorânea brasileira encontram-se referências à existência de Festas do Divino realizadas por devotos. Existindo, então, a devoção ao Divino em Paranaguá ou nas cidades próximas, por que esse casal veio até Ponta Grossa para agradecer a benção concedida? Porque eles não estavam agradecendo a qualquer imagem do Espírito Santo passível de ser encontrada em diferentes igrejas católicas, mas sim àquela que era guardada na Casa do Divino de Ponta Grossa.

Diante de tantas maneiras de exteriorização da fé, na forma da entrega de um ex-voto, a fotografia e, portanto, todo o acervo fotográfico constituído no transcorrer de 140 anos de existência da Casa do Divino, permite vislumbrar o perfil daqueles que frequentaram a Casa do Divino como alguém que buscava viver em um sistema espiritual de referência, em que obrigações e virtudes orientavam sua conduta religiosa e de vida, pois, ali, naquele lugar, o devoto vivenciou experiências religiosas, memórias (individuais e coletivas) e intenções, diferenciando-o de outros lugares.

Referências

BURKE, Peter. **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Critica, 2005.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.

CARDOSO, Ciro Flamaron; MAUAD, Ana Maria. História e Imagem: Os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamaron; VAINFAS, Ronaldo. (orgs.). **Domínios da história**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 568-590.

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso *versus* análise de conteúdo. **Texto e Contexto Enfermagem**. Florianópolis: UFSC, 2006, v. 15, n. 4, out/dez, p. 679-684. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17> Acesso em: 29.jan.2017.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHAVES, Lídia Hoffmann. **Entrevista** [dez. 2017, jan.2018]. Entrevistador: Elizabeth Johansen. Ponta Grossa: residência de Lídia Hoffmann Chaves, 2017-2018, 2º gravador de áudio digital USB.

CONSELHO MUNICIPAL DE PATRIMÔNIO CULTURAL (Ponta Grossa). Processo n. 02/2004, Tombamento do imóvel Casa do Divino. Inscrição nº 41 no Livro do Tombo Definitivo. Prefeitura Municipal de Ponta Grossa, 2004. Acervo: Fundação Municipal de Cultura.

CORRÊA, Luiz Nilton. Festa do Divino: “globalização” de expressões culturais via migração. In: BARRIO, Angel B. Espina; CORRÊA, Luiz Nilton; VIEIRA, Telmo Pedro. **Educação, ecoturismo e cultura em Ibero-América**. Florianópolis: IHGSC, 2016, p. 02-11. Disponível em: <http://campus.usal.es/~iiacyl/MAI/images/publicaciones/LibroNilton.pdf> Acesso em: 25.jul.2017.

DIVINO de Ponta Grossa vai completar 100 anos. **Diário dos Campos**, Ponta Grossa, ano 73, p. 6-A, 28 janeiro 1979.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural de arte e cultura brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5433/ex-voto> Acesso em: 15.set.2017.

GONÇALVES, Maria Aparecida Cezar; PINTO, Elisabete Alves. **Ponta Grossa**: um século de vida (1823-1923). Ponta Grossa: Kugler Artes Gráficas Ltda., 1983.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MAUAD, Ana Maria. Usos do passado e fragmentação da memória: história em imagens digitais. *In: PINHEIRO, Áurea da Paz. PELEGRINI, Sandra C. A. (orgs.). Tempo, memória e patrimônio cultural*. Teresina: EDUFPI, 2010, p. 271-288.

Os mantos de Nossa Senhora: aspectos devocionais e artísticos

Rosângela Aparecida da CONCEIÇÃO¹

A vida de Nossa Senhora é conhecida a partir do Evangelho de São Lucas. A devoção e o culto a Mãe de Deus, que se desenvolve no seio cristão, será objeto de inúmeros questionamentos, o que levará a Igreja a reflexões que culminaram na proclamação dos quatro dogmas de fé: a Maternidade divina, a Imaculada Conceição, a Assunção de Nossa Senhora ao céu e a Virgindade Perpétua de Maria. Além dos dogmas, os registros das aparições da Virgem Maria, trazem consigo diferentes formas de como sua vestimenta se presentifica aos fiéis videntes. Neste contexto, o artigo tem como ponto de partida o estudo do conjunto de mantos de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, pertencente ao Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, edificação construída para abrigar a Imagem Peregrina que esteve no IV Congresso Eucarístico Nacional de 1942, visando discutir como estes mantos foram elaborados, como atuam no sentido devocional e a questão da imaterialidade, bem como do ponto de vista artístico e material aos quais correspondem, no contexto do patrimônio cultural têxtil eclesiástico.

A imagem peregrina

Nossa Senhora Aparecida foi escolhida pelo Arcebispo de São Paulo, Dom José Gaspar d'Afonseca e Silva (1901-1943), como a peregrina do IV Congresso Eucarístico Nacional de 1942, em São Paulo. A réplica fidedigna a original encontrada em 1717, foi confeccionada em madeira, trazida pelo Legado Pontifício, o Cardeal Dom Sebastião Leme (1882-1942), Arcebispo do Rio de Janeiro, para participar de cerimônias preparativas e durante congresso, que reuniu cerca de 500 mil participantes, entre 4 a 7 de setembro daquele ano (Figura 1).

¹ Membro colaborador desde 2019 e doutoranda em Estudos Medievais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Chamamos a atenção para um aspecto relevante, pois a imagem peregrina é uma réplica realizada de acordo com a original. Este fato permite perceber como a primeira imagem era antes ter sofrido o ataque em 16 de maio de 1978, sendo quebrada em mais de 200 pedaços, consequentemente restaurada pela artista plástica Maria Helena Chartuni, na época chefe do Departamento de Restauração do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

A imagem recebeu um rico manto, contendo os brasões do Congresso e da República, marcas e reforços da identidade religiosa e civil, provavelmente terá sido feito pelas monjas da Abadia de Santa Maria². Levanto esta hipótese dada os registros fotográficos realizados ao longo do IV Congresso Eucarístico de 1942, cuja identificação da imagem menciona que o manto fora executado pelas beneditinas, sendo naquele momento, a única abadia feminina em São Paulo e no Brasil³. Corrobora para este pensamento os registros fotográficos tomados durante o evento e publicados em jornais e revistas de circulação nacional e internacional, como é o caso da Revista da Semana. Além disso, a análise estilística dos motivos decorativos tem forte acento da Arte Beuronense⁴, presente no programa iconográfico e decorativo da Basílica de Nossa Senhora da Assunção, do Mosteiro de São Bento de São Paulo, decorada entre 1914 e 1922, pelos monges beneditinos Dom Adalbert Gresnigt (1877-1956) e Ir. Clement Maria Frischauf (1869-1944).

² Dom Miguel Kruse, OSB foi incentivador para a constituição da comunidade monástica feminina, que viria a ser a primeira da América, cujo Mosteiro de Santa Maria fora fundado em 1911, elevado a abadia em 1918, tendo como primeira abadessa Madre Gertrudes Cecília da Silva Prado (1878-1944), uma das três fundadoras, vinculado a Congregação Beneditina do Brasil.

³ Fundações da Abadia de Santa Maria: 1941 - Abadia de Santa Ecolástica, Argentina. No Brasil: 1949 - Abadia de N.Sra das Graças, em Belo Horizonte, MG; 1960 - Abadia da Santa Cruz, Juiz de Fora, MG; 1974 - Abadia Nossa Senhora da Paz, Itapecerica da Serra, SP. Da abadia argentina foram fundados outros seis mosteiros; no Brasil, mais 13 mosteiros. (CANÇÃO NOVA, ONLINE, 2011)

⁴ Sobre a Arte Beuronense, ver: CONCEIÇÃO, R. A. Art and Liturgy thoughts and reflections on Beuron Art in São Paulo. **ANASTASIS. Research in Medieval Culture and Art.** Vol. II, Nr. 1, May 2015. p.173-188. ISSN 2392-862X (print); ISSN-L 2392-862X; ISSN 2392-9472 (online); CONCEIÇÃO, R. A. De Monte Cassino a São Paulo: elementos estéticos da Escola Beuronense nas igrejas paulistanas. In: VISALLI, Angelita Marques; PELEGRINELLI, André Luiz Marcondes Pelegrinelli; GODOI, Pamela Wanessa. (orgs.) **Anais do V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e do II Encontro Internacional de Estudos da Imagem**, 2015, Londrina. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. V. 1. p. 98-112. ISBN: 978-85-7846-338-0.

Figura 1 - Réplica de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, 1942.
Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

Desta forma, até o momento em que foi feita a visita técnica realizada ao Santuário de Nossa Senhora Aparecida, no Ipiranga, foram documentados cinco mantos, realizados entre 1942 e 2020.

Figura 2 - Réplicas de Nossa Senhora da Conceição Aparecida. À esquerda, réplica em resina, 2020; ao centro, réplica em madeira, s.d.; à direita, réplica em madeira, 1942. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

Também notamos a presença de duas outras réplicas (Figura 2), uma realizada em madeira, em um período intermediário, a outra contemporânea, em resina, traz os traços característicos da imagem original após as intervenções de restauro de 1978.

O concurso para elaboração do Brasão do IV Congresso Eucarístico Nacional de 1942

Para a compreensão dos elementos contidos nas peças documentadas, recorremos ao edital de concurso para confecção do brasão, estampado em diversos materiais de divulgação, planos – santinhos, cartões-postais, etc., - ou tridimensionais, como os escudos que ornamentaram as fachadas de casas

comerciais e residenciais, nas ruas onde as procissões e cortejos passaram, figurando também no manto da imagem peregrina.

Transcrevemos o edital do concurso para elaboração do brasão, veiculado em jornais da época, como no “Correio Paulistano”, em sua edição de 30 de outubro de 1940, com o intento que a participação fosse a mais abrangente possível, seja do ponto de vista das áreas e expertises, seja do alcance territorial.

[...]
IV CONGRESSO EUCHARISTICO NACIONAL

CONCURSO PARA O BRAZÃO DE ARMAS DO CONGRESSO DE 1942

A Junta Executiva do IV Congresso Eucaristico Nacional, a realizar-se nesta capital, em setembro de 1942, está prosseguindo em trabalhos permanentes para a organização dos varios sectores desse certame cívico e religioso que reunirá em São Paulo, algumas centenas de milhares de forasteiros, vindos de todas as partes, para assistirem o maior dos Congressos Eucaristicos realizados no paiz.

Dos trabalhos preliminares da Junta Executiva já é de domínio publico o concurso aberto para a apresentação da letra do hymno triumphal que será seguido de outro para a sua musica, que será gravado em discos para larga distribuição, a tempo de poder ser estudado por toda gente, e assim, ao ser cantado por todos.

A Junta Governativa do Congresso está promovendo actualmente o concurso de projectos para o brasão de armas do Congresso, objecto de estímulo para os nossos artistas especializados neste género de trabalho, sendo que, no caso em apreço a obra, além da face artística, oferece campo vasto aos historiadores e estudiosos da vida cívica e religiosa de São Paulo.

Esse concurso obedecerá às seguintes condições básicas:

- a) – A forma do escudo e brasão de armas do IV Congresso Eucaristico Nacional ficará à livre concepção dos concorrentes, lembrada, porém, a conveniência de serem evitadas formas por demais chocantes com aquellas das nossas tradições.
- b) – Em campo, no brasão deverão ser usados motivos de ordem religiosa e, obrigatoriamente, como figura parlante do brasão, a sagrada Eucaristia, bem como poderão os autores usar motivos outros de expressiva brasilaridade.
- c) – Como timbre e também em campo, os autores deverão usar motivos que lembrem de modo claro a região onde se vai realizar o Congresso – o Estado de São Paulo.
- d) – Como suportes do brasão (symbolos externos), os autores usarão livremente da sua inspiração.
- e) – No caso da existência de faixa ou lister, no brasão, os autores, para divisa usarão preferência o latim.
- f) – Os originais deverão ser apresentados em cores, em folhas no máximo de 22x33 centímetros, acompanhados de uma descrição heraldica.
- g) – Os originais deverão ser entregues até o dia 31 de dezembro do corrente anno, na secretaria provisória da Junta, na Curia Metropolitana de São Paulo, à rua Santa Theresa, 17, para o julgamento de uma comissão constituída com estudiosos no assunto.

h) – Os trabalhos serão assignados com um pseudonymo, mas acompanhados de enveloppe fechado, branco, liso e indevassavel, trazendo na face o pseudonymo sob o qual houver sido apresentado o desenho e mais o seu nome proprio e o seu endereço.

i) – Os trabalhos não classificados em primeiro lugar serão restituídos aos seus autores, com o respectivo enveloppe indevasavel, como testemunho do sigilo observado pela commissão julgadora.

A identidade visual de todo o Congresso Eucarístico continha o brasão de autoria desconhecida, como nos materiais gráficos, panfletos, hinários e nas notas de publicadas em jornais e revistas da época.

Patrimônio Cultural Têxtil Eclesiástico

Importa explicitar a inserção deste tipo de bem cultural no circuito de outros bens culturais protegidos pelos órgãos de proteção ao patrimônio, apresentando alguns conceitos sobre a questão da materialidade e imaterialidade previstas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); descrição e questões a respeito de conservação preventiva de têxteis.

Patrimônio Cultural Material

O patrimônio material protegido pelo IPHAN é composto por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza, conforme os quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas.

(...)

Livro do Tombo das Artes Aplicadas - Onde são inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária. Essa denominação (em oposição às belas artes) se refere à produção artística que se orienta para a criação de objetos, peças e construções utilitárias: alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo. Desde o século XVI, as artes aplicadas estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos. No Brasil, as artes aplicadas se manifestam fortemente no Movimento Modernista de 1922, com pinturas, tapeçarias e objetos de vários artistas. (IPHAN, s.d., Online)

Desta forma, os mantos de imagem participam do conjunto de objetos classificados no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, tendo em vista a questão da sua utilidade, aquela que é vestir a imagem sacra, ao mesmo tempo em que

apresenta elementos decorativos, como os bordados que correspondem a um determinado estilo artístico da época em que foi realizado. Assim, podemos ver a apropriação estilística por parte dos criadores destas peças, resultante da recepção, com posterior interpretação, esta impregnada nas formas presentes nos objetos. Por outro lado, nos traz questões sobre a permanência, a reelaboração, a descontinuidade e o surgimento de novos padrões estéticos, espelhados nos elementos decorativos, não vistos aqui como uma evolução, mas como um novo pensar de época e, até mesmo, a formação do gosto.

Patrimônio cultural imaterial

Os mantos de imagem antes de sua musealização devem ser vistos também sob o ponto de vista da imaterialidade, pois estão impregnados das questões religiosas, devocionais e de piedade.

(...) Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). (...)

(...) O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (IPHAN, s.d., Online)

Uma questão central quanto a imaterialidade é aquela diz respeito aos ritos de benzimento da peça para que ela possa devidamente fazer parte do culto, sendo uma peça consagrada, pois estará presente nos altares e procissões, assim como nos demais momentos do ano litúrgico.

O ceremonial para entronização da imagem no altar com a sua nova veste é algo compartilhado pela comunidade em uma missa presidida por uma autoridade eclesiástica. A partir deste momento, a peça ganha um novo significado, pois passa das mãos de seus criadores para aquele do campo do rito, cujo uso será regrado pelo calendário das festas litúrgicas, nos ritos processoriais, recebendo outros adornos que serão aderidos a peça, como broches ou alfinetes, com detalhamentos variados.

O manto também poderá se configurar como algo presente por tempo indeterminado no espaço litúrgico em função da exposição para veneração por parte dos fiéis, construindo uma memória imagética de como a imagem foi vista em determinado período de sua existência.

Documentação Museológica

A realização dos trabalhos de documentação museológica tem sido balizada por bibliografia de referência para os objetos litúrgicos, bem como aquele de descrição dos têxteis, contando com a experiência da autora na área de catalogação, documentação iconográfica, análise artística e morfológica, empregadas em projetos anteriores⁵, visando a valorização desta tipologia de acervo, assim como os procedimentos posteriores de conservação preventiva ou intervenção de restauro.

Utilizamos o *Thesaurus – Vocabulário de Objectos Litúrgicos*, obra organizada por Natália Guedes (2004), por conter a designação corrente internacionalmente para esta tipologia de objetos. Quanto a inventariação, em processo, seguimos as *Normas de Inventário. Têxteis*, obra de Alarcão e Pereira (1999). Por fim, a descrição do estado de conservação dos objetos têxteis compostos com outros materiais foi norteada pelas orientações do *The Textiles Working Group*, vinculado ao *International Council of Museums - Conservation Committee* (ICOM-CC), cujas discussões são voltadas a conservação de têxteis.

Da mesma forma, estes objetos se configuram como bens culturais da Igreja por serem peças participantes de um acervo eclesiástico, aqui tomamos como referência as indicações contidas nos documentos produzidos pela Santa Sé quanto a destinação dos objetos em uso, desuso e a constituição de acervos eclesiásticos, previstas no *Código de Direito Canônico*, de 1983, em documentos e orientações para a criação de museus eclesiásticos, como a *Carta Circular - A*

⁵ Desde 2010, a autora desenvolve pesquisas na área de documentação de vestes e têxteis eclesiásticos, visando fornecer dados para execução de projetos, bem como os procedimentos de conservação preventiva. Entre 2017 e 2018, elaborou o catálogo dos mantos de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, resultando na recepção incentivo do PROAC 18/2018 para preservação dos mantos. Outros trabalhos e ações podem ser vistos no blog do projeto “Vestes e Ornatos - Estudo sobre têxteis litúrgicos, ornamentação e arte decorativa”. Disponível em: <<https://vesteseornatos.blogspot.com/>>. Acesso em: 30 out. 2021.

função pastoral dos museus eclesiásticos, elaborada pela Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, publicada em 2001.

Descrição material, iconográfica e aspectos de conservação

Faremos uma breve apresentação da documentação museológica a partir da descrição material, iconográfica e dos aspectos de conservação, pois cremos ser de interesse daqueles que porventura vierem a realizar estudos de objetos desta tipologia. Esclarecemos que não se pretende fazer aqui uma ficha completa.

Seguiremos apenas com a descrição do manto realizado em 1942, deixando a documentação fotográfica dos outros mantos apenas para conhecimento do conjunto.

Elementos materiais

Designação: Manto de imagem.

Dimensões aproximadas: Largura: 67 cm. Altura: 44cm.

Materiais: Veludo, cetim, fios de seda policromados, fios metálicos dourados e prateados, galão metálico, franja metálica 4,5cm, canutilhos metálicos, paetês metálicos, rendilhado [guipir] metálico, pedrarias policromadas.

Filiação estética: Arte beuronense (?)

Estado de conservação: Regular.

Figura 3 - Manto de imagem. Peça aberta. Manto de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, 1942. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

O manto de 1942 é uma peça ricamente bordada em fios de seda policromos, fios metálicos dourados e prateados sobre fundo em veludo azul marinho, com aplicação tecidos em cetim de seda, de pedrarias e acabamento das bordas em rendilhado [guipir], franja e galão metálicos dourados, forrado com cetim azul marinho. Pelos motivos decorativos pode ser enquadrada como filiada a Arte Beuronense, tendo como maior exemplar a decoração da Basílica de Nossa Senhora da Assunção, do Mosteiro de São Bento de São Paulo.

Elementos iconográficos

Os ornamentos estão distribuídos de forma simétrica, mantendo o dinamismo em função do arranjo dos elementos florais, margaridas interligadas, dispostas sobre montículos de terra, vistas de modo frontal e dianteiro, como se estivessem no campo ou jardim tocadas pelo vento, cercando toda a extensão

da borda do manto. A margarida representada é da *Chrysanthemum leucanthemum*, também conhecida como margarida olho-de-boi (*ox-eye daisy*).

Do ponto de vista iconográfico, está relacionada a Virgem Maria, conforme a lenda medieval inglesa da Margarida Flor da Mãe de Deus, representaria o prenúncio da Paixão de Cristo, pois o Menino Jesus ao sofrer um corte na mão, as gotas de sangue teriam respigado sobre as pétalas de algumas flores que ficaram vermelhas, mas continuaram a florir. (DAYTON UNIVERSITY, Online, s.d.) (Tradução e adaptação nossa)

Bordada com fios de seda policromados e metálicos, com aplicações de pedrarias em tamanhos diversos sobre paetês metálicos dourados, da qual são projetados seis raios, também em fios metálicos prateados, que rebatem na parte traseira dos brasões, como se os movimentasse para frente, a coroa majestosa, é outro símbolo mariano, pois a Virgem Maria é também invocada com a Rainha do Céu, coroando o evento e protegendo os fiéis devotos.

Elementos heráldicos

O manto apresenta dois brasões, um de cunho eclesiástico, localizado ao lado direito; o outro como a representação das Armas Nacionais, ao lado esquerdo. Ambos foram confeccionados sobre fundo de cetim de seda branco, pintado e bordado com fios policromados e fios metálicos, aplicados sobre a peça, ultrapassando a cercadura composta pelos caules das margaridas.

O brasão do IV Congresso Eucarístico Nacional de 1942, tem em sua bordadura, pintada como se fosse dourada, a inscrição bordada “IV CONGRESSO EUCARÍSTICO NACIONAL S. PAULO 1942”, em tipo em estilo romano. Ao seu centro, no espaço superior correspondente ao céu o Cruzeiro do Sul; em movimento ascendente, o Cálice com uma Hóstia consagrada, da qual saem raios divinos, contendo a inscrição “JHS”, sobreposta as bandeiras trespassadas, sendo a do Brasil, ao lado direito, a bandeira do Vaticano, à esquerda, apenas infladas. O perfil do Pico do Jaraguá, ao fundo, aludindo ao local de realização do congresso e a representação do Vale do Paraíba, cortado pelo rio Paraíba do Sul, parte inferior, alusão ao local de encontro da imagem em 1717. Resta esclarecer que autoria deste brasão é desconhecida, no entanto, sua escolha se deu por concurso, cujo edital, anteriormente transscrito, nos

permite a melhor compreensão sobre a sua formulação, itens essenciais, proporcionando, assim, a possibilidade de comparação entre o que foi demandado e o realizado pelo autor anônimo.

Quanto a representação das Armas Nacionais, aprovada pelo Decreto nº 4, de 19 de novembro de 1899, projeto de Artur Sauer e Luís Grüder, da Casa Laemmert & Cia, a versão segue a formulação de 1942 (LUZ, 2005, p. 133), com a inscrição “ESTADOS UNIDOS DO BRASIL – 15. XI DE 1889”, cuja data se apresenta abreviada no brasão localizado no manto. Destacamos a descrição compreender a formulação das Armas Nacionais, que viria a ser atualizada em 1964:

Numa esfera azul, cinco estrelas de prata, com a forma da constelação do Cruzeiro do Sul; por fora da esfera, um círculo azul, orlado de ouro em ambos os bordos, com vinte estrelas de prata; por fora deste círculo as cinco pontas de uma estrela, partidas em pala, de verde e amarelo, orladas de vermelho e ouro, assentes sobre uma coroa emblemática de café e fumo, representadas em suas próprias cores, entrelaçadas com uma espada desembainhada, posta em pala, de ponta para cima; tudo cercado dos raios duma auréola de ouro. Em uma fita azul, com o dizer República Federativa do Brasil – 15 de Novembro de 1889 – em letras de ouro. (LUZ, 1999, p. 125)

A escolha da representação do Cruzeiro do Sul pode ser interpretada a partir da relação entre as estrelas e os Estados representados: Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo.

Estado de conservação

O seu estado de conservação é regular. A frente peça apresenta desbotamento pela exposição a luz direta frontal, por ser a parte visível quando colocada sobre a imagem. O verso, cuja exposição fora reduzida, conserva o aspecto cromático do azul marinho, ainda que apresente esmaecimento. A diferença é percebida quando a peça é aberta.

A sujidade compromete a percepção dos ornamentos, quer as suas cores, por exemplo, o branco das margaridas ou o brilho das partes metálicas douradas ou prateadas que compõe as bordas em rendilhado, da franja e do galão metálico na base, que também apresentam oxidação, deformação de estrutura e partes soltas, estas se embaraçando nos fios dos bordados em seda. O forro interno

apresenta manchas, provavelmente causadas por umidade, perfurações causadas pela espiga da coroa na parte superior para fixação do manto sobre a imagem, o indício da ação de insetos, provavelmente brocas que migraram das partes em contato com superfície de madeira ou papel. Ao considerar o contexto geral de conservação, nota-se que ambos os brasões estão em boas condições.

Por se tratar da peça original, a intervenção pontual para fixação das partes soltas, a limpeza e a confecção de uma estrutura de acondicionamento que possibilite a estabilização da peça são recomendações para os procedimentos iniciais de conservação preventiva.

O manto de 1942 e suas réplicas

Ao longo dos anos, novos mantos foram confeccionados para ornamentar a imagem. A partir do manto de 1942, vimos a produção de mais outras quatro peças, algumas delas guardando similaridades. Notamos que houve a intenção de se realizar uma cópia fiel, ainda que com pequenas alterações em uma das peças (Figura 4).

Figura 4 - Manto de imagem. Manto de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, s.d. [século XX]. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

No entanto, percebemos que alterações nos motivos decorativos foram realizadas em peças posteriores, cuja motivação é desconhecida. Podemos inferir apenas que uma das peças executadas toma como base uma que apresenta costura na parte central (Figura 5), o que levou a reinterpretar os motivos (Figura 6), salientada pela margarida sobre o montículo na parte inferior.

Figura 5 - Manto de imagem. Manto de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, s.d. [século XX]. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

Figura 6 - Manto de imagem. Manto de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, s.d. [século XX]. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

O manto mais recente (Figura 7) apenas manteve os brasões, mas não guarda quaisquer traços dos ornamentos e elementos iconográficos presentes nas peças anteriores, o que abre ao questionamento quanto a *expertise* necessária a execução e as técnicas industriais contemporâneas, se houve alguma limitação na reprodução dos motivos, tendo como referência o esquema ornamental presente.

Figura 7 - Manto de imagem. Manto de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, s.d. [século XX]. Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, Ipiranga.



Fonte: Rosângela Aparecida da Conceição/Vestes e Ornatos, 2021.

Ao observarmos as técnicas e os materiais empregados, percebemos a substituição de materiais orgânicos ou metais de valor, pela incorporação de novos materiais, estes de origem sintética, como os componentes plásticos.

Conclusões

O estudo preliminar teve como base a análise *in loco* da peça, em visita técnica realizada pela autora, em 8 de março de 2021, ao Santuário Arquidiocesano de Nossa Senhora Aparecida, no bairro do Ipiranga, na cidade de São Paulo. A partir do confronto com fotografias da imagem em 1942, esta visita teve o intuito de visualizar o manto identificado em fotografias recentes disponibilizadas na página do Santuário em rede social por serem percebidas diferenças entre os elementos ornamentais representados.

Outros recursos foram essenciais para conhecimento do objeto, notadamente aqueles publicados pela imprensa por ocasião do evento, bem como as recentes publicações em redes sociais, o que permite compreender os aspectos do objeto e sua natureza quanto patrimônio cultural material e imaterial.

Desta forma, houve a documentação fotográfica de três imagens e cinco mantos, confeccionados para a imagem peregrina, correspondendo ao período 1942 ao ano de 2020, em materiais diversificados. Foi realizada a verificação do estado de conservação dos materiais, na intenção de se elaborar, futuramente, um plano de conservação da peça analisada.

Serão necessários outros estudos para confirmação da autoria dos mantos, a realização de estudo laboratorial dos diversos materiais agregados à peça para que seja possível determinar quais as melhores técnicas a serem aplicadas na manutenção, bem como, eventuais intervenções de restauro, mesmo estudo para o acondicionamento técnico.

Agradecimentos

À Organização do VIII ENEIMAGEM, por ter realizado o evento, pela iniciativa, oportunidade e publicação do artigo.

Aos apoiadores deste trabalho, ao Mosteiro de São Bento de São Paulo, em especial ao Rev. Dom João Baptista Barbosa Neto OSB, ao Rev. Dom Matthias Tolentino Braga, OSB, por permitir os trabalhos de pesquisa ora aqui apresentados, aos bibliotecários da Biblioteca do Mosteiro pela atenção e dedicação; aos irmãos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da Cidade de São Paulo, da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, ao Museu da Obra Salesiana no Brasil.

Finalizamos os agradecimentos ao Pe. Zacarias José de Carvalho Paiva que prontamente atendeu a visita técnica, contribuindo com outras informações fundamentais a este estudo, bem como ao Pe. Luís, que auxiliou no manuseio das peças.

Referências

Abadia Beneditina comemora centenário em São Paulo. **Canção Nova**.

Publicado em 23 de novembro de 2011. Disponível em:

<https://noticias.cancaonova.com/brasil/abadia-benedictina-comemora-centenario-em-sao-paulo/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALARCÃO, Teresa; PEREIRA, Teresa Pacheco. **Normas de Inventário**. Têxteis. Lisboa: IPM, 1999.

DAYTON UNIVERSITY. **Flowers of Mary's Sorrows**. Disponível em:

<https://udayton.edu/marianlibrary/marysgardens/f/flowers-of-marys-sorrows.php>. Acesso em: 10 mar. 2021.

GUEDES. Natália Correia. **Thesaurus – Vocabulário de Objectos do Culto Católico**. Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2004.

ICOM-CC **Textiles Working Group**. Disponível em: <http://www.icom-cc.org/40/working-groups/textiles/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

IV CONGRESSO Eucarístico Nacional. Concurso para o brasão de armas do congresso de 1942. **Correio Paulistano**. S. Paulo. Quarta-feira, 30 de Outubro de 1940, Ano LXXXVII, número 25968, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_09/3693. Acesso em: 10 mar. 2021.

LUZ, Milton. **A história dos símbolos nacionais**: a bandeira, o brasão, o selo, o hino. 1a edição. Reimpressão, 2005. Brasília: Senado Federal, Secretaria Especial de Editoração e Publicações, 1999.

Legislação brasileira

BRASIL. [Decreto (1899)]. **Decreto nº 4, de 19 de novembro de 1899**.

Estabelece os distintivos da bandeira e das armas nacionais, e dos sellos e sinetes da Republica. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D0004.htm#anexo.

Acesso em: 10 mar. 2021.

Documentos oficiais da Igreja Católica Apostólica Romana sobre acervos e museus eclesiásticos

CÓDIGO DE DIREITO CANÓNICO. Promulgado por S.S. o Papa João Paulo II. Versão portuguesa. 4^a edição revista. Braga: Editorial Apostolado da Oração, 1983. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cod-iuris-canonicus/portuguese/codex-iuris-canonicus_po.pdf. Acesso em: 10 jul. 2012.

MARCHISANO, D. Francesco; CHENIS, Pe. Carlo. **Carta Circular – A função pastoral dos museus eclesiásticos**. Publicada em 15 de agosto de

2001. Cidade do Vaticano: Pontifícia Comissão para os Bens da Igreja, 2001.
Disponível em:
http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_po.html. Acesso em: 10 de jul. 2012.

Ontem, hoje e sempre o espírito: a temática espírita na história da telenovela brasileira

Marcos Vinicius MEIGRE E SILVA¹

Introdução

Poucos produtos televisivos encontram tamanha vitalidade em sua história na TV brasileira como a telenovela. Caminhando lado a lado com a evolução do próprio meio, a telenovela brasileira representa um marco na organização audiovisual a ponto de ser interpretada como a responsável por orquestrar um imaginário de nação (LOPES, 2009). Nessa linha, entender-se enquanto brasileiro e tomar ciência das pautas sociais, políticas, culturais, históricas, econômicas e religiosas do país perpassou, necessariamente, o universo ficcional tecido pelos novelos que, há sete décadas, povoam a programação. Nos anos de 1950, no desabrochar da TV em terras nacionais, a ficção era levada ao ar ao vivo e com periodicidade que variava entre semanal, quinzenal e mensal, dadas as condições técnicas do meio e a inevitável instabilidade de um suporte ainda em descoberta por parte dos realizadores. Da década de 1960 em diante, tivemos a inserção das produções ficcionais diárias, inauguradas com a exibição de *2-5499 Ocupado*, na extinta TV Excelsior (FERNANDES, 1987), no formato como a consumimos até os dias atuais, ainda que com inúmeras variações estéticas, temáticas e narrativas, que foram se complexificando ao longo do tempo e permitiram a abertura para debates mais latentes, como as práticas religiosas.

Desde então, os folhetins ocuparam a agenda nacional e mobilizaram atores sociais, pautas educativas, assuntos políticos de relevância, considerando o amplo público ao qual sempre se dirigiram estas produções, posto que “toda a sociedade, com maior, menor ou sem escolaridade, homens e mulheres, crianças, jovens e adultos, residentes nas mais diferentes regiões do país discutem a temática social pautada pela telenovela” (BACCEGA, 2003, p. 8). A partir da preocupação com temáticas sociais, orientadas por princípios educativos denominados de *merchandising* social (BALOGH, 2001), as

¹ Doutorando e mestre em Comunicação Social pela UFMG. Bolsista Capes/Proex.

telenovelas debateram pontos cruciais para a agenda nacional, muitas vezes com maior repercussão e respaldo que produções não-ficcionais.

É entendendo o gênero telenovela como este *locus* de funcionamento social dos relatos (MARTÍN-BARBERO, 2013) sobre quem somos enquanto sociedade que pretendo investigar como a temática religiosa, especificamente ligada ao espiritismo, surgiu e se desenvolveu na ficção nacional. Com esta investida, anseio traçar aqui uma linearidade de um segmento específico da produção ficcional brasileira: as telenovelas espíritas. Trata-se de investimento em um recuo histórico para capturar os *rastros do espiritismo* pela dramaturgia nacional ao longo das mais de seis décadas de produção audiovisual diária de excelência no país. Desde o começo da dramaturgia genuinamente brasileira, é possível localizar ainda nos anos de 1960 pistas sobre a incursão da temática espírita no universo ficcional e seus desdobramentos, evoluções, adaptações, recuos, ressignificações e modulações experimentadas nas décadas posteriores.

Refletir o papel do meio televisivo num debate que envolve aspectos religiosos da sociedade brasileira me motivou a levantar as bases constitutivas deste que se tornou um dos principais subgêneros na ficção televisiva brasileira contemporânea. Mas, afinal, quando as novelas começaram a abordar a temática espírita? Quais pontos abordados nas obras ajudaram a modelar um imaginário que lhes cravou tal alcunha? Quais novelas aparecem neste acervo?

Mattos (2002), ao estudar as etapas vividas pela televisão brasileira desde seu desembarque no porto de Santos, cercada de misticismo e expectativas, propõe que o meio saiu de uma fase elitista, passando por épocas populistas, de desenvolvimento tecnológico, de transição e expansão internacional, da globalização e TV paga, até chegar aos dias atuais, na era da convergência e da qualidade digital. Enquanto a TV se transformava a partir das vivências destas etapas, a telenovela também vivia mudanças que levaram Lopes (2009) a pensar a telenovela brasileira dividida em três fases: sentimental (1950-1967), realista (1968-1990) e naturalista (1990 em diante), partindo de um precursor investimento na exacerbação das atuações até chegar às pautas e abordagens mais próximas ao cotidiano do público.

É inspirado nestes autores, responsáveis por delinear marcos históricos para entender as alterações vividas na TV e na telenovela, que proponho uma investigação para montar *as fases da telenovela espírita na TV brasileira*. A apresentação dos resultados segue a linearidade de ocorrências das tramas ficcionais ao longo dos anos. Assim, parto de uma categorização por década (ou junção de duas décadas) para traçar o surgimento, o crescimento, a maturidade, a diversificação e consolidação, bem como explosão do subgênero melodramático das telenovelas espíritas, argumento que venho defendendo em diversos debates anteriores (SILVA, 2021, 2019ab, 2018).

Uma proposta metodológica de sistematização das telenovelas espíritas

Estudar a telenovela e sua manufatura complexa de produção diária, envolvendo tessituras, demandas e modos de confecção específicos, é uma tarefa desafiadora não apenas pela multiplicidade de abordagens possíveis, como também pela dimensão proporcional destas obras (que podem ultrapassar 200 capítulos diários) e a longevidade de um gênero em permanente revitalização – apesar dos discursos apocalípticos que lhe intentam demarcar uma finitude, juntamente à televisão enquanto meio. Para a proposta de mapear as telenovelas espíritas da ficção brasileira, não seria possível revisitá-las integralmente, algumas inclusive sequer contam com acervo disponível. Uma saída para este estudo, no entanto, foi acionar a crítica televisiva, reportagens em sites noticiosos e vídeos de comentadores de telenovelas para que pudesse se estabelecer um universo de tramas e sua cronologia. Para tanto, coletei seis materiais jornalísticos de sites noticiosos² e seis vídeos disponibilizados em diferentes canais do Youtube em que se debatiam as “novelas espíritas” e apresentavam seus antecedentes, tramas similares, recuos no gênero, etc. Este movimento me conduziu aos seguintes conteúdos listados na tabela abaixo:

² Do total de 6 conteúdos enquadrados na categoria “noticiosos”, incluo 5 reportagens e 1 lista disponibilizada no site de pesquisa Wikipedia. A concepção que me orienta a pensar gênero televisivo como categoria cultural advém de Jesús Martín-Barbero (2013), para quem um gênero existe na interseção com agentes externos ao texto da obra em si. Assim, categorizar tramas como espíritas a partir de diferentes agentes, sejam eles sites de empresas jornalísticas oficiais ou não, ajudam a capturar os sentidos que circulam em torno destas ficções e quais delas açãoam um imaginário sobre espiritismo.

Tabela 1 – Lista de telenovelas espíritas coletadas na internet

Título do conteúdo	Link para acesso	Tipo do material
Relembre novelas que já abordaram temas espíritas, como reencarnações	https://www.purepeople.com.br/noticia/relembre-novelas-com-tema-espirita-como-alto-astral-que-estreia-nesta-segunda-a29697/1	Reportagem
13 provas que a Globo adora uma novela mística	https://vejas.asp.abril.com.br/blog/listamania/13-provas-que-a-globo-adora-uma-novela-mistica/	Reportagem
Relembre nove novelas que trataram do tema espiritismo, assim como <i>Espelho da Vida</i>	https://natelinha.uol.com.br/novelas/2018/09/13/relembre-nove-novelas-que-trataram-do-tema-espiritismo-assim-como-espelho-da-vida-119866.php	Reportagem
Espiritismo na telinha: relembre novelas espíritas já exibidas na TV brasileira	https://www.clickgratis.com.br/virtual/tel/evisao/novelas/espiritismo-na-telinha-relembre-novelas-espiritas-ja-exibidas-na-tv-brasileira/	Reportagem
Relembre 6 novelas com temática espírita	http://diariogaucho.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/03/relembre-seis-novelas-com-tematica-espirita-4727860.html	Reportagem
Lista de obras audiovisuais relacionadas a fenômenos espíritas	https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_obra_audiovisuais_relacionadas_a_fen%C3%A7%C4%A5menos_esp%C3%A7%C4%A5ritas#Telenovelas	Site/pesquisa
Top 10 novelas espíritas	https://www.youtube.com/watch?v=SEv3dk5Dg0A	Vídeo
5 novelas espíritas que marcaram a teledramaturgia brasileira	https://www.youtube.com/watch?v=RDd5ltQ1AmM	Vídeo
5 melhores novelas espíritas da TV	https://www.youtube.com/watch?v=yozxnxAnqPU	Vídeo
Espiritismo nas novelas da Globo	https://www.youtube.com/watch?v=CL9EqstGyZg	Vídeo
Novelas espíritas da Globo – TOP 15	https://www.youtube.com/watch?v=q1HGNMIFehg	Vídeo
Top 15 novelas espíritas (ordem cronológica)	https://www.youtube.com/watch?v=kl1kpp0YO8	Vídeo

Fonte: Elaborado pelo autor

Após a averiguação deste material, procedi a uma contagem do acervo citado, mensurando quais telenovelas apareceram e quantas vezes foram lembradas pelas listas. Assim, para que uma trama obtivesse 100% de ocorrências, era preciso estar presente nas 12 listas totais. A contagem final das listas e das tramas mencionadas resultou na seguinte tabela:

Tabela 2 – A presença de telenovelas espíritas em listas na internet

TELENOVELA	Quantidade de listas em que é citada	Porcentagem sobre o total de listas
Alma Gêmea	12	100%
A Viagem (<i>remake</i>)	11	91,6%
Anjo de Mim	10	83,3%
Escrito nas Estrelas	10	83,3%
Além do Tempo	9	75%
Amor Eterno Amor	9	75%
O Profeta (<i>remake</i>)	7	58,3%
Alto Astral	6	50%
O Sexo dos Anjos	6	50%
Espelho da Vida	4	33,3%
A Viagem (TV Tupi)	4	33,3%
Sétimo Sentido	4	33,3%
Somos Todos Irmãos	3	25%
O Terceiro Pecado	3	25%
O Profeta (TV Tupi)	3	25%
Páginas da Vida	3	25%
O Astro	2	16,6%
Amor à Vida	2	16,6%
Joia Rara	1	8,3%
De Quina pra Lua	1	8,3%

Fonte: Elaborado pelo autor

A partir da coleta das 12 listas, somente *Alma Gêmea* foi lembrada entre todos os comentadores em suas recapitações sobre o subgênero das telenovelas espíritas, seguida pelo remake de *A Viagem*, que não foi citada em apenas uma lista, e finalizando o pódio estão *Anjo de Mim* e *Escrito nas Estrelas*, com 10 citações cada. Entre as mais citadas, chama atenção o fato de que todas elas são de autorias distintas, o que reforça a tese de pulverização da temática espírita na ficção; e também o fato de que são tramas dos anos 1990 para cá, quando já se pode falar numa solidificação do subgênero. Assim, tramas de décadas precedentes são menos acionadas quando o assunto emerge nas pautas listadas por reportagens, sites de críticos e comentadores de televisão na internet.

Este acervo me conduziu, a partir das tramas mencionadas, a uma investigação em sites de pesquisas sobre telenovelas³, textos críticos, reportagens e materiais avulsos para apreender maiores detalhes sobre cada obra, sua repercussão, linhas de enredo e desdobramentos. É nesse sentido que apresento, da próxima seção em diante, o panorama das telenovelas espíritas em ordem cronológica e posicionadas conforme distintas fases que sugiro serem relevantes para adensar o debate sobre o assunto.

Pioneirismos no ar: o surgimento da telenovela diária e da abordagem espírita (1960)

Quando a televisão deu seus primeiros passos com relação a produções ficcionais diárias, ainda na década de 1960, a *expertise* quanto ao fazer televisivo estava em vias de construção, tratando-se de uma época em que mais se experimentava do que, de fato, se tinha plena noção das potencialidades do meio. Nesse período, começaram as produções de telenovelas nacionais, amparadas num formato que as distanciava da realidade brasileira, marcada por idealizações mágicas e mundos totalmente díspares ao cotidiano sociocultural do país, fase denominada de sentimental (LOPES, 2009), em que as tramas carregavam na exacerbação de subjetividades das personagens, atuações

³ A maior parte das seções subsequentes contaram com material extraído do site Memória Globo, disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/> e acessado em 12 mai. 2021, e também do site Teledramaturgia, disponível em <http://teledramaturgia.com.br/>, acessado em 22 mai. 2021.

estridentes e exploração de situações comoventes em nada similares à vida real. Como sintetiza Pallottini (2012, p. 32), “Em primeiro lugar, nota-se que, na origem, a novela era ou podia ser enredada, entrelaçada, literalmente enovelada; podia ser ainda inverossímil, exatamente a acusação que mais se faz à telenovela”.

Nestes primeiros passos, temos a precursora de nosso estudo sobre o espiritismo. De maio a outubro de 1966, a TV Tupi produziu e exibiu a telenovela *Somos Todos Irmãos*, escrita por Benedito Ruy Barbosa e dirigida por Wanda Cosmo a partir de adaptação do romance mediúnico *A vingança do judeu*, ditado pelo espírito J. W. Rochester e psicografado por Wera Krijanowskaia. A telenovela narrava a história do judeu Samuel Mayer (Sérgio Cardoso) e sua paixão por Valéria (Rosamaria Murtinho), filha do Conde Egon (Elísio de Albuquerque) e de origem católica. A trama se passava na Hungria do século XIX e trazia a ruína financeira da família de Egon, que se viu obrigado a ceder a mão da filha ao judeu, pois ele prometeu quitar as dívidas. Valéria rejeitava o arranjo por serem de religiões distintas, mas depois acabou apaixonada pelo homem. No entanto, uma nova reviravolta trazia à troma Raul (Wilson Fragoso), que se apaixonava por Valéria e arcava com as dívidas da família da mocinha. Ela, por sua vez, a essa altura havia se apaixonado por Samuel, mas obedeceu às orientações do pai. Samuel então decidiu se vingar e, após casar-se com Ruth (Guy Loup), a esposa e Valéria deram à luz no mesmo dia e ele trocou os bebês, para que os católicos criassesem uma criança judia. Mas Samuel foi se entristecendo com o caráter da esposa e, após uma conversa com o pai falecido, a história começa a destacar o lado mediúnico da obra, quando “Samuel sente-se renascer e resolve estudar o kardecismo, transformando-se em um novo homem: quer fazer o bem”⁴. Após as revelações sobre as trocas de bebês, a chegada de uma criança “bastarda”, a tentativa de Raul se vingar de Samuel, ele matou o próprio filho e “Raul fica desesperado, mas é convencido por Samuel da vida após a morte e se reconfonta estudando a doutrina kardecista”⁵. Livres de culpas e abençoados até mesmo por Raul, a cristã Valéria e o judeu Samuel finalmente se casaram e terminaram vivendo juntos.

⁴ Disponível em <http://teledramaturgia.com.br/somos-todos-irmaos-tupi/>. Acesso 12 mai. 2021.

⁵ Idem.

Esta telenovela marca os primórdios da ficção brasileira, quando as tramas eram patrocinadas por empresas comerciais que, neste caso, era financiada por Colgate-Palmolive. Pelo enredo, nota-se a inserção da temática religiosa a partir do viés conflitivo (judeu *versus* cristão) de intolerância. A dimensão do espiritismo, por sua vez, surge na obra como mola solucionadora destes conflitos, permitindo que a vingança norteadora da trama fosse revista pelo personagem Samuel e laços de afeto fossem retomados entre os protagonistas para a consagração do amor romântico. A referência explícita ao kardecismo como doutrina e o fato de ser um romance mediúnico denotam a trama como obra inspirada no espiritismo, ainda que não tenha repercutido como tal à época de exibição. Assim como transcorre durante a fase de uma televisão elitista (MATTOS, 2002), de acesso a poucos, tem-se aqui um *protótipo de telenovela espírita* que, baseada em romance mediúnico, indicava como possibilidade de produção somente as adaptações literárias para a TV, seguindo a própria tendência do meio em sustentar-se na literatura como parâmetro de qualidade para a produção das ficções. Nesse sentido, não se tratava de reconhecer a obra *Somos Todos Irmãos* como fundadora de um subgênero, mas sim como a identificação de seu pioneirismo quanto à abordagem temática.

Além disso, a adaptação mediúnica é reveladora de dois aspectos importantes: primeiro, a necessária submissão a um texto previamente existente (literatura), sem dotar de liberdade criativa para abordagem do tema espiritualista, como se reafirmasse que a produção oriunda da literatura fosse garantia de qualidade para migração a outros meios; segundo, a adaptação de um romance que foge ao escopo dos grandes e principais nomes de médiuns espíritas – como Chico Xavier, que já se destacava à época. Estas considerações nos ajudam a firmar *Somos Todos Irmãos* como a fase primitiva do espiritismo na ficção brasileira que, apesar das demarcações explícitas à doutrina, ainda não representava um universo sedimentado para debate do tema. No entanto, a relevância da obra, mesmo quando não lembrada, é exponencial se pensarmos no desbravamento que ela significou ainda em tempos de ditadura militar e dos debates religiosos (judeus, católicos, espíritas) que levantou.

Ainda na década precursora, a telenovela *O Terceiro Pecado*, de Ivani Ribeiro para a TV Excelsior, foi exibida de janeiro a julho de 1968, contando com direção de Walter Avancini e Carlos Zara. Esta narrativa costuma ser associada a roteiros espíritas por conta da proposta central de contar a história do Anjo da Morte que enviava Alexandre (Gianfrancesco Guarnieri) para a Terra a fim de buscar Carolina (Regina Duarte). Ao se apaixonar pela moça, o Anjo resolveu que melhor seria levar a irmã Ruth (Maria Isabel de Lizandra), barganha não aceita pela Morte. A trama demonstra a incursão de Ivani pelo tema sobrenatural, como se uma espécie de primeiros ensaios para a produção de textos detidamente mais robustos na temática espiritualista que a novelista desenvolveria em décadas posteriores.

Por estas razões, aliadas às condicionantes técnicas do período, a primeira fase das telenovelas espíritas ressalta a dependência da literatura mediúnica disponível (*Somos Todos Irmãos*) e de uma abordagem mística envolvendo crenças genéricas em torno do binário vida/morte (*O Terceiro Pecado*). Vale destacar também a precariedade de conteúdos originais destas obras, que alude não só a um traço de esquecimento das origens do tema, como da própria história do meio que possui hoje poucos materiais das primeiras fases da TV nacional. As duas tramas receberam, cada uma, o equivalente a 25% do total de lembranças nas listas coletadas.

Um crescimento em duas vias: fidelidade doutrinária e ecumenismo (1970)

Depois de uma primeira década com traços rudimentares de produção ficcional diária, a televisão brasileira começava a encontrar caminhos, estilos, técnicas e artifícios próprios para a identidade de suas ficções. Nos anos de 1970, a telenovela diária já se sagrava como um hábito relacionado ao consumo de TV no país, com o aparelho em proliferação entre as diferentes camadas sociais (MATTOS, 2002). É nessa fase que temos as produções *A Viagem* e *O Profeta*, ambas de Ivani Ribeiro para a TV Tupi.

A Viagem, dirigida por Edson Braga, Atílio Riccó e Carlos Zara, foi ao ar de 1 de outubro de 1975 a 27 de março de 1976. A trama é declaradamente espírita e marcou um divisor de águas na cronologia das produções para o subgênero que aqui é apresentado. Inspirada nas obras mediúnicas de Chico

Xavier, *Nosso Lar* e *E a vida continua...*, contou com a supervisão de textos de Herculano Pires, um importante nome do meio espírita nacional. A história do espírito de Alexandre (Ewerton de Castro) e suas tormentas causadas aos que ele julga culpados de sua morte fizeram nascer as representações em torno da colônia espiritual *Nosso Lar* e também do Vale dos Suicidas. Esta foi uma das produções de maior sucesso da TV Tupi em sua fase final de existência, algo que também caracterizou *O Profeta*, dirigida por Antonio Seabra e Álvaro Fugulin e exibida entre 24 de outubro de 1977 e 29 de abril de 1978.

O Profeta marcou a fase de derrocada da TV Tupi, que encerraria as atividades dois anos após a trama ser levada ao ar. A obra trouxe a história do paranormal Daniel (Carlos Augusto Strazzer) e sua capacidade de visualizar o passado e prever o futuro que, assessorado por pessoas ambiciosas, acabam conduzindo de forma errônea o protagonista. A trama trazia núcleos católicos e também espíritas, inclusive tendo contado com uma sequência em que o pai e a irmã de Daniel, Francisco (Aldo César) e Ester (Ana Rosa), visitavam Chico Xavier em Uberaba e levavam uma mensagem do médium ao rapaz. Por outro lado, o tom ecumênico da trama veio carimbado com a presença de outras lideranças, como Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo à época. O sucesso da produção foi tão significativo que levou a emissora concorrente, TV Globo, a desenvolver *O Astro*, de Janete Clair, com temática similar envolvendo a paranormalidade.

Esta década representou dois movimentos distintos para as telenovelas espíritas: de uma primeira produção declaradamente doutrinária, seguiram-se duas obras investidas no sobrenatural e paranormalidade com apelo ecumênico que, mesmo quando citadas como referenciais para o subgênero, não são reconhecidas como grandes exemplares. De certa forma, esta fase em muito é devedora aos caminhos descortinados pela década anterior, consolidando marcas de um imaginário sobre espiritualidade, espiritualismo, capacidades mediúnicas e atuações sensitivas. O duplo caminho, adotado inclusive por Ivani Ribeiro, pode ser interpretado como uma estratégia de assimilação da temática e convencimento de públicos mais amplos, o que viria a motivar produções subsequentes também alicerçadas na diversidade sincrética atrelada ao ideário de espiritismo na ficção. A *Viagem*, *O Profeta* e *O Astro* contaram, respectivamente, com 33,3%, 25% e 16,6% de citações nas listas.

Recuos na temática espírita: sincretismo e apagamento (1980)

Para se expandir, ao longo da década de 1980, a temática espírita precisou viver uma adaptação em que suas marcas se tornaram mais sincréticas e pulverizadas. Tramas como *Sétimo Sentido* e *O Sexo dos Anjos* marcam esta etapa e ditam um ritmo de produção orientado para traços espiritualistas, sem a necessária vinculação à doutrina espírita. São obras calcadas na exploração do composto vida e morte como dualismos passíveis de ficcionalização, independente da corrente religiosa.

Sétimo Sentido, de Janete Clair, foi ao ar de 29 de março a 8 de outubro de 1982 na TV Globo, com direção de Roberto Talma. A história de Luana Camará (Regina Duarte) envolvia paranormalidade e evocação de vidas passadas, quando a protagonista assumiu a personalidade de Priscila Capricce, sua existência numa encarnação anterior. Janete Clair investiu na linha bem-sucedida iniciada em *O Astro* na década passada e potencializou a abordagem ao tratar de mediunidade, mesmo com a obra tendo vivido períodos de baixa repercussão e cortes impostos pela censura federal.

Já *O Sexo dos Anjos* marca a chegada dos *remakes* para a linha de produção no subgênero de telenovelas espíritas, sendo uma adaptação de Ivani Ribeiro para *O Terceiro Pecado*. Agora na TV Globo e dirigida por Roberto Talma, a novela que foi exibida de 25 de setembro de 1989 a 9 de março de 1990 retomou o mesmo universo da obra original, sem obter grande êxito com a nova roupagem.

Há um curioso caso desta década que merece ser mencionado. Em nenhuma das listas a telenovela *Renúncia*, da TV Bandeirantes, é citada. Escrita e dirigida por Geraldo Vietri, a obra foi ao ar de 30 de agosto a 12 de setembro de 1982, totalizando somente 12 capítulos e tendo sido interrompida sem explicações pela emissora. Tratava-se de uma adaptação do romance mediúnico homônimo, de Chico Xavier, que, a esta altura, já era líder de vendas no segmento. As reformulações de quadro e grade da emissora à época nunca justificaram a repentina paralisação da novela.

Com estas 3 produções, é possível considerar que a década de 1980 viveu um evidente recuo na abordagem espírita ficcional, cedendo espaço à paranormalidade e experiências genéricas como, possivelmente, estratégia de

popularização de narrativas seguindo a linha do sincretismo como garantia de repercussão. Mas, à distinção da década anterior que também investiu em traços ecumênicos/sincréticos, nesta década podemos constatar que as duas maiores novelistas da época – Ivani Ribeiro e Janete Clair – dedicaram-se a este caminho em suas carreiras, em emissoras distintas, algo que sela a pulverização inicial da temática pela ficção nacional.

Por fim, o insucesso de uma adaptação mediúnica demonstrou que, apesar de ter nascido com esta proposta (caso de *Somos Todos Irmãos*), o subgênero vivia uma expansão sincrética que, àquela altura, não parecia comportar abordagens fidedignas ou explicitamente doutrinárias – ao contrário do estrondoso sucesso de *A Viagem* na década anterior, baseada em romances espíritas. Diferente da década precedente, que deixou rastros de extremo sucesso com uma trama declaradamente espírita, os anos 1980 viveram uma remodelagem da pauta espírita na ficção. Em alinhamento à história da própria TV, podemos sintetizar que

Nas décadas de 1970 e 1980, durante a fase de consolidação da indústria televisiva, sob o domínio da Rede Globo, as novelas passaram a ocupar a posição de um dos programas mais populares e lucrativos da televisão brasileira, e é por seu intermédio que as emissoras competem pela audiência (HAMBURGER, 2005, p. 30).

Nesta consolidada competição por audiência, mais valia a segurança de abordagens genéricas do que experimentar riscos incabíveis aos propósitos de um meio que, depois de décadas, agora já sabia a que vinha, aonde queria chegar e o que fazer para manter êxito. Lidar com garantias de sucesso fez, inclusive, com que a abordagem espírita nesta década inaugurasse os *remakes* como proposta para o subgênero, como se deu em relação ao enredo de *O Terceiro Pecado* ao ser refeito. *Sétimo Sentido* recebeu 33,3% das menções, enquanto *O Sexo dos Anjos* obteve 50%.

A virada espírita: consolidação do tema na ficção nacional (1990-2000)

Se as duas décadas anteriores trouxeram, cada uma a seu modo, tons genéricos para o espiritismo na ficção, em recuos que preferiram ceder lugar ao transcendental, ao espiritualismo amplificado, a partir dos anos 1990 a telenovela brasileira – já um produto notabilizado internacionalmente e visado no mercado consumidor do audiovisual – passa a contar com um terreno sólido de produções com alto nível de repercussão, investimentos gigantescos e imensa penetrabilidade nos debates cotidianos. Ao contrário dos anos anteriores, temos nas décadas de 1990 e 2000 uma virada que conduz ao espiritismo como carimbo de sucesso para tramas que são, até hoje, as mais citadas, comentadas e rememoradas quando o assunto é espiritismo e telenovela.

Primeiramente, o *remake* de *A Viagem*, em 1994, novamente pelas mãos de Ivani Ribeiro (com colaboração de Solange Castro Neves), mas agora na TV Globo, com direção de Wolf Maia, trouxe o mesmo enredo da década de 1970 sobre a história de Alexandre (Guilherme Fontes) e suas agruras sobre os vivos. Maior sucesso da década na faixa das 19 horas, a obra ganhou 2 reprises na emissora e outras 2 reprises no canal fechado Viva⁶, em todas elas se consagrando como sucesso de público.

Já a obra posterior na década, *Anjo de Mim*, levada ao ar na faixa das 18 horas da TV Globo entre 9 de setembro de 1996 e 29 de março de 1997, escrita por Walther Negrão com direção de Ricardo Waddington, não obteve o mesmo sucesso quando tratou de reencarnação e vidas passadas como eixo central em torno da vida de Floriano Ferraz (Tony Ramos) e sua busca por um amor da vida passada. No entanto, é possível considerar que *Anjo de Mim* foi uma reverberação direta do auge vivido por *A Viagem* dois anos antes:

Com o sucesso da trama espírita da novela *A Viagem*, de Ivani Ribeiro, exibida dois anos antes, Walther Negrão apresentou essa novela, para a qual baseou-se na doutrina kardecista para aprofundar o tema da reencarnação e dos laços espirituais que unem as pessoas⁷.

⁶ A segunda reprise de *A Viagem* no canal fechado Viva foi levada ao ar recentemente, de 21 de dezembro de 2020 a 3 de julho de 2021. Com esta exibição, a trama totaliza 5 veiculações na TV, entre canal aberto e fechado.

⁷ Disponível em <http://teledramaturgia.com.br/anjo-de-mim/>. Acesso em 13 mai. 2021.

Se a baixa repercussão de uma obra abertamente assentada em princípios espíritas causou receio após o máximo aproveitamento de *A Viagem*, os anos 2000 foram responsáveis por consagrar o subgênero com dois novos sucessos na faixa das 18 horas: *Alma Gêmea* e *O Profeta*. A primeira delas é uma telenovela de Walcyr Carrasco, com direção de Jorge Fernando, exibida entre 20 de junho de 2005 a 11 de março de 2006. *Alma Gêmea* narrava a história de amor entre Rafael (Eduardo Moscovis) e Luna (Liliana Castro), que é assassinada no primeiro capítulo, mas reencarnava como Serena (Priscila Fantin) em busca de continuar vivendo o grande amor ao lado do amado. A trama foi a maior audiência do horário na década, ultrapassando os índices das obras levadas ao ar nas faixas das 19h e 21h à época, o que lhe rendeu aumento de mais um bloco e acréscimos de dezenas de capítulos antes do encerramento. Tamanho sucesso, tal qual ocorreu com *A Viagem*, gerou uma reverberação: o *remake* de *O Profeta*, poucos meses após o sucesso de *Alma Gêmea*. Sob o comando de Thelma Guedes e Duca Rachid, *O Profeta* trouxe entre 16 de outubro de 2006 a 12 de maio de 2007 o enredo de Ivani Ribeiro com inúmeras atualizações, mantendo-lhe a essência sobre dons premonitórios, sensitividade e clarividência.

Esta fase da produção ficcional do subgênero revela alguns aspectos importantes, tais como a consolidação da temática, mas principalmente a expansão da abordagem e a possibilidade de investimentos técnicos para retratar planos espirituais, influências de espíritos, sessões de regressão, manifestações mediúnicas, elementos que ganharam roupagem cada vez mais atraente a partir dos recursos estilísticos (imagem e som) combinados para tratar das pautas espíritas. Cenários, objetos, montagens, trilhas sonoras, dentre outros recursos, indicam as telenovelas espíritas desta fase como tramas de tom didático e instrucional, que encontraram nos avanços técnicos uma possibilidade de expansão temática para resultar, nos anos seguintes, na maior expressão até agora vivida para o subgênero. A relevância desta fase é tamanha que as obras compreendidas neste período são as mais citadas nas listas a ponto de, exceto o *remake* de *O Profeta* com 58,3%, ocuparem o topo das campeãs, com *Alma Gêmea* lembrada em todas as listas (100%), seguida por *A Viagem* com 91,6% e *Anjo de Mim* com 83,3% das citações.

Um *boom* de espíritos: a explosão das telenovelas espíritas (2010)

Se a fase anterior consolidou o tema na ficção e valeu-se dos recursos estilísticos como um importante aparato, a mais recente fase do subgênero avança sobre a técnica aliando-a a avanços notórios no âmbito da narrativa. Tramas que inovam na caracterização do plano espiritual, na composição estilística dos ambientes espirituais, dos seres espirituais, das manifestações mediúnicas e intercâmbios entre vivos e mortos. Além disso, algumas destas tramas investem em temporalidades mistas, confluências de linhas cronológicas (*Espelho da Vida*) e substanciais avanços temporais na linha narrativa (*Além do Tempo*).

A década de 2010 concentra o maior número de telenovelas espíritas, a saber: *Escrito nas Estrelas* (2010), *Amor Eterno Amor* (2012), *Alto Astral* (2014-2015), *Além do Tempo* (2015-2016) e *Espelho da Vida* (2018-2019), de modo que em quase todos os anos do decênio tivemos no ar alguma produção ou parte de produção com a temática. Deste conjunto de obras, mais do que frisar particularidades do roteiro, interessa destacar um cômputo de elementos que as aproximam, por exemplo a proeminência da reencarnação como elo propulsor das narrativas, a crença na vida após a morte como marco regulador e os efeitos visuais/sonoros como recurso significante para a composição dos enredos. Além disso, estas novelas revelam a concentração quase absoluta das produções em torno de uma novelista, de modo que, ao chegarmos à estabilidade do subgênero, temos a consagração do principal nome representante do segmento: Elizabeth Jhin⁸.

Depois dos desbravadores e experimentais roteiros das primeiras produções, até a popularização do tema em tramas de alta repercussão, chega-se a um período em que a concentração da pauta recai sobre um único nome que hoje segue liderando e ampliando o número de telenovelas espíritas na ficção nacional. Exceto *Alto Astral*, de Daniel Ortiz a partir de sinopse desenvolvida por Andrea Maltarolli, todas as outras quatro telenovelas da

⁸ Recentemente, a TV Globo encerrou contrato com a novelista, que já estava na emissora há 30 anos. Segundo comunicado, no entanto, a emissora afirma ter as “portas abertas” para integrar Jhin em futuros projetos da Rede Globo, em suas diferentes plataformas, acompanhando tendências de mercado. Disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/televisao/autora-de-além-do-tempo-e-espelho-da-vida-elizabeth-jhin-deixa-globo-58729>. Acesso em 21 jun 2021.

década são assinadas por Jhin, revelando que da intensa pulverização de autorias vivida em décadas precedentes, passamos a um período de estabilidade de produções lideradas por um mesmo núcleo de criadores/escritores, concentradas na faixa das 18 horas, com poucos intervalos temporais entre uma exibição e outra.

Para além de refletir quanto ao *boom* destas ficções, importa atentar para os desdobramentos e repercussões, para as questões que se impõem à chegada de uma nova década. Diante dos desafios do subgênero, interessa instaurar novos interrogantes a partir do que a fase recente nos apresentou. Mais do que pensar o subgênero por si só e sua vitalidade, atualização ou reestruturação, é preciso também considerar o lugar da concorrência com as chamadas telenovelas bíblicas, um forte subgênero das ficções brasileiras encabeçado pela RecordTV que vem alcançando notável projeção em obras desde *Os Dez Mandamentos* (2015-2016) até a mais recente *Gênesis* (2021). São segmentos concorrentes entre si ou complementares? Revelam novas tendências de consumo do público nacional quanto a narrativas seriadas orientadas por temática religiosa?

Outro ponto notório é a identificação de uma vertente na produção cinematográfica nacional que, apesar de não ser recente, também galgou maior visibilidade em concomitância ao *boom* das telenovelas espíritas: as cinebiografias espíritas. Nomes como Allan Kardec, Chico Xavier, Divaldo Franco e Bezerra de Menezes perfazem a história contemporânea do espiritismo no cinema, com obras declaradamente espíritas e tradutoras das transformações da religião a partir dos marcos representados por estes homens tidos como líderes dentro do imaginário social em torno do espiritismo. Aliado a estas obras, outras como *Nosso Lar* e *As mães de Chico Xavier*, por exemplo, também demarcam a vitalidade de um subgênero em evidência no cinema e que merece atenção em futuras investigações. Produções desta ordem fomentam o cenário contemporâneo do audiovisual religioso e os entrecruzamentos que as telenovelas espíritas da última década viveram/enfrentaram. Quanto ao nível de rememorações que obtiveram, *Escrito nas Estrelas* contou 83,3% das lembranças, seguida por *Além do Tempo* e *Amor Eterno Amor*, empatadas com 75%, enquanto *Alto Astral* esteve na metade das listas (50%) e *Espelho da Vida* em 33,3% dos casos.

Considerações finais

Em sessenta anos de produção ficcional brasileira diária, todas as décadas presenciaram tramas com teor espírita em diferentes faixas horárias, emissoras, níveis de repercussão e a partir da escrita de diferentes novelistas – dos mais consagrados aos menos conhecidos. De um pioneirismo flutuante ancorado na literatura mediúnica, passamos por fases em que a telenovela espírita se complexificou, modernizou, atualizou temáticas e incrementou técnicas. Passamos a ver abordagens declaradamente orientadas pelo espiritismo, mas também roteiros sincréticos e ecumênicos que evidenciaram uma redução do subgênero e até mesmo um apagamento em determinados momentos (década de 1980 e o caso de *Renúncia*). No entanto, posteriormente vimos tramas que ajudaram a demarcar o terreno destas ficções espíritas e permitir a explosão numérica de tramas pertencentes ao subgênero. Ainda que os desafios sejam consoantes a cada período, tal qual a própria transformação experienciada pela televisão, as telenovelas espíritas são uma mostra de como o meio televisivo é um espaço de potentes reinvenções, rearranjos e atualizações a fim de servir a temáticas socioculturais condizentes com a realidade brasileira em seus múltiplos pontos de crenças.

Em todas as tramas, a disposição da temática espiritualista se colocou a serviço dos preceitos melodramáticos consagrados no formato das telenovelas brasileiras: a consagração do amor romântico após a superação de reviravoltas rocambolescas. Numa jornada permeada por entraves, que podem ser humanos e não-humanos, as narrativas condensam princípios que acabaram atrelados ao espiritismo para fazer avançar o ritmo de tramas assentadas no que há de mais clássico, duradouro e historicamente formatado para o gênero. O par romântico e a busca pela consagração do amor inabalável entre o casal protagonista, em tramas com disparidade de classe social entre os mocinhos, o amor puro que nasce a partir da adversidade social (THOMASSEAU, 2012) foi o focalizador temático das telenovelas espíritas que, antes de serem obras com fundo religioso, são obras ficcionais a serviço do melodrama adaptado ao formato folhetinesco das telenovelas brasileiras. *Antes de serem telenovelas espíritas, estas produções são telenovelas* e, por isso, atendem a expectativas genéricas historicamente arquitetadas, moduladas e revisitadas no formato folhetinesco.

Considero necessário pensar os desafios que se impõem às telenovelas espíritas perante outros atores socioculturais e midiáticos de proeminente participação no cenário audiovisual. Um deles é avaliar a intersecção com o conjunto das cinebiografias espíritas e outros longas metragens que, ao contrário da abordagem generalista das telenovelas, caracterizam um cinema militante. Outro agente importante a se pensar diz respeito à proliferação do *streaming* e toda a gama de conteúdos feitos por um modelo de televisão distribuída por internet (LOTZ, 2017). Na era do *streaming*, é interessante ponderar as dinâmicas de internacionalização de produções de cunho religioso e como estas se veem tensionadas pelas novas lógicas de produção e consumo audiovisual. Por fim, também vale a pena frisar quanto ao futuro das telenovelas espíritas a partir das expectativas do mercado audiovisual, das tendências narrativas contemporâneas, dos valores simbólicos agregados e dos interesses em se manter produções desta natureza, notadamente em contextos cada vez mais acirrados politicamente e nos quais os atravessamentos religiosos são um fator decisivo.

Nas encruzilhadas com outras dimensões do audiovisual, lançam-se novos desafios ao subgênero no despertar de uma nova década, depois de sessenta anos de produções consideradas espíritas: qual será o futuro das telenovelas espíritas? Depois de uma significativa explosão na última década, há espaço para mais obras? Como existir em tempos de guerra com o *streaming* e guerras político-religiosas? Que venha a nova década para nossa apreciação!

Referências

- BACCEGA, Maria Aparecida. Narrativa ficcional de televisão: encontro com temas sociais. **Comunicação & Educação**, n. 26, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37468>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. Sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: Edusp, 2001.
- FERNANDES, Ismael. **Memória da telenovela brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, Ano 3, n. 1, p. 21-47, ago/dez 2009.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2013.
- MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Imagens que perturbam, imagens que confundem: fissuras na representação visual da mediunidade em telenovelas. In: ROCHA, Simone Maria; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Análise da ficção televisiva – metodologias e práticas**. Florianópolis: Insular, 2019a, p. 75-99.
- SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Morrer não é o fim: a morte como recurso narrativo-estilístico em telenovelas espíritas. In: NETO, João Damasio da Silva; FAGUNDES, Juliano; COLETA, Silvana (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade – Coletânea 3**. Goiânia: Aephus, 2021, p. 134-156.
- SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. O espiritismo na telenovela: um debate sobre gênero televisivo e religiosidade no Brasil. In: MORAES, Ângela Teixeira de; RIBEIRO, Sandro Henrique (orgs.). **Ciência, espiritismo e sociedade – Coletânea 1**. Goiânia: Aephus, 2019b, p. 88-102.
- SILVA, Marcos Vinicius Meigre e. Televisualidades da matriz religiosa espírita na telenovela brasileira. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v.12, n.1, 2018, p. 98-115.
- THOMASSEAU, Jean Marie. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

La catarsis por medio del arte de Bernini

Natalia Giraldo NOACK

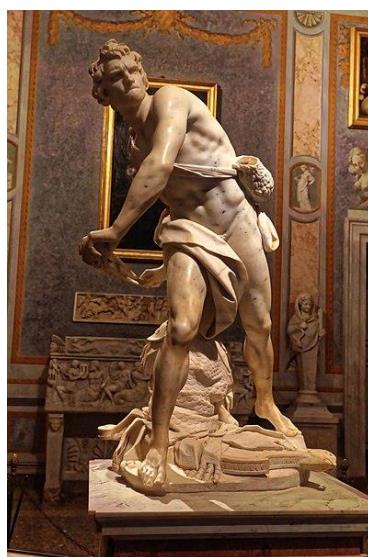
El término “catarsis” es más controversial de lo que a primera vista parecería ser. No solo fue empleado una única vez por su inventor Aristóteles en toda su obra conocida, sino que desde su invención ha existido una confusión conceptual entre distintos autores con respecto a su significado y a lo que lo constituye. En un inicio, el filósofo lo acuñó para describir la purificación del alma durante la experiencia teatral. Aun así, no queda claro qué significa exactamente que el alma se purifique, ni si esta purificación puede darse por fuera del teatro. Esta investigación parte de la pregunta por la idea del término catarsis, recuperado desde la perspectiva psicológica, orientando el término a las obras del maestro Bernini. Con este propósito se analizó el término y consecuentemente la controversia que lo rodea, al igual que diferentes textos que analizan y estudian la obra de Bernini.

Existen muchas aproximaciones desde la psicología al término aristotélico de “catarsis”. En primer lugar, en este texto se analizará a profundidad la postura de Thomas J. Scheff, profesor de sociología de la Universidad de California y Santa Bárbara en su obra “Catharsis in Healing, Ritual, and Drama” (1979) en relación con la obra barroca del Bel Composto de Bernini. La propuesta de Scheff se estudiará a partir de múltiples aspectos y épocas del trabajo de Bernini tanto en el sentido eclesiástico como en el teatral. A continuación, se explorará la controversia del término, al igual que, una propuesta de un nuevo término para implementar en las ciencias sociales. Luego se estudiará la obra del Éxtasis de Santa Teresa en su relación con el término y la experiencia teatral y se le comparará con la obra de David del mismo artista, y se examinará brevemente la concepción de Dios como Cupido. Y, por último, se examinará la propuesta de Jerome, L. Singer a partir del psicoanálisis para el tratamiento de aflicciones psicológicas y se comparará esta con la teoría de Scheff.

La controversia del término y el ser participante y observador simultáneamente

El mismo Thomas J. Scheff concuerda con la existencia de una controversia conceptual con respecto al término “catarsis” (SCHEFF, 1979 p.23). Intentando solucionarla el autor define el término como el resultado de despertar emociones reprimidas en un ambiente adecuadamente *distanciado*. De acuerdo con el autor, un ambiente *distanciado* es aquel en el que se puede dar un balance entre aflicción, o peligro, y seguridad. Este resultado catárquico puede ocurrir en todo ambiente que consiga el *distanciamiento* adecuado. Un buen *distanciamiento*, nombrado por el autor como *distanciamiento estético*, es aquel en el que la persona puede experimentar el ser participante y observador al mismo tiempo (SCHEFF, 1979, p.60). Este propósito de ser participante y observador simultáneamente es interesante para analizar el *Bel Composto* de Bernini, el cual propone que la obra se complemente con el receptor. Sus obras atrapan e incluyen al observador haciéndolo parte de lo que está pasando en la escultura. La manera en la que las obras de Bernini incluyen al receptor como parte de ellas se puede analizar a la luz del concepto de *distanciamiento estético* de Thomas J. Scheff. En este la persona es participante y observador de la escena de la misma manera en el que se espera que sea ante la obra del maestro. La aplicabilidad del término de Scheff para la obra de Bernini es, hasta ahora, interesante. En el caso del David, por ejemplo, la obra de tamaño natural hace que el observador se ponga en el lugar de Goliat participando y observando la obra a la vez.

Figura 1 - David, Gian Lorenzo Bernini



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=64506569>

La crítica de Graeme Newman a la obra de Scheff

Así la nueva aproximación a la catarsis de Scheff sea útil para analizar las obras de Bernini, no se debe olvidar que existen múltiples críticas al término como la de Graeme Newman. El autor propone que la teoría de expedición de la emoción mediante la catarsis de Scheff se parece demasiado a la concepción de la enfermedad mental del siglo XVI, en la que era el mal o, más específicamente, el diablo el que estaba dentro del cuerpo y el que necesitaba ser sacado, o exorcizado. Newman argumenta que esta misma visión en la que “el mal” tiene que ser retirado del cuerpo se puede ver en la teoría de la catarsis de Scheff. Esta crítica es interesante pues abre las puertas a cómo se podría entender dentro de la sociedad de Bernini el término de catarsis a partir de las creencias de la iglesia. Es imperante hacer hincapié en la temporalidad del término. Hasta ahora se ha utilizado el referente de catarsis Scheffiano del siglo pasado de manera atemporal para analizar a un artista del siglo XVI. Esto no quiere decir que el término fuese utilizado en la época, ni mucho menos que esto hubiese sido posible. La propuesta es preguntarse por la aplicabilidad de este término, como utilizado por Scheff. No obstante, la crítica de Newman es interesante si se pregunta por la posibilidad de la existencia social del término, nombrado como catarsis o no, en esa época.

Bernard Guerin por un mejor término para las ciencias sociales

Al inicio de este escrito, se habló de la controversia del término catarsis para la psicología y las demás ciencias sociales. Bernan Guerin, al igual que Newman en su crítica de Scheff, encuentra el término problemático y lo analiza en su ensayo “Replacing Cathasis and uncertainty Reduction Theories with Descriptions of Historical and Social Context”. De acuerdo con Guerin, existen dos tipos de teorías con respecto a la catarsis, las que hablan de algo expulsado, purgado y/o expedito del cuerpo, como bien serían la ansiedad y/o las emociones. Y, las que se refieren a la ansiedad, incertidumbre o estrés que genera el mundo en el individuo y que los procesos catárquicos reducen (GUERRIN, 2001, p. 44). Guerin propone que estas teorías no logran explicar adecuadamente el estado interior del individuo y argumenta que estos fenómenos emocionales humanos se pueden explicar en mejor medida a partir de observaciones del contexto sociohistórico de las sociedades.

En este sentido, es importante considerar el contexto sociohistórico de la sociedad contemporánea a Bernini para entender si sus obras pueden considerarse como catárquicas. De acuerdo con el autor inglés David Hockney en su documental “El conocimiento secreto” la mayor parte de la población de la época era analfabeta. En este sentido, las imágenes, las esculturas y el espacio arquitectónico de la iglesia, como obras de arte, eran los medios que la iglesia tenía como propaganda. El Vaticano podría bien ser considerado una de “las fábricas de imágenes más grandes del mundo” (Hockney, *El conocimiento secreto*) que servían como propaganda religiosa para inspirar e influenciar a los creyentes en cuanto a cómo deberían ser y comportarse para llegar al cielo. Medios como el Bel Composto de Bernini servían para hablarle y llegarle a las masas. Esta interpretación no considera en primer lugar la existencia de la catarsis en las personas, pero no es necesariamente excluyente. De acuerdo con Guerin, son estos contextos sociohistóricos los importantes de mencionar en un análisis referente al término de catarsis, más que el contexto interno del individuo per se.

Jerome L. Singer y las imágenes en la psicoterapia

El libro de Jerome L. Singer, titulado, “*Imagery in Psychotherapy*” (2002), propone el uso de las historias y las imágenes mentales en la terapia psicológica. El autor, contemporáneo a Scheff, argumenta que el que las personas narran las historias de vida en terapia es increíblemente beneficioso pues ayuda al terapeuta a encontrar las causas más profundas de sus aflicciones. En este orden de ideas Singer propone que “las imágenes ordenadas como secuencias de historias nos ayudan a darle más sentido a veces en buena o mala medida a nuestros pensamientos pasados y a las ideas de los posibles futuros” (SINGER, 2002, p. 57). Si bien, Singer propone su teoría de las imágenes con los fines terapéuticos del siglo XX, esta puede relacionarse con la propuesta Scheffiana de la catarsis. De acuerdo con Singer, son las historias que nos hacemos (y en cierta medida podría extenderse a las que escuchamos también) las que nos ayudan a darle sentido a la vida. En este orden de ideas, las historias que narran obras como el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini también podrían ayudarnos a entender nuestra experiencia. Singer cita al autor Seymour Epstein para argumentar que

el uso de imágenes de la imaginación puede producir cambios en la personalidad y en la salud. (...) La mente experimental frecuentemente codifica y guarda los eventos de nuestra vida en la forma de simbolismos o imágenes, usando las tradiciones religiosas y culturales (...) (SINGER, 2002, p.163).

El mismo Singer relaciona la tradición religiosa y cultural con las imágenes que producimos y guardamos para darle sentido al mundo y a continuación argumenta que estas son importantes pues “tienen un impacto significativo en el comportamiento y las funciones corporales” (SINGER, 2002, p 164), al igual que en la manera en la que “entendemos el mundo en general” (SINGER, 2002, p. 185). La teoría de Singer se relaciona con la teoría de Scheff en la medida en la que ambas usan historias (sea la representación teatral en el caso de Scheff o la imaginación en el caso de Singer) a partir de imágenes para tratar aflicciones psicológicas. En este escrito se describió a mayor profundidad la teoría de Scheff, no obstante, el trabajo de Singer con respecto a las imágenes también es pertinente al estudiar el concepto, adoptado por el psicoanálisis, de catarsis.

El ritual y el teatro

Sin olvidar la propuesta de Guerin con respecto a los contextos sociohistóricos, se regresa a la teoría de Scheff acerca de la catarsis. En su libro, el autor propone diferentes escenarios en los cuales se puede aplicar el término: los contextos del teatro, el ritual y la sanación de enfermedades (principalmente mentales).

Los escenarios del teatro y el ritual son particularmente interesantes para el análisis de la obra de Bernini a partir del concepto del autor. Para Scheff, tanto en el ritual como en la obra de teatro permiten el *distanciamiento* necesario para que la persona puede acceder a emociones reprimidas a apriorísticamente en un espacio seguro. El ambiente de ritual que se encuentra arraigado en un templo o iglesia como las que albergan muchas de las obras de Bernini puede ser evidente, sin embargo, hace falta explicación de cómo el teatro también se puede relacionar con las obras del maestro. En *Bernini and the Unity of the Visual Art* (LAVIN, 1980), Irving Lavin hace un estudio exhaustivo de sus obras. Al analizar la Santa Teresa de Bernini el mismo Lavin está de acuerdo en que la obra da ilusión a que las personas fueran la audiencia de un performance dramático (LAVIN, 1980, p. 3). Las obras de Bernini tienen un

encanto dramático, como si sus esculturas fueran personajes en un escenario y la iglesia este mismo. En este sentido los espacios del ritual y del teatro de Scheff son útiles de analizar a partir de las obras del maestro. Para el autor estos espacios son ideales para que exista un *distanciamiento* adecuado en el que las emociones reprimidas de un recuerdo pasado puedan ser despertadas a partir del drama, en el caso del teatro, y de la ceremonia, en el caso del ritual, en la seguridad del presente.

Figura 2 - Éxtasis de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42052274>

Las esculturas de Bernini representan valores y motivos patrocinados por la iglesia para servir como modelos a seguir para las personas católicas viéndolos. Sus obras están cargadas de simbolismos y metáforas adecuadas para que la persona quiera sea influenciada a actuar de buena manera con el fin de conseguir ir al cielo. Cuando Scheff habla del teatro, menciona la idea de que los dramaturgos frecuentemente buscan la identificación de la audiencia con los personajes. De acuerdo con el autor, esta identificación ayuda a conseguir la catarsis y se logra

cuando el personaje personifica los valores ideales de la audiencia o se asemeja directamente a ellos. En este sentido, si consideramos las esculturas, por ejemplo, de Bernini como actores dentro de la gran escena o teatro de la iglesia, el hecho de que encarnen valores e ideales cristianos contribuye a que las personas se puedan sentir más identificados con ellos y consecuentemente alcanzar el alivio catárquico más fácilmente. Si se piensa en las esculturas de Bernini como “intermediarios entre la creación y el espectador” (LAVIN, 1980, p. 131) actuando en el medio es imposible no pensar en estos como actores de una obra mayor interpretada para el espectador, removiendo la línea entre lo real y lo ficticio. El propósito final de la obra de Bernini es crear un espacio existencial de autoreflexión (LAVIN, 1980, p. 159) como el que Scheff propone para revisitar las emociones reprimidas del pasado en el espacio seguro del presente.

Además de su obra del Bel Composto, en términos de Scheff del ritual, se ha también de mencionar el trabajo de Bernini con respecto al teatro. Esto porque, además de las claras referencias en sus obras de catedrales y capillas, en el teatro propiamente dicho, el maestro tuvo una fuerte trayectoria como dramaturgo, escenógrafo, compositor y actor en su época. Bernini es conocido por las múltiples obras de teatro que compuso durante su vida, muchas de ellas sátiras, que buscaban mediante los efectos visuales cautivar emocionalmente a la audiencia. Este propósito de cautivar emocionalmente más que racionalmente, se puede relacionar directamente con la propuesta Scheffiana de catarsis. En este sentido, la obra teatral de Bernini es otro espacio dentro del cual se da lugar a los procesos catárquicos en la audiencia. Del mismo modo, el involucramiento de Bernini en el teatro es importante pues da cuenta de la influencia que la dramaturgia tuvo en él y que consecuentemente se puede apreciar a posteriori en sus obras eclesiásticas como podría ser el caso del *Éxtasis de Santa Teresa*. Con respecto a esta última obra se podría, como concluyen los autores Fahrer & Kleb, decir que “es prueba suficiente de la importancia del teatro como una realidad estética en el trabajo del artista durante este periodo”. De esta manera la teatralidad y el ritual se juntan como uno mismo en la obra de Bernini. En el *Éxtasis de Santa Teresa*, como argumentarían los autores Fahrer & Kleb, “la línea entre la pintura, escultura y arquitectura se vuelve fluida”. No sería arriesgado argumentar que, en las esculturas de Bernini en su obra ritual, serían los actores vivos de su obra teatral. El término vivos, usado anteriormente inclusive entraría a discusión

teniendo en cuenta el nivel de realismo, involucramiento y performance de sus esculturas que han llevado a múltiples críticos a darles la categoría de vivas.

Figura 3 - Éxtasis de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42052274>

De acuerdo con Irving Lavin, la obra de Bernini más que un evento podría considerarse para el espectador como una experiencia. De acuerdo con esta definición el proceso de catarsis Scheffiano cobra aún más relevancia. Esta es una experiencia en más de un solo sentido. El espectador es atrapado por la obra y convertido en un testigo más que en un mero visualizador de la misma. Es así como este se siente cercano e involucrado a los acontecimientos sostenidos al frente de él. En términos de Scheff, este distanciamiento sería el adecuado para que un proceso catárquico pueda ocurrir. Además de esto, los valores cristianos personificados por el *Éxtasis de Santa Teresa*, permiten en el espectador, ahora testigo, un involucramiento a causa de la identificación con el personaje de la escultura. En palabras de Irving Lavin, Bernini se consigue “(...) la encarnación del último significado de la liturgia: el amor, la más grande virtud cristiana, conjuntamente la invocación del santo, del sacrificio en el altar y de la promesa de la salvación” (LAVIN,1980). Ambas decisiones artísticas del maestro tienen como resultado un distanciamiento estético en el individuo que pueda resultar en un proceso catárquico.

De acuerdo con Lavin el trabajo eclesiástico de Bernini, “más que una concepción del término de salvación en términos simbólicos es una clase de ocurrencia existencial que tiene lugar en el aquí y ahora” (LAVIN,1980). Su trabajo es un puente entre el ahora y el antes, entre el aquí y allá. En este nuevo espacio creado

por Bernini el nuevo testigo, a apriorísticamente espectador, se convierte además en un actor consciente y activo de esta ocurrencia existencial.

Las obras de Bernini del *Éxtasis de Santa Teresa* y el *David* luchando contra Goliat se pueden comparar la una con la otra para analizar el lugar del espectador. La primera obra se encuentra encima del altar, por lo que se debe alzar la mirada para verla. Santa Teresa reposa sobre lo que aparenta ser una nube porque la escena supone ser un performance ocurriendo en este preciso momento. Esta obra “da la impresión de estar suspendida en el aire” (DA DA SILVA & SILVA, 2018, p. 4) Una ocurrencia en el ahora de un momento divino. La escena de Santa Teresa se encuentra, consecuentemente separada físicamente del observador. Mientras que, la de David se encuentra directamente con el observador. Es como si la escultura de David fuese otra persona más en el espacio. Esta comparación entre ambas obras es importante cuando se considera el término Scheffiano de distanciamiento estético. Siguiendo la propuesta de Scheff, podría argumentarse que habría una mayor posibilidad de que exista un proceso catárquico en el observador en el caso de la escultura de David, dado a la cercanía que este tiene con la obra. No obstante, la obra del *Éxtasis de Santa Teresa* representa múltiples de los valores morales más importantes para la religión católica: el amor a Dios, la castidad, la fe, etc. De acuerdo con Scheff, es más probable que se dé un proceso catárquico durante la experiencia teatral cuando las personas se sienten identificadas con los personajes y/o estos representan valores importantes para ellos. En este caso, se podría decir que, mientras que la obra de David se encuentra directamente con el observador como si este hiciera parte de la escena, la obra del *Éxtasis de Santa Teresa* ocurre ante sus ojos. Está físicamente separada de los observadores de una manera en la que a primera vista parece no involucrarlos. No obstante, no es fortuito que sea así. Esta obra representa el momento en la vida de Santa Teresa en el que ella se encuentra con Dios. Es a ella a la que le está pasando el acontecimiento y el hecho de que exista esta separación con el observador resalta esto. La obra no involucra directamente al observador, porque el éxtasis es de la santa, no obstante, involucra indirectamente al observador en la medida en la que esté es testigo de lo que le está pasando. En el caso de esta obra la persona no puede ser directamente participante como lo puede ser en el caso de la escultura de David, sin embargo, es testigo. Y el hecho de que sea testigo, ayuda a que pueda existir un proceso catárquico en la persona cuando se

considera el hecho de que la obra representa los valores morales más importantes para la iglesia. En esta medida, en la obra del Éxtasis de Santa Teresa la persona es testigo y puede identificarse con la obra lo que promueve un proceso catárquico en ella. Esta obra de Bernini involucra al individuo como un espectador, y es esté, ahora testigo el que, como las esculturas que rodean la obra, es permeado por ella, cautivado y ayudado en un proceso interior catárquico. En esta obra el espectador/testigo cumple el mismo rol de las esculturas aledañas. Los autores Valente, Da Silva & Silva concuerdan en su artículo acerca del Éxtasis de Santa Teresa cuando describen a las figuras a los lados de la capilla en que estas “imágenes de personas de la familia Cornaro, parecen vislumbrar el misterio que se presenta, enfatizando especialmente el aspecto de la escena teatral” (DA SILVA & SILVA, 2018, p. 5).

Figura 4 - Éxtasis de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini



Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42052274>

De acuerdo con Valente, Da Silva y Silva, en su artículo acerca del Éxtasis de Santa Teresa, esta obra analizada hace parte de la época en la que el arte se utilizaba como servicio del culto. (DA SILVA & SILVA, 2018. 2). En un momento de la historia en la que la mayoría de la población era analfabeta, el arte servía a la iglesia como medio de propaganda a los creyentes. En este sentido, era el medio de “inspiración y enseñanza a los fieles” (DA SILVA & SILVA, 2018. 4). Asimismo, los autores concuerdan en que Bernini le confiere a la obra “un carácter teatral, como si invitara al espectador a dejarse extasiar por la contemplación de la experiencia vista en el

conjunto escultórico". (DA SILVA & SILVA, 2018, p. 5). Valente, Da Silva y Silva concuerdan en que la obra del Éxtasis de Santa Teresa propone en el individuo, mediante su tipo de *performance* un estado de contemplación. En este orden de ideas, se podría argumentar que el uso de la palabra "contemplación" se puede relacionar con el papel de observador/ testigo propuesto anteriormente y que, por lo tanto, sería este estado de "contemplativo" el que promueva en el sujeto un proceso catárquico.

El Éxtasis de Santa Teresa y Dios como Cupido

En el artículo titulado "Love's Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion" de la autora Barbara Newman, encontrado en el libro "The Mind's Eye. Arte and Theological Argument in the Middle Ages (NEWMAN, 2006), se describe la manera en la que la religión católica adopta de la tradición latina la imagen como Cupido para representar a Dios. Esta propuesta de la autora es interesante para analizar la obra de Santa Teresa, pues abre espacio a la pregunta por el ángel que le dispara en la escena. ¿Puede haberse tratado de un ángel de Dios o pudo haber sido, o se puede interpretar de acuerdo a la teoría de Newman, como Dios mismo? Cupido, también llamado "Amor" en la tradición latina, es el hijo de Venus y Marte, quien, al igual que el ángel representado en la obra de Bernini, dispara a las personas con flechas de amor. El artículo Newman describe la trayectoria para que Dios empezara a ser representado, a partir de la Edad Media (tradición que se mantuvo siglos después), como Cupido y agrega: "Los iconográficos cristianos no solo tomaron prestadas las flechas y el arco de Amor, sino también atributos como el fuego, el corazón atravesado y el corazón en llamas". (NEWMAN, 2006, p. 268).

Analizar la representación de Dios como Cupido se ajusta a la teoría de la catarsis de Scheff, pues es mediante estos símbolos reconocidos popularmente, como Cupido, que las personas pueden sentirse más cerca de la escena e identificarse más fácilmente con el mensaje. Lo que, consecuentemente, puede llevar a la catarsis.

Consideraciones finales

A simple vista una obra eclesiástica, el trabajo de Bernini, cuenta con múltiples matices y niveles de interpretación. En este trabajo se buscó debatir el concepto de catarsis en la psicología y analizar la obra del maestro Bernini a partir de la propuesta de Thomas J. Scheff y encontrar así en ella manifestaciones del ritual, teatro y distanciamiento estético e involucramiento. Del mismo modo se encontró en su conversión del espectador en un testigo y/o actor activo de la ocurrencia existencial en el aquí y en el ahora, y en su encarnación de valores cristianos como en el caso del Éxtasis de Santa Teresa, una posible identificación del individuo con su obra que podría favorecer un proceso catárquico en este mismo.

Referencias

FAHRER, Robert & KLEB, Wiliam. **The Theatrical Activity of Gianlorenzo Bernini.** Educational Theatre Journal, Local de publicacao: Baltimore, The Johns Hopkins University Press, volumen 25, 5-14, marzo 1973

GUERIN, Bernard. **Replacing Catharsis and Uncertainty Reduction Theories with Descriptions of the Historical and Social Context.** Review of General Psychology, Local de publicacao, volumen 5, 44-61, marzo 2001.

El CONOCIMIENTO SECRETO Dirección de David Hockney. Londres: BBC, 2006, video (1:11:53) Disponible en: <https://vimeo.com/93787405>

LAVIN, Irving. **Bernini and the Unity of Visual Arts.** Nueva York: Oxford University Press, 1980.

NEWMAN, Barbara. **Love's Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion.** The Mind's Eye. Arte and Theological Argument in the Middle Ages. New Jersey: Department of Art and Archaeology Princeton University, p. 263-286, 2006.

SCHEFF, Thomas. J. **Catharsis in Healing, Rital and Drama.** Londres: University of California Press, 1979.

SINGER, Jerome, L. **Imagery in Psychotherapy.** Washington, DC: American Psychological Association, 2002

Autógrafo ou mensagem publicitária? Reflexões iniciais sobre a assinatura na Távola de Pescia de Francisco de Assis (1235)

Gabriel Braz de OLIVEIRA¹

Introdução

O objetivo do artigo é apresentar as primeiras hipóteses sobre a função da assinatura presente na távola hagiográfica de Francisco de Assis da cidade de Pescia. O estudo está dividido em três subtítulos. Na primeira parte, é realizada uma revisão bibliográfica cujo tema é o patrocínio na Idade Média. Pretende-se com isso elencar os possíveis agentes envolvidos durante um trabalho encomendado no Medievo, como é o caso da fonte investigada, a Távola de Pescia. Na segunda parte, a de maior extensão, dá-se a análise do objeto de estudo fundamentada no conceito de *mídia* como proposto por Hans Belting e os desdobramentos da discussão são desenvolvidos em torno desta escolha. Como metodologia de trabalho, a escolha é o recurso a registros anteriores do quadro, como o intuito de demonstrar a transformação da assinatura ao longo dos anos. Na terceira e última parte, uma hipótese com base na conjuntura social da cidade de Pescia é formulada para responder por que a Távola de Pescia foi datada e assinada.

Patrocinadores, clientes e artistas: uma complexa rede sendo tecida

A atribuição de autoria às obras ou a sua constante demarcação, ainda que indefinida, é uma marca dos nossos tempos. Como destacado por Maria Cristina Pereira, as recorrentes placas de identificação de obras em museus, contendo inscrições como as de "autor anônimo" ou "autor desconhecido", correspondem a uma projeção da modernidade sobre o passado, principalmente quando se trata de arte cristã (PEREIRA, 2011, p. 9).

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ), com pesquisa financiada por bolsa do Programa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A pesquisa é orientada pelo Prof. Dr. Paulo Henrique de Carvalho Pachá, professor Adjunto da UFRJ, e coorientado pela Prof.^a Dr. ^a Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva, professora Titular da mesma instituição.

Tratando mais especificamente das produções do Medievo, conceitos como “criação” e “autoria” tornam-se ainda mais questionáveis. A criação no medievo cristão é uma atribuição por excelência da Divina Providência, ação inconcebível para os seres humanos. O conceito *inventio*, muito próximo em termos de forma à nossa “invenção”, tem por significado o achado, a descoberta de algo já existente. Pereira relembra ainda o valor atribuído a *autorictas*, a tradição calcada na chancela de uma figura relevante, o que reduziria ainda mais o reconhecimento social ao novo (PEREIRA, 2011, p. 2).

Além de demarcarem alteridade em relação às nossas noções contemporâneas de “criação” e “autoria”, as assinaturas no medievo são importantes documentos para a investigação das complexas redes de agentes em torno das produções. Entre as pesquisas mais sistemáticas sobre o patrocínio artístico na Idade Média cristã, destacam-se os trabalhos das historiadoras da arte Holly Flora e Jill Caskey (FLORA, 2012; CASKEY, 2013). Em comum, ambas priorizam o princípio da “agência” em suas análises sobre as comissões medievais e estão preocupadas em não tornar absoluta a tríade “cliente-patrocinador-artista” das encomendas.²

O cerne dos estudos de patrocínio, segundo Holly Flora, é a busca por discernir a ação de um patrono em uma obra, partindo da suposição de que a riqueza lhe dá agência durante o processo de realização. Hoje cada vez mais autônomos, os estudos sobre o patrocínio na Idade Média cristã foram fundamentados em uma lógica conceitual que relaciona a ação ao homem endinheirado influente na cultura cortesã da Renascença. Ou seja, costumou-se empregar uma noção universal de patrocínio baseada no modelo dos Medici da Florença dos séculos XV e XVI (FLORA, 2012, p. 207-208).

² Defendo a utilização do termo “artista” para a Idade Média, fundamentado na carga estética na qual o conceito de *imago*, segundo Jean-Claude Schmitt, está imbuído. Schmitt propõe o termo não para opô-lo à “arte”, mas, pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados (SCHMITT, 2007, p. 45). Complementando o historiador francês Amanda Santos e Ronaldo Colvero afirmam: A *imago* pertence ao produto final, ligado à sua recepção e aos seus usos, enquanto *ars* está circunscrito no processo de produção. O fato da arte estar ligada ao ofício diferencia fundamentalmente a relação que temos hoje com a ideia da produção artística como sendo algo de provém da inspiração e liberdade do próprio artista. Pois, no período medieval, ela está ligada à capacidade de produção, de habilidade técnica no momento de sua manufatura (SANTOS; COLVERO, 2019, p. 5). O historiador da arte alemão Hans Belting apresenta uma interpretação teórica das imagens medievais divergente da defendida aqui ao desconsiderar qualquer preocupação estética nas produções. Tamanha convicção o levou a dividir a história das imagens cristãs entre pré e pós “era da arte” (BELTING, 2010).

Houve ainda uma tentativa de tornar mais complexo esse paradigma renascentista do patrocínio europeu por parte dos estudiosos do *Cinquecento* e *Seicento* ao oferecer uma visão diferenciada do patrocínio. A relação de longo prazo entre patrono e cliente foi chamada de *clientelismo* e o conceito mais amplo, *mecenatismo*, como patrocínio das artes no geral. Já nos anos 30, nessa mesma linha de raciocínio, o "doador" do final da Idade Média - ou seja, uma pessoa que apenas fornece fundos para uma comissão – foi distinguido do "patrono" da Renascença, um indivíduo que está diretamente envolvido na obra resultante (FLORA, 2012, p. 209).

Essa separação entre doadores e patronos foi retomada pelo historiador da arte Beat Brenk, em uma tentativa explícita de reconhecer as múltiplas partes envolvidas em comissões medievais (BRENK, 1994). Beat Brenk denotou a principal força intelectual por trás de uma obra como o "comitente-designer", diferente do "doador" que financia o projeto.³ Apesar de enxergar como positiva a tentativa de Brenk de especificar com termos as comissões medievais das demais, concordo com as críticas feitas por Jill Caskey a essa divisão. Evidências concretas de designers nesses termos são poucas e raras, e evocá-los nos distrai de apreender as habilidades do artista ou as qualidades da obra em questão. Também reduz potencialmente a dinâmica por trás do comissionamento e transforma em fórmulas mecanicistas as divisões de responsabilidade ao reduzir a agência dos somente "doadores" (CASKEY, 2006, p. 9; 13-14).

Seguindo o exemplo dos estudos de patrocínio renascentistas, os estudiosos da arte medieval frequentemente se concentravam em encomendas realizadas pelos patronos mais influentes e conhecidos. Entre estes estudos, verificava-se dois tipos de primazia: a dos patronos sobre os artistas e a dos patronos mais conhecidos sobre os menos, marcas da configuração da História da Arte como disciplina acadêmica.⁴ A justificativa para o foco nos grandes patrocinadores estaria na natureza da base documental. As fontes textuais, como contratos, inventários, testamentos e crônicas, geralmente se concentram nas autoridades de elite para as quais sobrevive uma extensa documentação. O resultado é que o núcleo do campo se solidifica em torno de patronos poderosos, que, por sua vez, continuam a exercer uma forte atração

³ O termo "designer", na expressão do corpo do texto, é uma opção minha por traduzir para o inglês o original francês "concepteur", adotado por Brenk.

⁴ São citados estudos para o medievo de Burckhardt, Panofsky e Meiss como exemplos de casos em que os patrocinadores foram privilegiados nas análises. Conferir FLORA, 2012, p. 208.

gravitacional. Como nos atualiza Caskey, entretanto, desde os anos 1970, os estudiosos têm procurado identificar uma maior variedade de grupos de patronos ao tecer as redes dos agentes responsáveis pelas obras. Formações patronais alternadas destacando a atuação de mulheres, como rainhas, monjas e freiras, ou ainda mercadores, tornaram-se objetos legítimos e valiosos de investigação. Paulatinamente, as comissões “anônimas” estão deixando a marginalidade no interior do campo. (CASKEY, 2006, p. 193; 198-199; 2013, p. 9).

Da mesma forma que os estudos sobre o Renascimento procuraram problematizar as noções generalistas do termo “patrocínio”, novas proposições teóricas foram formuladas a partir de conceitos alternativos pensados especificamente para as encomendas cristãs medievais. Um problema escondido por trás das discussões sobre arte e agência diz respeito à terminologia. Enquanto os estudiosos tendem a utilizar “patrono” ou “doador” para caracterizar os iniciadores das obras, os termos não aparecem nos testemunhos medievais sobreviventes. Ao invés disso, registros e inscrições tendem a expressar indiretamente por meio dos verbos a ação dos patronos no trabalho (CASKEY, 2006, p. 197).

Mais típicos do período anterior à Renascença eram os artistas que trabalharam não mediante ao pagamento feito por uma figura de autoridade por um longo período, mas sob comissões isoladas financiadas coletivamente. Também é frequentemente assumido que nas comissões para leigos não religiosos, um “conselheiro” espiritual de algum tipo, como um abade ou bispo, era responsável pelo conteúdo iconográfico, sem que para isso ele tenha provido os fundos necessários para pagar pelo trabalho. Assim, Holly Flora sustenta que “o caminho do financista à obra era frequentemente mediado por instituições” (FLORA, 2012, p. 208-209). Estes modelos de patrocínio enriqueçam as múltiplas possibilidades de agência, destaca Caskey. Em escalas e mídias divergentes, os historiadores imaginaram uma configuração tríplice de agência em que um patrono fornece dinheiro, um consultor teológico desenvolve a iconografia e um artista utiliza formas e estilos específicos para realizar as ideias de outros (CASKEY, 2013, p. 4).

Especificamente sobre o patrocínio leigo não religioso, objeto de interesse deste artigo, as contribuições de Caskey são insuficientes para dar conta dos eventuais interesses envolvidos em determinados tipos de encomendas. Isto porque a historiadora opta por dar ênfase na discussão sobre a percepção dos medievais de

que a fé deve estar manifestada em obras. Seguindo essa lógica os patrocínios derivariam, principalmente, da ansiedade pela salvação, pois eram percebidas como deveres fundamentais dos fiéis. Expressões piedosas em uma escala maior (como a fundação de mosteiros) articulariam a posição social de uma pessoa na vida, mas também seriam vistas como responsabilidades essenciais daquela posição social (CASKEY, 2006, p. 195; 2013, p. 3).

Ao defender a existência de outras motivações que extrapolavam o anseio da fé manifestada em obras, como defendido por Caskey, opto por seguir a linha de investigação do arquiteto e Doutor em História da Arquitetura Carlo Tosco (TOSCO, 2011). Em seu artigo, o arquiteto italiano propôs o estudo do patrocínio leigo não religioso para a arquitetura de igrejas localizadas em cinco regiões distintas da Europa entre os anos 950 e 1050: a Germânia, a Lotaríngia, a Frância, a Catalunha e a Itália Setentrional. Esse estudo se mostrou extremamente válido, apesar da diferença de séculos para o recorte temporal das távolas, justamente por se debruçar sobre o financiamento de não religiosos em encomendas voltadas para religiosos. São as mesmas circunstâncias da produção dos quadros historiados de Francisco.

Inicialmente, afirma Tosco, quando o leigo intervém em um setor que não pertence propriamente à sua esfera, ele não age em plena liberdade, mas é obrigado a respeitar as regras canônicas, os princípios teológicos e as hierarquias eclesiásticas. Na essência, há um processo de intercâmbio e interação entre áreas socioculturais muito diferentes. Por isso ele enxerga o comissionamento laico como um “campo de observação privilegiado para estudar os processos de comunicação cultural em curso” (TOSCO, 2011, p. 57).

O arquiteto prossegue afirmando que os casos investigados o levaram a concluir que comissionamento dos leigos se configura como um ato complexo, que não se reduz à simples piedade religiosa dos benfeiteiros, mas envolve profundamente arranjos institucionais, modos de vida e organizações sociais. Os patrocinadores tendem a agir visando o desenvolvimento de uma relação duradoura com a entidade religiosa beneficiada que vai além do simples ato da fundação de uma igreja, ou, como no nosso objeto, da encomenda de uma pintura. É costume que as igrejas se tornem sedes de mausoléus dinásticos: a presença dos túmulos dos benfeiteiros é um sinal tangível desta continuidade, uma memória perene mantida viva nas celebrações litúrgicas. As orações de sufrágio, muitas vezes previstas nos documentos,

representam uma espécie de “agradecimento litúrgico” da comunidade, a benesse espiritual pelos bens materiais recebidos. Existem também os motivos simbólicos que não constam nos documentos, mas são igualmente importantes nos projetos dos doadores. Segundo Tosco, o comissionamento envolve também a aquisição de uma forma de controle, e às vezes de domínio efetivo, sobre os beneficiários. Fundar uma igreja certamente expressou um gesto de piedade, mas também um ato de força, de autoridade sobre o território, o exercício de um poder destinado a durar no tempo (TOSCO, 2011, p. 69).

Será que essa mesma lógica vale para a Távola de Pescia? Será que ao financiar a produção desses quadros havia uma demarcação de força, um exercício de autoridade sobre a igreja que recebesse o quadro ou sobre o território que a cercava?

Encerro esta seção definindo com maior precisão a terminologia empregada no restante do trabalho, para que não haja confusão diante da profusão de termos vistos. Serão chamadas de “clientes” as pessoas que solicitam a realização do trabalho. São eles os devidos contratantes, como veremos mais à frente. No caso investigado, os clientes são os frades menores dos respectivos conventos. “Patrocinadores” são os sujeitos que aportam financeiramente o projeto. São eles integrantes de famílias enriquecidas das comunas em que as igrejas e conventos franciscanos estão localizados. “Artistas” ou “artífices” serão tratados como termos sinônimos para referenciar aqueles que, mediante pagamento, foram responsáveis pela execução do trabalho.

A assinatura da Távola de Pescia: técnica, configuração, registros e hipóteses

Quando se fala que uma obra é assinada, pensamos inicialmente em padrões distintos dos que são encontrados nos registros do Medievo. Isto porque, como destacado por Maria Monica Donato, fomos condicionados a normatizar a configuração de assinaturas presente nas pinturas de cavalete do período moderno (DONATO, 2011/2012, p. 2). A partir do século XV, principalmente do XVI, afirma a historiadora da arte, a assinatura via de regra, passa a se limitar ao nome do artista. Quando muito acompanhado de uma data. Ela tende ainda a assumir uma dimensão, posição e papel marginais em relação à estrutura monumental e figurativa. A

responsabilidade pela execução é atribuída diretamente ao artista e elaborada por sua própria mão e, por fim, é identificada como o autógrafo da obra (DONATO, 2011/2012, p. 2).

Muito diferente do padrão moderno e contemporâneo, as assinaturas do Medievo geralmente vêm acompanhadas de pelo menos um verbo que atesta a realização da obra. Outros conteúdos textuais além da presença verbal são: a datação; informações relativas ao estatuto (religioso, social) e ao ofício do artífice; sua origem ou cidadania, sua família ou genealogia da oficina; o objeto criado; apreciações sobre materiais e mão de obra; expressões de orgulho pelo trabalho realizado, de aspiração ao elogio e fama, ou de humildade e devoção; informações sobre o cliente; os custos, as circunstâncias ou o local onde a obra foi realizada (DONATO, 2011/2012, p. 3).

Assim como o conteúdo, as formulações diferem desde as mais comuns *me fecit / me pinxit, ou fecit / pinxit hoc opus*, até composições grandes, complexas e habilmente elaboradas. Quanto mais complexas essas inscrições, melhores fontes elas são para mensurar o grau de competência ortográfica e gramatical demonstrada pelos escritores. (DONATO, 2011/2012, p. 3).

Igualmente extensa é a gama de opções e registros linguísticos, estilísticos e até literários. A começar pela utilização do latim ou do vernáculo, da prosa ou do verso. Diferenciavam-se, além disso, nas técnicas executivas, no tamanho e no grau de visibilidade, na disposição, na ambição estética e decorativa e ainda, em sua interação com a estrutura monumental e/ou figurativa. (DONATO, 2011/2012, p. 3).

Quanto à responsabilidade da concepção e execução, tanto as obras como um todo quanto suas assinaturas devem considerar as dinâmicas do trabalho manual da época. Vale lembrar, como destacado por Enrico Castelnuovo, que o *modus operandi* de uma oficina ou de um canteiro de obras visa ocultar a divisão de tarefas do trabalho coletivo. A almejada padronização visa proporcionar um produto homogêneo dentro do qual era quase impossível identificar as diferentes mãos de quem colaborou. Corre-se o risco, sendo assim, de construir uma história artística para a Idade Média composta por protagonistas, semelhantes àquilo que estamos acostumados a conhecer a partir do século XV. (CASTELNUOVO, 2004, p. 9).

Finalmente, sobre a função, mesmo a memória do artista medieval costuma nos dizer 'de quem é', mas também pode responder a propósitos que não podem ser reduzidos à mera declaração de responsabilidade: casos extremos neste sentido são assinaturas ocultas ou disfarçadas, em que se subtrai da vista ou decifração o nome do artista, ou os anônimos, que silenciam o nome, por humildade [...]. (DONATO, 2011/2012, p. 4). Em outras palavras, nem toda a assinatura do Medievo atribui responsabilidade à execução, permanecendo voluntaria ou involuntariamente anônimo o(s) artista(s).

Tomando como base as informações mencionadas, façamos a partir de agora um estudo de caso: a análise da assinatura da Távola de Pescia.

Figura 1 - São Francisco e histórias da sua vida / Távola de Pescia. Boaventura Berlinghieri, 1235. Destaque do autor.



Fonte: *Wikimedia Commons*.⁵

5 Disponível em:
https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Bonaventura_Berlinghieri,_San_Francesco_e_storie_della_sua_vita,_1235,_01.jpg. Acesso em: 01 ago. 2021.

Figura 2 - Assinatura da Távola de Pescia (detalhe).



Fonte: Destaque do autor.

O registro do último trabalho de restauração da obra, ocorrido no início dos anos 80, revela a técnica empreendida para a confecção da assinatura. Estamos diante de uma pintura de têmpera sobre madeira. Nenhum estudo até hoje constatou alguma divergência na técnica e no material empregado na assinatura e no restante do quadro. Diante disso, considera-se que a assinatura também tenha sido feita somente à base de têmpera e diretamente na madeira.

A partir da figura 1, é possível visualizar também a relação de interação entre a estrutura monumental/figurativa e a assinatura. A assinatura está localizada aos pés do santo, centralizada, mas em dimensão inferior e localização marginal quando comparada aos outros elementos pictóricos. Por outro lado, é bem possível imaginar que essa opção privilegiasse a leitura do elemento por parte dos expectadores, por se encontrar ao nível dos olhos, caso o quadro estivesse em posição elevada.

Vemos na figura 2 que a assinatura foi inserida dentro de um triângulo retângulo dividido em duas partes: na parte de cima do polígono, pintado em tom amarronzado mais claro, está a datação do quadro, escrita em latim. Optou-se pela abreviação de “*Anno Domini*” com as iniciais “A” e “D” localizadas à esquerda dos pés de Francisco que avançam sobre as duas partes da estrutura. Entre os pés está o número romano “MCC” e à direita “XXXV”, que lidos em conjunto situam o quadro no ano de 1235: “A.D. MCCXXXV”.

A parte de baixo da assinatura, assim como todo o extremo inferior do quadro, conforme indicado pela equipe de restauração, sofreu com o apodrecimento da madeira e está praticamente inelegível (GIOVANNETTI; TOLLAPI, 1984). Fez-se necessário então recorrer tanto a registros escritos quanto visuais do quadro em momentos em que o estado de conservação da assinatura estivesse melhor. Por outro lado, como veremos a seguir, vários desses registros estão em baixa resolução, o que dificulta a visualização.⁶

O mais testemunho a que se tem notícia foi uma descrição da assinatura realizada pelo pesciatino Francesco Parigini, no ano de 1822: “A.D. 1234 / Bonaventura Berlingeri de Luca pinxit” (PARIGINI apud GIOVANNETTI; TOLLAPI, 1984, p. 88). A reprodução da assinatura está parcialmente correta. Parigini errou a datação da assinatura, como se verifica, ao antecipar a datação do quadro em um ano, para 1234. Não se sabe ao certo o motivo do autor ter interpretado que haveria um número “I” antes do “V”, já que nenhuma das reproduções visuais remanescentes indicam tal elemento.⁷

Há de se mencionar inicialmente uma importante fundamentação teórica para lidar com registros de quadros. As imagens da Távola de Pescia trazidas neste artigo para construir a argumentação foram reproduzidas em diferentes mídias. *Mídia* aqui é um conceito entendido como o agente pelo qual as imagens são transmitidas. Segundo Hans Belting,

Não há imagem visível que nos alcance de forma não mediada. Sua visibilidade repousa em sua capacidade particular de mediação, a qual controla a sua percepção e cria a atenção do observador. Imagens físicas são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a ideia de imagem física não pode mais explicar as tecnologias presentes. Quanto mais prestamos atenção a uma mídia menos ela pode esconder suas estratégias. Quanto menos prestamos atenção a uma mídia visual, tanto mais nos concentramos na imagem, como se as imagens surgissem por conta própria (BELTING, 2006, p. 36).⁸

⁶ Serão apresentadas apenas as imagens que contribuam para a identificação da assinatura. Um estudo mais aprofundado sobre a transmissão da Távola de Pescia, com esses e muitos outros registros sobre o quadro, foi publicado por mim em outro artigo (BRAZ DE OLIVEIRA, 2021).

⁷ Nem mesmo dentro do século XIX é possível encontrar outra referência ao ano 1234. Em carta direcionada ao marquês Pietro Selvatico, em 13 de fevereiro de 1851, Michele Ridolfi, responsável por organizar a criação do Instituto de Belas Artes do Grão-Ducado da Toscana e secretário na Comissão de Conservação de Monumentos, informa que o quadro é do ano de 1235 (RIDOLFI, 1879, p. 307-308; BRAZ DE OLIVEIRA, 2021, p. 193-194).

⁸ No original: Imagens físicas são físicas em virtude da mídia que utilizam, mas a idéia [sic] de imagem física [...].

Problematizar as mídias, ou meios dependendo da tradução, corresponde neste artigo a tornar explícito os diferentes filtros pelos quais o quadro precisou passar para que, ao ser pintada no século XIII, estando atualmente na Igreja de São Francisco da cidade de Pescia, na Toscana italiana, pudesse ser reproduzida aqui inúmeras vezes, com diferentes formatos e datas. Essas reproduções digitalizadas das imagens da távola são resultado de transformações, sejam elas de cunho pictórico ou midiático.

Concebida inicialmente como uma pintura de têmpera sobre madeira, o painel foi restaurado pelo menos duas vezes ao longo do século XX (GIOVANNETTI; TOLLAPI, 1984). Essas restaurações, além de modificarem o estado encontrado do quadro, constataram intervenções na estrutura do suporte e no conteúdo pictórico. O quadro foi modificado pela agência de grupos humanos, mas também não humanos, como a luz, a humidade, o apodrecimento da madeira favorecido pelos insetos e a oxidação das tintas.⁹

Falta mencionar ainda o filtro midiático. O desenho e as fotografias do quadro, como veremos a seguir, são intermediadores no processo que marca a existência do objeto em si e a tomada de conhecimento dessa existência por parte do espectador. O desenho é resultado da agência do desenhista e de quem encomendou o desenho, transformando a técnica na qual o painel foi executado centenas de anos atrás. Para as fotografias, esse processo se torna ainda mais complexo, pois é preciso ter em mente que além do fotógrafo, a máquina fotográfica também desempenha a sua agência, na medida em que a qualidade da reprodução é compatível com a qualidade do equipamento. Por fim, e não menos importante, nos exemplos retirados de materiais impressos, a impressão também desempenha uma agência pelos mesmos motivos que a máquina fotográfica.

O primeiro dos registros imagéticos, datado do ano de 1905, é na verdade um desenho do quadro, elaborado como ilustração do livro de Carlo Stiaveli. A resolução fica muito prejudicada ao aproximar o detalhe da assinatura, contudo se percebe que

⁹ Para pensar a agência de grupos humanos e não humanos, mostrou-se pertinente as afirmativas de Bruno Latour. No campo dos estudos sociais das ciências, Bruno Latour tem defendido o que se convencionou chamar de “Teoria do Ator-Rede”. Segundo Latour, as ciências sociais, ao colocar as explicações sobre a sociedade somente a partir de fatores humanos, ignorou a agência de não humanos que influenciam diretamente a história e a vida em sociedade. Assim, ao tentar explicar a sociedade pelos interesses e pela racionalidade humana, os cientistas sociais se esqueceram de levar em conta o meio ambiente, clima, animais, plantas, vírus e outros micro-organismos e uma infinidade de outros fatores que influenciam e modificam as relações sociais (LATOUR, 2012).

os dizeres da assinatura ocupavam de uma ponta a outra toda a parte inferior da caixa retangular.

Figura 3 - Desenho Távola de Pescia em 1905. Modificado digitalmente pelo autor para melhorar a resolução.



Fonte: STIAVELLI, 1905, s.p.

Figura 4 - Assinatura da Távola de Pescia em 1905 (detalhe).



Fonte: Destaque do autor.

Apesar da baixa resolução da fotografia, ainda que tenha sido digitalmente modificada, é possível perceber que as duas primeiras palavras dizem respeito ao pintor do quadro e ao seu patronímico, como apontado na descrição de Parigini do século XIX: “Boaventura Berlinghieri” como ficou mais conhecido pelos estudiosos o pintor lucchese do século XIII.¹⁰ O mais importante desse desenho é o que já não se pode encontrar nos registros posteriores. Uma letra “A” e uma letra “M”. Esses são elementos importantes para reconsiderar a voz verbal da descrição de Parigini: ao invés de “Bonaventura Berlingeri de Luca pinxit” (Boaventura Berlinghieri de Luca pintou) para “Bonaventura Berlingeri de Luca me pinxit” (Boaventura Berlinghieri de Luca me pintou).

O protagonismo da fala e da ação migrou do pintor para a obra em si. Este não é um detalhe banal, evidenciando que provavelmente o pesciatino do século XIX não estava ciente dessa circunstância. Da forma em que foi sugerida por Parigini, a frase em latim possui voz ativa, contrariando uma lógica dos pintores do Medievo que assinavam as suas obras na voz passiva. Maria Cristina Pereira ressalta que as inscrições como o “me pinxit” do quadro, acompanhando o nome do artista

[...] se mostra como um desvio, ou mesmo uma tática – consciente ou não – que evita o discurso direto do criador. Ou seja, uma vez que a criação é uma atividade eminentemente divina, pretender imitá-la seria incorrer no pecado do orgulho (assim como Adão e Eva, ao comerem do fruto da árvore do conhecimento) (PEREIRA, 2011, p. 3).

O registro contido no livro de Ermenegildo Nucci de 1915 é o de análise mais difícil. Paradoxalmente, a ótima legibilidade da assinatura, ao mesmo tempo em que há uma nítida supressão de sua parte final, resulta em hipóteses que apontam uma intervenção incontestavelmente consciente.

¹⁰ A partir do trabalho de Edward Garrison na década de 50, uma parte dos pesquisadores passou traduzir o nome do pintor da Távola de Pescia para Boaventura de Berlinghiero. Segundo Garrison, não era um patronímico adequado, porque a única tradução correta do genitivo latino *Berlingeri* é “de Berlinghiero” (GARRISON, 1951, p. 14-15).

Figura 5 - Fotografia da Távola de Pescia em 1915.



Fonte: NUCCI, 1915, s.p.

Figura 6 - Assinatura da Távola de Pescia em 1915 (detalhe).

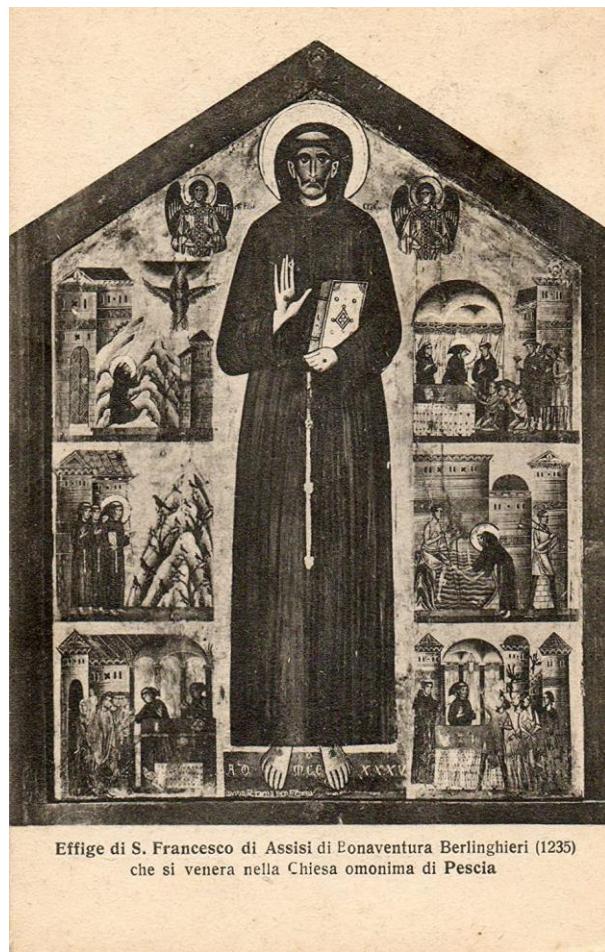


Fonte: Destaque do autor.

Com a aproximação, é possível observar que o executor da assinatura, e lembremos que poderia ser outra pessoa que não o próprio Boaventura, realizou contrações durante todo o escrito, perceptível inclusive na parte parcialmente visível da figura 4. Com a supressão do “en” e do “in” nas duas primeiras palavras, a descrição mais precisa do escrito seria então “BONAUTURA BERLGHERI DE LVC[A] [M][E] [P][I][N][X][I]T”.

Como explicar a ótima legibilidade da assinatura quando comparada a registros de poucos anos depois? Como exemplo, vejamos o estado da assinatura de um cartão postal que circulou na cidade de Pescia em 1932.

Figura 7 - Cartão Postal enviado em 24/09/1932 (verso).



Fonte: Amazon.¹¹

¹¹ O cartão foi encontrado em outubro de 2020 para venda no site, porém o anúncio já não pode mais ser encontrado.

Figura 8 - Assinatura da Távola de Pescia em 1932 (detalhe).



Fonte: Destaque do autor.

O estado da assinatura no cartão postal de 1932 é praticamente uma réplica dos demais registros da assinatura até a última restauração do quadro, finalizada em 1982¹². Corrobora esse estado precário a descrição feita pelo Frei Benvenuto Bugatti, no primeiro estudo sistematizado sobre as távolas historiadas, em 1926, em homenagem ao 700º aniversário da morte de Francisco de Assis. Descreve assim Bugatti a assinatura: “A. D. M.C.C. X.X.X.V. BONAVVENTURA BERLINGERI ...” seguem, por tanto com espaço, palavras quase inteiramente desaparecidas, menos alguns vértices de letras, onde alguém acreditava adivinhar, logo após as anteriores: de Luc...”¹³ (BUGHETTI, 1926, p. 642).

Tomando como referência o estado inelegível da assinatura em 1926, o escrito teria se deteriorado dezesseis anos após a primeira restauração documentada do quadro. Ermenegildo Nucci informa que no ano de 1910 a mando da Superintendência das Galerias e Museus de Florença, o restaurador florentino Piero de Pray foi contratado para um trabalho que reavivou as cores do quadro, “destacando a antiga moldura pintada que fora coberta com ornamentos barrocos” (NUCCI, 1915). É tudo o que sabemos sobre o trabalho restaurativo. Após informar a breve explanação, a seguir Nucci mostra o quadro como na figura 5, uma forma de demonstrar o resultado da execução do trabalho.

Se a datação do livro corresponder de fato ao ano do registro, ou seja, se a foto for realmente de 1915, ou seja, cinco anos após a encomenda, duas conclusões poderiam ser feitas da restauração do florentino De Pray. Primeiramente, que a

¹² Para demais registros do quadro em meados do século XX, conferir o catálogo *online* da Fondazione Federico Zeri, pertencente à Universidade de Bolonha. Disponível em: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/1261/Berlinghieri%20Bonaventura%2C%20San%20Francesco%20d%27Assisi%2C%20Episodi%20della%20vita%20di%20san%20Francesco%20d%27Assisi>. Acesso em: 01 ago. 2021.

¹³ Tradução nossa.

restauração não foi bem-sucedida em conservar os elementos pintados do quadro, uma vez que menos de vinte anos após a sua realização já não era possível identificar ao certo nem mesmo a proveniência do pintor, muito nítida no ano de 1915. E por fim, que De Pray teria ocultado deliberadamente a parte da assinatura inelegível e reforçado todo o restante. Portanto, direta ou indiretamente, teria colaborado para a preservação do nome do pintor, do patronímico e da proveniência e ocultado todos os elementos da voz passiva que caracterizavam as assinaturas medievais.

Considerar que esse tenha sido o caso, implica agências ainda não informadas no processo restaurativo. Tratava-se de uma encomenda de considerável relevância, por ter uma instituição como a Superintendência das Galerias e Museus de Florença como parte contratante. Teria ela ingerência para interferir a tal ponto no detalhe da assinatura do quadro? Outro agente a considerarmos é o capelão da igreja. Ermenegildo Nucci, ou simplesmente Don Gildo, era o sacerdote guardião da igreja de São Francisco em Pescia quando a restauração de 1910 ocorreu. Especialista na história local e, acima de tudo, autor de inúmeros textos, volumes e artigos de jornais, Don Gildo dedica a maior parte de sua vida a promover a restauração da igreja na qual era sacerdote (MASSI, 2016; BIRINDELLI, 2017). É improvável que a principal voz na promoção da história franciscana na cidade, e da Távola de Pescia por consequência, não tornasse pública tamanha violação na assinatura caso se importasse. Pelo contrário, para Don Gildo a restauração foi realizada “com grande diligência e com habilidade técnica incomum” (NUCCI, 1915, p. 11).

Concluo esta seção retomando as semelhanças entre as duas ocasiões mencionadas. São exemplos, sendo pelo menos um deles consciente, de momentos em que a voz passiva da assinatura foi alterada. Primeiro durante a descrição da assinatura por Francesco Parigini no ano de 1822 e, posteriormente, durante o trabalho restaurativo executado por Piero de Pray em 1910. Ao que tudo indica, não foi apenas o capuz do frade e as cenas laterais os elementos do quadro que foram alvos de reconstrução discursiva ao longo dos anos que separam o momento da pintura de como a obra chegou nos nossos dias.¹⁴

¹⁴ Sobre a moldura renascentista que cobria o quadro e a questão do capuz pontiagudo, conferir o artigo já mencionado (BRAZ DE OLIVEIRA, 2021). É importante ressaltar que meu posicionamento sobre o processo restaurativo de 1910 somente passou a fazer sentido no presente artigo, quando a assinatura do quadro passou a ser o meu objeto exclusivo de análise. No momento da escrita do artigo geral sobre a transmissão da távola, minha interpretação sobre a restauração e sobre a fotografia de 1915 era outra. Para um material audiovisual sobre a transmissão da Távola de Pescia, conferir um

Por que a távola de Pescia é assinada e datada? Uma perfeita simbiose

Algumas hipóteses podem ser formuladas a respeito da presença do certificado na pintura. De antemão, é importante que se tenha em mente a excepcionalidade da assinatura. Sua excepcionalidade reside no fato de ser a única assinatura feita em oito távolas hagiográficas de Francisco de Assis do século XIII que chegaram até nós.¹⁵ Estando cada uma dessas oito távolas em diferentes comunas da Península Itálica, é possível imaginar que de uma maneira geral havia um consenso entre os conventos da Ordem dos Frades Menores que limitava inscrições nos quadros. Se esse consenso não fosse formal, o que é mais provável, pelo menos a tradição de evitar certificados textuais em pinturas de painel estava sendo seguido pelos frades.

A partir destas considerações, passo a considerar a assinatura da Távola de Pescia como uma concessão dos frades. Esta permissão pode estar relacionada às circunstâncias históricas do convento, de Pescia e da região na primeira metade século XII.

Pescia está localizada no setor oriental da Diocese de Lucca, conhecido desde o início do século XIII como Valdinievole. Valdinievole é uma sub-região histórica localizada no norte da Toscana entre as cidades de Pistoia e Luca. Embora tenha sido um espaço homogêneo ao longo da Alta Idade Média, nunca formou uma unidade política concreta, sendo composta por povoados dispersos, conforme destacado pelo arqueólogo Juan Antonio Quirós Castillo (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 17).

O domínio de Lucca durante os séculos XII e XIII foi, no entanto, descontínuo. Observa-se evidentes intenções autonômicas do vale em relação à cidade dominante. Nesse contexto, a gênese de Pescia como cidade concentrada deve ser entendida no contexto de um centro de troca comercial que vai além da mera esfera local.

Dentro do vale, Pescia desempenhava um papel de protagonista da luta por autonomia. Quirós Castillo cita o papel desempenhado por Pescia durante a expulsão do bispo Anselmo de Lucca no século XI e a utilização da moeda pisana no século XIII ao invés da moeda lucchese, predominante no vale (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 20). Com os dados disponíveis pode ser proposto que o mercado foi justamente o principal impulsionador da formação de Pescia como um centro urbano unificado. Um

vídeo de minha autoria no canal “TV PEM-UFRJ” no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qEfblS1Eebk>. Acesso em: 01 ago. 2021.

¹⁵ Para tomar conhecimento das demais távolas, conferir o artigo de Angelita Visalli (VISALLI, 2019).

notável número de engenhos no interior de Pescia mostra a existência de um importante grupo de pequenos proprietários, comerciantes e artesãos que concentravam a sua atividade neste mercado (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 107).

Os dados analisados permitem concluir que o território denominado *Pescia maiore* foi ocupado antes do século XII por um número significativo de pequenas aldeias dispersas localizadas nas colinas e no fundo do vale, onde existiam alguns centros de poder senhorial, incapazes de transformar a rede de assentamento e a organização do território. Uma dessas aldeias era conhecida como Pescia. Neste setor de Valdinievole existe o único mercado conhecido no vale antes do século XII, em torno do qual se organiza a produção de todo o território de *Pescia maiore* (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 109).

A partir do ano 1130, observa-se a existência de um processo de definição territorial e consolidação da identidade das aldeias em torno do mercado, que constituíram a célula de agregação do povoamento. A complexa situação sociopolítica de Pescia na segunda metade do século XII enriqueceu-se ainda mais com a organização da comuna a cargo de Lucca no ano de 1163, afirma a arqueóloga Gaia Lavoratti (LAVORATTI, 2009, p. 47). Este processo culminou com a formação do conselho rural antes do ano 1168. Apesar do caráter informal deste conselho e da dependência de Luca, a partir daquele momento Pescia já era um único núcleo de assentamento formado por dois setores urbanos especializados: um religioso e outro mercantil (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 109).

Em 1202 Vivinaia, Uzzano e Pescia estabeleceram um pacto de associação entre três conselhos, destinado tanto a regular as disputas entre eles, especialmente em relação ao mercado de Pescia. Uma corrente de pesquisadores entende esse pacto como uma iniciativa de Lucca destinada a consolidar seu papel no território e a controlar o mercado pesciatino (QUIRÓS CASTILLO, 1999, p. 20).

A partir deste breve panorama sobre a situação de Pescia no fim do século XII e início do XIII, e sua ligação com a comuna e a Diocese de Lucca e os demais povoados da região de Valdinievole, pode-se pensar que a presença da assinatura tenha relação com esse ambiente social.

A assinatura beneficiaria as três partes envolvidas na encomenda. Os frades menores do convento, sendo os clientes da encomenda, teriam uma imagem de Francisco para exposição apenas nove anos após a morte do frade e sete anos após a sua canonização. Seria um atrativo significativo no número de peregrinos e consequentemente de ofertas. Para um povoado que não tinha a sua autonomia comunal garantida e que buscava se firmar como um centro comercial da região, uma assinatura no quadro de Francisco seria um bom preço a ser pago. O ateliê de pintura lucchese, ao destacar a proveniência da execução do quadro, consegue realizar a propaganda do ateliê na cidade vizinha. Já os patrocinadores, uma ou mais famílias abastadas de Pescia, além do prestígio social ao financiar um quadro de Francisco de Assis, por estarem provavelmente ligadas à atividade mercantil da cidade, atrairiam peregrinos para estimular a economia local.

Considerações finais

O artigo procurou esboçar as primeiras hipóteses da investigação em curso para a Dissertação de Mestrado sobre a produção imagética franciscana na Toscana do século XIII. A fonte selecionada para a análise foi a tábola hagiográfica de Francisco de Assis na cidade de Pescia, justamente por ela conter um elemento exclusivo em relação aos demais painéis deste *corpus franciscano*.

Buscou-se propor uma hipótese que levasse em consideração as dinâmicas de patrocínio no Medievo, sobretudo nas encomendas realizadas para as igrejas da Ordem dos Frades Menores. Durante a análise, a assinatura foi tratada como um objeto expresso em uma mídia/meio. Parte da trajetória noticiada do quadro foi resgatada durante momentos-chave de transformação e hipóteses foram sendo elaboradas a partir destas ações.

Conclui-se que a tábola pesciatina foi produto de uma simbiose de fatores que beneficiava todas as partes possivelmente envolvidas no projeto. O convento franciscano da cidade teria uma imagem de Francisco para exposição, raras àquela altura, atraindo um número significativo de peregrinos para a cidade em ascensão. Neste acordo, os frades concederam a assinatura e a datação ao ateliê de pintura em troca do quadro. Já o ateliê, ao conseguir se vincular ao quadro a partir do genitivo *Berlingeri* e, além disso, expor a localidade da oficina, estariam fazendo propaganda

na cidade vizinha. Os patrocinadores abastados do quadro, além do prestígio de financiar um quadro de Francisco e ter a linhagem familiar ligada à imagem do santo, podem ter se beneficiado do aumento da circulação de visitantes da cidade em decorrência dos seus vínculos com atividades comerciais.

Referências

- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, v. 8, p. 32-60, 2006.
- BELTING, Hans. **Semelhança e Presença**: A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
- BIRINDELLI, Dino. Dietro San Francesco. **Il Cittadino**, Pescia, ano XXII, n. 10, s.p., out./2017. Disponível em: https://www.ilcittadinopescia.it/download/ottobre_2017.pdf. Acesso em: 31 out. 2020.
- BOAVENTURA BERLINGHIERI. **São Francisco e histórias da sua vida**, 1235. Disponível em: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Bonaventura_Berlinghieri,_San_Francesco_e_storie_della_sua_vida,_1235,_01.jpg. Acesso em: 01 ago. 2021.
- BRAZ DE OLIVEIRA, Gabriel. Francisco de Assis na távola de Pescia: as transformações em oito séculos do Poverello e de suas histórias. In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 19., 2020, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2021, p. 191-205.
- BRENK, Beat. Committenza. In: ROMANINI, Angiola Maria (Dir.). **Enciclopedia dell'arte medievale**. Roma: Istituto dell'enciclopedia Italiana Treccani, 1994. v. 5. p. 203-218. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/committenza_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. Acesso em: 30 mar. 2021.
- BUGHETTI, Benvenuto. Vita e Miracoli di S. Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV. **Archivum Franciscanum Historicum**, Florença, ano XIX, p. 636-732.1926.
- CASKEY, Jill. Medieval Patronage and its Potentialities. In: HOURIHANE, Colum (ed.). **Patronage: Power and Agency in Medieval Art**. Princeton: Index of Christian Art; University Park: Penn State University Press, 2013. p. 3-30.
- CASKEY, Jill. Whodunnit? Patronage, the Canon, and the Problematics of Agency in Romanesque and Gothic Art. In: RUDOLPH, Conrad (Ed.). **A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe**. Oxford: Blackwell, 2006. p. 193-212.
- CASTELNUOVO, Enrico. Introduzione. In: _____. (Org.). **Artifex bonus**. Il mondo dell'artista medievale. Roma-Bari: Laterza, 2004. p. 5-42.
- DONATO, Maria Monica. Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. La Versione Libraria. **Opera. Nomina. Historiae**. Pisa, n. 5/6, p. 1-21, 2011/2012.
- FLORA, Holly. Patronage. **Studies in Iconography**, v. 33, p. 207-218, 2012.
- GARRISON, Edward B. Toward a New History of Early Lucchese Painting. **The Art Bulletin**, v. 33, n. 1, p. 10-31, 1951.

LAVORATTI, Gaia. **Pescia insediamento bipolare in Toscana**. 2009. 171f. Tese (Doutorado em Relevo e Representação da Arquitetura e do Meio Ambiente) – Scuola Nazionale di Dottorato in Scienze della Rappresentazione e del Rilievo. Università degli Studi di Firenze, Florença, 2009.

MASSI, Claudia. Realizzazioni architettoniche a Pescia tra le due guerre. **Nebulae**, Pescia, ano XX, n. 60, p. 3-11, 2016.

NUCCI, Ermenegildo. **Piccola guida storico-artistica della chiesa di S. Francesco in Pescia**. Pescia: Tipografia E. Nucci, 1915.

PEREIRA, Maria Cristina Correia. L. Sobre criação e autoria: as "assinaturas" epigráficas no Ocidente medieval. In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 10., 2011, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2011. p. 1-10.

QUIRÓS CASTILLO, Juan Antonio. **El incastellamento en el territorio de la ciudad de Luca (Toscana)**: Poder y territorio entre la Alta Edad Media y el siglo XII. Oxford: John and Erica Hedges e Archaeopress, 1999. Disponível em: <http://www.rmoa.unina.it/2903/1/incastellamento-quiroscastillo.pdf>. Acesso em 12 abr. 2020.

RIDOLFI, Enrico. **Scritti d'arte e d'antichità di Michele Ridolfi pittore**. Florença: Le Monnier, 1879. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=357N3yRKCDQC&ots=yFHXeL8vC7&dq=enrico%20ridolfi%201879&lr&hl=pt-BR&pg=PP9#v=onepage&q=enrico%20ridolfi%201879&f=false>. Acesso em 31 out. 2020.

SANTOS, Amanda Basilio; COLVERO, Ronaldo Bernardino. Teorizando a imagem: pensar sobre representação e a corporificação da iconografia medieval. **RELACult**, Foz do Iguaçu, v. 5, n. 4, 2019. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/download/1109/1091>. Acesso em: 13 abr. 2020.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: Edusc, 2007.

TOSCO, Carlo. La committenza dei laici nella prima età romanica. Indagini comparate tra Germania, Lotaringia, Francia, Catalogna e Italia settentrionale. In: MEDIOEVO: I COMMITTENTI. CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI, 1., 2010, Parma. **Atti** [...]. Milão: Electa Publ., 2011. p. 57-72. Disponível em: https://www.academia.edu/4844125/Tosco_La_committenza_dei_laici_nella_prima_eta%20_romanica. Acesso em: 13 abr. 2021.

VISALLI, Angelita Marques. O retábulo no seu lugar: uma reflexão sobre a constituição de uma novidade franciscana no século XIII. **Antíteses**, Londrina, v. 12, n. 24, p. 175-203, 2019. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/download/38180/26829>. Acesso em 14 abr. 2020.

António Vieira uma voz no *Bel Composto* de Bernini

Maria Cândida Ferreira de ALMEIDA ¹

Esta pesquisa utiliza o *bel composto*, uma formulação estética baseada no pensamento de Gian Lorenzo Bernini para compreender a construção dos sermões do Padre António Vieira. Mas não se trata apenas disso; apoiada neste caso particular, procuro explicar como funciona a relação entre a literatura e as imagens a partir das ordens estéticas do período usualmente denominado Barroco. O primeiro passo da pesquisa que sustenta este trabalho busca compreender como uma produção destinada a codificar o "belo discurso", ou seja, a retórica, serviu como modelo para as demais artes, em especial, a configuração de imagens. Este estudo comparativo também pode ser entendido como uma proposta para uma leitura genética dos sermões de Antônio Vieira, pois baseia-se no pressuposto de que a arquitetura, as decorações em igrejas e a própria urbanização das cidades onde esses sermões foram pregados participam do engenho da oratória sacra como fonte de inspiração.

Bernini propôs a unificação de várias disciplinas artísticas para impressionar o espectador, induzindo-o a um estado contemplativo. Podemos definir brevemente o *Bel composto* como um todo formoso ou como a busca de uma síntese harmoniosa que incluía o observador, não só como um fiel impressionado, mas como participante da obra. Assim, o *bel composto* era uma técnica destinada não só a construir a unidade espacial, mas também tinha o objetivo de produzir uma sensação de uma materialidade acessível, que envolvia o espectador. Repetindo em seus sermões, imagens e outras formas de igrejas e cidades onde pregou, Vieira participaria dessa concepção artística ao relacionar as imagens discursivas de sua peça oratória com imagens pictóricas do local onde pregou. Então eu quero comparar as imagens pictóricas, as estruturas arquitetônicas, o próprio urbanismo, isto é, obras humanas, que sobreviveram nas paredes das igrejas portuguesas, italianas e brasileiras, ou que estão em museus onde foram abrigadas após o desaparecimento dos templos para o qual foram criadas, com aquelas metáforas, alegorias, imagens

¹ Professora associada, projeto financiado pelo Centro de Investigação e Criação da Universidad de los Andes, Colômbia.

estilísticas utilizadas nos sermões. Esta pesquisa comparada pode contribuir para outra exegese da obra de Vieira, assim como, para uma melhor compreensão da relação entre palavra e imagem no período barroco e para ampliar a abrangência do *bel composto*.

O próprio Bernini já havia inserido a oratória sagrada no *bel composto* depois de se ajoelhar diante de uma tela de Nicolás Poussin (1594-1665) para observar a obra com atenção, logo “levantou-se e disse que ela tinha o efeito de um bom sermão que se escuta com atenção sustentada”. (CEBALLOS, 1998, p. 268). Essa anedota também revela o espírito da época, quando a compreensão das artes visuais é atravessada pelas artes literárias, em especial o sermão, principal expressão do período.²

O Barroco é uma configuração estética privilegiada para o estudo comparado da imagem e da literatura, já que este período foi um dos momentos álgidos do diálogo entre estas duas expressões artísticas. Com a Contrarreforma, artistas e público foram mais receptivos a se integrar compartilhando uma mesma linguagem e, ao mesmo tempo, participavam da transformação das duas formas de expressão, e essa conjunção dominou contextos geográficos tão culturalmente diferentes como as Américas, Europa, Ásia e África. Além disso, sabe-se que, do final do século XVI a meados do século XVIII, a Companhia de Jesus desempenhou um papel central no estabelecimento das relações entre texto e imagem por meio da escrita e publicação de retóricas emblemáticas e seu modelo de ensino *studia humanitatis* (estudos literários que englobavam a gramática, a retórica, a poesia, a história e a filosofia moral) dominou em suas escolas em todo o Velho e os Novos Mundos.

Enquanto Bernini foi contratado por nada menos que seis dos papas do século XVII. Além disso, manteve, quase ininterruptamente, relações pessoais estreitas com todos eles e para isso teve a oportunidade de interpretar e influenciar as ideias religiosas, políticas e estéticas de toda uma época. O artista,

² Esta anedota aparece em outros lugares como em uma publicação francesa do século XIX: “Cependant j’ai fait descendre l’*Extrême-Onction*, et l’ai fait mettre près de la lumière, afin que le Cavalier la pût mieux voir. Il l’a [regardée] debout quelque temps, puis il s’est mis à genoux pour la mieux voir, changeant de fois à autre de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. A la fin il s’est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu’une belle prédication qu’on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, mais que l’effect s’en resent au dedans”, Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France* (Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885), 66.]

ao unificar a arquitetura com escultura e pintura, procurava o *bel composto* ou “bela composição”: a integração das artes pensadas para além dos limites individuais de cada peça. Uma escultura colocada sobre um retábulo é uma obra que participa da bela composição, em diálogo com esculturas, estuques, pinturas murais que ali se encontram. Mas se a isolamos, como propôs o pensamento do século XIX, também somos capazes de entender a sua composição, como se fosse autônoma; tal como acontece com a obra de Vieira, cujos sermões costumam ser interpretados isoladamente, submetido às regras da retórica usadas no seu tempo ou somente em diálogo com seu contexto político. Assim encontramos os sermões em estudos independentemente do ambiente arquitetônico em que Vieira pregou.

Buscar unir as duas formas - a literária e a espacial – possibilita entrelaçar todo o pensamento cristão que sustentou o impulso de sua criação e, ao mesmo tempo, buscar a coerência entre os múltiplos pontos de vista que se ofereciam ao espectador, que, era sempre interpelado tanto pelos sermões, como pelos ornamentos das igrejas, e quem por sua vez, tinha o papel de completar a experiência estética.

Destacamos como o primeiro elemento desta abordagem o *contraposto*, uma das palavras do italiano advinda da retórica que foram incorporadas ao vocabulário arquitetônico geral; neste caso, a palavra é usada para designar a determinação do artista em representar suas figuras no espaço em proporção humana, em um esforço necessário para a inserção do observador no trabalho artístico, e com isso, rompeu com o efeito propiciado pela frontalidade, que predominava na produção artística da antiguidade.

O *contrapposto* como técnica decorativa ou arquitetônica é o contraste de partes de um corpo ou volume em repouso ou em tensão ou movimento. Desta forma, um ritmo é alcançado, uma vez que nem todos os observadores e partes estão no mesmo plano. Irving Lavin enfatiza a fundamentação retórica do conceito, além de eleger este recurso como primeiro fundamento do *bel composto* de Bernini:

O substantivo singular, contraposto - de *contrapporre*, que significa colocar em oposto ou em contra - é um termo antigo e ainda atual que se refere à dinâmica do contrapeso entre as partes do corpo, e tem em inglês, como equivalente, a palavra "ponderação". Esta palavra também era usada de forma mais genérica e no plural, especialmente na teoria retórica, para descrever qualquer justaposição de opostos que servisse para embelezar uma obra. Bernini usou o termo de uma maneira nova, deslocando a referência do efeito de tais contrastes para obter variedade de sua aparência em relação às coisas próximas. O edifício parecerá maior se for justaposto a outros que são pequenos; a cabeça de uma estátua parecerá menor se o ombro da figura estiver coberto; um homem vestido com uma cor parecerá maior ao lado de um homem vestido com várias cores; uma milha na superfície plana parece maior que uma milha em um terreno multicolorido. (LAVIN, 1980, p.10-11)³

Esta montagem é antitética, pois compara por contraste - alto e baixo - objetos semelhantes - corpos humanos - para criar uma impressão mais forte resultante da aproximação de elementos com algum aspecto oposto. O esforço comparativo indica a concepção da estrutura da proposta de Bernini como uma frase em que um termo muda o outro. Este tipo de comparações de opostos, que costuma ser uma estratégia da oratória sagrada, por exemplo na divisão de vícios e virtudes, foi extremada no período, como veremos mais adiante nos sermões do padre Vieira.

Vamos incorporar a voz nesta estrutura

O sermão, parte central da liturgia, não tem mais materialidade quando é pregado além do sopro da voz, ainda assim, participa do cenário, pois o ritual busca provocar uma experiência que envolva o pregador e o público e, assim, a voz completa o edifício e suas diferentes partes arquitetônicas, tais como as capelas laterais, os pilares, as colunas, o entablamento, o frontão, assim como seu mobiliário essencial para celebração da liturgia: retábulos, púlpitos, arco cruzeiro – os elementos decorativos – as pinturas, as talhas –, como em uma

³ "The singular noun, *contraposto* - from *contrapporre*, to place opposite or against - is an old and still current term referring to the dynamics of counterbalance among the parts of body; it had an English equivalent in "ponderation". The word was also used more generically and in the plural, especially in rhetorical theory, to describe any juxtaposition of opposites that served to embellish a work. Bernini employed the term in a new way, shifting the reference from the effect of such contrasts in achieving variety, to that of their seem in relation to things the nearby, which change their appearance. A building will appear larger if it is juxtaposed with others that are small; the head of a statue will appear smaller than it is if the figure's shoulder is draped; a man dressed in one color will appear larger next to a man dressed in several colors; a mile on the flat surface of the sea seems longer than a mile on multicolored terrain" (LAVIN, 1980, p. 10-11 tradução nossa)

representação teatral. O enfoque do desenho de Bernini nas suas capelas, como a de Cornaro por exemplo, utilizou suas experiências com o teatro e a cenografia para envolver o público-féis e evocar uma resposta emocional⁴, o que nos leva a pensar na aplicação de Bernini de seus conhecimentos teatrais para a configuração do *bel composto*, conjugados com sua pungente participação nos esforços da Contra-Reforma, assim como seu talento na produção teatral.

O contraposto do modelo berniniano de composição foi condenado por Vieira, quem explica sua crítica em uma peça de oratória metalinguística, o “Sermão da Sexagésima”:

Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, da outra há de estar negro; se de uma parte está dia, da outra há de estar noite; se de uma parte dizem luz, da outra hão de dizer sombra; se de uma parte dizem desceu, da outra hão de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? (VIEIRA, 1983, p. 105)

Mas este é o formato a que recorrerá Vieira em seus sermões, o que justamente caracterizará esta surpresa ao associar elementos distintos.

Uma peça de teatro tem um tema, então vou aproximar estas diferentes expressões artísticas por meio de um dos temas apaixonantes da Contrarreforma: a representação dos êxtases de Santa Teresa. A santa espanhola foi motivo de uma das obras mais conhecidas de Bernini e de pelo menos dois sermões de Antônio Vieira. Esta comparação também será baseada na retórica e na instituição teológica Ibérica, unidas no desejo causar uma forte impressão no espectador, provocando com um arrebatamento, tal como o da santa, e, ao mesmo tempo, dando substância ao conceito de *bel composto*.

Tanto Bernini quanto Vieira se apropriam do mesmo acontecimento místico: a representação do êxtase de Santa Teresa.

O trabalho de Bernini, criado para a Igreja Santa María Della Vittoria, para a qual projetou e construiu a Capela Cornaro entre os anos de 1645 e 1652, obra que se tornou uma referência central do período chamado Barroco. A composição acumula um grupo de figuras centrais representando o êxtase de Santa Teresa, dois grupos de figuras adjacentes de membros da família de Cornaro, um retábulo inferior ao nível da audiência e uma abóbada. A aplicação

⁴ Ver o trabalho “La catarsis por medio del arte de Bernini” de Natalia GIRALDO NOACK.

de cenários teatrais na Capela Cornaro harmoniza uma gama complexa de componentes e realça conexão fundamental do período que busca ligar o mundo visível ao plano divino. Para esta imagem invoco a memória do leitor, e opto por colocar aqui um fragmento do sermão dedicado à mística espanhola:

O mesmo sucedeu a Teresa com o seu coração. Apareceu-lhe, estando em êxtase, um serafim com uma seta de ouro afogueada. E que fez? Metendo-lhe a seta no peito, com a ponta feriu-lhe o coração: *Vulnerasti cor meum* — e, tornando a tirar a seta, com as farpas levou-lhe o coração: *Abstulisti mihi cor*. Temos a Teresa sem coração, e, sem coração, como há de viver? Sem coração, como há de amar? Antes, para melhor viver, e para melhor amar, lhe tirou seu Esposo o coração. O coração é o princípio da vida, e onde ambos viviam com a mesma vida sobejava um coração: por isso lho tirou Cristo. E também lho tirou para que melhor amasse, amando-se ambos com um, e não com dois corações" (VIEIRA, 1983, p. 234).

O coração está no centro da simbologia de Teresa de Ávila, e estabelece o uso da convenção entre os dois: se revela na escultura de Bernini com subtileza pela mão do anjo, que também é enfatizada por Vieira. Indicamos neste sermão e na obra escultórica seu paralelismo, para destacar o seu estatuto "convencional" de obra sujeita à retórica, ao contraposto. Se a literatura traduz as ideias da tradição e da convenção com alguma facilidade, a escultura cujo artista estava preocupado com o modelo da retórica, também o fará. Ao estar usando a hipérbole das roupas, em contraste com a delicadeza do gesto do serafim; também, o excesso nas dobras das vestimentas da monja será contrastado com as linhas que representam a luz, assim destacando a estratégia de como montar elementos díspares para enfatizar e fortalecer partes da composição. A repetição da palavra coração – oito vezes só neste fragmento – provocam o mesmo efeito de dobras do hábito, com algumas pregas acentuadas com a repetição três vezes seguida da expressão "sem coração" que usualmente significa uma pessoa má, aqui esta falta apontará a outro excesso: o descomedimento do amor divino – que Teresa compartilha com Cristo.

Ao deixar-se plasmar pela ideia, o artista aproxima a matéria do bem, indicando o absoluto que não pode ser tornado objeto nem palavra; quando a ideia de bem é parcialmente plasmada revela seu caráter de absoluto: por não ser suscetível de ser transformado plenamente em forma, precisamente porque ao permanecer estranho à ideia da própria materialidade da existência humana. Desta maneira a antítese entre conceito – do bem - e matéria – precariedade da

existência humana - adquire o caráter de uma luta entre a força e a inércia, entre a beleza e a impossibilidade de representá-la, entre o bem e a sua falta.

Artista e escritor configuram a luz como a que foi esboçado por Marsilio Ficino:

O que se acrescenta ao espírito, que deste modo não é afetado progressivamente de um amor simplesmente humano, é súbito a luz de uma ardente verdade. Mas de onde ela provém? Provém do fogo, isto é, de deus que brilha ou cintila. Por estas centelhas ele representa as Ideias ... representa também as impressões engendradas em nós pelas ideias, e que, inicialmente adormecidas por inatividade, são reanimadas ao sopro da doutrina e iluminadas pelas ideias, como o são os raios que brotam dos olhos pelos raios que vem das estrelas. (PANOFSKY, 2013, p. 56)

Mas é apenas a convenção da retórica e da teologia que os une? Do mesmo modo, podemos perguntar se encontramos na estrutura do sermão correspondência com a composição cenográfica em torno de uma imagem central de caráter místico proposta pelo *bel composto*, causando o mesmo efeito no espectador, como parte de um conjunto que expressa uma ideia em sua totalidade.

Vamos ver outro exemplo, que espero seja mais complexo.

O padre António Vieira chegou por acaso nos Açores, vindo do Brasil, em 1654. Se dirigia à Lisboa, a fim de obter novas leis favoráveis aos índios do Maranhão. O navio em que viajava adernou na ilha do Corvo e os naufragos primeiros foram recolhidos por um navio corsário holandês, logo foram abandonados na ilha da Graciosa, depois de serem despojados de tudo o quanto levavam. Durante a sua passagem pelo arquipélago, Vieira visitou o Colégio dos Jesuítas de Angra e o da Ponta Delgada, neste último pregou outro sermão panegírico em homenagem à Santa Teresa de Jesus, já que era o dia de sua festa 15 de outubro. Este sermão já foi minuciosamente analisado por José Américo Miranda (2008), quem também apresenta um largo contexto do período anterior à predicação do sermão nos Açores, que recomendo consultar a quem desejar conhecer mais detalhes da estadia do Vieira no Maranhão, onde ficou dois anos, desde 1653. Miranda interpreta o sermão a partir de um mobiliário arquitetônico – a escada – “Há quatro degraus nessa escala; e todo o sermão será construído à maneira de uma escada: de degrau em degrau” (2008, p. 17), minha leitura buscará mais elementos, e seguirá neste mesmo caminho.

A influência das ideias de Bernini na igreja jesuíta da Ponta Delgada, na Ilha de São Miguel, nos Açores é evidente, uma vez que o altar-mor tem uma planta côncava e três eixos definidos por quatro colunas salomónicas decoradas com acantos, e é um conjunto encimado por uma copa bulbosa, de onde pendem cortinas sustentadas por anjos e querubins, como em um palco.

O altar-mor está decorado com um enorme Sagrado Coração; mas, embora presente, este não foi o centro do sermão desta vez, e sim as Dez virgens prudentes que são detalhadamente comparadas com Santa Teresa e logo com os fiéis, entre os quais Vieira se insere:

O que hoje nos põe diante dos olhos o Evangelho são dez virgens, cinco néscias e cinco prudentes, e isto é o que dizem as palavras que propus: *Quinque autem ex eis erant fatuae, et quinque prudentes*. Mas quando olho — coisa notável! — quando olho para as virgens prudentes com os olhos no céu, e quando olho para as néscias com os olhos na terra, vejo-as com os apelidos trocados. (...) Mais claro: que as virgens prudentes, comparadas com Santa Teresa, foram néscias. (VIEIRA, 2009, p.149)

Voltemos um pouco, antes de definir o tema do sermão, Vieira se situou geográfica e arquiteturalmente:

Acaso, e bem acaso, aportei às praias desta ilha; acaso e bem acaso entrei pelas portas desta cidade; acaso e bem acaso me vejo hoje neste púlpito, que é verdadeiramente o poço de Sicar, onde se bebem as águas da verdadeira doutrina. E quem me disse a mim nem a vós se debaixo destes acasos se oculta algum grande conselho da Providência divina?" (VIEIRA, 2009, p.149)

Com estes fragmentos, Vieira desenha seu local de predicação, apresenta a cidade, situando-a em uma ilha; esboça o urbanismo, ao apontar que é uma cidade amuralhada; traceja a arquitetura da igreja, destacando que o púlpito está do lado das epístolas; e, tal como uma escultura, configura o próprio púlpito no epicentro, já que é indicado explicitamente em outra comparação com o poço de Sicar onde pregou Cristo.

Figura 1 - Igreja do Colégio dos Jesuítas, Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, Açores. Atualmente Museu Carlos Machado



Fonte: DELSO, Diego. Fotografia.

www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=8145

Na primeira linha ele apontava a força do acaso que o levou até ali, e o desenho do seu discurso vai se afastando da pouca água do poço para a imensidão do mar: citando o ponto inicial deste movimento como sendo o poço, logo passa pela cidade de Naim, vai expandindo e passeia pelas praias do Mar de Galileia, com referências ao chamado aos pescadores de Cristo que conquistou a André e a Pedro na beira daquele mar. Depois de desenhar o paralelo de sua situação com o movimento de Cristo, inclui duas linhas mais: “Obrigado da tempestade e naufrágio chegou S. Paulo à Ilha de Malta, e do que ali então pregou o apóstolo, tiveram princípio aquelas religiosas luzes com que hoje se alumia e se defende a Igreja”, e ainda acrescenta outro círculo “Jonas um pregador vomitado pelas ondas”, para terminar este movimento concêntrico, incluindo a ele mesmo:

Pregava nele a tempestade, pregava nele a baleia, pregava nele o perigo, pregava nele o assombro, pregava nele a mesma morte, de que duas vezes escapara. Por certo que não foi tão grande a tempestade de Jonas como a em que eu e os companheiros nos vimos. O navio virado no meio do mar, e nós fora dele, pegados ao costado, chamando a gritos pela misericórdia de Deus e de sua Mãe. Não apareceu ali baleia que nos tragasse, mas apareceu — não menos prodigiosamente naquele ponto — um desses monstros marinhos que andam infestando estes mares. (VIEIRA, 2009, p.149)

Quando cita a Jonas e a baleia, assim usa o animal marinho como uma metáfora piratas que sequestraram o navio e logo abandonaram os sobreviventes, enquadrando sua própria chegada aos Açores através de um naufrágio validando sua posição na escultura-púlpito. No começo da segunda parte, o sermão indica mais precisamente a arquitetura, ao pregar:

Com os olhos no céu, com os olhos na terra e com os olhos no Evangelho determino pregar hoje, que é o modo com que nas festas dos santos se deve pregar sempre. Deve-se pregar com os olhos no céu, para que vejamos o que havemos de imitar nos santos; deve-se pregar com os olhos na terra, para que saibamos o que havemos de emendar em nós; e deve-se pregar com os olhos no Evangelho, para que o Evangelho, como luz do céu na terra, nos encaminhe ao que havemos de emendar na terra e ao que havemos de imitar no céu. (VIEIRA, 2009, 149)

A arquitetura é destacada porque o púlpito na Igreja da Ponta Delgada está situado no lado das Epístolas, assim, como podemos inferir como vemos nesta gravura de Diego de Valdés da *Rhetorica christiana* que representa o gestual de um pregador, quem aponta para as imagens dispostas no ambiente da igreja. Podemos imaginar Vieira pregando em uma posição da qual ele pode apontar teatralmente o céu-teto, para terra-público e para o outro lado da igreja: o lado do arquitetura-evangelho.

Figura 2 - Diego de Valdés, *Rhetorica christiana*, 1579, ilustração



Fonte: VALDÉS Diego de, Illustration from *Rhetorica christiana ad concionandi et orandi usum accommodata*. *Rhetorica christiana*, 1579.

A elisão deliberada da gramática convencional do desenho a qual recorreu Bernini para a sua intervenção na catedral de São Pedro é uma espécie de “não ser” visual, que tornou a necessidade uma virtude, pois somente, as partes, no caso específico da sede do papado – o dossel e o cibório - poderiam realmente se fundir em um todo inesperado, mantendo a integridade essencial de ambos, esta é a força estética que organiza a voz no bel composto – as partes, mantém sua magnitude individual –, mas também sustentam o todo: o texto bíblico, as interpretações, a geografia católica, a igreja onde é predicado, o púlpito que sustenta a voz... Podemos também inferir que tanto a imagem como a palavra predicada se influenciam circularmente, isto é, podemos pensar que um sermão pode estar “inspirado” em uma imagem no interior de uma igreja, mas também pode ser que uma sermão é a literatura que “inspirou” a criação de uma imagem depois de ser pregado com sucesso neste mesmo lugar.

Referências

- CEBALLOS, Rodriguez G. A. "El bel composto berniniano a la española". Semata, Santiago de Compostela, p. 265-279. 1968.
- GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso Rodríguez, A. "El "Bel Composto" berniniano a la española", **Semata Ciencias sociais e humanidades**, Santiago de Compostela, n. 10, p. 265-279, 1998.
- LAVIN, Irving. **Bernini and the unity of the visual arts**. New York/London: The Pierpont Morgan Library/Oxford University Press, 1980.
- MIRANDA, José Américo. Antônio Vieira e o panegírico de Santa Teresa: setas de fogo na inteligência. **Revista do CESP**, São Paulo, v. 28, n. 40, p. jul/dez, p.11-35, 2008.
- PANOFSKY, Irwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- VIEIRA, António. **Sermão de Santa Teresa** (No Colégio da Companhia de Jesus da Ilha de S. Miguel). Sermões. Edições Loyola, 2009.
- VIEIRA, António. **Sermões**. São Paulo: Cultrix, 1983.

Transformação de Satan (século IV A.C.) em Diabolôs (século I D.C.) no cânon judaico-cristão

Letícia Pereira BETTINI ¹

A transição do monismo judaico para o dualismo cristão

Esta breve análise tem como objetivo demonstrar de que maneira o monismo de Javé e da religião judaica, se transformou em um dualismo, baseando se no livro de Jó e de Mateus, os quais versam a respeito de um ser sobrenatural, denominado em primeiro momento de Satan e no outro de Diabolôs. Analisaremos de forma rápida as relações com outras sociedades. De igual forma, analisa-se a questão de outras crenças que se assemelham com a crença de Javé, eclodindo com a separação dos princípios de Javé, o bem e o mal.

A construção da dualidade de deus

Sobre este tópico, importante salientar uma passagem do livro de Jó, localizado nas Sagradas Escrituras, que cita um ser chamado Satan, visto como adversário, e não como Diabolôs, compreendido naquele momento como um servo de Javé para castigar os justos.

Chegou o dia em que os servidores celestiais vieram apresentar-se diante de Deus, O Senhor, e no meio deles veio também Satanás. O Senhor perguntou: -De onde você vem vindo? Satanás respondeu: Estive dando uma volta pela terra, passeando por aqui e por ali. Aí o Senhor disse: -Você notou o meu servo Jó? No mundo inteiro não há ninguém tão bom e honesto como ele. Ele me teme e procura não fazer nada que seja errado. Satanás responde: -Será que não é por interesse próprio que Jó te teme? Tu não deixas que nenhum mal aconteça a ela, à sua família e a tudo o que ele tem. [...], mas, se tirardes tudo o que é dele, verás que ele te amaldiçoará sem nenhum respeito. O Senhor disse a Satanás: -Pois bem. Faça o que quiser com tudo o que Jó tem, mas não faça nenhum mal a ele mesmo. Então Satanás saiu da presença do Senhor. (Jó 1:6-12).

¹ Graduada em História, e pós-graduada em Religião e Religiosidades. (Universidade Estadual de Londrina)

Basicamente, a história de Jó se resume a partir de um semita justo e honesto que tinha como crença a fé em Javé, ele era abençoado e muito rico naquela região e nenhum mal lhe sobressaia, mas após uma reunião nos céus entre Javé e o adversário, Satan, há uma questão de provar a bondade de Jó em toda a sua vida.

Neste cenário, Satan então é usado para tocar na vida material e física de Jó como forma de testar sua fé, situação que resulta em longos sermões dos amigos de Jó, os quais exaltam suas tristezas. Apesar de todo sofrimento, Jó não consegue ver culpa em si mesmo e por diversas vezes, de acordo com mencionado livro, observa as acusações a Javé, uma vez que até aquele momento todos os acontecimentos adivinham dele, não havendo, portanto, outra criatura para ser julgada pela maldade. De acordo com alguns estudos, vislumbra-se que Jó, a partir da sua lástima reconheceu a dualidade de Javé. Vejamos:

Após deixar-se tentar ingenuamente por Satã e permitir cruelmente o sofrimento de Jó, Javé se vê obrigado, no final, a admitir que, apesar de sua onisciência, não tinha sido capaz de perceber o caráter amoral de sua decisão. A situação de lástima de Jó desperta nele o sentimento de responsabilidade. Definitivamente, o herói do drama é Jó, que se mostra superior a Javé tanto moral como intelectualmente (percepção da dualidade existente em Javé: destruição do homem sem advertir que tem necessidade dele). (ASENSIO, 2009, p. 152)

As crenças judaicas são de uma base monista onde “o Deus pode ser visto como a reunião de duas tendências opostas numa pessoa”. (RUSSEL, 1991, p. 45). Na religião judaica a divindade principal se intitula Javé, na qual em diversas partes das escrituras sagradas ele afirma ser o portador da benção e da maldição, como por exemplo, “Eu formo a luz e crio as trevas” (Isaías 45.7).

Desta feita, é possível vislumbrar as duas bases da religião nas leituras do Antigo Testamento e do Novo Testamento, no primeiro Javé é um ser absoluto que reina sem medidas sobre a terra, constrói o universo e a partir de um ser humano cria o seu povo com regras e leis a serem seguidas fielmente. Importante salientar ainda, que tais leis são contra determinadas populações pelo fato de terem outras crenças e serem considerados ímpios e pecadores. Neste viés, afirma Oliva “Este monismo não dá espaço a nada que ofusque a soberania absoluta de Deus. Deus é o autor de todas as coisas, sejam elas compreendidas

como boas ou más pelo ser humano.” (OLIVA, 2007, p. 27). Nelson Kilpp afirma que

No antigo testamento, o Deus de Israel exige ser adorado como Deus único. Esta exclusividade do Deus bíblico é responsável pela falta de um dualismo radical entre o bem e o mal e também pela inexistência de uma demonologia no Antigo Testamento. Sendo Javé único, ele se apresenta como um Deus ambivalente: ele causa o bem, mas também está na origem do mal. (KILLP. APUD. OLIVA, 2007, p. 28)

A Teodiceia, trata-se de uma justificativa para os caminhos de Deus, em outras palavras podem ser entendida como uma explicação de porque existe o bem e o mal. Nota-se que dentro do contexto judaico a justificativa para existir o mal em si seria a existência do pecado, porém, mesmo assim, existem questões de como um ser divino, que seja bom, pode permitir que exista o mal? Ou por que criar o mal e fazer a humanidade sofrer? Esse tipo de questionamento faz com que surjam personificações pelo mundo, isto é, os indivíduos idealizam um ser que pode ser denominado Diabo, sendo ele a criatura responsável pelo mal.

A coincidência dos opostos, do bem e do mal, no Deus é frequentemente considerada como necessária. O postulado básico é que todas as coisas, boas ou más, vêm do Deus. Mas na medida em que as pessoas acham que o Deus é bom e não querem atribuir-lhe o mal, postulam uma oposição de forças dentro da divindade. A oposição externaliza-se gradualmente, e ocorre a divisão em dois. O princípio do bem ainda é a fonte do mal, mas está agora interligado (literal ou figurativamente) num princípio do bem e num princípio do mal, sendo o primeiro geralmente identificado com o Deus Superior, e o segundo tornando-se o adversário de Deus. (RUSSEL, 1991, p. 47-48)

Essa mudança de bases monista para dualista se deu a partir de contatos de outras religiões. A religião Indo-Iraniana, foi uma das influências existentes durante o período do exílio, considerada como a religião dos persas², a qual tinha dois grupos de deuses, sendo que os dois lutaram entre si, um deles ganhou e se tornou o Deus Superior e outro perdedor se tornou Senhor das Trevas.

No Irã, os ahuras derrotaram os daevas, o chefe dos ahuras se tornou o Deus Superior, Ahura Mazda, o deus da luz, e os daevas iranianos, relegados às fileiras de espíritos maus, tornaram-se servos de Ahriman, o senhor das trevas. (RUSSEL, 1991, p. 48)

² Pois até mesmo Dário I agradece a Ahura Mazda pelas conquistas que lhe deu. Apud. KESSLER, Rainer. História Social do Antigo Israel. São Paulo: Paulinas, 2009, p. 185.

Os ensinamentos do profeta Zaratustra foram significativos para a ideia de dualismo pouco antes de 600 a.C.

A revelação de Zaratustra era que o mal não é uma manifestação do divino, vindo de um princípio totalmente à parte. Ao passar assim do monismo para o dualismo, Zaratustra também se afastava do politeísmo em direção ao monoteísmo. Esse último não era uma consequência necessária da sua descoberta do dualismo, pois é possível postular um panteão de divindades boas emanadas de um princípio, e um panteão de deuses maus vindos de outro princípio. [...] . (RUSSEL, 1991, p. 85)

Para Russel os ensinamentos de Zaratustra partem do Zoroastrismo que além do Cristianismo, Judaísmo, têm-se outras religiões com o mesmo princípio, tal o Zervanismo, que se trata de uma heresia do Zoroastrismo; Gnosticismo; Maniqueísmo e até do Islamismo. Todas estas religiões são dualistas.

O dualismo do cristianismo e do Irã diferem num aspecto essencial. O segundo é uma divisão entre dois princípios espirituais, um bom e o outro, mau; o cristianismo tomou emprestada aos gregos a ideia de que o próprio espírito é considerado bom, em oposição à matéria, considerada má. Mas o dualismo introduzido por Zaratustra foi um passo revolucionário na evolução do Diabo, pois postulou, pela primeira vez, um princípio absoluto do mal, cuja personificação, Angra Mainyu ou Ahriman, é o primeiro Diabo claramente definido. (RUSSEL, 1991, p. 86)

Diante do exposto, verifica-se que o dualismo faz com que a maldade de Deus seja retirada, a fim de preservar sua bondade. A partir dos ensinamentos de Zaratustra é possível ter uma resposta a teodiceia, uma vez que foi necessária a criação de algo maligno para isentar a responsabilidade de Deus. Como afirma Russel, nas religiões ocidentais, a presença de Deus e do Diabo é algo quase absoluto, eles existem juntos e trabalham juntos desde a criação do universo, “Deus cria o Diabo; ou, numa relação ainda mais próxima, o Deus o gera ou produz de sua própria essência.” (RUSSEL, 1991, p. 48).

O cristianismo sempre teve dificuldades em conciliar a bondade do Deus com sua onipotência; o zoroastrismo preserva a bondade absoluta do Deus sacrificando sua onipotência. Além disso, o dualismo oferece uma explicação do mundo tal como realmente o observamos, um mundo no qual a mistura dos impulsos do bem e os do mal não é facilmente explicável. Muita coisa se tornaria compreensível se houvesse uma força que nos arrastasse para o mal, bem como uma outra que nos convidasse ao bem. (RUSSEL, 1991, p. 88)

Nota-se, portanto, que o dualismo insiste no mal absoluto e radical, o que forma pela primeira vez uma figura diabólica a ser combatida. A figura diabólica pode ser sinônima de maligno, terrível, obscuro, insuportável etc. O dualismo de Zaratustra dentro das regiões do Irã tratava-se de um constante combate entre os espíritos da verdade e da mentira, para o profeta, a mentira era a essência do mal, a personificação de Angra Mainyu. Por seu turno, nas escrituras sagradas o Diabolôs é considerado o pai da mentira, como afirma o apóstolo João.

“Vós tendes por pai ao diabo, e quereis satisfazer os desejos de vosso pai. Ele foi homicida desde o princípio, e não se firmou na verdade, porque não há verdade nele. Quando ele profere mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso, e pai da mentira.”³

Nas crenças do profeta Zaratustra os deuses já não são mais representações do Deus Uno, uma vez que após a guerra entre os Ahuras e os Daevas, os Daevas perderam suas posições de alto escalão dentro da religião, tornando-se menores do que o Deus Superior. Os outros deuses de acordo com suas naturezas se tornavam o que chamamos de anjos e outros de demônios. Os ensinamentos dos zervanistas afirmam que assim como o Cristianismo, Judaísmo e Islamismo o mal deve ser combatido, a partir da destruição, e que não se deve reconhecer que o mal esteja em nós mesmos, mas sim fora de nós, sugerindo alguma personificação que faz com que sejamos maus.

O Zoroastrismo não tem semelhanças somente com a personificação do Diabolôs, existem outras partes que se encontram diretamente com a mesma história abordada nas Escrituras Sagradas desde o primeiro homem Adão.

O resultado é como seria no cristianismo, ambivalente: de um lado, o casal ganha o conhecimento e o entendimento das artes da civilização. Aprende a tecer, a cozinhar, a trabalhar com a madeira e com o metal. Mas, principalmente, aprende o sofrimento. [...] Os efeitos da queda, porém, perduram. A humanidade vive num mundo que Ahriman tornou imperfeito, e foi ainda mais corrompido pela defecção de nossos pais originais. A natureza humana é, portanto, tríplice. É demoníaca, bem como animal e divina. Mas de modo algum o pecado de Mashye e Mashyane nos amarra ao pecado. Conservamos nosso livre arbítrio e liberdade de escolha. O pecado original de nossos primeiros pais arruinou as condições de nossas vidas, mas não fez pender a nossa vontade na direção de Ahriman. Se, portanto, vivermos vidas moderadas e com respeito ao Deus, e se evitarmos as tentações colocadas em nosso caminho por Ahriman, fazemos a vontade de Deus. (RUSSEL, 1991, p. 100-101)

³ João 8:44

Russel declara que no Antigo Testamento o *Diabolôs* não existe, pois não há uma necessidade do personagem dentro do contexto judeu, uma vez que ele apenas começou o seu desenvolvimento a partir de tensões do conceito de Javé. No Antigo Testamento tem-se uma aparição em especial de um ser chamado *Satan* que é uma representação de Javé na hora de julgar determinados homens na terra, ou seja, não é um ser dotado de maldade que age por si só, é um mensageiro, um servo que executa os castigos naquele momento.

[...] a ideia do Mal é algo indefinido; ou seja, ele existe, mas não é incorporado em uma determinada personagem. Como afirma A. Levèvre:

“No Antigo Testamento não se dá uma notícia clara sobre a queda do anjo.” [...] Apesar de não terem uma demonologia constituída, os hebreus possuíam os seus *rouach raha*- espíritos malignos, enviados por Deus como punição. Esses espíritos, contudo, não tinham existência própria, traduzindo em sua caracterização uma preocupação de inculcar no povo hebreu, de maneira indestrutível, a ideia de um Deus único [...] (NOGUEIRA, 1986, p. 7-8)

A tradução grega *aggelos*, isto é, anjos ou demônios podem ser entendidos como seres incorpóreos que realizam a vontade de Deus em determinadas situações. Esses seres são conhecidos no Antigo Testamento como os *rouach raha*, personagens que aparecem no decorrer de algumas passagens com o propósito de realizar atos em nome de Javé, e o personagem de *Satan* no livro de Jó são exatamente um desses servos. E o papel de *Satan* é causar sofrimento na vida de Jó, após Javé ser indagado sobre a fé de Jó. *Satan* então é acusado da maldade e destruição que causa na vida de Jó, o que durante a leitura da sua história é levantada a questão que aborda a teodiceia, isto é, sobre a maldade e o porquê dela existir.

[...] a descrição dos tormentos de Jó coloca o grande problema do Mal e da dúvida, esse poema do sofrimento contribuirá para conferir a Satã a sua imortalidade. Gradualmente, Satã passa de acusador a tentador, tornando-se o Diabo por excelência, em sua tradução grega *Diabolôs*- isto é, aquele que leva a juízo-, que rapidamente se transformará na entidade do Mal, no adversário de Deus. Assim como no *Satanás* da literatura pós-bíblica hebraica se representará todo o Mal, todas as tentações (a serpente do Éden, o condutor dos judeus a adoração do bezerro de ouro), no Novo Testamento o Diabo se tornará o símbolo de todo o Mal. (NOGUEIRA, 1986, p. 9)

O Imperialismo da Babilônia foi significativo para a formação de uma hierarquia demoníaca. Durante esse período algumas crenças tribais que já participavam do judaísmo ganharam vida em contato com tradições mesopotâmicas, que juntas formaram um sistema de religião mais comum para aqueles povos naquele momento, uma adaptação.

Oriundas desse fundo comum mesopotâmico são as lendas do demônio do deserto – Azazel, ao qual se ofereciam sacrifícios ao mesmo tempo em que a Deus (Levítico 16:8/10) - e as de Lilith – a primeira e insubmissa mulher de Adão e, posteriormente, demônio da luxúria [...] Do mesmo modo, a figura do Dragão, presente no Antigo Testamento sob os diferentes nomes de Rahab, Leviathan e Tehom Rabbah, é proveniente do mito babilônico da criação, simbolizando o caos primordial, e não a ação do Mal no mundo após a criação, com a qual será assimilado na literatura hebraica pós-testamentária. (NOGUEIRA, 1986, p. 9-10)

Estas invasões imperialistas forneceram o contato também com o Mazdeísmo persa, que seria uma influência predominante para o futuro demônio. Importante elucidar que o Mazdeísmo é uma vertente do Zoroastrismo, com algumas diferenças em suas regras de convivência, contudo, é o mesmo dualismo: Ahura Mazda e Angra Mainyu.

O mazdeísmo fornecerá o pano de fundo dualista que libertará o Demônio no pensamento judaico e possibilitará, através da assimilação da crença em espíritos benéficos e maléficos, a composição de uma hierarquia angélica, transformando os anjos, anteriormente símbolos da manifestação divina, em entidades autônomas. (NOGUEIRA, 1986, p. 11)

Nota-se que somente na época helenística, que há de fato um contato, um desenvolvimento de crenças e valores religiosos sobre o conceito do Mal e sua personificação contra o divino poderoso Javé. Durante os séculos II a. C a I d. C houve uma grande produção de conteúdo literário sobre demonologia, a qual ficava a margem das Escrituras Sagradas. Dentre essas literaturas tem-se as apocalípticas, com visões sobrenaturais sobre o futuro e suas consequências; tem-se também as apócrifas, que são literaturas não aceitas no cânon bíblico, e que são atribuídas falsamente a grandes personagens das Escrituras como Salomão, Enoque e até mesmo Adão e Eva.

No livro dos Jubileus (135-105 a.C), é mencionada a existência de espíritos malignos, acorrentados no “lugar da condenação”. Esses “demônios” provocam, em uma perspectiva rigidamente delimitada por Deus, ruína e destruição na Terra, mas são igualmente os corruptores que levam os homens a cometer todos os pecados possíveis e imagináveis (Jubileus 10:2-11) (NOGUEIRA, 1986, p. 12)

Outra passagem que também faz menção ao *Diabolôs*, como adversário de Deus e do ser humano é no apócrifo *Testamento dos Doze Patriarcas*, que faz uma citação clara ao demônio, que nesse momento é intitulado como Belial, chefe dos anjos caídos que segundo a passagem incita que os homens pequem contra Javé com fornicações, assassinatos, invejas e principalmente que idolatrem aos deuses estrangeiros, “Com isso, meus filhos, ouvistes tudo. Escolhei pessoalmente entre as trevas e a luz! Ou a Lei do Senhor, ou as obras de Belial!”¹⁹

A reforma do antigo politeísmo helenístico, fez com que surgissem divindades abaixo de Deus com atribuições a eventos da natureza, poderes sobrenaturais, perfeições divinas e fraquezas humanas, criar seres que eram acessíveis aos homens e que fossem mais fáceis de comunicar do que o próprio Deus. Para evitar a confusão entre os nomes de Deus e divindades, Platão reservou o nome deles de *Daimôn* (Demônio), palavra que antes era usada tanto para seres bons quanto maus.

O ser humano que não conseguia chegar em uma ideia de um ser universal e infinito, chegava-se aos demônios que se apresentavam com formas e fraquezas humanas, com características carnais. “O universo neoplatônico povoa-se de legiões de demônios, princípios espirituais, presentes em todos os agentes e fenômenos da Natureza” (NOGUEIRA, 1986, p. 14). Com a nova escola helenística, forma-se uma hierarquia e distinção entre seres maus e bons, misturando com ritos mágicos e orientais. Assim sendo, todas as regiões que se interligavam com as literaturas, influências, crenças helenísticas se rebaixaram a simples demonologias, como por exemplo, Grécia, Egito, Fenícia, Pérsia e Mesopotâmia. Chegamos agora em um ponto muito importante, pois quando foram traduzidas as Escrituras Sagradas para o grego, todas as divindades pagãs foram automaticamente denominadas como demoníacas.

É o primeiro momento de glória de Satã: a sua grandiosidade, negada pelo Antigo Testamento, será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e posteriormente reconhecida pelos Evangelhos e pelo Apocalipse de São João, onde Satanás assume o lugar de príncipe das trevas, responsável pela perdição do gênero humano. Desenvolve-se uma distinção mais nítida entre anjos e demônios, incorporada nos contatos com os povos vizinhos [...] (NOGUEIRA, 1986, p. 14)

Verificam-se outros relatos literários importantes e que fazem alusão a *Satan*, o qual um deles foi datado por volta do século I d.C. por conter escrito siríaco, o livro apócrifo intitulado como Caverna dos Tesouros, uma das primeiras passagens do livro, seria a atribuição da criação das trevas por parte de Javé, e a outra mostra a criação de *Satan* e sua queda, algo que desde então as Escrituras Sagradas nunca esclareceram de forma direta e simples.

No princípio, [...] Deus criou o céu e a terra, [...] e além disso, as trevas [...] quando o chefe da ordem inferior viu a grandeza que foi conferida a Adão, teve inveja dele a partir daquele dia, não quis reverenciá-lo, e falou assim aos seus potentados: “Não o adoreis, nem vos submetais a ele como os anjos o fizeram! Convém a ele adorar a mim, que persisto na luz e no espírito; não convém a mim adorar o barro, adorar aquele que foi formado de um grãozinho de pó. Assim propôs o Orgulhoso e tornou-se insubmissô; dessa forma, ele afastou-se de Deus, por seu livre-arbítrio. Então ele foi expulso e caiu, ele com todas as suas hostes. A sua segunda hora. Foram-lhe tiradas as vestes da sua glória. O seu nome passou a ser Satanás, porque se apartou; e Scheda porque foi precipitado; e Daiwa, porque perdeu as vestes da sua glória. (APÓCRIFOS, 1999, p. 201-202)

Outra citação que podemos analisar é a passagem da criação dos ídolos em relação aos deuses estrangeiros, com *Satan* sendo um personagem por trás desse pecado da idolatria.

Nessa cidade morava um homem muito rico, que morrera naquele tempo, e seu filho então fez dele uma imagem em ouro, colocou-a sobre a sua sepultura e postou ali um jovem para que a vigiasse. Então Satã introduziu-se na estátua e habitou nela e começou a falar com o jovem através da imagem do pai. Entretanto, vieram os ladrões e levaram embora tudo o que o jovem guardava [...] Então Satã, falando com ele, disse: “Não chores na minha presença, mas vai, traze o teu filhinho e imola-o para mim em sacrifício! Ser-te-á então restituído tudo o que te foi tirado”. Ele então fez tudo o que Satã lhe dissera [...] naquele tempo, os homens começaram a sacrificar os seus filhos aos demônios e a convocar aos ídolos, pois os malignos entravam em todas as imagens e lá habitavam. (APÓCRIFOS, 1999, p. 224)

Javé no Antigo Testamento é um deus sanguinário e vingativo, que manda matar povos por divergências de crenças, assola cidades, endurece os corações simplesmente para destruir famílias e civilizações. Somente após o contato dos povos conquistadores durante os séculos VIII a. C até a queda do império grego, é que Israel se tornou uma identidade religiosa e social. Durante as monarquias israelitas nos reinos do Norte e Sul, não existia união política, embora, a crença em Javé fosse a mesma, apenas com algumas divergências que foram estabelecidas após o fim do exílio e a união e consolidação dos judeus em uma unidade⁴ restaurada, que Javé se tornou símbolo de Israel, e com toda essa transformação Javé também teve novas atribuições que outrora não havia.

O deus de amor e misericórdia só entrou em cena a partir do filho de Javé, Jesus Cristo. Como também o dualismo se tornou mais evidente, Javé mudou seus pontos de vingativo e impiedoso, para um deus de amor, de perdão, foi necessário mudar as características e transformar Javé em um deus bondoso, para que o mal se apartasse dele e se transformasse em um ser individual. Pois como explicar que um Deus todo poderoso uno, onisciente, onipotente deixasse que a humanidade sofresse o mal e praticasse o mal.

O aspecto mal e destruidor de Javé era retirado dele e atribuído a um poder espiritual diferente, o Diabo. Uma separação ocorreu, com efeito, na natureza divina, semelhante à separação no Deus do Egito ou de Canaã. O Deus único dividiu-se em duas partes. Uma, o aspecto bom do Deus, tornou-se o “Senhor”. A outra, o aspecto mau, tornou-se o “Diabo”. (RUSSEL, 1991, p. 180).

Veja-se, pois, que o conceito de *Diabolôs* foi reafirmado a partir do nascimento de Jesus Cristo, o velho mundo governado por *Satan* agora conhecido como *Diabolôs* seria vencido através da guerra do mal contra o bem, com a vitória de Cristo sobre a morte e perdão sobre os pecados.

⁴ A unidade aqui citada é que o povo agora se intitula judeu, antes com a separação dos reinos entre Norte e Sul (Israel e Judá), não havia uma designação religiosa, judeu então se torna após o exílio uma nacionalidade para todos aqueles que creem em Javé, não importando se são ou não israelitas deportados ou da terra, ou até mesmo se são da descendência de Abraão.

O conflito ético entre o Senhor e o Diabo coloca-os numa oposição cósmica quase totalmente dualista. Como nos documentos acentuadamente dualistas de Qumran, as obras e a vontade do Senhor contrastam com as de Belial. Cada um deles tem seu próprio reino: o do Senhor é luz, ao passo que o de Belial são trevas. Os que seguem Belial se separam do Senhor, e o plano do Diabo é atrair Israel para longe de Javé, a fim de servir Belial. Mas, no fim do mundo, Israel se arrependerá, e o Messias porá fim no reinado do Diabo. (RUSSEL, 1991).

Verifica-se que o personagem do *Diabolôs* foi finalmente comentado pela primeira vez nas Escrituras Sagradas no Evangelho de Mateus, no qual ele já estava formado em um personagem literário, com características e um grande reino.

Então o Espírito Santo levou Jesus ao deserto para ser tentado pelo Diabo. E, depois de passar quarenta dias e quarenta noites sem comer, Jesus estava com fome. Então, o Diabo chegou perto dele e disse: -Se você é o filho de Deus, mande que estas pedras virem pão. Jesus respondeu: -As Escrituras Sagradas afirmam: "O ser humano não vive só de pão, mas vive de tudo o que Deus diz". (RUSSEL, 1991, p. 204).

O apocalipse de João narra uma guerra universal de Jesus, o Messias, em prol dos puros de coração, misericordiosos, aqueles que escolheram buscar os caminhos de Jesus na terra, contra o pecado que destrói o mundo e a alma do homem. Aqui o reino do *Diabolôs*, agora está totalmente estabelecido e pronto para uma guerra espiritual. O *Diabolôs* tornou-se independente, o que acabou completando o caminho do monismo judaico em direção ao dualismo.

Os que seguem o Senhor da Luz são os filhos da luz; os que seguem o Anjo das Trevas são os filhos das trevas. A guerra impiedosa entre os dois espíritos e seus seguidores se processa com um empenho mortal e intemporal. Mas, por mais terrível que o conflito seja não é absoluto: os dois princípios não estão totalmente divorciados como no Irã, e seu conflito afeta a vontade da humanidade, e não da natureza. (RUSSEL, 1991, p. 204).

A inclinação da maldade humana e sua pecaminosidade é resultado dos frutos de *Satan*, uma vez que ele sempre será culpado pelo pecado e será sinônimo dos desvios da humanidade. Javé enviou seu filho Jesus para salvar esse mundo do *Diabolôs*, para trazer novamente a humanidade em redenção direta com a bondade de Javé. Pois, ao mesmo tempo em que conseguimos ver uma linha de dualismo nas crenças judaicas-cristãs é possível ver que Javé

apesar de ser apenas a parte boa, ele continua sendo o Deus Uno, então o *Diabolôs* não é um ser totalmente controlador e independente assim.

O Senhor criou Satã e o usou como instrumento de sua vingança contra os pecadores. Mas, o Senhor, tendo criado Satã, irá agora derrubá-lo, e em trevas prendê-lo. O Messias salvará os eleitos justos, os filhos da luz, e os levará para um reino terreno de paz, felicidade e prosperidade. (RUSSEL, 1991, p. 205).

O Cristianismo sintetiza a ideia de *Diabolôs* dos conceitos gregos e judaicos, vindo de tradições apocalípticas e rabínicas. No Novo Testamento a figura do *Diabolôs* só é vista e compreendida de maneira clara se colocarmos em contrapartida com Cristo. O Cristianismo constituiu um Deus Uno, totalmente bom e perfeito, por mais que a figura de Javé no judaísmo foi dividida entre Senhor e *Diabolôs*, o Cristianismo conseguia afirmar a unidade e totalidade de Javé. Mas a questão que circunda todo esse caminho cristão é como o mal pode ser explicado.

Vários argumentos foram formulados tanto por cristãos como até mesmo pelos ateus, o mal pode ser natural e há uma necessidade dele para a criação de um mundo finito, é necessário o mal para existir um bem maior. Russell afirma em seus estudos que “O mal é o não-ser. É a simples privação, sendo a privação no universo necessária à pluralidade de formas.” (RUSSEL, 1991, p. 227). O Cristianismo afirma que o mal existe por causa dos pecados e o sofrimento é o pagamento ou resultado das atrocidades e terríveis ações cometidas pelos seres humanos.

Ó Senhor Deus, não me corrijas quando estiveres irado! Não me castigues no teu furor. As tuas flechas de dor me atingiram; eu senti o peso do castigo da tua mão. Por causa da tua ira, estou muito doente. O meu corpo todo está enfermo por causa das minhas maldades. Estou me afogando nos meus pecados; eles são uma carga pesada demais para mim.⁵

⁵ SI 38:1-4

O argumento mais comum e aceitável dentro das Igrejas é que o mal existe por causa do livre-arbítrio. O Cristianismo não admite que sua crença seja dualista, porque existe somente um princípio divino e este se intitula Javé, contudo, o fato de negar a existência do *Diabolós* como princípio faz com que haja lacunas no entendimento da crença, então se pode afirmar que eles são semi-dualistas, pois, “De um lado, rejeita o dualismo pleno que afirma a oposição dos dois princípios cósmicos eternos. Mas rejeitou também, de uma forma geral, a complacência monista da harmonia oculta” (RUSSEL, 1991, p. 232).

O contato com o desconhecido

Agora que entendemos que houve de fato uma influência por vários povos, é importante saber como ocorreu esse contato. As invasões sobre Israel começaram a partir do século VIII a. C, com a queda do reino do Norte (Israel) pelos Assírios, e mais tarde o reino do Sul (Judá) se deu por derrotado. Importante salientar que o reino do Sul só teve maior resistência aos invasores e suas deportações, porque pagava certo tributo como forma de garantia a não violência total. O Império Babilônico começa a partir do século VII a. C, e é a partir desse contato com os babilônicos que temos uma grande parcela dos israelitas tendo o contato com as culturas estrangeiras.

O reino do Norte ele já não existia mais como Estado, pelo fato de que nunca houve uma monarquia familiar, eles foram cercados por golpes de Estados e reinados longos demais ou curtos demais, e quando foram invadidos pelos Assírios houve sua ruína total, diferentemente do reino do Sul, que havia a monarquia davidica, ou seja, descendência total do rei Davi⁶. Pode-se afirmar que a monarquia davidica foi forte em questão de manter a unidade diante dos invasores, o reino do Sul apenas se extinguiu quando o Rei Joaquim no ano de 598 a. C se entregou nas mãos do Império Babilônico.

⁶ Um dos reis mais importante dentro da construção do Estado de Israel e sua centralização

Apesar de numerosas indicações em diversos textos bíblicos, é difícil reconstituir o número de pessoas nas deportações [...] provavelmente o número dos exilados deve ter ficado em torno de um quarto ou um terço da população. Seguro também é que os deportados pertenciam, sobretudo a camada superior, figurando entre eles também especialistas. (KESSLER, 2009, p. 157-158)

Contudo algumas classes sociais do reino do Sul deportadas, ficaram nas terras, são essas pessoas pobres e alguns camponeses, pois como naquele momento era uma época de dívidas, havia muitas invasões dessas pessoas⁷ sobre as propriedades das elites deportadas. Essa comunidade com o passar do tempo teve contato também com povos que se alojaram naquela região anteriormente conhecida como Judá. Acredita-se que esse contato fez com que houvesse certo sincretismo e inserção de crenças pagãs, com esse contato houve casamentos estrangeiros e desse modo feriram as leis judaicas, como afirma Zabatiero, “a terra de Judá começou a se tornar uma região plural.” (ZABATIERO, 2013, p. 168)

Os textos constroem uma oposição fundamental entre os retornantes da deportação, os “filhos da deportação” e aqueles que estão em oposição aos retornantes da deportação, os “povos da terra” ou o “povo da terra”. Com isso se pensa em todos que não voltaram do exílio: moradores judeus de Judá, moradores não judeus, samaritanos. Em termos terminológicos, todos são colocados próximos ao conceito de pagãos. (KESSLER, 2009, p. 180)

O retorno dos exilados ocorreu a partir do Império Persa, quando Ciro invadiu a Babilônia pacificamente, eles fizeram com que os povos deportados voltassem as suas terras e construíssem novamente suas cidades destruídas. O Império Persa foi conhecido por ser tolerante e pacífico na questão de dominação, apesar de sempre elevar sua religião em Ahura Mazda com tal devoção.

Os persas concediam aos povos em suas províncias uma autonomia parcial, que se refere especialmente a questões culturais (e isso significa especialmente questões religiosas). O objetivo dessa nova política é ligar os povos dominados através de lealdade à casa real Aquemênida. (ZABATIERO, 2013, p. 168)

⁷ Essas pessoas começaram a ser conhecidas como povo da terra, o povo que não foi exilado.

Após esse retorno a terra, os deportados assumem a identidade de Israel, não importando se eram do reino do Norte ou Sul, nota-se que houve uma unidade na questão religiosa e até mesmo social. Eles se identificavam a partir do descanso de Sábado, da circuncisão, e especialmente da crença em Javé. Vale lembrar também que o pertencimento a casa de Israel só era definido pela genealogia, quem não comprovasse laços de sangue não era aceito a casa de Israel, casa de Javé. Desta feita, conclui-se que os deportados eram de classe alta, geralmente por sacerdotes, pessoas da corte e donos de terra. Pessoas estas que inclusive incitaram a construção do segundo Templo de Salomão.

Iniciou-se uma transformação teológica da identidade estatal monocêntrica que culminou no monoteísmo israelita posterior. YHWH progressivamente deixa de ser o Deus supremo para se tornar o Deus exclusivo da dinastia davidica, e, enfim, o Deus único dos israelitas. (ZABATIERO, 2013, p. 196)

Como afirma Kessler “membros da elite [...] preservaram a consciência de serem herdeiros legítimos - se não os únicos legítimos - das tradições israelitas e judaicas” (KESSLER, 2009, p. 179). Estas mesmas pessoas foram a que tiveram maior contato com o desconhecido, contato que podemos apontar como influentes na questão religiosa da dualidade de Deus, tanto no Império Babilônico como no Império Persa.

Como membros da elite, e precisamente sacerdotes ou escribas eles foram apontados como fundadores da unificação e consciência religiosa em torno da divindade de Javé. Pois ainda havia a teodiceia em torno das deportações, havia a necessidade de justificar o sofrimento em um personagem, pois Javé era bom e não poderia ser o culpado. Havendo assim a necessidade de um personagem que assumiria a culpa pelas deportações e invasões.

Escribas [...] se tornaram uma força significativa na reconstrução da identidade judaica, tanto na Mesopotâmia como, mais tarde, em Jerusalém. [...] passam a defender intransigentemente a exclusividade de YHWH [...] mas enfrentam a oposição do sacerdócio que lutará pela hegemonia identitária nas décadas e séculos a seguir [...] a destruição do Estado de Judá foi fruto de, principalmente, dois pecados: idolatria [...] e o não cumprimento da aliança. (ZABATIERO, 2013, p. 205)

As deportações são causas do pecado da idolatria que o Reino do Norte e do Sul faziam em seus reinados, de acordo com as Escrituras Sagradas o pagamento desse pecado em especial foram as invasões dos conquistadores, sendo que todo pecado é causado por *Satan*, aquele que envia aos corações dos homens toda destruição e pecaminosidade. Então, de certa maneira foi aceitável a criação de um ser que fez com que os homens pecassem, e causassem a destruição.

Construção da identidade étnica-religiosa monocêntrica⁸

A construção da nova identidade religiosa de Israel se deu no final do século V a. C, e que somente foi consolidada no imperialismo helenístico. O que era chamado de resistência na dominação babilônica, e projeto na dominação persa se tornou uma identidade legítima e definitiva no decorrer do século IV A.C.

É considerada uma identidade monocêntrica a partir do momento que se torna exclusivo a adoração de Javé como único ser supremo divino e também definido como lugar fixo de adoração o Templo de Jerusalém, esses dois pontos se tornam características de Israel. A base dessa nova identidade se assenta sobre a elite judaica, que ao retornar da Babilônia começa a lançar pilares sobre a antiga Judá ou Yehud, para os babilônicos. Esses pilares são as reformas religiosas que surgem entre os escribas e os sacerdotes para estabelecer a verdadeira religião de Javé.

Nas Escrituras Sagradas os livros de Neemias e Esdras contam esses relatos, porém estudiosos afirmam que são ficcionais. O imperialismo persa foi uma das influências sobre essa nova identidade israelita, um dos traços marcantes do pensamento persa é a valorização da escrita e da Escritura, e outro é o suporte político para a elite judaica na questão de estrutura. A Torá, por exemplo, ela passa de instrução para lei obrigatória a ser seguida rigorosamente. A ordem cósmica é a supremacia de tudo em um todo, seria esse todo Javé,

⁸ O título desse subitem foi retirado do livro Uma história cultural de Israel, de J. Zabatiero, p. 230, 2013.

verifica-se que vários versículos bíblicos afirmam essa onipresença divina de Javé.

A marca do pensamento persa aparentemente mais presente nesse período teria sido a sua noção de ordem cósmica [...] o dualismo persa, tanto em sua dimensão religiosa quanto na ética, não deixa marcas nos textos do período e, se conhecido, foi interpretado a partir da visão monista mais comum. A influência cultural persa somente será sentida com mais intensidade no período da dominação helenística, quando se acirram os aspectos apocalípticos, a luta contra o dualismo e a tensão entre piedade pessoal e religião oficial. (ZABATIERO, 2013, p. 237)

Os alicerces dessa nova identidade monocêntrica foram a formação de uma relação individual com o divino, a pessoa, como membro de uma família, como base da religião; outro ponto é a construção do templo de Jerusalém; e por último a valorização da história escrita invés da oral. Uma nova elite é formada, constituída principalmente por leigos, donos de terra e sacerdotes, com a missão de assumir as funções no templo e restaurar a fé judaica. Essas duas classes entram em conflito com os que ficaram o povo da terra, mas acabam por incorporar estes ao corpo social que estava sendo formado.

Essa base social dá conta de pelo menos três fenômenos discursivos importantes nos textos do período, do ponto de vista do processo de construção identitária: (A) a ausência de críticas aos persas nos textos, especialmente em Esdras e Neemias, que sempre serão apresentados em termos neutros e positivos- modo discursivo que encontra antecedente no Dêutero-Isaías, que descreve Ciro como ungido de YHWH [...] (B) a definição dos samaritanos [...] como o outro a ser negado [...] representados concretamente pela rejeição dos chamados casamentos mistos; e (C) a ausência de referência aos judaítas de Elefantina nesses textos, pois eles representam uma perturbação no processo de construção de identidade. (ZABATIERO, 2013, p. 237)

Temos a ausência de críticas ao Império Persa, porque ele é sempre afirmado como reino de Javé, pois deles veio a libertação da Babilônia, e também veio deles a iniciativa e o incentivo da construção do templo de Jerusalém e da centralização da fé judaica. Por exemplo, a Torá passa a ser um livro a ser seguido tanto pelos novos judeus e pelo Império Persa, como lei divina. A exclusão dos samaritanos se dá em parte ao descaso sobre a formação dos livros judeus para a Torá, que se deu como resposta a ação de negação dos samaritanos sobre a elevação desses livros.

Israel durante o período persa foi considerado uma teocracia, no qual a Torá era o livro principal de comportamento e fé em Javé como único ser divino a ser adorado, sendo que a comunidade era regida por um templo-cidadã, “uma estrutura social não estatal centrada no Templo sob controle dos membros da comunidade” (ZABATIERO, 2013, p. 263)

A construção da dualidade de Javé se deu a partir dessa relação, desse contato com outras crenças, outras fés, outras etnias, outros costumes. Foi um desenvolvimento que durou de quatro a cinco séculos que mudou a estrutura da crença religiosa judaica, tirando Javé como poder emanador de dois opositos, bem e mal, transformando essa divindade em um oponente de bondade e dando vida a um oponente que ainda não estaria totalmente desenvolvido, o da maldade. Esse contato também serviu de base para mudanças não somente no campo da religião, mas também no campo de se fundar como sociedade individualista, como membros de uma comunidade.

Esse ser que estaria em desenvolvimento seria chamado posteriormente de serpente, *Satan* e *Diabolôs*. Nome que afetaria o imaginário dos judeus e até mesmo cristãos, Diabolôs seria personificado com tudo aquilo que era rejeitado e repreendido pelos religiosos judeus. Seria também assemelhado com os deuses estrangeiros que eles tanto repudiavam, e seu personagem seria dotado de toda característica grotesca e feia que pudesse lhe atribuir.

O conceito de representações e a figura do Diabolôs

É necessária a análise da representação da maldade na figura do Diabolôs, sendo assim usaremos o estudo de Roger Chartier para melhor entender a necessidade de uma representação na figura de um ser. O estudo do mencionado autor fundamenta-se na história cultural, que tem como objeto de estudo a maneira que a realidade social é construída e pensada de acordo com época e momento.

Cada grupo social tem interesses, e estes interesses podem ser em qualquer campo, religioso ou político. E dentro desses campos esses grupos sociais estabelecem representações para o mundo social em que vivem de acordo com a religião ou política estabelecida. As representações que são

estabelecidas por esses grupos sociais não são discursos neutros e tem a necessidade de se tornarem verdades para suas culturas, de se tornarem legítimas sobre aquele grupo. No caso da transição do monismo judeu para um dualismo ou semi-dualismo⁹ é a necessidade de mostrar a bondade de Javé.

A representação de qualquer que seja o objeto opções de análise, deve se observar os símbolos usados, os atos que ele pratica e a maneira que ele é representado em algumas situações. A simbologia é a naturalidade da imaginação humana que aflora de acordo com os seus sentimentos ou necessidades sobre o mundo real em que vivem em outras palavras são as respostas que os seres humanos buscam e não encontram razão.

[...]a função simbólica (dita de simbolização ou de representação) como [é] uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real, quer opere por meio dos signos linguísticos, das figuras mitológicas e da religião, ou dos conceitos do conhecimento científico. (CHARTIER, 1990, p. 19)

Essa imaginação do ser humano é seu próprio erro, pois traz respostas sem a verdade, ela é a máquina que faz com que a representação se torne algo de submissão e respeito, faz com que a mente humana aceite como verdade e lhe tenha medo ou amor sobre aquilo representado. Essa concepção de *Diabolôs*, essa representação da maldade em um persona é exatamente a necessidade de transferir a maldade ou a punição de Javé para outro que não seja o bem. A mentalidade dos judeus ou até mesmo posteriormente cristãos em atribuir toda ação que é má a um ser é a moral de que a divindade que eles adoravam e tinha como papel de amor e paz, não podia ao mesmo tempo ser a representação de algo que é ruim, que traz dor e sofrimento aos seus filhos, netos e a eles mesmos.

⁹ O judaísmo e o cristianismo nunca vão afirmar que de fato há uma dualidade sobre suas crenças, pois admitir isso seria admitir que Javé necessita do persona do Diabolôs sobre sua existência e poder universal.

E conforme o contato com as outras crenças e estrangeiros, foi inevitável a semelhança de suas divindades com o persona da maldade dos judeus. A simbologia usada para descrever e retratar a nova figura do que seria mal a partir daquele momento foram retiradas dos deuses e deusas de diversos povos que tiveram o contato com os judeus e posteriormente os cristãos. A referida simbologia foi empregada certo medo ou negação do que era estrangeiro, ou seja, tudo que era diferente no campo religioso dos outros povos, os judeus agregaram certo receio e até mesmo preconceito sobre tal símbolo, acusando os de pecarem e reduzir tudo e qualquer símbolo a maldade.

A figura do Diabolôs e suas semelhanças na religião Indo-Iraniana em Zaratustra

Como vimos no primeiro capítulo, há uma semelhança na religião indo-iraniana com a religião judaica e pré-cristã. Essa semelhança não se dá somente com a inserção da dualidade de Javé, mas também temos a personificação de Ahriman como *Diabolôs* judeu e cristão, suas características são demasiadamente semelhantes.

A religião indo-iraniana tem duas versões, temos a da Índia e do Irã. Nota-se que a religião do Irã sofre algumas modificações com a chegada do profeta Zaratustra e uma nova religião dualista, a qual também possuía a presença de um divino uno parecido com Zeus, conhecido como Mazda. Tanto na Índia quanto no Irã existia esse deus uno, somente com a chegada do profeta que Irã sofre mudanças na hierarquia e estrutura religiosa. Para Zaratustra existia dois princípios, um da verdade que é Mazda e o da mentira Angra Mainyu ou Ahriman, essas duas divindades viviam em guerra, pois um era o oposto do outro. Podemos ver uma semelhança muito intrigante com Ahriman e o *Diabolôs*, nas Escrituras Sagradas ele é comumente intitulado Pai da Mentira. Nota-se que para o Zoroastrismo e até mesmo a religião egípcia a mentira era a essência do mal.

[...] alguns teólogos modernos [...] sugeriram que a mentira é o pior dos pecados porque ataca a estrutura do próprio significado e torna o cosmos ininteligível e impossível de ser amado. Martin Buber observou que uma mentira só foi possível “depois que uma criatura, o homem, foi capaz de conceber o ser da verdade [...] numa mentira, o espírito pratica traição contra ele mesmo”. (RUSSEL, 1991, p. 90-91)

Conforme explicitado acima a estrutura de deuses e demônios na Índia, no Irã é um pouco diferente. O conflito é entre os Ahuras¹⁰ e Daevas¹¹, e os Ahuras só conseguiram se tornar vitoriosos por causa do profeta Zarautstra. Veja-se que o referido profeta colocou um dos Ahuras como o principal deus, Ahura Mazda, e os outros como seus servos. Desta forma é possível comparar nesse momento Ahura Mazda e seus Ahuras servos com Javé e seus anjos, do mesmo modo pode-se comparar o deus que foi rebaixado Ahriman e seus daevas com o *Diabolôs* e seus demônios. Com a elevação de um Ahura e o rebaixamento de outro Daeva, os outros não podendo ser deuses unos ou individuais foram rebaixados a servos ou representações dos opositos, Ahura Mazda e Ahriman.

Os outros deuses, divorciados do Uno e tendo com isso perdido sua divindade, não deixam de existir, mas tornam-se espíritos inferiores ao Deus. Se sua natureza é identificada como principalmente boa, eles se tornam o que chamamos de anjos; se má, tornam-se o que chamamos de demônios. Anjos e demônios ocupam, portanto, um terreno intermediário entre o monismo politeísta e um monoteísmo extremado que nega a existência de mais de um deus. Zarautstra argumentou que os daevas eram espíritos maus cuja influência tinha de ser resistida. (RUSSEL, 1991, p. 92)

Diante do demonstrado é possível vislumbrar claramente uma semelhança imensa com o judaísmo e o Pré-cristianismo sobre a criação dos demônios, até porque o *Diabolôs* e seus demônios só são citados nas Escrituras Sagradas após as invasões imperialistas e a reforma do judaísmo como sociedade e religião.

Ahriman é representado pela mentira, por sua limitação perante Ahura Mazda, por seu reino das trevas, pela certeza de seu fim pelas mãos de Ahura Mazda, pelo vazio, pela maldade. “Ahriman é também a essência da destruição e, portanto, está no centro perfeito de nossa definição do mal. Ele é “o destruidor” ... o amaldiçoado espírito destrutivo que é toda maldade e morte, um mentiroso, um enganador”. (RUSSEL, 1991, p. 96) Outra semelhança também é a queda dos primeiros humanos criados e o pecado, e inclusive ligado com Ahriman como principal personagem.

¹⁰ Ahuras no Zoroastrismo são seres divinos, comparados aos Devas da Índia.

¹¹ Daevas no Zoroastrismo são demônios, seres bestiais.

Diante de todo o exposto sobre a estrutura da religião Indo-Iraniana a partir do profeta Zaratustra, temos uma confirmação enorme sobre as semelhanças com o Judaísmo e o Cristianismo posterior. Nota-se que não é possível negar as semelhanças seja com Javé e seus anjos, os primeiros homens com Adão e Eva, o pecado original e a punição no fim do mundo e inclusive a formação do *Diabolôs* a partir dessa crença. A figura a seguir é um retrato de Ahriman, podemos analisar alguns pontos que se assemelham com a imagem do *Diabolôs* que temos atualmente, como por exemplo, os chifres, a cobra que é um símbolo diabólico, e uma espécie de tridente em suas mãos.

Figura 1 – Ahriman.



Fonte: AHRIMAN, o demônio do zoroastrismo. Brasil, 12 fev. 2016. imagem. Disponível em: <http://oequilibriosobrenatural.blogspot.com/2016/02/ahriman-o-demonio-do-zoroastrismo.html>.

Acesso em: 20 out. 2019.

A figura de Diabolôs e suas semelhanças com a religião Egípcia

Observa-se que a cultura egípcia teve influência na criação de um panteão de demônios e servos do *Diabolôs*, embora na religião egípcia não exista um dualismo, todos os divinos emanam de um só princípio, os contatos com os judeus deram origem a alguns demônios que até mesmo são citados nas Escrituras Sagradas, como por exemplo Isis, Osíris, Ré, Seth e assim por diante. Embora todas essas representações citadas acima, nenhuma é ligada ao princípio da maldade diretamente, apenas Seth é mais ligado ao mal que os outros. O principal símbolo de Seth é a sua cor vermelha que representa o mal, tanto que todas as pessoas que tinham os seus cabelos vermelhos eram consideradas servos de Seth e mereciam punição.

Para os egípcios não existe um princípio diretamente ligado a maldade, pois acreditavam que o universo é algo que está vivo e que tudo é representação direta do Deus Criador, e que inclusive o mal não pode ser representado fora disso. Os egípcios, explicam que a morte, as doenças, as mentiras são perturbações da ordem natural, mas não podem ser considerados como mal. Há uma lenda de que Deus Ré, o deus sol, precisou castigar a humanidade porque se corrompeu sozinha pelo seu coração, a praticar a maldade, uma possível semelhança com a queda de Adão e Eva. Outro ponto importante a se analisar é a questão do inferno, que os egípcios chamam de Tuat, que fica abaixo da terra, e todos aqueles que perturbam a ordem natural são enviados para lá para castigo pelo fogo de Ré.

A figura de Diabolôs e suas semelhanças com os mesopotâmicos, os cananeus e os sírios

As civilizações da Mesopotâmia e Síria influenciaram a base dos conceitos utilizados na figura do *Diabolôs* na religião judaica e cristã posteriormente, inclusive mais do que a egípcia. O conceito de cosmos dentro do pensamento mesopotâmico é diferente dos egípcios, pois este cosmos sempre estaria em desequilíbrio, a sua ordem sempre requeria uma estabilidade. Assim como o cosmos é algo desequilibrado, a humanidade também era. Nota-se que os deuses representantes da fé mesopotâmica eram além da humanidade, eles poderiam abandonar as nações como dar certa atenção, e diversos poemas sumérios relatam a questão da teodiceia dentro dessa fé, e a resposta que estes humanos tinham de seus deuses era uma reparação cósmica sobre aquela adversidade que lhe sobressaia. Inclusive existe um poema sobre a teodiceia, é um relato muito parecido com o Livro de Jó, e assim como Jó não teve uma resposta satisfatória, mas sim um reparo cósmico, a situação se repete nesse poema.

A forma como os mesopotâmicos cuidam de si mesmos e se protegem do mal é muito semelhante aos judeus e cristãos, eles usam amuletos, exorcismos, encantamentos e principalmente a adoração ao Deus supremo contra esses demônios. Outra influência é a de Canaã, até mesmo o nome do deus supremo foi adotado por Javé, El. O principal deus dessa fé foi Baal, que diversas vezes

é apresentado com chifres, cheio de pelos, grotesco, em corpo de touro, e ligado com a fertilidade. Símbolos esses que já citamos como representações do *Diabolôs*. Uma recordação que usamos no primeiro capítulo dessa pesquisa foi que Baal em algumas citações bíblicas após a vinda de Cristo é associado diretamente ao *Diabolôs*. A seguir temos uma imagem que representa Baal.

Figura 2 – Baal.



Fonte: BAAL | Deus Cananeu da Mitologia Judaica. Brasil, 7 ago. 2019. imagem. Disponível em: <http://www-spektro.blogspot.com/2012/03/baal-deus-cananeu-da-mitologia-judaica.html>. Acesso em: 20 out. 2019.

O Novo Testamento e os gregos

A tradição helênica foi muito importante para o desenvolvimento do Novo Testamento e os conceitos apocalípticos, mas também foi a base usada para continuar o desenvolvimento do personagem do *Diabolôs*. Nota-se que a imagem do *Diabolôs* foi moldada a partir do deus Pã, um deus grego, senhor dos bosques, ele é representado por orelhas, chifres e pernas de bode, algumas de suas características é o amor carnal e a fertilidade.

Os chifres para os judeus é um símbolo de sacrifício, muito ligado com o bode. Em diversas passagens nas Escrituras Sagradas o bode está ligado ao pecado. O termo bode significa sátiro, e sátiro em hebraico é peludo, que naquela época poderia ser aplicado a qualquer demônio da mente popular.

Os chifres do Diabo são, assim, basicamente uma marca de seu poder, mas têm também um caráter especificamente negativo. [...] os chifres dos animais fazem lembrar o perigo que alguns deles representam para o homem, ou os animais hostis que surgem em muitas mitologias. [...] os chifres no Diabo não significam somente apenas seu poder, mas sua associação com a morte e o inferno, e uma sexualidade descontrolada, destrutiva. (RUSSEL, 1991, p. 58)

O bode em uma passagem do Antigo Testamento é um símbolo de Azazel, que já foi comentando nessa pesquisa, como sendo um dos demônios citados em apócrifos e Antigo Testamento, sendo um demônio maior muito poderoso e servo posteriormente do *Diabolôs*. Podemos entender melhor se analisarmos abaixo a figura 1 do deus Pã e a figura 2 do *Diabolôs*.

Figura 3 - Deus Pã. Fonte: Le Faune de Carlos Schwabe (1923)



Figura 4 – O Diabo com barba, cascos, chifres e rabo.



Fonte: Como o diabo ficou vermelho e ganhou chifres?. Brasil, 9 maio 2016. imagem.

Disponível em:

https://www.bbc.com/portuguese/geral/2016/05/160508_diabo_vermelho_chifres_rb. Acesso em: 20 out. 2019.

O *Diabolôs* cristão é formado a partir do Novo Testamento através das influências helênicas e o pensamento contemporâneo do judaísmo, após as reformas religiosas. A figura do *Diabolôs* só é entendida em contrapartida a imagem de Cristo, sua presença no Novo Testamento é importante para a realidade que estava sendo incorporada, uma vez que o Reino dos céus estava em guerra ao Reino do Diabo. Essa guerra declarada entra em contradição a partir do momento que os cristãos afirmam que o cristianismo não é dualista pois existe somente um princípio, porém ao declarar preocupação contra o reino do mal, existe a afirmação de dois princípios e que um precisa ser combatido.

O *Diabolôs* no Novo Testamento é encarado como portador das trevas, mentiroso, tentador que deu a queda da humanidade, inimigo de Deus, perseguidor e destruidor, e chefe dos anjos caídos como afirma o livro de Apocalipse.

Até que ponto, nesse roteiro, é o Diabo o princípio do mal? A origem de Satã não é discutida no Novo Testamento. Alguns textos parecem equipara-lo ao chefe dos anjos caídos, uma das criaturas do Senhor Bom cujo pecado, como o de Adão, nasceu do mau uso de seu livre arbítrio. Por outro lado, a luta cósmica entre o reino de Deus e o reino de Satã, vinda diretamente da Apocalíptica judaica e indiretamente do mazdaísmo, torna o Diabo quase que um princípio do mal cósmico, independente do Senhor Bom. (RUSSEL, 1991, p. 234)

No Novo Testamento é muito comum ler ou interpretar que o *Diabolôs* é o senhor deste mundo, que domina a terra, dono do mundo material diferente de Cristo que é senhor do mundo espiritual. Afirma-se ainda que o *Diabolôs* só tem esse poder porque Javé permitiu, e a maldade a que o *Diabolôs* se refere é a maldade moral e não mais a natural.

O Cristianismo ao decorrer de seu desenvolvimento incluiu dentro de suas crenças a questão entre espírito e corpo, definindo espírito como algo puro que Javé sempre habita e o corpo que pode ser corrompido pelo *Diabolôs* a qualquer momento. Jesus Cristo em diversas passagens do Novo Testamento afirma que a carne é fraca pelo pecado, mas o espírito é renovado pela misericórdia de Javé, ou seja, é através da carne que chegamos ao pecado, que ficamos próximos do *Diabolôs*.

O *Diabolôs* agora é considerado príncipe do reino das Trevas, de uma escuridão literal que cega as pessoas. Ele é príncipe de um exército de demônios, estes mesmos demônios, servos de *Diabolôs* é pouco explicitado nas Escrituras Sagradas, é citado em algumas passagens no livro de Judas e II Pedro no Novo Testamento. Somente no fim do período do Novo Testamento é que a tradição cristã se entrelaça com tradição helênicas a fim de distinguir os seres que ficavam entre Deus e os homens em seres bons ou maus.

Na literatura rabínica os demônios só podiam castigar os homens sob autoridade de Javé, diferentemente do Novo Testamento que eles estão abaixo do poder do *Diabolôs*. As pessoas que de alguma forma colocam algum empecilho na vida da outra ou peca sobre outra, ela será conhecida com seguidora do *Diabolôs*. Um exemplo disso seria Pedro que tenta de alguma forma fazer com que Jesus evitasse a paixão ou com Judas que traiu Jesus, ambos são chamados de *Diabolôs* por Jesus Cristo.

O Diabo no Novo Testamento é um sedutor, um mentiroso, um assassino, a causa da morte, bruxaria e idolatria; fere as pessoas fisicamente e bloqueia e obstrui os ensinamentos do Reino de Deus sempre que pode, atacando-nos, possuindo-nos espiritualmente e tentando-nos ao pecado. Em tudo isso ele é o inimigo do Reino de Deus. Também conserva algumas de suas antigas características como agente do Deus, na acusação e no castigo aos pecadores. (RUSSEL,1991, p. 241)

A ideia de que *Diabolôs* governa o Inferno e castiga os seres humanos somente foi introduzida a partir de Dante e Milton, pois nas Escrituras Sagradas tanto no Antigo como no Novo Testamento existia o *Genna*, cuja localização não é explicada, somente que é um lugar de fogo e castigo para os maus.

No que diz respeito a queda do *Diabolôs* na terra é algo que gera muitas confusões, porque tanto no Antigo Testamento como no Novo Testamento não há relatos sobre a tal queda, sua queda só é registrada em apócrifos com o início da literatura cristã, e *Satan* sempre é representado como portador da inveja e orgulho tanto em Javé ou Adão.

O *Diabolôs* no Novo Testamento muito se assemelhou com a cor vermelha por causa da besta e da prostituta citada no Apocalipse, mas em nenhum momento houve essa afirmação, porém sempre será lembrado com a cor preto por causa das trevas e escuridão, em contrapartida da luz de Cristo.

Outras características dele que são citadas indiretamente nas Escrituras Sagradas são as asas e o não corpo dele, o poder de se transformar no que quiser. A tradição helênicas-cristã entende que o *Diabolôs* se tornou oponente de Javé, ele é senhor desse mundo e controla todas as maldades, ele é o chefe dos anjos caídos, age como se tivesse muito poder na terra, e os seres humanos que não estão ao lado de Javé estão ao lado do *Diabolôs*, e assim começa a dualidade entre trevas e luz, *Diabolôs* e Cristo, pecadores e salvos, Senhor mal e Senhor Bom.

Considerações Finais

Essa pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de responder à pergunta inicial que seria de que maneira houve a transformação de *Satan*, um ser dependente, para *Diabolôs*, agora um ser autônomo. As fontes utilizadas foram livros de caráter religioso, duas passagens que se encontram na Bíblia Sagrada, e alguns textos de apoio que estão localizados em apócrifos oriundos da época desse desenvolvimento.

O presente trabalho foi norteado teoricamente pelo conceito de representação de Roger Chartier, onde a representação é necessária para estabelecer hierarquias e tradições dentro das culturas, e neste trabalho a representação da maldade foi necessária para a bondade do deus supremo Javé se elevasse.

A fonte analisada foram dois livros que retratam o Mal em diferentes personagens e lugares. O primeiro é encontrado no livro de Jó, que se encontra no Antigo Testamento, esse livro conta a história de um semita que foi julgado por Javé e *Satan* foi usado como peão para castigar a vida de Jó, o papel utilizado aqui por *Satan* foi de um anjo ou servo que Javé utiliza para castigos a humanidade.

Em outras passagens bíblicas temos outras aparições de servos ou anjos como *Satan*, um exemplo seria os anjos que destruíram Sodoma e Gomorra a mando de Javé.

O segundo relato estudado se encontra no livro de Mateus, no Novo Testamento. A partir desse segundo relato vemos um desenvolvido de *Satan* para *Diabolôs*, o ser do mal já estava em plenamente desenvolvido e agora ele não era mais peão de Javé para executar suas ordens, agora ele era Senhor das trevas e dominador do mundo, aquele que traz o pecado para o mundo e faz com que a humanidade se afaste de Javé.

No primeiro capítulo dessa pesquisa foi analisado sobre as invasões imperialistas, nos quais os primeiros contatos ocorreram de culturas estrangeiras, esses contatos foram políticos e religiosos. Esses contatos foram importantes para a separação do monismo para o dualismo. Ao passar dos anos o personagem do *Diabolôs* foi moldado com o que conhecemos hoje.

De acordo com o desenvolvimento da pesquisa analisamos que a inserção desses elementos necessários para a mudança de base monista para dualista se deu a partir dos sacerdotes ou escribas que foram levados em exílio, e que após o retorno foram os mesmos que iniciaram o desenvolvimento de uma unificação judaica em torno de Javé, estabelecendo pontos que antes não eram tão explicados ou estruturados.

Nota-se que a passagem do Monismo ao Dualismo se dá exatamente ao Antigo Testamento para o Novo Testamento, vemos as mudanças nas estruturas de acordo com o avanço do judaísmo e sua unificação em uma sociedade.

O referido trabalho analisa de forma crítica a figura do mal, demonstrando sempre que o Senhor do Reino das Trevas é somente uma cópia, ou uma elaboração de vários deuses de outras religiões. A pesquisa não tem como objetivo inferiorizar as religiões estudadas, mas apenas analisar e juntar informações acerca da criação e desenvolvimento durante cinco séculos sobre o *Diabolôs*.

Referências

- APÓCRIFOS e pseudoepígrafos da Bíblia.** [S. l.]: Fonte Editorial, 1999
- ASENSIO, Vítor Morla. **Livros Sapienciais E Outros Escritos:** Coleção Introdução Ao Estudo Da Bíblia Vol. 5. 3. ed. São Paulo: AM Edições, 2009.
- BÍBLIA DE ESTUDO, NTLH. A tentação de Jesus. In: **BÍBLIA DE ESTUDO, NTLH.** Bíblia Sagrada. 1. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. cap. 4, p. 1111-1112.
- BÍBLIA DE ESTUDO, NTLH. Satanás põe em dúvida a sinceridade de Jó. In: **BÍBLIA DE ESTUDO, NTLH.** Bíblia Sagrada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. cap. 1.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações.** Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1990.
- KESSLER, Rainer. **História Social do Antigo Israel.** São Paulo: Paulinas, 2009.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão.** São Paulo: Editora Ática, 1986.
- OLIVA, Alfredo dos Santos. **A história do diabo no Brasil.** São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
- RUSSELL, Jeffrey Burton. **O Diabo:** As percepções do mal na antiguidade ao cristianismo primitivo. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

Bernini y la liturgia: intermedialidad más allá de lo visual

Juan José Apolinar ROMERO ¹

En el oficio del Viernes Santo de 2013 en el Vaticano, durante el Año de la Fe declarado por el entonces ya emérito Papa Benedicto XVI, el Predicador de la Casa Pontificia Raniero Cantalamessa pronunció, bajo la cúpula de Miguel Ángel y ante el Baldaquino de Bernini, un sermón reivindicando una evangelización más libre, sin barreras ni ataduras burocráticas; tales obstáculos modernos del mensaje divino son comparados en el sermón con un edificio en el que los rezagos históricos perduran más que su propio sentido utilitario:

A través de los siglos, para adaptarse a las necesidades del momento, se les llena de divisiones, escaleras, de habitaciones y cubículos pequeños. Llega un momento en que se ve que todas estas adaptaciones ya no responden a las necesidades actuales, sino que son un obstáculo, y entonces hay que tener el coraje de derribarlas y llevar el edificio a la simplicidad y la sencillez de sus orígenes. (CANTALAMESSA, 2013)

Estas palabras resonaron entre los muros del edificio que constituye el centro del catolicismo y uno de los monumentos más importantes del Renacimiento y del Barroco: la Basílica de San Pedro. El símil propuesto por Cantalamessa no necesita una base material para elaborar una imagen convincente; desde una perspectiva histórica, sin embargo, la figura retórica adquiere una resonancia más literal (si bien probablemente indeliberada) con su lugar de enunciación, ya que a lo largo de los siglos la Basílica ha sufrido un número considerable de transformaciones para adaptarse a las necesidades de cada época.

Seguramente el cambio más importante haya llegado con la decisión de derribar la antigua basílica para erigir una nueva en el siglo XVI, pero para el aspecto actual de la nueva basílica fue determinante el haber otorgado a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) la dirección del proyecto, un cargo que ocuparía durante la mayor parte del siglo XVII y que produciría obras emblemáticas del lugar como el Baldaquino, los pilares del crucero, varias tumbas papales, la Cátedra de San

¹ Estudiante de pregrado en Historia del Arte. Orientadora: Profesora Maria Cândida Ferreira de Almeida (Universidad de los Andes, Colombia).

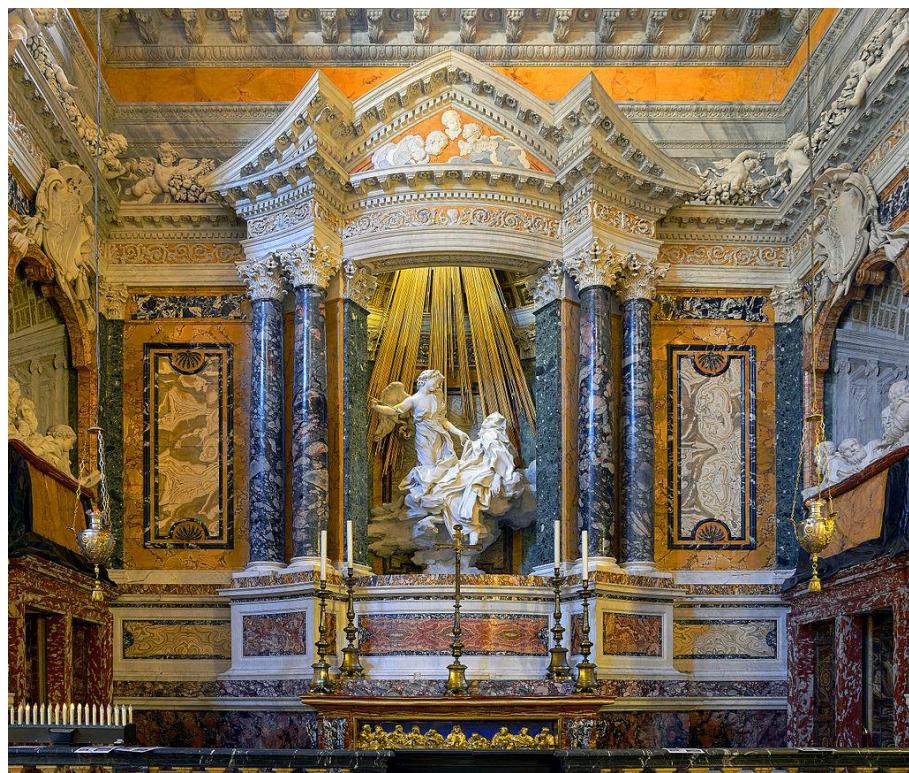
Pedro, la plaza oval con su columnata y la Scala Regia. Un conjunto de tal monumentalidad involucra medios y significados diversos que, pese a su heterogeneidad, alcanzan una gran unidad discursiva y visual en torno a los paradigmas religiosos e institucionales de la época. Valorar la compleja obra religiosa de Bernini es una cuestión que no debe tomar únicamente en cuenta aspectos materialistas (la fijación por el valor del material utilizado), formales (sobre la pertinencia de un estilo para expresar un significado en diferentes contextos) o iconológicos (sobre significados originales que pueden no ser del todo accesibles al receptor promedio), sino que también debe considerar su funcionalidad en su contexto como escenario de la liturgia, pensando en el modo en que distintos *medios* se integran y reafirman entre sí en un mismo espacio para formar un mensaje cohesivo en la experiencia del feligrés; la interacción entre distintos medios en la obra de Bernini no se limita su innovador enlace de distintas artes visuales, sino que abarca también referencias temáticas y propósitos litúrgicos que parten de su contexto original y que encuentran posibles ecos —algunos fortuitos, como en el sermón de Cantalamessa, y otros más explícitos, como en algunos sermones contemporáneos— en su historia posterior.

***Bel composto* e intermedialidad**

El sentido de unidad temática entre medios diversos en un mismo espacio es aplicable en alguna medida a todo contexto religioso, pero la idea de encauzar distintos medios hacia un todo coherente cobra especial relevancia en el caso de Bernini, a quien se le atribuye una concepción unitaria de las artes visuales —cuya concepción contemporánea abarcaba pintura, escultura y arquitectura— en un *bel composto* o “bella totalidad”. El concepto de *bel composto*, en principio puramente plástico, no abarca únicamente el uso conjunto de distintos medios (cosa que no hubiera sido una innovación en la época de Bernini), sino particularmente la concepción armoniosa de la relación entre diferentes elementos visuales en la percepción del espectador por medio de *contrapposti*, término que, si bien es usualmente asociado a un modo de incorporar asimetría en la representación de la

figura humana, fue empleado por Bernini “de un modo nuevo, desplazando la referencia del efecto de dichos contrastes para lograr variedad a aquél de su interacción para lograr unidad” (LAVIN, 1980, p.10). Este ideal artístico de Bernini hallaría su culmen hacia 1652 con la Capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, una compleja composición dispuesta en torno al famoso grupo escultórico *El éxtasis de Santa Teresa* (Fig. 1); la capilla está concebida como un conjunto que conmemora tanto el episodio místico de la santa como al mecenas y sus parientes (representados como espectadores en los costados) y que se integra en consonancia arquitectónica con el resto de la iglesia. La capilla constituye el paradigma de *bel composto* en tanto que reúne distintas artes en una composición de completa unidad visual y temática; sin embargo, delimitar el verdadero alcance teórico del concepto a partir de esta y otras obras del artista es una tarea elusiva por los múltiples factores plásticos y semánticos que entran en juego en cada caso.

Figura 1 - Gian Lorenzo Bernini: Capilla Cornaro, 1647. Santa Maria della Vittoria, Roma.



Fuente: Livioandronico2013 (vía Wikimedia Commons).

El término *bel composto* no fue desarrollado por Bernini como una propuesta teórica exhaustiva, sino que se trata más bien de una concepción personal del arte registrada en testimonios contemporáneos; gran parte de la discusión en torno al *bel composto* se fundamenta en un pasaje de una de sus primeras biografías, la *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* escrita por Baldinucci: “es un concepto muy universal que él ha sido el primero en intentar unir la arquitectura con la escultura y la pintura de tal modo que de todas se hiciera una bella totalidad [*bel composto*]” (1682, p.67). Este pasaje, que aparece también como paráfrasis en la biografía escrita por Domenico, hijo del artista, ha sido discutido en lo sucesivo en relación con la obra de Bernini; Irving Lavin aborda el tema de manera meticulosa en *Bernini and the Unity of the Visual Arts* y propone que, aunque la formulación del concepto es una primordialmente visual y centrada en el *diseño* de la interrelación de elementos, es evidente que tal unidad visual funciona en torno a una concepción temática igualmente unitaria con la búsqueda de un efecto sobre el receptor (1980). En esta medida es posible aventurar que el concepto plástico de *bel composto* opera en función de una *intermedialidad* más amplia que le da sentido a la obra en su contexto.

La definición de *intermedialidad* es muy amplia y se encuentra sujeta a debate, pero en líneas generales puede entenderse como uno de cruzamiento entre fronteras mediales (siendo los medios canales de transmisión de significado) aplicable incluso en manifestaciones que van más allá de lo artístico y de la autoría individual. En tanto que hay textos e ideas que preceden la creación de la obra de arte y que definen un marco cultural que le da significado, es posible señalar niveles de intermedialidad implícitos en la obra que remiten a una fuente primaria sin limitarse a ella. *El éxtasis de Santa Teresa*, por ejemplo, se basa en un pasaje del *Libro de la vida de Teresa de Ávila*:

Veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; [...] no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. (TERESA DE ÁVILA, p. 184-185)

La escultura de Bernini sigue con cierta fidelidad las palabras de Santa Teresa, pero no puede explicarse completamente a partir de esta genealogía iconográfica; la obra está también influenciada por representaciones previas del mismo pasaje, y la propia experiencia narrada por la santa pudo verse condicionada por otros referentes visuales y textuales (entre ellos el *Cantar de los Cantares*). En el centro de esta red de referencias en la cultura religiosa se encuentra la liturgia, cuya relación con cada obra individual es compleja y multidireccional.

La liturgia no es en sí un medio artístico, pero involucra siempre varios medios que van desde el texto sagrado hasta el vestuario y la música. La posición del arte religioso en este tejido de significados puede adscribirse a una modalidad de combinación medial denominada *plurimedialidad* por Claus Clüver, término que, a diferencia de *multimedialidad*, no implica solamente la intermedialidad en una única manifestación medial (como puede ser un texto o una imagen) sino la intermedialidad a través de todo el medio (2011, p.15); sin embargo, la diferencia estriba en que la intermedialidad en la liturgia no se ve articulada globalmente del mismo modo que en el cine o en el teatro —aunque la comparación con estos medios puede ser pertinente en algunos aspectos— en tanto que la confluencia de medios de la liturgia no se encuentra dispuesta en función de un modo único de recepción (el “spectador ideal”), sino que su heterogeneidad, su mutabilidad histórica y su carácter participativo dan lugar a interacciones mediales que varían en cada acto litúrgico para cada receptor.

Parte del problema a la hora de pensar la intermedialidad en la liturgia reside en que muchas de las conexiones entre distintos medios pueden surgir en la interpretación del receptor sin que hayan sido deliberadamente concebidas de tal manera (como ocurre entre el símil del sermón de Cantalamessa y la historia de la basílica); sin embargo, la validez de una interpretación es una cuestión que puede trascender las intenciones específicas de los autores. La liturgia católica se fundamenta en un conjunto de discursos globales que tienden a manifestarse de una u otra forma en los productos de su contexto, posibilitando un sinfín de vínculos intermediales que, fortuitos o no, son casi siempre deseables para la liturgia como una manera didáctica de reiterar esos discursos. El caso de Bernini llama la atención

porque una parte sustancial de sus conexiones litúrgicas es el resultado de una planeación minuciosa, siguiendo un programa discursivo determinado tanto por la tradición eclesiástica como por las necesidades contemporáneas; esto ocurre particularmente con su trabajo en la Basílica de San Pedro, labor que demandaba reconciliar una historia milenaria con nuevos ideales artísticos y religiosos del momento.

Conmemoración y renovación

En cada acto litúrgico que toma lugar en un espacio sagrado y en el que los participantes profesan su fe se reúnen la conmemoración y la renovación; este doble sentido de la liturgia es el eje de sus cambios históricos, siguiendo idealmente un modelo de desarrollo orgánico para asegurar la participación de los fieles. Megan Macdonald enfatiza el carácter performativo de la liturgia y señala que este fue un aspecto tomado muy en serio por las reformas del Concilio Vaticano II (2011, p.150), pero ya en tiempos anteriores, a pesar de las aparentes limitaciones para la participación de los fieles (limitaciones que en el caso descrito por Macdonald se relacionarían más con la performatividad de la palabra), la liturgia contaba con medios para involucrarlos en la acción eucarística: los conceptos de renovación, conmemoración y participación litúrgica se hacen patentes en el proyecto de Bernini para el crucero de la Basílica de San Pedro, espacio para el que diseñó los cuatro pilares y su famoso Baldaquino.

Con una altura monumental de casi treinta metros, el Baldaquino (Fig. 2) marca el espacio del altar mayor en el crucero de la basílica sobre la tumba de San Pedro y se erige como una original amalgama de símbolos que integra distintas funciones y materialidades evocadas mediante el único medio del vaciado en bronce: sobre cuatro columnas salomónicas —así llamadas por su asociación con el Templo de Salomón— se posan ángeles que cargan con guirnaldas un dosel suspendido sobre el altar; sobre este convergen volutas que sostienen el globo y la cruz, símbolos de salvación universal que se alzan hacia la cúpula, que representa el espacio celestial. Sobre el monumento abundan las alusiones simbólicas: el sol, el laurel y las abejas como emblemas de Urbano VIII —pero también de la voluntad

y sabiduría de Dios en la tierra— y la tiara y las llaves de San Pedro como emblemas de la institución papal. Irving Lavin explica la conjunción de significados en el baldaquino como

una fusión perfecta, inextricable e indisoluble de tres categorías, hasta entonces separadas, de pensamiento con significación visual: la inmediatez del palio procesional, el animado suspenso del dosel colgante y la estabilidad monumental del ciborio (LAVIN, 2005, p.119).

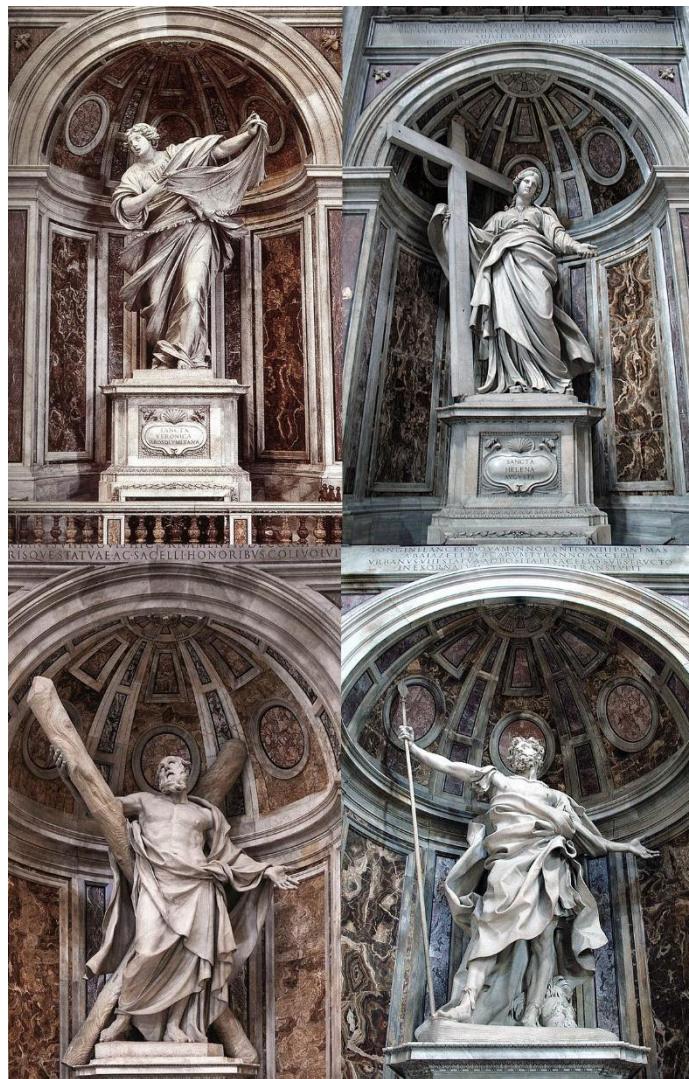
Es así como un solo monumento logra adaptar distintas tradiciones litúrgicas a las necesidades funcionales del momento de una manera novedosa, cumpliendo con el doble propósito de conmemoración y renovación a la vez que materializa la santidad de la institución papal y vincula lo terrenal con lo celestial. Cabe anotar que los tres tipos de objeto ceremonial mencionados por Lavin (palio, dosel y ciborio) continúan siendo usados en la iglesia como estructuras con funciones, materiales y significados separados en la liturgia, por lo que su reunión en el baldaquino connota aún hoy una unificación simbólica de referentes vigentes.

Figura 2 - Gian Lorenzo Bernini: Baldaquino de la Basílica de San Pedro, 1623-34. Ciudad del Vaticano.



Fuente: Dennis Jarvis (vía Wikimedia Commons).

Figura 3 - Estatuas de los pilares del crucero en la Basílica de San Pedro, 1629-39. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Santa Verónica (Mochi), Santa Helena (Bolgi), San Andrés (Duquesnoy) y San Longinos (Bernini).



Fuente: Dominio Público (izquierda) y Jean-Pol GRANDMONT (derecha). Vía Wikimedia Commons.

En torno al baldaquino y en plena comunión con su programa temático se erigen los cuatro pilares del crucero (Fig. 3), que cumplen la función de relicarios y que reúnen monumentalmente la arquitectura y la escultura en un todo visual y simbólico. Además de constituir literalmente el soporte arquitectónico de la bóveda, las cuatro reliquias (el manto de la Verónica, la lanza de Longinos, la cabeza de San Andrés y la Vera Cruz), con sus respectivas personificaciones escultóricas —de las que, valga aclarar, solamente Longinos es de la mano de Bernini— componen un

testimonio y manifestación de la salvación en el sacrificio de Cristo. La inmediatez de la expresividad escultórica es descrita por Lavin como un drama *psicolitúrgico* que abre la noción de un gran acontecimiento:

El velo tradicional entre espacio real y ficticio ha sido apartado, y la experiencia del espectador de este mundo es elevada al nivel de un participante en el proceso de salvación hacia el siguiente. (LAVIN, 2005, p. 139)

De esta manera, el entorno creado por el conjunto artístico transforma la pasividad del espectador en la actividad consciente del participante religioso; en este efecto se encuentra la intención litúrgica del *bel composto*.

Al concebir cada uno de estos monumentos para la basílica, Bernini tuvo en cuenta la relación visual, espacial y temática entre elementos distintos para configurar un escenario que puede calificarse como teatral, si bien hay una distinción que señala Macdonald entre la acción teatral y la acción litúrgica para favorecer una comparación entre liturgia y performance artístico: se trata de un paralelo que entiende el rito litúrgico como acción, no como representación (2011), y que, a través de Lavin, puede relacionarse con la propia actividad teatral de Bernini, en la que “el espectador, en un instante, se convertía en actor, consciente de sí mismo como un participante activo, si bien desconcertado, del ‘happening’” (LAVIN, 1980, p.154). Lavin señala que este efecto implica una súbita conciencia del artificio, y por ende del artífice, que aplicado al arte religioso remite tanto al artista como a Dios; a esto es posible añadir que tal conciencia no parte únicamente de la inmersión física y contemplativa, sino que idealmente tiene lugar en conjunto con la participación en el rito litúrgico.

La pertinencia de un espacio litúrgico para acoger una acción siglos después de haber sido creado depende en gran parte del carácter ritual o repetitivo del acto: a grandes rasgos, la estructura de la eucaristía y los dogmas fundamentales de la Iglesia Católica no han cambiado tanto desde los tiempos de Bernini como para resultar en la obsolescencia de sus aportes a la Basílica de San Pedro, por mucho que el significado de algunos elementos simbólicos no salte a la vista —este ya habría sido el caso para gran parte del público incluso en vida de Bernini—; puede decirse que el vínculo entre escenario y ceremonia corresponde todavía hoy al

esquema general del artista, particularmente en lo que respecta a la celebración de la misa. No obstante, en instancias más específicas —como el pasaje de un sermón o de una nueva pieza musical—, la conexión entre evento y espacio puede parecer más bien accidental, y es nuevamente la base común de la liturgia conmemorativa lo que puede explicar tal interacción como parte de un todo.

Sermón e imagen

Central en la liturgia es el sermón u homilía, género necesariamente intertextual en su comentario de pasajes bíblicos según la liturgia y al que, siendo un texto didáctico, no le es propio el uso insistente de referencias intermediales como recurso de persuasión. Un ejemplo es el ya mencionado sermón de Cantalamessa, que se vale tanto de la metáfora del edificio como de una cita kafkiana para explicar su mensaje sobre la evangelización, pero es más pertinente para el caso de Bernini un ejemplo de 1674, probablemente durante la festividad de San Pedro y San Pablo en Roma, cuando el sacerdote jesuita António Vieira (1608-1697), exiliado de Portugal, explicó en su *Sermón de las cadenas* que

La verdadera providencia, que toda es ojos, no se contenta con enviar, sino con ir; ni con ser informado solamente, sino con ver. Por eso Pedro, aunque puso la Cátedra en Roma, no la hizo para sí Silla fija, sino Silla volante (VIEIRA, 1687, vol. VII, §137).

La relación entre la “silla volante” mencionada por Vieira y el monumental relicario diseñado poco antes por Bernini para la Cátedra de San Pedro en el coro de la basílica (Fig. 4) es más que un simple paralelo, siendo una alusión directa no únicamente a la reliquia custodiada por el monumento, sino al modo en que el propio monumento representa la reliquia: la silla se encuentra como suspendida entre el cielo y la tierra bajo la aparición del Espíritu Santo y sobre los hombros de los cuatro padres de la Iglesia latina. Es fácil imaginar a Vieira señalando la obra de Bernini al pronunciar estas palabras que, si bien no se refieren al monumento de modo explícito ni se extienden en una descripción de sus elementos, remiten con toda seguridad a una imagen bien conocida por su audiencia, ofreciendo una referencia intermedial que fortalece el argumento de Vieira sobre el carácter de la Providencia

y que provee una interpretación de la obra de arte desde la retórica. A Bernini y a Vieira les precede una misma tradición sagrada: la de la institución del papado —y por extensión, de su sede en Roma— como intermediaria entre el cielo y la tierra y como centro de la fe católica, y ambos alcanzan, en sus respectivos medios, el propósito litúrgico de perpetuar ese discurso milenario.

Figura 4 - Gianlorenzo Bernini: Cátedra de San Pedro en la Basílica de San Pedro, 1657-66. Ciudad del Vaticano.



Fuente: Sailko (vía Wikimedia Commons).

Vieira no es el único sacerdote contemporáneo que hace alusión a la obra de Bernini en un sermón (en el que Vieira incluye también una breve mención al Ponte Sant'Angelo, cuya renovación había estado en manos del artista); si bien no hay prueba de que Bernini y Vieira se hayan conocido personalmente, hay una buena probabilidad de ello que se deduce de sus allegados comunes en la alta sociedad romana, entre ellos la reina Cristina de Suecia y, más notablemente, Giovanni Paolo Oliva (1600-1681), el entonces Prepósito General de la Compañía de Jesús. El verdadero grado de cercanía entre Bernini y Oliva es incierto, pero es sabido que Oliva ayudó a orquestar el viaje del artista a París y que Bernini, seguidor de los sermones de Oliva, estuvo vinculado con los jesuitas por medio de su diseño para la iglesia de Sant'Andrea al Quirinale y de la fallida carrera eclesiástica de su hijo Domenico. En su biografía de Bernini, Franco Mormando sugiere que “la apreciación de Oliva y Bernini por el poder devocional y propagandístico del arte religioso puesto teatralmente en escena puede haber sido un motivo suficiente para una amistad entre los dos hombres” (2011, p. 230); por su parte, Rudolf Kuhn señala, ante la falta de evidencia conclusiva, que en los sermones de Oliva hay al menos muestras de una relación respetuosa entre ambos con la aparición ocasional de alabanzas hacia la obra del artista (1993, p. 137-138). Independientemente de la afinidad entre los dos personajes, este último punto es el de mayor interés para aproximarse a los ecos de la obra de Bernini en otros medios, por lo que vale la pena revisar el carácter de estas menciones.

En uno de sus sermones pronunciados en el Palacio Apostólico, Oliva hace alusión al baldaquino:

Esto entenderemos fácilmente si os complace pasar conmigo un poco de esta Sala de gloria a la Basílica Vaticana [...]. Luego alzamos los ojos a esa gran Mole, que recubre el sepulcro de Pedro, y eclipsa la suntuosidad del Templo, fundado por Constantino y refundado por los vicarios de Cristo. Quién no puede admirar en un artefacto tan soberbio las cuatro columnas en forma de onda; las cuales, abatiendo con el resplandor del oro, que las adorna, las dos fabulosas de los Poetas, suspenden de cada frente de sus dinteles el *Non plus ultra* y la magnificencia pontifícia y la maravilla del arte. Ahora sabed que toda aquella pomposa ostentación de bronce que veneráis ahora fue vista por muchos de ustedes y similarmente por mí servir de vigas ennegrecidas al pórtico del Panteón, donde sostenían pobres losetas de tierra mal cocida. (OLIVA, 1659-1674, vol. II, §236)

Esta descripción del monumento, enlazada con la historia de la proveniencia simbólica de una parte del bronce utilizado en la fundición, es usada por Oliva como metáfora sobre la disposición al cambio como ideal cristiano. A diferencia de la mención de la Silla de San Pedro en el sermón de Vieira, la obra de arte no tiene inmediatez visual, pero sí se encuentra en la cercanía del lugar de predicación; por otro lado, la mención del Baldaquino es explícita y viene acompañada por una écfrasis que, presumiblemente, salva la distancia física entre la audiencia y un objeto que le es familiar. El baldaquino es mencionado en otro de los sermones de Oliva, mención que incluye además la Cátedra de San Pedro:

Deben mirar, no al poco hollín de alguna muralla, no a algunas estatuas negligentemente aseadas: sino a los inmensos colosos de bronce, que elevan al cielo la Cátedra de Pedro; sino las cuatro incommensurables Columnas con lo inmenso y el Bronce y el Oro, que cubren a los dos Príncipes de los Apóstoles y a los venerados Depósitos. (OLIVA, 1659-1674, vol. III, §631)

Estas alusiones enfatizan la monumentalidad de las obras en la basílica para desmeritar, por contraste, otros aspectos del templo que puedan ser blanco de críticas: el balance del padre Oliva es que los defectos resultan insignificantes ante la grandeza del conjunto, comentario que, más que referirse a los juicios sobre el estado físico de la basílica, busca lidiar con críticas dirigidas a la iglesia que el edificio representa. Kuhn señala una imprecisión en la descripción que hace Oliva de la Cátedra de San Pedro, algo que equivale a una interpretación equívoca del monumento: los “colosos de bronce” (los cuatro padres de la iglesia) no elevan la Cátedra, sino que ellos dependen de ella. Para Kuhn, este error es una muestra del reducido conocimiento de Oliva sobre el arte de Bernini (1993, p. 138), del que solamente toma los aspectos necesarios para elaborar su argumento; esta incongruencia señala un espacio para ambivalencias en la imagen incluso ante un elemento de su mismo sustrato, ya que el sermón, también inscrito en la liturgia católica, se vale de la obra de arte para construir otra forma del discurso.

Hay otras referencias en los sermones del Padre Oliva a obras de Bernini (incluyendo la Fuente de los Cuatro Ríos, la *Visión de Constantino* y las fuentes en la Plaza de San Pedro) que operan de manera similar a las tratadas arriba y que aparecen, en su mayoría, en la compilación de sermones *Prediche dette nel Palazzo*

Apostolico. Para su publicación fue producido un frontispicio grabado según un diseño del propio Bernini: este representa dos escenas bíblicas de los apóstoles Pedro y Pablo predicando, con la particularidad de que la escena del primero pende sobre la del segundo como un tapiz llevado por *putti* (Fig. 5). Más que tratarse de un mero recurso ornamental, el *mise en abyme* funciona aquí como un juego retórico: la imagen del frontispicio se convierte en una alegoría visual de la retórica hablada. Las menciones y écfrasis de obras de arte en los sermones de Oliva y Vieira no pretenden dar una cuenta detallada de la imagen original y su significado, sino que, como parece ilustrar el grabado, convocan una imagen que solamente existe en el sermón como recurso didáctico.

Figura 5 - Gianlorenzo Bernini: Frontispicio para las *Prediche* de Giovanni Paolo Oliva, 1664-80. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fuente: MET Museum.

La relación entre imagen y palabra nunca es entonces una de equivalencia, pero sí es una de múltiples interacciones con resultados diversos. Aunque el uso de imágenes en sermones es un ejemplo de intermedialidad, el concepto no es aplicable de igual manera a cada caso; por ejemplo, Clüver señala la posibilidad de distinguir entre una combinación de medios y una referencia intermediática (2011); esta última es en teoría la única posibilidad al alcance de un sermón como texto escrito, pero en tanto que el texto hablado puede incorporar elementos visuales del entorno inmediato durante la homilía —como pudo suceder con el sermón de Vieira—, la presencia de varios medios permite hablar propiamente de una combinación medial en el contexto litúrgico.

Conclusiones

El *bel composto* de Bernini, en su permanente relación con una liturgia viva, se encuentra inscrito en una red de intermedialidad que va más allá de las artes visuales y que dinamiza la recepción de la obra de arte en la experiencia del participante religioso; esto no quiere decir que cada una de estas relaciones intermediales se encuentre prevista en el concepto de *bel composto* (que sigue siendo una concepción limitada al *disegno* visual y funcional del conjunto) o que pueda hallarse únicamente en el arte barroco o de Bernini, sino que la unión de varios medios en la liturgia posibilita expandir la comprensión de una obra religiosa a través de sus repercusiones en otras. Aunque no haya obra de arte producida con el propósito específico de ser mencionada en un sermón, el hecho de que esto ocurra en varias instancias no puede atribuirse a una mera casualidad: la voluntad del predicador determina la figura más adecuada para ilustrar una idea, y la imagen es en sí un aparato retórico maleable y muy efectivo como variación de un mismo discurso.

Abordar la obra de Bernini desde un enfoque de intermedialidad litúrgica es pertinente en tanto que su trabajo ocupa un lugar central y muy influyente en el arte católico, por lo que puede marcar una pauta para los distintos modos en que otras muestras de arte religioso se asimilan en cada contexto. Monumentos como el

Baldaquino, los pilares del crucero y la Catedra de San Pedro no forman un espectáculo contenido en sí mismo, sino que cobran sentido completo únicamente al cumplir su función como escenarios litúrgicos, y la eucaristía es, en su conmemoración de la muerte de Cristo y de la salvación, el momento en que el evento que sugiere el entorno se convierte en un acontecimiento real y presente para los fieles; festividades relacionadas con las obras de arte —como la Fiesta de la Catedra de San Pedro, la Fiesta de San Pedro y San Pablo y los oficios de Semana Santa— también acentúan el rol de la tradición litúrgica como sustrato común de manifestaciones en distintos medios que se enlazan para renovar y dar continuidad a tradiciones milenarias. Con cada nueva resignificación, la obra de Bernini demuestra tener vigencia y un alcance que trasciende los designios de su época.

Referências

- ÁVILA, TERESA DE. **Libro de la vida.** Madrid: Verbum, 2015.
- BALDINUCCI, Filippo. **Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino.** Florencia: Vicenzo Vangelisti, 1682.
- CANTALAMESSA, Raniero. Justificados gratuitamente por medio de la fe en la sangre de Cristo. **Padre Raniero Cantalamessa**, 29 de marzo de 2013. Disponible en: <http://www.cantalamessa.org/?p=2219&lang=es>. Acceso el 28 de julio de 2021.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: Belo Horizonte**, v.1, n.2, p. 8-23, 2011.
- KUHN, Rudolf. **Gian Lorenzo Bernini: Gesammelte Beiträge zur Auslegung seiner Skulpturen.** Fráncfurt del Meno: Peter Lang, 1993.
- LAVIN, Irving. Bernini and Saint Peter's Basilica. **Saint Peter's in the Vatican.** Ed. William Tronzo. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAVIN, Irving. **Bernini and the Unity of Visual Arts.** Nueva York: Oxford University Press, 1980.
- MACDONALD, Megan. **Performance art, liturgy and the performance of belief.** Londres: Universidad de Londres, 2011.
- MORMANDO, Franco. **Bernini: His life and his Rome.** Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- OLIVA, GIOVANNI PAOLO. **Prediche dette nel Palazzo Apostolico.** Vol. II-III. Roma: 1659-74.
- VIEIRA, António. **Sermones del Padre Antonio de Vieira.** Vol. VII. Tr. Pedro Godoy. Madrid: 1687.

Da torre ao chão da igreja: a dimensão popular na devoção à Nossa Senhora da Boa Morte na cidade de Rio Pardo

Gabriela Carvalho da LUZ¹

Em Rio Pardo, cidade localizada a, aproximadamente, 150 km de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, encontra-se a Igreja de São Francisco de Assis. Nessa igreja, cuja construção foi iniciada em 1785 e a inauguração realizada em 1812, existem duas imagens entronadas em um mesmo retábulo de madeira, localizado na lateral direita do templo [figura 1]. Essas imagens representam as invocações de "Nossa Senhora da Boa Morte" e "Nossa Senhora da Glória", e podem ser lidas como um conjunto.

A leitura desse conjunto dá-se de baixo para cima. Sendo assim, a primeira imagem [figura 2], um corpo deitado, está colocada no nicho em formato retangular, projetado especificamente para essa escultura. O nicho possui o tamanho ideal para a acomodação da imagem, e há uma porta de vidro que, ao mesmo tempo que a protege, permite-nos visualizá-la. O nicho é decorado com renda e damasco, e há um travesseiro no qual a cabeça da imagem repousa.

Trata-se de uma escultura em madeira e policromada. A talha possui características realistas, assim como a policromia, da qual podemos destacar a habilidade empregada na realização da carnacção do rosto. A representação da pele é delicada, estendendo-se de modo contínuo, sem marcas ou excessos, e com as bochechas levemente rosadas. Os cílios são suaves e desenhados fio a fio, e as sobrancelhas finas formam arcos sobre os olhos. As mãos parecem ser o centro da imagem, o elemento que atrai o olhar em um primeiro momento. Os dedos são bem delineados, as falanges são finas e as unhas possuem formato oval. Essas mãos acentuam o realismo e podem causar desconforto, pois, a uma certa distância, e com o jogo de luz e sombra, podemos ter a sensação de que dividimos a nave da igreja com um outro corpo: um corpo com massa, volume, sombra, e que, mesmo desprovido de vida, faz-se presente.

¹ Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de concentração em história, teoria e crítica. O presente texto foi produzido durante o andamento da pesquisa *Um corpo para a ausência: inventário das imagens de vestir do Rio Grande do Sul*, realizada entre 2019 e 2021. A dissertação completa já se encontra disponível, a referência está ao final deste texto.

Figura 1 - Retábulo lateral localizado no lado da Epístola [à direita de quem entra] da Igreja de São Francisco de Assis e Museu de Arte Sacra de Rio Pardo. No nicho horizontal, mais abaixo, encontra-se a imagem de vestir de Nossa Senhora da Boa Morte, e no nicho central a imagem de Nossa Senhora da Glória desprovida de paramentos têxteis.



Fonte: Gabriela Luz, 2019.

Figura 2 - Nossa Senhora da Boa Morte, século XIX, Madeira policromada, tecidos, cerca de 150 cm de comprimento. A imagem encontra-se deitada no nicho inferior de um dos retábulos de madeira da Igreja de São Francisco de Assis em Rio Pardo.



Fonte: Gabriela Luz, 2019.

Figura 3 - Detalhe mostrando o rosto da imagem de vestir de "Nossa Senhora da Boa Morte". Os lábios estão entreabertos, sendo possível visualizar os pequenos dentes esculpidos e policromados em branco. Os olhos dão a ilusão de que estão fechados, mas possuem aberturas, por onde é possível ver que são escavados e não houve aplicação de olhos de vidro ou outro material para preencher as cavidades. Sua cabeça é coroada por véu e grinalda.



Fonte: Gabriela Luz, 2019

Nossa Senhora da Boa Morte é também chamada pelo nome do evento que representa: o Trânsito de Nossa Senhora. Trata-se de uma figura deitada e com mãos unidas em posição de oração. Essa devoção representa “a dormição de Maria”, ou seja, a passagem da Virgem Maria da vida terrena para a glória dos céus. Entretanto, não aparenta se tratar de uma representação mortuária: é muito mais um sono profundo, marcado pelas pálpebras semicerradas e pela boca entreaberta [figura 3].

“Mas, então, Maria não morreu?”. Essa é uma pergunta que você, leitor, poderia me fazer agora. A resposta não seria tão simples... Afinal, “quem sou eu” para respondê-la, não é mesmo? Mas, vamos partir dos fatos: a iconografia de Nossa Senhora da Boa Morte faz parte da narrativa sobre a “Assunção de Maria”, intimamente ligada à narrativa da “Imaculada Conceição de Maria”: ambas foram cunhadas a partir de um texto apócrifo que, em sua versão latina, intitula-se *Aprocrifum de assumptione Virgini*, atribuído a São João Evangelista. Esse texto, de fato, foi escrito em grego no século IV, mas especialmente popularizado pela *Legenda Áurea*², de Jacopo de Varazze, publicado por volta de 1260.

Apesar dessas narrativas serem amplamente divulgadas entre os fiéis e representadas por artistas e artífices³ muitos séculos antes, a Imaculada Conceição de Maria foi proclamada dogma da Igreja Católica apenas em 8 de dezembro de 1854, pelo Papa Pio IX, através da Bula *Ineffabilis Deus*⁴. Esse acontecimento despertou uma ainda mais calorosa discussão sobre tornar dogma também a Assunção da Virgem, o que ocorreu em 1º de novembro de 1950, através da Bula da Constituição *Munificentissimus Deus*⁵, proclamada por Pio XII. O que era discutido e representado desde o século V, e já havia se

² Publicação medieval que ganhou muita popularidade por reunir uma série de narrativas hagiográficas, ou seja, histórias das vidas dos santos da igreja católica.

³ Essas duas palavras se referem a profissionais que trabalham produzindo obras de caráter artístico. Todavia, são palavras utilizadas em contextos diferentes. A palavra “artista” surge a partir algumas revoluções no pensamento sobre a autonomia da arte, que se deram no período denominado como Renascimento. A palavra “artífice” foi utilizada em um contexto em que os profissionais que executavam obras como esculturas, pinturas e outros objetos artísticos estavam associados à trabalhos manuais em um geral, e não à uma disciplina com um pensamento específico como a arte. A arte sacra vai permear diversos períodos, por isso vamos encontrar profissionais que trabalharam essas temáticas sendo referidos com diversos nomes.

⁴ Disponível em: <<https://www.papalencyclicals.net/pius09/p9ineff.htm>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

⁵ Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

tornado devoção, foi reconhecido como doutrina da Igreja Católica apenas nos séculos XIX e XX.

Nesse ponto é importante esclarecer que os documentos escritos pelos Papas que proclamaram os dogmas não descrevem com riqueza de detalhes como, exatamente, "teriam ocorrido os eventos"; tampouco reproduzem textos apócrifos. O que baliza as iconografias desses dogmas, surgidas muito antes de sua oficialização, são os relatos apócrifos e as construções populares.

O dogma da Imaculada Conceição nos diz que Maria teria sido concebida sem a mancha do pecado original, e que, não somente isso, teria se mantido livre de pecado durante toda sua vida. Essa premissa tem implicações diretas na condição de sua morte.

A Igreja preconiza que os seres humanos nascem já maculados pelo pecado original e que, por isso, nossos corpos perecem após a morte e nossas almas passam por um processo de purgação até chegarem ao paraíso. O catolicismo também prega que no chamado "juízo final" todos os corpos daqueles que viveram em Cristo ressuscitarão e viverão no paraíso.

Partindo dessas ideias, pensa-se que, como Maria seria livre desse pecado com que supostamente já nascemos, ela não precisaria padecer a corrupção do corpo. Assim, passamos a falar do dogma da Assunção.

O dogma coloca que Maria teria sido elevada ao céu de corpo e alma, através do poder de seu filho, sem passar pela morte – pelo menos como a conhecemos. No momento em que sua vida terrena findou, sua alma teria sido recebida no céu, mas seu corpo não teria sido corrompido; e, de acordo com a narrativa de Varazze, alguns dias depois, teria sido elevado ao céu por inteiro.

Buscando simplificar o pensamento, é como se Maria tivesse "pulado etapas" e antecipado aquilo que a Igreja coloca que seus fiéis viverão no julgamento final. Talvez por isso, a representação do corpo desfalecido de Maria tem muito mais características de um corpo que dorme do que de um corpo morto. Sua morte é, por assim dizer, tranquila. Além disso, existe um paralelo entre dormir e morrer, pois, para os que nisso acreditam, assim como após o sono despertamos para um novo dia, após a morte despertamos para uma nova vida.

É muito importante salientar que a construção do Dogma da Assunção não se deu de forma linear. A crença no trânsito de Maria – e até mesmo a concepção da vida pós morte⁶ do catolicismo – passou por diversas mudanças ao longo da história, e as discrepâncias coexistiram. De forma breve, Sabrina Sant'anna coloca que

podemos dizer que os relatos sobre a sorte final de Maria dividem-se entre os que afirmam sua morte e os que atestam sua imortalidade. Todos os textos, independente do grupo em que estão classificados, exprimem a ideia da incorruptibilidade do corpo da mãe de Jesus, embora reservem a este corpo destinos diferentes. A tradição literária latina, de maneira homogênea, privilegiou a versão apócrifa que considera o falecimento, a ressurreição e a transladação da Virgem aos céus. (SANT'ANNA, 2008, p.6)

A incorruptibilidade do corpo de Maria é essencial à ideia de santidade geralmente expressa nas narrativas hagiográficas medievais. Nesse caso, ao contrário dos homens santos, cujos corpos tornam-se relíquias, sejam íntegros ou fragmentados, Maria tem seu corpo levado ao céu. O que nos resta como sinais de sua existência são as relíquias ditas secundárias e as imagens.

As relíquias de segunda ordem seriam, por exemplo, mechas de cabelo cortadas em vida, ou, ainda, roupas e objetos utilizados pela pessoa santa: fragmentos que não estavam diretamente atrelados ao seu cadáver. Esse tipo de relíquia acaba se tornando muito popular por conta da ausência das relíquias corporais do corpo essencial de Cristo e da Virgem Maria.

Multiplicaram-se na Europa medieval os pedaços do Santo Lenho, cravos da crucificação, panos da mortalha de Cristo e âmbulas com seu sangue, para citar alguns. Essas relíquias, mesmo sendo secundárias, não deixariam de possuir poderes através dos quais são concedidos milagres, assim como as relíquias corporais dos santos (SCHMITT, 2007, pp. 281 – 285).

Em relação a Maria, um caso bastante peculiar é a relíquia do "Santo Cinto", ou "Cinto de Tomé". Essa aparece na narrativa sobre a Assunção da Virgem, no supracitado *Legenda Áurea*, da seguinte maneira:

⁶ Uma referência que considero fundamental a este tema é o livro *O nascimento do purgatório* (1981), de Jacques Le Goff.

O Salvador falou assim: "Levante-se, minha mãe, minha pomba, tabernáculo de glória, vaso de vida, templo celeste, e da mesma maneira que me gerou sem coito e sem mácula, também no sepulcro manterá o corpo integral". Imediatamente a alma de Maria aproximou-se de seu corpo, que saiu glorioso do túmulo e foi alçado ao tálamo celeste, acompanhado por uma multidão de anjos. Tomé não estava lá, e como se recusa a acreditar no que acontecera, subitamente caiu do ar o cinto usado por ela, de forma que ele compreendesse que ela subira ao Céu também de corpo. (VARAZZE, 2003, p. 662)

Estão espalhadas por diversas localidades mais do que uma relíquia do pedaço de tecido que, supostamente, cingia a roupa de Maria. Entretanto, destaca-se o Santo Cinto colocado em um relicário e alojado na Cappella del Sacro Cingolo da Catedral da cidade de Prato, na Itália, entendido como autêntico. Para Schmitt, a autenticidade de uma relíquia está vinculada ao seu reconhecimento social e institucional, sendo necessária uma encenação "material, imagística e ritual" desse reconhecimento. Seria esse o papel do relicário. "Se a relíquia autentificada exige um relicário, pode-se dizer que é o relicário que faz a relíquia" (SCHMITT, 2007, p. 288).

Tanto as relíquias e seus invólucros (que muitas vezes são imagens), como as imagens devocionais, são "compreendidas como modos, entre outros, de presentificação e visualização do sagrado", sendo possível encontrar diferenças e relações mútuas entre elas (SCHMITT, 2007, p. 281). Esses dispositivos têm a função de ligar o passado com o presente, o divino e o humano; por isso "as imagens, como as relíquias, são aqui embaixo uma parte do céu e por isso é que são eficazes" (SCHMITT, 2007, p. 289).

A diferença essencial que separa as imagens das relíquias, como destaca Schmitt, seria que estas últimas são "os vestígios de um corpo humano criado por Deus. A força que se supõe que tenham prolonga diretamente o gesto do Criador, ativado pelos méritos próprios do santo. A imagem é, ao contrário, uma obra humana"⁷ (SCHMITT, 2007, p. 293).

⁷ Poderíamos aqui discutir também a questão das imagens para as quais tende-se negar a natureza de objeto fabricado pela mão humana, atribuindo-lhe o título de "*achéiropoiète*" (não feito pela mão humana), sobre as quais Jean-Claude Schmitt também discute em *O Corpo das Imagens* (2007). Entretanto, essa questão não está diretamente ligada às imagens que buscamos melhor compreender com esta pesquisa, embora seja um tema fundamental no contexto da história da arte sacra.

A incredulidade de Tomé na narrativa replicada por Varazze parece exemplificar o comportamento humano que torna necessária a ligação entre céu e terra por meio desses objetos sagrados. Tomé, ainda que com a fama de incrédulo, aparece nas narrativas como um apóstolo fiel, um ser humano imperfeito que contou com a atitude carinhosa de Maria em dar um reforço material a sua fé.

No caso da Virgem Maria, temos a impossibilidade de recorrer aos seus vestígios corporais, no máximo aos objetos que supostamente teriam sido utilizados por ela. Assim, a imagem, sua efígie que lembra a aparência que poderia ter tido em vida, torna-se um veículo indispensável para que os fiéis se mantivessem espelhados na figura da mãe de Cristo e recordassem sua fé na encarnação do verbo.

A imagem da Boa Morte, além de recordar a conduta da Virgem em vida, serve também para ajudar os fiéis a se preparam para o momento da morte. O "bem morrer" ou "a arte de morrer" (*Ars Moriendi*) foi popularizada em território brasileiro durante o período colonial, através de escritos com esse mesmo nome, surgidos durante a Idade Média na Europa. A ideia de bem morrer coloca que um bom cristão deve se preparar em vida para o momento da morte, não a temendo, pois vive com a promessa do paraíso, de que a uma vida plena se inicia após sua morte terrena.

A *Ars Moriendi* está fundamentada na premissa de que, ao morrer, cada pessoa passa por um juízo particular. Nesse tribunal, seus pensamentos bons e maus são pesados, sendo responsabilidade individual seu destino após a morte. Além de instruir os cristãos a levarem uma vida baseada em bons pensamentos e ações, e a refletir sobre a morte para lembrar do valor da vida, esses livros incentivavam algumas práticas importantes para o auto preparo da passagem e para o pós-morte.

A realização do testamento é uma dessas práticas, pois, além de organizar materialmente a morte, ajuda a repassar as ações cometidas em vida, havendo tempo para mudanças e arrependimentos. Deixar organizados sufrágios para o pós-morte, como missas e orações, era outra das práticas incentivadas, sendo esse um dos principais papéis das confrarias: dar assistência aos irmãos também após a morte.

Outra questão abordada nesses escritos é sobre a consciência de que o demônio poderia tentar a alma do fiel no momento da passagem. Os escritos orientam o fortalecimento das virtudes para manter-se longe das tentações, até que se chegue ao céu. É nesse contexto que surge, por exemplo, o tema da morte do justo e do pecador, difundido, principalmente, através de pinturas e gravuras.

Além do incentivo à uma boa preparação para o momento da morte, não é difícil imaginar a necessidade de uma devoção à qual se possa recorrer na iminência dela, em um momento em que os recursos médicos eram escassos. Sabrina Mara Sant'anna, que escreveu sobre a Boa Morte e o Bem Morrer, descreve o quadro da Peste Negra, que assolou a Europa no século XIV:

As bruscas rupturas sentidas no cotidiano – silêncio na cidade, solidão (abandono) na doença, interrupção dos ritos públicos de alegria e de tristeza, dissolução da família causada por falecimentos, substituição dos sepultamentos personalizados por inumações conjuntas em covas comuns, entre outras – aliadas a uma crescente insegurança social, minaram, gradativamente, a possibilidade de conceber projetos de futuro. [...] Neste ambiente, desestruturado pela angústia do homem diante do fim derradeiro, o exemplo da Dormição e da Assunção de Maria tornou-se imprescindível. Sua morte, considerada como um simples sono, inspirava os fiéis a vencerem com serenidade e contrição a última etapa da existência terrena. A elevação da alma e do corpo da Virgem aos céus transmitia aos cristãos a convicção da vida eterna, transformando o trânsito entre a “Jerusalém Peregrina” e a “Jerusalém Celeste” em um desejável e incomparável gozo. (SANT'ANNA, 2006, p. 13)

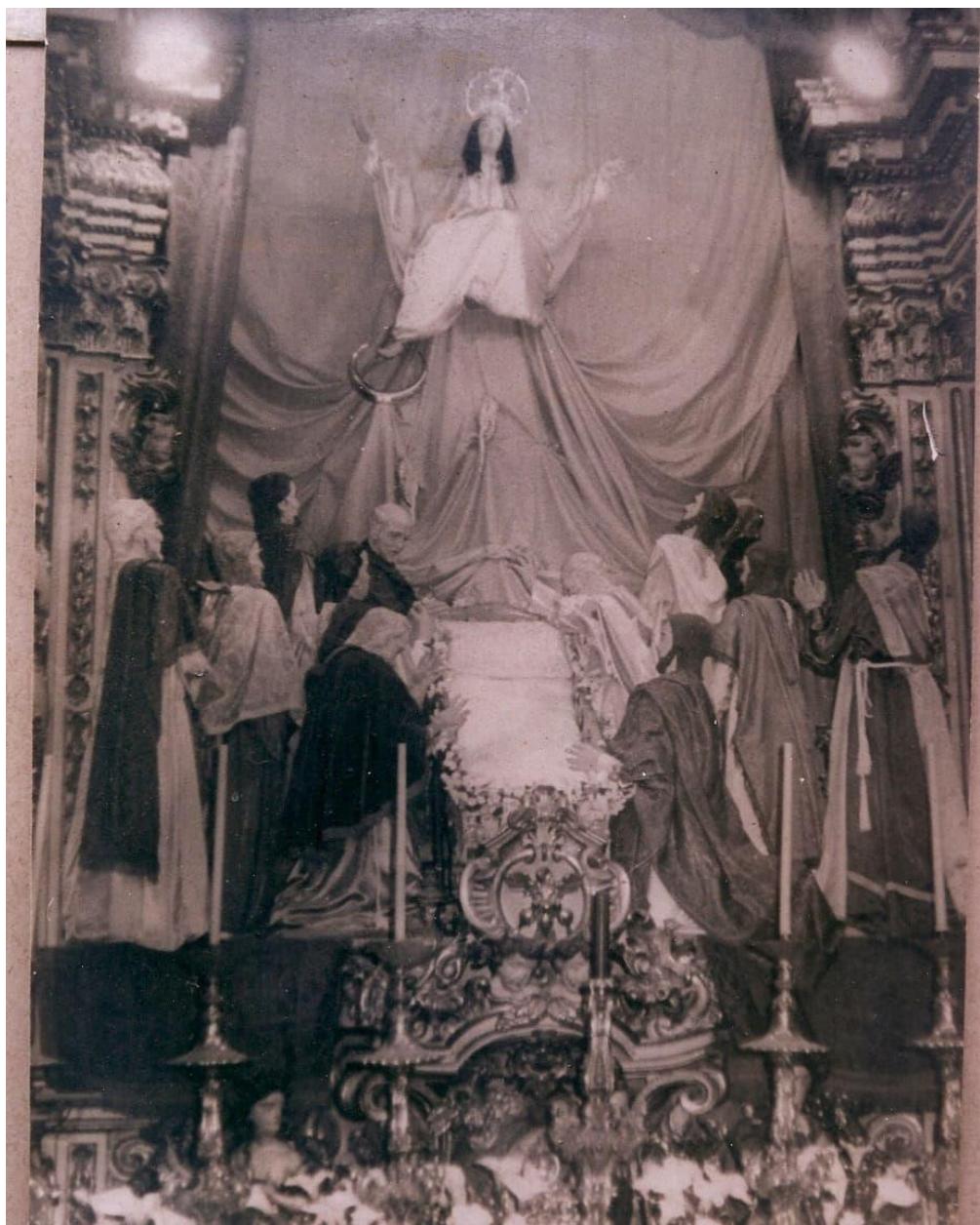
Como mencionado, a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte presente na cidade de Rio Pardo pertence à igreja cujo orago é São Francisco de Assis. Há uma coerência muito grande nisso, pois, a partir das narrativas hagiográficas, construiu-se um São Francisco que tinha na vida uma preparação para a morte.

Varazze coloca, em *Legenda Áurea*, que, para Francisco, "mesmo a morte, que é tão terrível e odiosa para todos, também era convidada a receber sua hospitalidade e era acolhida com alegria, dizendo-lhe 'Seja bem-vinda, minha irmã morte'. Quando chegou sua hora final, adormeceu no Senhor" (VARAZZE, 2003, p. 846). Se analisarmos os três principais conjuntos de imagens que se encontram na Igreja de São Francisco, em Rio Pardo, teremos as três instâncias em que os católicos devem buscar se espelhar: Cristo, a Virgem Maria, e um homem santo, São Francisco. Dois dos aspectos que essas figuras carregam em comum são a aceitação do sofrimento e a acolhida da morte sem medo.

Em relação ao dogma da Assunção, existem outras duas iconografias bastante difundidas, além da "Nossa Senhora da Boa Morte": a "Nossa Senhora da Assunção" e a "Nossa Senhora da Glória". A primeira representa Maria sendo assunta⁸ ao céu. Essa iconografia geralmente a exibe em pé sobre nuvens, com pequenos anjos que a acompanham; suas mãos e seu olhar estão voltados ao alto, e pode ser encontrada vestida de branco ou vermelho, com manto azul; em pintura, é representada flutuando até os céus. Em escultura, esse aspecto possui maiores dificuldades em ser representado; por isso, percebe-se o emprego recorrente de alguns elementos, como a base em forma de nuvens, que remetem ao céu e ao voo. Também aparecem as representações dos anjos que acompanham Maria, e os braços erguidos e abertos, que além de representarem sua entrega, contribuem para a sensação de movimento direcionado para cima.

⁸ Sobre a denominação "assunção" é importante pontuar que ela significa "ser elevado por um poder externo a si". Maria foi elevada ao céu por vontade e poder de Deus Pai e Deus Filho. Já "ascensão" é "ser elevado pelo seu próprio poder e vontade", o que aconteceu com Cristo após sua ressurreição.

Figura 4 - Registro da festa da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em São João del Rei, Minas Gerais, c. 1940-50.



Fonte: Arquivo do Consistório da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Paróquia da Basílica Catedral de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei.
Digitalização: Marcos Luan (CEPHAP-UFSJ).

Em alguns casos, quando a escultura é pensada para um contexto de grupo escultórico e cenários efêmeros, podem-se encontrar complexas estruturas que se utilizam de suportes e tecidos para a criação do efeito do movimento em direção ao céu. É o caso da imagem de Nossa Senhora da Assunção utilizada nas festividades da Boa Morte em São João del Rei, um exemplo muito marcante do aspecto teatral das imagens de vestir. Na fotografia

reproduzida [figura 4], datada entre 1940 e 1950, pode-se visualizar um grande grupo escultórico representando uma cena completa da assunção de Maria. As imagens dos apóstolos estão distribuídas ao redor do sumuoso leito no qual repousava o corpo; alguns têm a cabeça voltada para o alto, já outros olham o leito vazio, pois a imagem de Maria encontra-se suspensa, com o crescente a seus pés.

"Nossa Senhora da Glória" é uma representação de Maria já no céu, sendo coroada como rainha. Geralmente aparece entronada sobre nuvens com anjos. Também aparece com as mãos e o olhar voltados ao céu, ou com as mãos em posição de oração. O elemento de destaque é uma sumuosa coroa na cabeça. Também é possível encontrar representações em que ela tem o Menino Jesus no braço esquerdo e um cetro na mão direita, ou outras em que tem as mãos em oração e está acompanhada das imagens de Deus Pai e Deus Filho, constituindo um grupo escultórico.

A imagem superior que encontramos no nicho que abriu nosso capítulo, em Rio Pardo, é reconhecida pela comunidade como "Nossa Senhora da Glória" [figura]. A escultura representa uma figura entronada sobre uma nuvem, e nela se encontram anjos que voltam o olhar para o rosto da Virgem. Nessa imagem, as iconografias de Nossa Senhora da Assunção e de Nossa Senhora da Glória se mesclam com facilidade, mas o elemento da coroa deixa clara a denominação.

A escultura foi realizada em madeira policromada. A nuvem e os anjos receberam policromia mais complexa, com detalhes e douramento. Já na figura de Nossa Senhora, o detalhamento se restringe às mãos, cabeça e pescoço; o restante do corpo é coberto por uma anágua em policromia azul simplificada, como é comum em imagens de vestir.

Figura 5 - Nossa Senhora da Glória, século XIX, escultura em madeira policromada, cerca de 1,50 m de altura. A imagem se encontra entronada no nicho central de um dos retábulos de madeira da Igreja de São Francisco de Assis em Rio Pardo, logo acima da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Destaca-se o delicado estado de conservação em que se encontra a peça, tendo uma das cabeças de anjo se destacado do corpo da escultura.



Fonte: Gabriela Luz, 2019

Atualmente a imagem se encontra exposta da forma descrita acima, sem as roupas que deveriam cobrir a anágua e ocultar as articulações dos cotovelos. Ao levar em consideração a qualidade da carnação da imagem e da aplicação dos olhos de vidro, e a complexidade da policromia da base, em forma de nuvem, fica evidente que o vestido azul simples é a base para a cobertura têxtil natural, e não a vestimenta definitiva.

Acredita-se que, em algum momento da trajetória da peça, a tradição de vesti-la foi perdida. Também, por se tratar de uma talha mais elaborada do que se costuma encontrar nos corpos de imagens de vestir, foi confundido com um vestido azul, cor muito comum das vestimentas das invocações marianas. Ainda podemos destacar a cabeleira natural, longa e solta. Elemento extensivamente empregado em imagens de vestir. A cabeleira encontra-se descuidada, colocando em evidência a perda da tradição de zelo pela imagem.

Assim como se perderam suas vestes (se é que um dia ela foi de fato vestida), comecei a pensar que outros atributos poderiam ter se perdido. Porém, essas são apenas suposições que levanto em meio à observação da imagem: suposições que me fazem perceber como a roupa é parte essencial da iconografia em uma imagem de vestir.

Para as pessoas que frequentam a Igreja de São Francisco Assis há muitos anos, pode ser costumeiro visualizar uma imagem mariana desprovida de vestes mais elaboradas, e a representação de um simples panejamento azul pode ter-se tornado o padrão dessa imagem em suas concepções. Entretanto, quando vi a imagem pela primeira vez, só pude pensar que algo faltava nela. Para o pesquisador português Duarte Nuno Chaves,

Não nos podemos esquecer que a indumentária representa um dos principais símbolos de identificação hagiográfica [...] Uma imagem de vestir sem o seu guarda-roupa, ou desprovida dos atributos que lhe são inerentes, encontra-se despidas da sua essência enquanto imagem sacra. Atendendo ao contexto teatral em que as imagens de vestir se encontram inseridas é natural que a escolha do traje auxilie a personificação e uma determinada personagem. (CHAVES, 2020, p. 173)

A vestimenta, ainda que seja um elemento inserido posteriormente nesse tipo de escultura, é intrínseca a ela, sendo essencial para que demonstre sua total potencialidade como imagem. Através das roupas, uma imagem de Nossa Senhora (que *a priori* é apenas a representação de um corpo feminino) ganha os contornos do sagrado. As ideias abstratas englobadas pelo conceito de santidade são representadas através das cores e cortes de suas roupas. Sobre essa questão, Fuviane Galdino Moreira coloca que

[...] a vestimenta, nos seus aspectos de ornamento e no seu sentido de belo, atua como um emblema. É capaz de exprimir um determinado status social e evidenciar a elevação sagrada de um determinado objeto. Quando utilizado como adorno de cunho religioso, esse artefato acaba enfatizando, de maneira ostensiva, a dignidade do ambiente em que se encontra e/ou da pessoa ou objeto que o recebe. Pode servir, dessa forma, como verdadeira insígnia de exaltação humana e do campo celeste. (MOREIRA, 2018, p.43)

A ressignificação do corpo através da indumentária é mais que uma tradição, trata-se de um fenômeno humano. Cada sociedade, em cada tempo, possui suas formas de ler a estratificação social através da roupa. Os clérigos e os militares podem ter a hierarquia facilmente reconhecível através da vestimenta. Os corpos femininos, por exemplo, foram (e, em alguma medida, ainda são) controlados através da moda. O exemplo mais emblemático disso é representado pelo espartilho, em vigor ao longo dos séculos XVIII e XIX, que moldava as costelas das mulheres com o intuito de tornar os corpos mais esguios, evidenciando a ideia de um corpo feminino frágil. Estar despidos, ou vestidos de maneira inapropriada ao ambiente frequentado, é considerado indecoroso, e isso vale também para as imagens devocionais. Sabendo disso, concordo com o que coloca Fuviane Galdino Moreira acerca do ato de vestir as imagens: "Vestir um(a) santo(a), o Cristo, ou a Virgem Maria, acaba sendo um modo de realçar a natureza viva de uma imagem ou, mais concretamente, sua capacidade de atuar como se fosse um ser vivo" (MOREIRA, 2017, p. 605).

A lenda da noiva de Rio Pardo e suas reverberações iconográficas

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, com que iniciei a discussão aqui proposta, é atravessada pela lenda da noiva de Rio Pardo. Conta-se que uma moça em idade de casamento, filha de militar de alta patente, teria se interessado por um rapaz que avistara em uma missa, e teria proposto aos pais que contraísse matrimônio com o jovem.

Fez promessa à Nossa Senhora da Boa Morte: se conseguisse casar-se com seu escolhido, doaria seu vestido de noiva à imagem da Igreja de São Francisco de Assis. O pai, observando que se tratava de um soldado raso, sem a perspectiva financeira ou origem familiar desejável para sua abastada filha, foi contra o enlace. Para evitar que tivessem contato, mesmo sem sua permissão, providenciou que o soldado fosse transferido para outro posto.

Consternada, a menina iniciou uma greve de fome. Ao perceber que a filha definhava, o pai decidiu chamar o soldado de volta para Rio Pardo e permitir que os jovens contraíssem núpcias. Os preparativos foram realizados, o vestido cosido, mas já era tarde: fraca, a noiva mal conseguia caminhar até o altar, e morreu nos braços de seu amado, na porta da Igreja de São Francisco de Assis, após trocar as alianças ali mesmo.

Sua mãe, mesmo diante da dor pela perda da filha, resolveu cumprir a promessa feita pela menina à Nossa Senhora da Boa Morte e doou seu vestido de noiva para vestir a imagem pertencente à igreja onde se realizara o casamento. Curiosamente até hoje muitas mulheres doam seus vestidos de noiva à imagem, que já possui um guarda-roupa com 24 vestidos, todos expostos no museu anexo à igreja [figura 6].

Figura 6 - Vista da coleção de vestidos de noiva doados por devotas à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, acondicionados no Museu de Arte Sacra de Rio Pardo anexo à Igreja de São Francisco de Assis. A coleção conta com 24 vestidos.



Fonte: Gabriela Luz, 2019

Figuras 7, 8 e 9 - Na primeira fotografia, de cima para baixo, pode-se observar os sapatos bordados da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte; na segunda, uma das tranças de sua cabeleira presa com laço branco; na terceira suas mãos postas em oração e portando um terço de contas transparentes.



Fonte: Gabriela Luz, 2019

A imagem de Nossa Senhora da Boa Morte encontra-se ricamente vestida com um dos vestidos de noiva doados por devotas. Possui sapatos dourados e bordados, mais antigos que o vestido, aparentemente datados do século XIX. Possui cabeleira natural com penteado de tranças — também doada por devota —, sobre a qual está colocado o véu e a grinalda. Entre os dedos, carrega um terço de contas cristalinas [figuras 7, 8 e 9].

Como se pode observar no quadro iconográfico abaixo [figura 10], é possível encontrar com facilidade imagens de Nossa Senhora da Boa Morte com vestidos brancos, remetendo instantaneamente à concepção de noiva que circula atualmente na cultura ocidental. Todavia, nem todas elas estão explicitamente ligadas a uma lenda como a de Rio Pardo. Foram selecionadas oito imagens de vestir que representam Nossa Senhora da Boa Morte, sendo seis delas do Brasil, do século XIX, e duas de Espanha e Portugal, do século XVIII.

Pode-se observar, ao comparar essas imagens, que, apesar de todas vestirem branco, há algumas diferenças iconográficas. A maior parte traz as mãos postas em oração; todavia, a imagem pertencente à Catedral de São Francisco de Paula, em Pelotas (RS), traz os dedos interlaçados sobre o corpo, posição usual aplicada aos mortos. A "Virgen de la Dormición", de Sevilha, Espanha, possui a posição das mãos para serem postas em oração, mas em diversos registros fotográficos disponíveis ela aparece com as mãos abaixadas. As imagens de São João da Barra (RJ) e Cachoeira (BA) possuem as mãos um tanto separadas e portam, geralmente, um buquê de flores brancas. Já quanto aos adornos de cabeça, as imagens de São João del Rei (MG), São João da Barra (RJ), Cachoeira (BA) e Sevilha possuem uma suntuosa coroa de metal; as demais imagens têm adereços que variam entre diademas, mantos, véus e grinaldas. Para esse quadro de imagens, foram escolhidas fotografias das imagens vestidas de branco, porém algumas roupas receberam toques de dourado e azul. Em alguns casos, a cor da vestimenta pode variar [figura 11], inclusive a cada festa realizada, como é o caso das imagens de Sevilha, São João del Rei e Cachoeira.

Figura 10 - Quadro iconográfico mostrando oito imagens de Nossa Senhora da Boa Morte ou Dormição de Maria com vestes brancas.



Fonte: informação das fotografias disponíveis nas notas de fimⁱ.

Figura 11 - Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte pertencente à Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da cidade de Cachoeira, na Bahia. Circundada pelas irmãs da Boa Morte durante as festividades, a imagem veste túnica azul, manto branco e porta uma suntuosa coroa.



Fonte: Vinicius Xavierⁱⁱ

É preciso pensar que o vestido de noiva de uma mulher que não faz parte da nobreza ou das mais altas camadas da sociedade, é provavelmente a melhor, mais cara e nobre roupa que ela possuirá em sua vida. Entretanto, o vestido de noiva nem sempre foi um vestido costurado para essa única ocasião. Antes do século XIX, para o casamento as mulheres escolhiam os melhores vestidos que possuíssem entre seus pertences, e esse vestido nem sempre era branco. Dispensar uma grande quantia em um vestido que seria usado uma única vez seria considerado um desperdício.

A cientista social Eva Heller destacou em seu livro *A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*, publicado originalmente em alemão no ano 2000, que o branco foi uma cor de destaque na moda do século XIX, pois evidenciava o status social de quem a vestia. "A senhora que vestia branco tinha serviços às quais delegava o serviço de remover quaisquer manchinhas de sujeira que aparecessem no tecido. Com a moda do vestido branco surgiu também o vestido branco de noiva" (HELLER, 2013, p. 310).

A primeira mulher a se casar de branco utilizando um véu e lançando a moda que se mantém até hoje, foi a rainha Vitória da Inglaterra, que contraiu matrimônio com o príncipe Albert em 1840. Seu vestido era feito com cetim inglês branco, renda, e, a grande novidade: o véu branco. Ainda segundo Heller, o véu era utilizado pelas mulheres somente após o casamento. O véu de casamento da rainha Vitória teria sido interpretado na ocasião como uma "referência ao véu das freiras –como uma noiva de Cristo, assim ela se dirigiu ao altar". Todavia, portar o véu teria sido uma maneira de "incentivar a indústria da fiação em seu país, que lutava contra a concorrência francesa" (HELLER, 2013, p. 322).

Na cidade de Aiuruoca, em Minas Gerais, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, há uma Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte para a qual se realiza um "velório" todos os anos. Essa tradição surgiu juntamente com a criação, na cidade, da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, em 1814. Essa imagem, que se encontra no quadro iconográfico acima, possui uma similaridade com a de Rio Pardo: as noivas também doam seus vestidos brancos para ela. Entretanto, até onde foi possível investigar, não circula nenhuma lenda que liga tão diretamente as noivas com a imagem, como em Rio Pardo. Esse simbolismo estaria mais ligado à ideia da Igreja como noiva de Cristo.

Na Epístola aos Efésios, o apóstolo Paulo estabelece um paralelo entre o casamento do homem com a mulher e a união de Cristo com a Igreja, tendo como referência os momentos em que, no Velho Testamento, Israel aparece como a esposa de Iahwe:

Sede submissos uns aos outros no temor de Cristo. As mulheres o sejam a seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do corpo. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos maridos. E vós, maridos, amai vossas mulheres, como Cristo amou a Igreja e se entregou por ela, a fim de purificá-la com o banho da água e santificá-la pela Palavra, para apresentar a si mesmo a Igreja, gloriosa, sem mancha nem ruga, ou coisa semelhante, mas santa e irrepreensível. Assim também os maridos devem amar suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama sua mulher amasse a si mesmo, pois ninguém jamais quis mal à sua própria carne, antes alimenta-a e dela cuida, como também faz Cristo com a Igreja, porque somos membros do seu Corpo. Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe e se ligará à sua mulher, e serão ambos uma só carne. É grande este mistério: refiro-me à relação entre Cristo e sua Igreja. Em resumo, cada um de vós ame a sua mulher como a si mesmo e a mulher respeite seu marido. (EFÉSIOS 5:21-33)

Entende-se que essa passagem tem o objetivo de discutir uma temática da moral doméstica ao mesmo tempo em que relembra os endereçados da carta do pacto firmado entre Cristo e a Igreja, de cuidado e devoção, que também deveria haver entre homens e mulheres. Entretanto, essas palavras, como tantas outras que integram a Bíblia, são também matéria da forja de um modelo feminino de pureza e santidade, espelhado em Maria.

Esse modelo, no século XIX, foi o esperado das esposas e das moças que estariam prestes a realizar esse rito de passagem. O casamento é, nessa época, o rito de passagem mais importante da vida de uma mulher, pois é a abertura para sua vida adulta, o momento em que desempenhará o papel para o qual foi destinada: constituir uma prole e educá-la (XIMENES, 2011).

Segundo Heller, o branco possui caráter feminino, nobre e de fraqueza, representando o silencioso, tranquilo e passivo (HELLER, 2013, p. 280). Essas características remetem muito a como Nossa Senhora é descrita dentro do catolicismo, como o exemplo de modéstia, de uma mulher que se "fez invisível" durante sua vida terrena.

A partir dessas colocações pode-se pontuar alguns paralelos existentes entre a noiva e Nossa Senhora da Boa Morte. Tanto Nossa Senhora da Boa Morte como a noiva vivem ou simbolizam um rito de passagem para uma nova vida, sendo a primeira a vida no paraíso, e sendo a segunda a vida adulta e conjugal.

Nossa Senhora é tida como um exemplo de docilidade e pureza. Esse ideal é muito semelhante ao que deveria ser alcançado por uma jovem candidata ao casamento no século XIX. Em ambos os casos, a pureza é expressa, principalmente, através da virgindade.

Embora a virgindade seja incentivada pelo catolicismo tanto para mulheres, quanto para homens, a iniciação de uma vida sexual anterior ao casamento é muito melhor aceita socialmente entre os homens, sendo um atributo indispensável para "se arranjar um bom casamento" no que diz respeito às mulheres, na época em questão. Para Maria Alice Ximenes,

Parece impossível reprimir a fantasia feminina de que a rígida educação católica tentava se valer, controlando sua sexualidade com ensinamentos religiosos e visitas à igreja. A sociabilidade mariana, os rosários nos quais as mulheres mais velhas incluíam as mais novas e as congregações de Filhas de Maria produziam um exercício de constante vigilância à virgindade das jovens. (XIMENES, 2011, p. 41)

O uso do branco acaba por simbolizar os aspectos acima destacados. Vinculado à inocência, aparece, por exemplo, no lírio branco, símbolo mariano da pureza. Essa cor também pode aparecer como uma cor de iniciação ou renascimento. Cristo ressuscitado aparece vestido de branco e vermelho em grande parte das representações. As crianças, geralmente, estão vestindo branco quando são batizadas, assim como as que vão realizar a primeira eucaristia, o que simbolizaria o início de uma vida cristã.

Para Heller, branco, azul e dourado "são as cores da verdade, da honestidade, do bem. [...] o branco puro toma do ouro o material esplendor; o versátil azul se torna, ao lado do branco, a cor das virtudes espirituais" (HELLER, 2013, p. 277). Não seria uma questão de gosto, e muito menos uma coincidência, essas serem cores recorrentes no vestuário mariano.

Acerca disso, Fuviane Galdino Moreira comenta:

[...] enquanto a túnica pode simbolizar a virgindade, o manto, termo provavelmente aplicado pela primeira vez apenas no século X, personifica autoridade, poder e proteção. Com o dourado bordado e a coroa que essas esculturas normalmente usam, faz-se uma referência à realeza e à glória dessa estatuária (MOREIRA, 2017, p. 597).

O ideal mariano expresso através de seus paramentos parecem ser um espelho perfeito para as jovens esposas do século XIX, as quais eram ao mesmo tempo o centro da vida privada, com o "poder" de gestar herdeiros, e solitárias criaturas usadas como capital simbólico por seus maridos, uma vez que, em tese, morriam para a vida pública.

A relação estabelecida entre Nossa Senhora da Boa Morte e a noiva, pela lenda de Rio Pardo, parece falar mais diretamente do alcance de uma vida gloriosa. Nossa Senhora aceita a morte com facilidade, pois sabe que a verdadeira vida começa após ela. Uma vida gloriosa no esplendor do paraíso, por isso temos a imagem de Nossa Senhora da Glória representando sua chegada ao céu. A jovem, por sua vez, anseia pelo casamento, sua morte para a vida pública, pois após ele começará sua vida como uma mulher adulta que constrói um lar. Podemos imaginar que a moça, personagem da lenda, fez sua promessa à Nossa Senhora da Boa Morte para que ela a ajudasse a conquistar essa glória. E mesmo com o terrível desfecho de sua morte, é inegável que a jovem noiva morreu em glória, com seu sonho realizado e seu papel social cumprido.

Outro uso do branco, bastante importante para o contexto analisado, está na mortalha, a vestimenta dos mortos. A mortalha é diferente em cada cultura e tempo histórico. Todavia, o uso da roupa branca em rituais fúnebres é bastante difundido. As roupas podem ir de uma simples túnica branca, até um tecido que envolve todo o corpo, não deixando nem mesmo o rosto à mostra.

Os sepultamentos de judeus e de mulçumanos, cada um com suas especificidades, são feitos até hoje dessa última forma. Os hindus são vestidos de branco, com roupas novas que não tenham sido utilizadas em vida. No catolicismo, o uso do tecido branco foi bastante recorrente, derivando das tradições judaicas. Todavia, estabeleceu-se também a tradição de vestir os mortos com os hábitos das ordens dos santos de devoção, se assim tivesse sido o desejo do falecido, registrado em testamento.

De acordo com Norberto Tiago Gonçalves Ferraz, que realizou estudo sobre a mortalha a partir de uma amostra de 250 testamentos redigidos na cidade de Braga (Portugal), no século XVIII, entre os mais abastados, era difundido deixar em testamento o desejo e a quantia necessária para que seu corpo fosse vestido com o hábito do santo fundador de uma ordem religiosa, sendo, entre os homens, o hábito de São Francisco de Assis o mais requisitado e, entre as mulheres, o da Ordem do Carmo. "O objetivo era garantir a intercessão desse santo junto a Deus, como forma de assegurar a salvação eterna do indivíduo que envergasse essa veste envolvendo seus restos mortais" (FERRAZ, 2016, p.111).

Aqueles que não pudessem pagar por um hábito, ou que não pudessem receber muita assistência financeira de uma irmandade para a realização de seu enterro, geralmente eram sepultados envoltos em um lençol branco. A função do tecido branco estaria ligada à representação da pureza de espírito e à simplicidade no encontro com o criador.

Embora em várias representações, principalmente em pinturas, da dormição Maria apareça vestida com outras cores de túnica (geralmente vermelho), não é estranho encontrar representações de sua morte em que esteja de branco, pois, como vimos acima, essa cor está profundamente atrelada aos rituais fúnebres.

Vestir imagens e vestir a roupa dos mortos

O ato de vestir uma imagem devocional funciona como uma aproximação entre o sagrado e o profano. Oferecer a uma imagem uma "roupa sua" ou "seu cabelo" é como ofertar um pouco de si. A vestimenta da imagem pode estar carregada com a intenção de tornar a imagem mais humana e, portanto, mais eficaz no que diz respeito à identificação do fiel com o discurso que ela carrega. Pode ser uma forma de denotar o caráter divino e superior daquela figura representada, através da suntuosidade dos tecidos e acessórios. Ou, ainda, ser uma forma de legitimação daqueles que doam as roupas, pois ao doar e vestir uma imagem com nossas roupas, colocamos uma parte de nós em um lugar de prestígio.

Entretanto, além dessas intenções, há o mais difícil de ser explicado, mas ao mesmo mais fácil de se entender como sentimento humano: a fé. Nunca saberemos a intensidade da fé daquelas que doaram seus vestidos de noiva à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte de Rio Pardo, ou para quem esse ato foi apenas uma espécie de convenção social. Mas, de forma geral, os devotos mais fervorosos de Nossa Senhora, em qualquer uma de suas invocações, fazem o exercício de "entregarem suas vidas nas mãos da Virgem Maria". Cabelos e roupas, sejam elas usadas ou feitas especialmente para as imagens, são dadas como pagamentos de promessas, uma espécie de *ex-voto* que se agrupa à imagem. Após entregar o "seu destino" à Nossa Senhora, o que de mais precioso poderia ser ofertado? Talvez apenas o próprio corpo.

Marize Malta discute um elemento do corpo humano que, durante muito tempo, foi usado para a confecção de requintadas lembranças de pessoas, ou mesmo como matéria-prima para objetos artísticos. Segundo ela, os cabelos

[...] são partes do corpo que podem ser retiradas e usadas sem comprometer a integridade física e a condição biológica do doador. Representam uma parte da pessoa que foi dela arrancada ou cortada. Apesar de não fazerem falta, fios ou mechas de cabelo dados a alguém costumava ser prova de afeto. Inúmeras mulheres davam de lembrança cachos de suas madeixas aos amados, prática ampliada a partir do século XVIII e alastradas, de modo endêmico, no XIX. (MALTA, 2012, p.1455)

Todavia, esse ato de entrega do fiel para a imagem de Nossa Senhora, que perpassa a devoção e o amor, é atravessado pelas convenções de hierarquia. Ressalto o que é posto por Fuviane Galdino Moreira, sobre o privilégio de determinadas pessoas, de vestir imagens da Virgem:

[...] o ato de vestir era (e ainda é), em algumas ocasiões, uma cerimônia hierárquica em que se reúnem várias donzelas, lideradas por uma de status social mais elevado. Diante do fato de muitas esculturas de Nossa Senhora serem vestidas como rainhas, das roupas íntimas as joias, enfatizou-se sua importância como representações de um ser divino, contrariando, no entanto, uma possível conexão mais próxima com o devoto. (MOREIRA, 2017, p. 599)

No caso da imagem de Nossa Senhora da Boa Morte de Rio Pardo, as vestimentas doadas não eram de seu uso exclusivo: anteriormente à doação, foram utilizadas pelas noivas, o que traz a essa roupa um sentido de memória. Peter Stalybrass narra sobre como ele se deu conta, de forma prática, que a

roupa retém memórias de quem a usa. Ao apresentar um trabalho em um evento científico, o autor usava uma jaqueta herdada de seu falecido amigo Allon.

Então, à medida em que comecei a ler, fui habitado por sua presença, fui tomado por ela. Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimenti do cotovelo, puimenti que no jargão técnico da costura são chamados de "memória". Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro. Foi assim que comecei a pensar sobre roupas. Eu lia sobre roupas e falava aos amigos sobre roupas. Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. (STALYBRASS, 2008, p. 9-10)

Na lenda da Noiva de Rio Pardo, poderíamos pensar no ato da mãe, que doou o vestido após a morte da filha, como respeito à memória da moça, impedida de cumprir sua promessa. Ao mesmo tempo, poderia se tratar de uma forma de mantê-la, de alguma forma, viva, circulando socialmente, pois estar associada à Virgem era gozar de imenso prestígio.

Ainda, poderíamos compreender esse ato como uma forma de livrar-se da presença da filha, que, na verdade, se faz ausente. A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente (STALYBRASS, 2008, p. 14). A roupa é uma relíquia.

O vestido de noiva, nesse caso, poderia se tornar um peso insuportável para a mãe, pois sua filha morreu revestida por ele, e por conta do que ele representa. Um vestido que carrega traços de uma morte sofrida poderia ser ressignificado ao tornar-se traje daquela que representa uma morte tranquila.

Referências

- CHAVES, Duarte Nuno. **As Imagens de Vestir da Procissão dos Terceiros:** um legado franciscano em S. Miguel, Açores — séculos XVII a XXI. Ponta Delgada: Letras Lavadas, 2020.
- FERRAZ, Norberto Tiago Gonçalves. Vestidos para a sepultura: a escolha da mortalha fúnebre na Braga setecentista. **Revista Tempo**, Niterói, v. 22 n. 39, p.110-125, 2016.
- HELLER, Eva. **A Psicologia das cores:** como as cores afetam a emoção e a razão. São paulo: Gustavo Gili, 2013.
- LUZ, Gabriela Carvalho da. **Um corpo para a ausência: inventário das imagens de vestir no Rio Grande do Sul.** 2021. 351 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/236271>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- MALTA, Marize. Entre afetos e estranhamentos: objetos maus e cabelos no mundo da arte. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, XXI, 2012, Rio de Janeiro. **Anais.** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012, p. 1453-1465.
- MOREIRA, Fuviane Galdino. A beleza do divino: vestes como ornamento na imaginária cristã. **Revista Dobras**, São Paulo, v.11, n. 24, 2018.
- MOREIRA, Fuviane Galdino. *Um olhar sobre os usos e as funções das vestimentas na imaginária cristã.* In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, XXVI, 2017, Campinas. **Anais.** Campinas: ANPAP, 2017. p.594-608.
- SANT'ANNA, Sabrina Mara. **A Boa Morte e o Bem Morrer:** culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822). 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens:** ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.
- STALYBRASS, Peter. **O casaco de Marx** – Roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- XIMENES, Maria Alice. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ⁱ Referências da figura 10 (quadro iconográfico):

- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XIX | Igreja de São Francisco de Assis, Rio Pardo (RS) | Fotografia: Gabriela Luz, 2019.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XIX | Igreja da Boa Morte, São João da Barra (RJ) | GOMES, Rafael Azevedo Fontenelle (Org.). Inventário da Arte Sacra Fluminense. Rio de Janeiro: INEPAC, 2010. Disponível em: Acesso em: 17 de outubro de 2021.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XIX | Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rel (MG) | Fotografia: Marcos Luan.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, Século XIX | Igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição, Aiuruoca (MG) | Correio do Papagaio, Tradicional festa de Aiuruoca tem santa vestida de noiva. Disponível em: <http://www.correiodopapagaio.com.br/aiuruoca/noticias/tradicional_festa_de_aiuruoca_tem_santa_vestida_de_noiva>. Acesso em: 10 de maio de 2021.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XIX | Catedral de São Francisco de Paula, Pelotas (RS) | Fotografia: Gabriela Luz, 2018.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XIX | Centro Cultural da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Cachoeira (BA) | Fotografia: Jomar Lima, Arquivo Pessoal reproduzida na matéria jornalística: FERNANDES, Phael; RODRIGUES, Danutta. Irmandade da Boa Morte: G1 conta história da festa secular do recôncavo que resiste ao tempo. Disponível em: Acesso em: 10 de maio de 2021.
- **Nossa Senhora da Boa Morte**, século XVIII | Igreja Matriz de São Pedro do Funchal, Ilha da Madeira (Portugal) | Fotografia: Paulo Ladeira, 2020; LADEIRA, Paulo. A Confraria e a Capela de Nossa Senhora da Boa Morte na Igreja de São Pedro, no Funchal (1646-1846) – Organização, Atividades e Património. Funchal: Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série, n.º 2, 2020, p.458.
- **Virgen de la Dormición**, século XVIII | Convento de Santa Rosalía, Sevilha (Espanha) | Fotografia: Francisco Santiago, disponível em: <<http://www.conocersevilla.org/templos/conventos/santarosalia/index.html>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.

ⁱⁱ Referência da figura 11: Vinicius Xavier. Imagem disponível em: <https://www.salvadordabahia.com/festa-de-nossa-senhora-da-boa-morte/>. Acesso em: 29 de julho de 2021.

Imagens da intolerância no jornalismo paranaense: narrativas sobre a Umbanda no Caso Evandro

Bruno Caron Ferreira ¹
 Hertz Wendell de Camargo ²

Nem toda pesquisa nasce de uma obsessão, mas de certa forma eu sou obcecado pelo tema desta dissertação. “As bruxas de Guaratuba” fazem parte do imaginário paranaense e de alguma forma essa história me impacta há muito tempo. Eu lembro de ouvir sobre o caso nos noticiários quando era criança e ficar com medo do grupo de pessoas que sacrificava crianças no litoral paranaense.

Ser criança nos anos 90 era conviver com notícias de crianças desaparecidas e seitas satânicas que as utilizavam para sacrifício. Não era a coisa que eu mais prestava atenção e mesmo assim isso me deixou marcas de alguma forma. Lembro de ouvir sobre o caso mais algumas vezes na década de 2000. Finalmente, muitos anos depois, durante a graduação, me deparo com alguns textos revisitando o caso e com informações sobre a provável inocência dos acusados.

Fiquei anos sem acompanhar o caso e a inocência dos acusados nunca me foi uma possibilidade, já que eram “bruxos”. Na mesma época um amigo me apresentou ao podcast Projeto Humanos³ feito pelo Ivan Mizanzuk, especificamente a quarta temporada, chamada de “O Caso Evandro”, lançada em 2018. É com o podcast e a forma como Ivan apresenta o caso, o crime, os envolvidos e a cidade que me deixaram ainda mais incomodado com a história. Pelo crime, mas também pela maneira como os eventos caminharam e quanto aos procedimentos do judiciário para culpar os suspeitos.

Com o storytelling, que ao mesmo tempo te informa e trata o caso com uma realidade que eu não tinha visto, há uma construção narrativa que me deixou cada vez mais instigado a entender essa história tão complexa e confusa que acabou sendo um dos maiores casos criminais do Brasil. O primeiro julgamento em 1998 das rés Beatriz e Celina Abagge durou 34 dias, o mais longo júri da história da justiça brasileira.

¹ Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná. Orientação e coautoria no artigo: Hertz Wendell de Camargo. E-mail: brucaron.ferreira@gmail.com

² Doutor em Estudos da Linguagem (UEL) e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM-UFPR). E-mail: hertzwendel@gmail.com

³ Disponível em <https://www.projetohumanos.com.br/o-caso-evandro/1-o-caso-evandro/>

Ivan Mizanzuk se preocupa em mostrar todos os lados envolvidos no podcast, mas ao mesmo tempo se posiciona quando é preciso, algo que o jornalismo faz de forma velada⁴. Se esconde atrás de uma falsa objetividade, tratando os suspeitos como “bruxos” ou “satânicos”. Inclusive essa é uma vitória para o Ivan e o Projeto Humanos: o crime passou a ser conhecido como “O Caso Evandro”, tirando a alcunha mística e tratando os envolvidos com mais respeito.

Antes de adentrar ao objeto de estudo, preciso trazer um panorama sobre o caso para o leitor(a) que ainda não conhece a história. No dia 6 de abril de 1992, o menor Evandro Ramos Caetano desapareceu entre o caminho da escola para casa, em Guaratuba, cidade do litoral paranaense. Cinco dias depois, é encontrado um corpo em um matagal, próximo a residência de Evandro. O cadáver está sem as mãos, dedos do pé, cabelos e vísceras. Os familiares reconhecem o corpo como sendo de Evandro e a suspeita é de que o menino foi vítima de um ritual de magia negra ou até mesmo satânico.

No início de julho são presos 7 suspeitos e com eles confissões gravadas assumindo o sequestro e o assassinato de Evandro. Entre os presos estão a filha e a mulher do prefeito de Guaratuba na época dos fatos, Beatriz Abagge e Celina Abagge, respectivamente. Também foram presos Osvaldo Marcineiro e Vicente de Paula, adeptos da umbanda e conhecidos como pais de santo. Os outros presos são Davi dos Santos Soares, Francisco Sérgio Cristofolini e Airton Bardelli. No mesmo dia das prisões e da gravação das confissões em fita k7, as mulheres negam a autoria do crime e alegam terem confessado o assassinato sob tortura.

Os homens, depois de presos, chegam a dar uma coletiva de imprensa onde relatam os fatos do crime. Entre os homens, o primeiro a afirmar que estavam sendo coagidos a confessar o crime foi Osvaldo. Cerca de um mês depois, todos os homens também alegam que as confissões foram obtidas sob torturas efetuadas pela Polícia Militar. Nas confissões, os acusados assumem a autoria do crime, tanto os homens quanto as mulheres, no entanto, não há menção a ritual satânico ou de magia negra.

Eles alegam que o menino foi sacrificado em um trabalho de umbanda, para trazer mais poder político aos Abagge e melhoria financeira da serraria da família (local apontado como cena do crime). Vale ressaltar que em todos os julgamentos, os

⁴ Ivan não é jornalista de formação, mas seu trabalho no podcast é essencialmente de jornalismo investigativo.

acusados negam a participação no assassinato de Evandro e afirmam que foram seviciados para explicar as fitas de confissão. No episódio 25⁵, intitulado “Sete Segundos”, Ivan traz informações inéditas ao caso com as fitas de confissão sem cortes que conseguiu com uma fonte anônima. Nelas é possível ouvir os acusados sofrendo torturas e adaptando as confissões até chegarem nas versões que os policiais queriam, trechos que tinham sido cortados na fita entregue pela Polícia Militar quando efetuou as prisões e que são provas da inocência dos sete envolvidos.

A cobertura da mídia na época associou o crime com bruxaria, satanismo e rituais de magia negra. Como exemplo cito a capa de 9 de julho de 1992 do jornal Diário Popular: “A Confissão dos Satânicos”⁶, em que, além de colocar os acusados como satânicos, se refere a eles como bruxos durante o decorrer da reportagem. Do ponto de vista da comunicação, o caso é interessante para uma análise acadêmica devido aos traços de intolerância religiosa demonstrados pela mídia. Mesmo tratando-se de um crime hediondo, com alguns fatos que são questionáveis — como as próprias fitas de confissão —, a cobertura jornalística demonstra diversos preconceitos religiosos ao tratar os cultos de matriz africana como satanismo, magia negra e bruxaria. Tanto que o caso ficou popularmente conhecido como “As bruxas de Guaratuba” devido à ênfase dada ao termo pela mídia.

Desta maneira, o objeto de estudo é justamente uma notícias em mídia impressa sobre o Caso Evandro que aparece durante a quarta temporada do Podcast Projeto Humanos e está disponível na enciclopédia online criada para o podcast⁷. Fiz o recorte do objeto com base nas matérias utilizadas durante o podcast, porque a ideia da pesquisa me surgiu ouvindo os episódios e buscando os textos jornalísticos disponíveis nos extras de cada um deles.

A pesquisa proposta parte da hipótese que a cobertura noticiosa é feita do ponto de vista da hegemonia do catolicismo romano, refletidos pelos produtores da notícia e pelas linhas editoriais dos jornais, como aponta Magali Cunha (2016) em seu trabalho “Religião no noticiário: marcas de um imaginário exclusivista no jornalismo brasileiro.” Dessa forma são aplicados conceitos católicos na interpretação de outras

⁵Disponível em <http://www.projetohumanos.com.br/o-caso-evandro/25-sete-segundos/>

⁶Disponível em: <http://www.projetohumanos.com.br/wp-content/uploads/2018/11/Casa-Apedrejada-1.jpg>

⁷Disponível em: <http://www.projetohumanos.com.br/wiki/category/linhas-do-tempo/>

religiões, resultando em um julgamento equivocado de outros cultos, perpetuando o preconceito contra crenças de matriz africana.

A religião católica tem no Brasil um respaldo institucional. Suas ramificações estão presentes em figuras políticas históricas e na consolidação da moral católica através dos meios de comunicação, além de influenciar a visão de mundo de grande parte da população, devido à superioridade numérica de cristãos (CUNHA, 2016). Essa presença natural do catolicismo na esfera pública, corrobora o conceito de hegemonia aplicado a essa religião. Dessa forma o imaginário religioso coletivo sofre o processo hegemônico que torna a visão cultural do catolicismo como “senso comum” (CUNHA, 2016).

A religião católica, desde a colonização realiza a “demonização” de outros cultos religiosos (CUNHA, 2016), e nesse processo de hegemonia e consolidação como religião do Brasil faz a rejeição de outras crenças, abolindo qualquer forma de crença que não seja a sua própria. Basta lembrar o processo de catequização de indígenas e as missões católicas para conquistar adeptos que perduram até os dias atuais.

O caso é um dos mais famosos da criminalística brasileira e, principalmente, paranaense. Durante 27 anos o caso está presente na mídia com alguns intervalos, devido aos julgamentos. A última vez que a mídia tradicional abordou o caso foi em 2011 devido ao julgamento da ré Beatriz Abagge. Os jornais retomaram toda a história, que aliás é bastante complexa, para dar contexto à cobertura do julgamento.

O autor do podcast Projeto Humanos teve a preocupação de abordar o tema com a riqueza de detalhes e para, como ele mesmo fala, “tratá-lo da forma como a mídia tradicional nunca tratou”. Isso envolveu um trabalho minucioso de Ivan, que contou a história em 36 episódios, a maioria com mais de uma hora. Nestes episódios, há uma preocupação do apresentador com a narrativa, já que a estruturação é feita com base em técnicas de storytelling. O último episódio foi ao ar em 10 de novembro de 2020.

O podcast reacendeu a discussão acerca do caso, atraindo inclusive um público mais jovem que não acompanhou o caso através da mídia tradicional. Devido à riqueza de detalhes oferecida por Ivan, diversas interpretações são possíveis, e todas as partes envolvidas são passíveis de questionamentos, entre elas, a atuação da polícia, ministério público, acusados, advogadas de defesa e da cobertura da mídia — que é de interesse dessa dissertação.

A materialidade do crime é questionada do ponto de vista jurídico e abre precedentes para a discussão de diversos pontos. Entre eles, se a cobertura da mídia não favoreceu a um pré-julgamento dos acusados através de uma comoção popular. Sabendo-se que o Brasil é um país sumariamente católico, a exploração da umbanda como culto que realiza sacrifícios humanos favorece a um julgamento popular contra essa religião.

O podcast bateu a marca de 9 milhões de downloads⁸ em 2021, um número bastante expressivo para essa mídia no Brasil, demonstrando que o alcance da história é grande. Além disso, a história foi adaptada para série de TV lançada pela GloboPlay (plataforma de streaming da Rede Globo) e um livro Ivan intitulado “O Caso Evandro: Sete acusados, duas polícias, o corpo e uma trama diabólica”, lançado pela editora Harper Collins, alcançando outros públicos e trazendo mais repercussão para o caso ao oferecer acesso a pessoas que não acompanham podcasts.

Segundo uma reportagem de 2018 da BBC⁹, muitos umbandistas ainda têm medo de admitir publicamente a religião que seguem. O cenário ainda não é dos melhores para a umbanda, segundo dados da Secretaria de Estado de Direitos Humanos e Políticas para Mulheres e Idosos (SEDHMI), casos de intolerância religiosa aumentaram em 56%, só no Rio de Janeiro, comparando o primeiro trimestre de 2017 com o de 2018. Quando olhamos para dados mais amplos, verificamos que a Secretaria de Direitos Humanos (SDH) registrou em 2015, 556 denúncias de ataques a terreiros de umbanda e candomblé, entre outros cultos. Em 2017, o número de registros subiu para 759.

Devido a comoção popular em volta do acontecimento e da exploração pela mídia com relação ao ocultismo que cerca o caso, possivelmente a cobertura dada ao crime propiciou um pré-julgamento do público que acompanhava o caso. Assim torna-se importante uma análise sobre a atuação midiática acerca de temas religiosos. Nesse caso especificamente a umbanda, culto seguido por alguns dos acusados.

⁸ Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2021/05/14/mizanzuk-o-gamer-paizao-que-mudou-a-historia-das-bruxas-de-guaratuba.htm>

⁹ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44297088>

A partir do panorama trazido, a pergunta que guia este trabalho é: quais são os elementos, do ponto de vista da narrativa jornalística, presentes nas notícias que causam ruído na interpretação de religiões de matriz africana e contribuem para a intolerância religiosa?

Para alcançar essa resposta, o objetivo principal do trabalho é analisar como o storytelling jornalístico nas matérias em jornal impresso sobre o Caso Evandro contribuiu para a intolerância religiosa quanto à umbanda.

Umbanda e jornalismo

É visível no tratamento da mídia quanto à umbanda um preconceito contra a religião que também é racial, devido à origem da religião. Ronivaldo Souza e Maurício Silva (2021) discutem no artigo "Estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira nas narrativas jornalísticas cariocas na década de 1920" que o discurso é uma construção sócio-histórica que ao mesmo tempo constitui e é constituído das práticas sociais.

Essa visão estereotipada da religiosidade afro-brasileira, mais do que um dado do tempo presente, é uma construção que remonta ao período da colonização, visto que desde os primeiros relatos europeus emergem imagens estereotipadas da religiosidade indígena as quais foram posteriormente atribuídas, também, à afro-brasileira, ambas vistas a partir de uma perspectiva europeia e cristã. Tais narrativas estereotipadas, que a princípio cumpriam função de registro histórico, foram apropriadas no discurso hegemônico, sendo consolidadas no imaginário social brasileiro e, portanto, também popularizadas pela mídia (SOUZA; SILVA, 2021).

Os pesquisadores observam que os jornais do início do século XX, ainda inspirados pelo positivismo do século XIX, abrem espaço para colunas que abordam manifestações espíritas. Este mesmo espaço, abordava a questão com "um misto de curiosidade e interesse "científico", não era rara a ocorrência de temas ligados à religiosidade dita "africana" que, até então, quando surgia, estava associada a espaços dedicados a notícias policiais" (SOUZA; SILVA, 2021).

A maneira como o olhar foi depositado sobre as religiões dos outros continentes possui uma superioridade dos europeus, embasados nas teorias pseudocientíficas de Cesare Lombroso, acerca de um suposto atraso social e biológico em outros povos e no imaginário europeu medieval viam tais práticas como mentalmente inferiores e relacionadas à feitiçaria e malefícios (SOUZA; SILVA, 2021).

Portanto, a persistência do pensamento preconceituoso sobre os outros cultos, contaminada por uma visão cristã da sociedade, que interpreta outras crenças a partir de seus valores, construiu-se um imaginário social sobre religiões brasileiras e de matriz africana. Os autores definem a Umbanda como: “uma religião espírita que apresenta traços sincréticos do Catolicismo, do Espiritismo, de religiões africanas - mais notadamente o Candomblé - e indígenas - com a Jurema Sagrada” (SOUZA; SILVA, 2021).

Na década de 20, a Umbanda estava mais associada com o Espiritismo do que com o Candomblé, como conhecemos hoje. Dogmas e doutrinas são compartilhados entre a Umbanda e o Candomblé, apesar de ocorrer diferenças na liturgia (SOUZA; SILVA, 2021). Nesta década era observado um antagonismo na cobertura que ora tratava do “lado civilizado e correto” a partir do cristianismo e o “malefício e a feitiçaria” pelo lado africano.

“Os jornais, então, mobilizam narrativas antagônicas que por um lado acusam e por outro refutam açãoamentos do imaginário social com o qual eram descritos os africanos e seus descendentes e que, na contemporaneidade, ainda observamos ativos” (SOUZA; SILVA, 2021).

A instância midiática, ou seja, o fato que se torna notícia, nunca se apresenta em estado bruto, porque para ter significado ela passa pela visão de um indivíduo que possui um determinado sistema de pensamento (CHARAUDEAU, 2010, p. 96, 99 *apud* SOUZA; SILVA, 2021). Essa construção acontece em três etapas:

- 1) *modificação* – uma mudança no estado do mundo provoca transformações na ordem das coisas com implicações para os seres humanos e não humanos;
- 2) *percepção* – a competência de um determinado sujeito em ver descontinuidade e ruptura no contínuo estado do mundo e 3) *significação* – essa modificação do mundo deve interessar ao sujeito como ser social, produzindo nele um efeito de pregnância (CHARAUDEAU, 2010, p. 100 *apud* SOUZA; SILVA, 2021).

Outra observação relevante para este trabalho é a feita por Perec (*apud* SOUZA; SILVA, 2021) de que o que está nas manchetes e vira notícia é extraordinário e aquilo que foge do comum. “Nesta perspectiva, o acontecimento midiático depende do escândalo, da fissura, do perigo, como se a vida não existisse para além do espetacular, como se o eloquente e significativo sempre fosse o anormal” (SOUZA; SILVA, 2021).

Portanto, o jornalismo foge a máxima de que é uma narrativa do cotidiano, na verdade o jornalismo narra aquilo que não é cotidiano e que foge do normal (PEREC, 2008, p.21-22 *apud* SOUZA; SILVA, 2021). O jornalismo torna o anormal cotidiano, aplicando a construção do acontecimento a um espaço e um tempo constatável da vida comum a partir do discurso (SOUZA; SILVA, 2021).

Acerca de como as religiões brasileiras e africanas são interpretadas é preciso considerar que o jornalista está inserido nesse mundo que narra e, portanto, leva consigo suas crenças e valores, os quais são como uma espécie de lente que filtra a visão sobre outros cultos que não os seus (SOUZA; SILVA, 2021).

Quando essa descontinuidade ocorre no campo religioso, a opinião se confunde com a crença e a percepção dessa ruptura é atravessada por estereótipos, passando a apoiar-se numa espécie de *verdade constituída* à qual o sujeito adere de maneira não racional. O discurso passa a ser composto por enunciados que se complementam como verdades universais que são, para o enunciador, um mundo de evidência capaz de tranquilizá-lo (SOUZA; SILVA, 2021).

Os jornalistas representam a religião através de estereótipos que, segundo Walter Lippmann (*apud* SOUZA; SILVA, 2021), são imagens mentais responsáveis pela nossa mediação com a realidade. “Nós vemos o mundo da maneira como fomos ensinados culturalmente a ver, pois, essas imagens mentais advindas das representações culturais preexistentes filtram a nossa percepção do real” (SOUZA; SILVA, 2021).

O estereótipo pode ser visto de duas maneiras. Tanto como positivo quanto negativo. Ele é positivo quando utilizado como fator de coesão social no relacionamento humano (AMOSSY; PIERROT, 2010, p. 47 *apud* SOUZA; SILVA, 2021). Porém, quando é uma condicionante simplificada e generalizada, pode limitar a visão do real já que se referem a um todo observando apenas alguns detalhes, o que resulta em um julgamento incompleto ou errado (CARMELINO; POSSENTI, 2015, p. 419 *apud* SOUZA; SILVA, 2021).

Medo e imagem

Malena Contrera (2012) no artigo “Medo, Violência e Imagem” aborda a violência da natureza humana e como o medo está presente nas nossas relações, levando a representação desse medo em imagens visuais. Nesse sentido, a imagem tem um caráter de controle, uma tentativa de simbolizar o medo ancestral do homem.

Contrera se apoia em três autores para discutir a violência e a natureza humana. Thommas Hobbes para ligação entre a violência e o estado natural do homem; René Girard para violência e o sagrado e Edgar Morin para a violência e a natureza mental.

Para este artigo, o mais interessante é pensar a relação entre medo e imagem a partir das proposições de Girard que considera que as culturas que realizavam sacrifícios encontraram uma forma de lidar com o estado natural de violência do homem proposto por Hobbes (CONTRERA, 2012). Girard observa que a violência está presente desde a formação da sociedade, já que o assassinato está presentes em mitos cosmogônicos. Isso o faz pensar que o acontecimento original poderia ser um assassinato, devido ao grande número de rituais e sacrifícios, o que sugere uma certa unidade entre diversas sociedades (GIRARD, 1990, p. 121 *apud* CONTRERA, 2012).

Relacionando esse acontecimento original ao ritual, René Girard aponta para relação entre violência e sagrado, já que o acontecimento original é sempre o gesto mítico fundador de uma sociedade, gesto divino presente na cosmogonia. É exatamente esse caráter ritual que ele propõe à violência, por meio do "assassinato original", atualizado pela ação do sacrifício, que a liga indissoluvelmente à sociabilidade, já que sabemos que um dos sentidos centrais do ritual era exatamente gerir processos de sociabilização, a partir dos quais o grupo se auto-organizava (CONTRERA, 2012).

Portanto, o sacrifício possui um sentido sagrado, seria uma espécie de expurgo da violência. No cerne do que há de simbólico no sacrifício existe o medo humano de ser alvo desse tipo de ritual, "o medo que temos, há tempos e ainda hoje, de que as tensões sociais recaiam sobre nós, de sermos as vítimas sacrificiais, alvo desse movimento social catártico (CONTRERA, 2012).

Traçando um comparativo com o Caso Evandro, em que uma criança supostamente foi sacrificada, as proposições de Girard evidenciam que parte da atenção que o caso chamou reside no medo que as pessoas possuem de serem alvos desse tipo de ritual. Edgar Morin também coloca a morte no centro dos processos de início de consciência no homem.

Para o autor, é no confronto com a experiência de morte que surgem as primeiras manifestações de consciência e a complexidade que vem com ela (CONTRERA, 2012). A morte é vista como um tipo de violência, lembrando o "assassinato original" de Girard, e Morin pensa a relação "do fundamento social com o que ele designa de violência fundadora, indissociável do sagrado" (CONTRERA, 2012).

Contrera (2012) observa que Morin une os pensamentos de Hobbes e Girard sobre violência ao propor que o autor atribuiu à ideia de estado natural da violência e de violência fundadora um novo caráter, ao supor que nas expressões de violência está o medo da morte. A caça está no cerne da representação imagética da violência, pois gera a “sociabilidade necessária para o trabalho conjunto é criada por meio de um processo de representação e geração de imagens que pode ser entendido exatamente como a criação da "sensação de existência" realizada pelo ritual da caça” (CONTRERA, 2012).

O processo transforma a violência em um ritual que pelas representações da imagem cria a sensação de existência e, por consequência, sociabilidade para o grupo. “Essa marca das sociedades caçadoras, que une violência, afetividade, medo e imagem, é ainda hoje a nossa marca na medida em que a memória masculina da caça se perpetua dentro da lógica patriarcal (e monoteísta) que subjaz ao capitalismo” (CONTRERA, 2012).

Desde o século passado vivemos em uma realidade cercada de imagens exógenas, ou seja, aquelas imagens que nos são externas, mas que absorvemos e processamos. Há um desequilíbrio entre as imagens exógenas e as endógenas, aquelas que habitam nossos sonhos, imaginação e precisam de tempo para reflexão simbólica (CONTRERA, 2012).

Baitello, ao propor a teoria da Iconofagia, nos dá uma clara visão desse processo de hipertrofia da imagem exógena e de suas consequências para a sociedade contemporânea pós-industrial, processo que, no século XX foi efetivado pela reprodução desenfreada das imagens técnicas. Trata-se de um processo no qual o homem, já há tempos, perdeu o controle (se é que alguma vez já o teve), sendo tragado pelo "furacão" das imagens visuais que se auto-reproduzem tecnicamente, retroagindo sobre nós, alimentando-se dos nossos olhares exauridos (CONTRERA, 2012).

Baudrillard (*apud* CONTRERA, 2012) analisa que a busca de nossa sociedade por se alimentar de imagens é uma reação contra o medo, uma maneira de contornar o real, uma forma de demonstrar que prefere lidar com a morte do que com a vida a beira de uma convulsão social. Enquanto sociedade, lidamos com a insegurança transformando a angústia em objeto de medo para podermos apontar para o que nos atormenta (CYRULNIK, 1999, p. 101 *apud* CONTRERA, 2012).

As estratégias humanas trabalharam para que o medo do percebido transforma-se em uma angústia no campo da representação, algo não palpável. O homem não tem como lidar com uma angústia de algo que, muitas vezes, não existe e isso o empurra para a utilização da linguagem como ferramenta de defesa. O objeto no campo simbólico leva a uma defesa simbólica que evidencia a incapacidade humana de lidar com algo virtualizado e que não tem uma estratégia, porque fomos adaptados a lidar com ameaças perceptíveis e concretas (CONTRERA, 2012).

“A complexidade humana precisou inventar o fantasma que nos aterroriza para gerar, por meio do universo simbólico que apresenta como resposta a esse fantasma, uma hipercomplexidade infinita, segundo Morin” (CONTRERA, 2012). A angústia que criamos para fugir do medo é percebida no Caso Evandro, à medida que os jornais alimentavam o público com a sensação de que existiam bruxos que sacrificavam pessoas. Da mesma forma, os jornais se retroalimentavam da angústia das pessoas que eram fontes para as matérias e expressavam medos que foram construídos em seus imaginários.

A forma de lidar com aquilo que não conhece é submetendo ao seu jugo, de alguma forma tornando visível as imagens endógenas como que para exorcizar os próprios demônios, levando o desconhecido à concretude da vida humana (CONTRERA, 2012). O que leva a uma falsa simetria para aplicar o místico ao real.

Storytelling

O jornalismo compartilha estruturas de narrativa com a ficção e outras formas de se contar uma história. Apesar de se ancorar na realidade e no fato, o *storytelling* se faz presente nos jornais porque a estruturação para se contar uma história se repete em diferentes formatos. O linguista Vladimir Propp (2006) já apontava no início do século XX que ao observar contos de magia russos existe uma certa fórmula que é comum em diferentes histórias.

Ele chamou de “conto maravilhoso” esse tipo de conto de magia, mas com o trabalho observou-se uma estrutura narrativa que se repete em diferentes mitos de diferentes povos que não mantinham comunicação. Propp (2006, p.21) estabelece tais conclusões a partir das funções dos personagens do conto maravilhoso que realizam um número limitado de ações.

O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável. Morozko atua de modo diferente de Baba-lagá, mas a função, enquanto tal, é uma grandeza constante. No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem os personagens. [...] Lembremos que a repetição de funções por personagens diferentes foi observada há bastante tempo pelos historiadores das religiões nos mitos e nas crenças, mas não pelos historiadores do conto maravilhoso. Assim como as propriedades e funções dos deuses se deslocam de uns para outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade (PROPP, 2006, p.21-22).

As observações do autor demonstram que existem funções de personagens que se assemelham tanto nos mitos e crenças quanto no conto maravilhoso, sendo Propp o primeiro a se preocupar em analisar tais situações nesta categoria. As funções dos personagens constatadas por Propp se limitam a 31. Para este artigo importam somente aquelas que também aparecem no Caso Evandro e que serão especificadas na análise do objeto.

Propp (2006, p.105) considerou seus achados, a partir da análise de 100 contos, surpreendentes e inesperados, já que a estruturação das funções vai na contramão da riqueza e da diversidade dos contos russos. Assim, o autor propõe a seguinte pergunta: "se todos os contos de magia são tão semelhantes quanto à forma - isso significa, por acaso, que todos eles provêm da mesma fonte?" (PROPP, 2006, p.105).

Uma possível hipótese para explicar a origem de estruturas narrativas semelhantes vem da psicologia e se refere ao inconsciente e aos arquétipos.

Sendo oriundos de estruturas arquetípicas, os símbolos representam situações e temas típicos e recorrentes da existência humana, tal como o nascimento, a morte, o casamento e a luta pela sobrevivência entre tantos outros e, deste modo, possuem uma constância de temas e significados, pois o arquétipo é uma estrutura do inconsciente, uma constante antropológica, como o denomina Maffesoli (2003, 2004). O inconsciente possui, então, uma parte pessoal que se refere às experiências pessoais do sujeito e uma parte impersonal composta pelos arquétipos, denominada de inconsciente coletivo (SERBENA, 2010).

O psicanalista Carl Gustav Jung (1986, p.325 *apud* SERBENA, 2010) propõe que os motivos mitológicos, também chamados de imagens primordiais, constituem o inconsciente coletivo e em decorrência disso os mitos de todos os países são seus reais representantes, ou seja, a mitologia é uma projeção do inconsciente coletivo. Hillman (1992, p.22 *apud* SERBENA, 2010) define arquétipo como "estruturas básicas

e universais da psique, os padrões formais de seus modos de relação são padrões arquetípicos”.

O arquétipo pode se manifestar de diferentes maneiras: “como imagem, como padrão de percepção ou filtro da realidade e como um afeto ou impulso” (SERBENA, 2010). E na mente humana são vários arquétipos presentes e que recorrem a situações do cotidiano, como a morte, nascimento e doença, por exemplo (JUNG, 1988 *apud* SERBENA, 2010).

O arquétipo não é acessível diretamente, mas apenas por suas manifestações: biológica, em padrões de comportamento, e psíquica, em imagens, representações e produções humanas formando um substrato comum à humanidade. Este substrato comum é denominado inconsciente coletivo ou psique objetiva, pois sua existência é independente do ego e da subjetividade de cada indivíduo (SERBENA, 2010).

Portanto, Propp acredita que dizer os mitos surgiram de uma fonte única não se restringe ao quesito geográfico. “A fonte única pode ser também psicológica, no aspecto histórico-social” (PROPP, 2006, p.105). Nessa questão, Jung complementa a explicação com o conceito de inconsciente coletivo e pode ser dessa forma que mesmo em lugares com grandes distâncias geográficas, e povos que não mantinham comunicação, possuíam mitos semelhantes.

Metodologia

A análise de conteúdo foi adotada como técnica de pesquisa por tornar possível o processo analítico para diferentes tipos de produtos comunicacionais. Em artigo sobre a análise de conteúdo, Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2010) avalia que ela possui os requisitos de sistematicidade e confiabilidade.

Assim como coloca Bardin (2002), a análise de conteúdo pode ser sintetizada em dois objetivos:

a ultrapassagem da incerteza: o que eu julgo ver na mensagem estará lá efectivamente contido, podendo esta «visão» muito pessoal, ser partilhada por outros? Por outras palavras, será a minha leitura válida e generalizável? e o enriquecimento da leitura: Se um olhar imediato, espontâneo, é já fecundo, não poderá uma leitura atenta, aumentar a produtividade e a pertinência? Pela descoberta de conteúdos e de estruturas que confirmam (ou infirmam) o que se procura demonstrar a propósito das mensagens, ou pelo esclarecimento de elementos de significações susceptíveis de conduzir a uma descrição de mecanismos de que a priori não detínhamos a compreensão (BARDIN, 2002, p. 29).

A aplicação da análise de conteúdo na matéria publicada em 7 de julho de 1992 no jornal *Tribuna do Paraná* permite, a partir da descrição dos enunciados, inferir sobre as mensagens contidas no texto e na imagem. Bardin coloca que a análise de conteúdo é:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos, sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2002, p. 42).

A escolha da técnica é necessária diante da possibilidade de vencer incertezas oriundas das hipóteses e pressupostos, pela leitura analítica das significações e pelas conexões estabelecidas além do texto. A matéria em específico foi escolhida porque a data de publicação é posterior à prisão dos acusados e as fitas de confissão já eram públicas.

A análise de conteúdo é cruzada com as funções de personagem propostas por Propp em Morfologia do Conto Maravilhoso a fim de encontrar semelhanças estruturais no *storytelling* que também estão presentes em outros tipos de narrativa.

Análise

A capa do jornal Tribuna do Paraná do dia 07 de julho de 1992 está disponível no site do Projeto Humanos, podcast cuja quarta temporada é destinada ao Caso Evandro. Segue abaixo a imagem da capa do jornal publicado no ano do crime:

Figura 1 - Detalhe da capa de 07 de Julho de 1992 do jornal Tribuna do Paraná



Fonte: Projeto Humanos, 2021¹⁰.

¹⁰ Disponível em: <http://www.projetohumanos.com.br/wiki/extras-episodio-07/>

Figura 2 - Capa completa da edição do dia 7 de Julho de 1992 do jornal Tribuna do Paraná



Fonte: Projeto Humanos, 2021¹¹.

De primeiro momento observamos o título “RETRATOS-FALADOS LEMBRAM OS BRUXOS” em letras garrafais. A opção do jornal em utilizar “bruxos” para se referir aos acusados não é ao acaso, já que com a fita de confissão em que os presos admitem terem assassinado a tese de que Evandro foi sacrificado em ritual de magia negra ganhou ainda mais força.

Já havia especulação acerca dessa hipótese devido ao estado em que o corpo da vítima foi encontrado repleto de mutilações, sem mãos, pés, olhos, couro cabeludo e órgãos internos. Portanto, associar o crime à bruxaria alimenta ainda mais o imaginário popular com a ideia de que no litoral paranaense agia uma seita que sacrificava crianças em rituais, o que por ventura também ajuda a vender jornais na medida em que a história foge do cotidiano e desperta interesse no público.

Logo abaixo do título o que chama atenção aos olhos são as quatro imagens postas lado a lado em que, da esquerda para a direita, aparecem os acusados Osvaldo Marcineiro ao lado de um retrato-falado, seguido de Davi dos Santos Soares também ao lado de outro retrato-falado. A diagramação ao dispor lado a lado acusados e retratos falados cria um contexto e induz o leitor a pensar que de fato os presos são as mesmas pessoas do retrato, já que são parecidos. Há ainda o termo

¹¹ Disponível em: <http://www.projetohumanos.com.br/wiki/extras-episodio-07/>

“lemboram” no título para deixar claro ao leitor que acusados de matar Evandro podem estar envolvidos no sumiço de outras crianças.

No topo da página há o subtítulo “SUMIÇO DE MENINOS PODE ESTAR LIGADO À MAGIA NEGRA” fazendo alusão ao desaparecimento de crianças no Paraná e oferecendo a possível solução de que seriam os acusados no Caso Evandro responsáveis por outros crimes e que esses menores seriam alvos de magia negra, levando mais uma vez a história para um misticismo pejorativo.

Ao lado do título, tanto do lado esquerdo quanto do lado direito, estão as fotos de Guilherme Tiburtius e Everton Gonçalves, respectivamente, para dizer que acusados Osvaldo e Davi correspondem com as características físicas dos retratos-falados dos homens suspeitos de raptaram Guilherme e Everton. No entanto, a reportagem não detalha se os retratos-falados são dos suspeitos pelo desaparecimento de Guilherme em 1991 ou de Everton em 1988, nem se as imagens correspondem a um dos casos isolados ou aos dois.

Analizando a capa é possível traçar um paralelo entre a estrutura narrativa da matéria com a função de personagem descrita por Vladimir Propp (2006, p.31) “VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família”. Da mesma forma que a reportagem associa os acusados com retratos-falados dos suspeitos de raptar outra criança e também por terem confessado o assassinato de Evandro, no conto maravilhoso existe a função do antagonista que rapta ou causa outro tipo de dano alguém, demonstrando assim uma semelhança narrativa entre o jornalismo e o conto maravilhoso.

Propp (2006, p.31) descreve que essa função é de suma importância para o conto, pois é ela que dá movimento à história.

O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como *parte preparatória* do conto maravilhoso, enquanto que o nó da *intriga* está ligado ao dano (PROPP, 2006, p.31).

As formas de dano que mais se assemelham com a descrita no título e subtítulo da reportagem são: “1) O *antagonista* *rapta* *uma* *pessoa*. O dragão rapta a filha do rei; a filha de um camponês. A bruxa rapta um menino. Os irmão mais velhos raptam a noiva do mais novo” (PROPP, 2006, p.31). E a segunda:

14) *Ele comete um assassinio.* Em geral, é também apenas uma forma que acompanha outras espécies de dano do nó da intriga, forma essa que as reforça. A princesa rouba a camisa mágica do marido e o mata. Os irmãos matam o mais novo e raptam sua noiva. A irmãzinha rouba as frutas do irmão e o mata (PROPP, 2006, p.33-34).

Outra semelhança entre a abordagem jornalística nesse caso e o conto maravilhoso é a recorrente presença da bruxa, especificamente a Baba-lagá, que é uma antagonista presente em muitos contos maravilhosos. No Caso Evandro os acusados foram chamados de bruxos, inclusive nessa matéria é como são denominados no título.

Conclusões

Assim como observam Silva e Souza (2021) sobre os estereótipos nos jornais cariocas da década de 20, a imagem sem o contexto textual não foge do cotidiano. É mais um retrato falado, imagem com presença constante em noticiários policiais, porém o título grande com a inscrição “bruxos” que constroem a informação e colocam-a no campo místico, daquilo que foge da naturalidade (SILVA; SOUZA, 2021).

Outra conclusão observada por Silva e Souza que se assemelha ao meu trabalho é “a qualificação que o enunciador faz da manifestação religiosa que testemunha em expressões recorrentes ao longo de toda a narrativa como: diabólico, infernal, feiticeiro” (SILVA; SOUZA, 2021). A utilização desses estereótipos mostra que mesmo com as décadas de diferença entre os anos 20 e anos 90, os jornais se mostram incapazes de reconhecer ou compreender crenças que fogem das que estão habituados.

Mesmo os acusados confessando o crime em fitas, isso não dá ao enunciador margem para considerar a fé dos presos como magia negra, bruxaria ou satanismo, visto que nas fitas eles não fazem menção a isso em nenhum momento, apenas assumindo a autoria do crime. E a fita se mostra atualmente como uma falsa prova já que foi obtida sob tortura e portanto não tem validade, sendo assim inocentes os sete acusados, pois não há prova material que os relate ao crime.

Há nessa demonização da Umbanda um preconceito infundido pelos valores cristãos que são tidos como corretos na cultura brasileira, pois ao atribuir o que é diabólico a outra religião, não se leva em conta as crenças e valores da Umbanda que não são as mesmas que as do catolicismo e do protestantismo.

Esta estereotipia, no entanto, não é produto deste período histórico: a construção do imaginário social sobre o inferno, o demônio e o diabo na América Latina remontam ao período colonial, pois, os colonizadores trouxeram da Europa uma visão de mundo fortemente influenciada pelo dualismo entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo, influenciados pelas contendas religiosas da Reforma e da Contrarreforma, inserindo a religião em lugar de destaque no cotidiano (SILVA; SOUZA *apud* SOUZA, 1993, p. 22).

Portanto, ainda nos anos 90 estava cristalizada no Brasil uma herança da colonização em demonizar aquilo que vem da cultura do negro africano, construindo no imaginário social da população que a religiosidade afro-brasileira está em lugar que o cristianismo considera diabólico. Vemos que essa ideia perdura até hoje.

Referências

- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- CONTRERA, Malena. Violência, Medo e Imagem. **Revista Ghrebh**, n. 13, 2012.
- CUNHA, Magali Nascimento. Religião no noticiário: marcas de um imaginário exclusivista no jornalismo brasileiro. **E-compós**, Brasília, v. 19, n. 1, p. 1-21, abr./2016. Disponível em:
<http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1204>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2ª. ed. São Paulo: Atlas, 2010.
- PROJETO HUMANOS. **Detalhe da capa de 07 de Julho de 1992 do jornal Tribuna do Paraná**. s/d. Disponível em:
<http://www.projetohumanos.com.br/wiki/extras-episodio-07/>. Acesso em: 31 set. 2021.
- PROJETO HUMANOS. **Capa completa da edição do dia 7 de Julho de 1992 do jornal Tribuna do Paraná**. s/d. Disponível em:
<http://www.projetohumanos.com.br/wiki/extras-episodio-07/>. Acesso em: 31 set. 2021.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- SERBENA, Carlos Augusto. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 16, n. 1, p. 76-82, jan-jul/2010.
- SILVA, Vagner Gonçalves Da. UMBANDA: UMA RELIGIÃO ENTRE PÓLOS: subtítulo do artigo. **Revista USP**, São Paulo, Volume, n. 32, p. 214-221, fev./1997. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26047>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- SOUZA, Ronival Moreira de; SILVA, Maurício Ribeiro da. Estereótipos associados à religiosidade afro-brasileira nas narrativas jornalísticas cariocas na década de 1920. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 15, n. 2, maio-ago/2021.

A memória leonina nas *Le considerazioni sulle stimmate (Csd)*

Alex Silva COSTA¹

Introdução

Frei Leão teria nascido por volta do último decênio do século XII, seu local de origem é motivo de debates, sendo creditado ora em Assis ora em Viterbo região do Lazio. A última hipótese credita essa localização a seu nascimento por ser descrita nas obras *Chronologia magna* de Paolino di Venezia e *Tractatus de indulgentia* de Francesco di Bartolo d'Assisi². Faleceu em novembro de 1271 em Assis, no mais, sabemos que as informações sobre sua vida antes de entrar na *fraternitas* franciscana são escassas. Por outro lado, o seu engajamento no movimento teria ocorrido próximo a 1215, anos após a aprovação verbal da *forma vitae* de Francisco e seus companheiros por Inocêncio III que ocorreu em 1209, sendo por isso, posicionado na segunda geração dos frades da Porciúncula. Além disso, essas datas nos levam a crer que o mesmo tenha alcançado uma boa idade, e como isto, teria visto e vivido momentos cruciais tanto ao lado de Francisco de Assis quanto na ausência do mesmo quando o santo partiu do mundo terreno, pois acompanhou não só o desenvolvimento da Ordem dos Menores neste novo cenário, mas também seus constantes conflitos posteriores.

Devido ao exposto, temos uma preocupação especial com a figura representativa de Frei Leão por ele ser um elo de divisão no debate memorialístico franciscano. Isto se deve à influência de seu posicionamento religioso e de sua conduta de vida no *post mortem* de Francisco de Assis. Temos também interesse nos textos escritos por ele ou influenciados em seu testemunho por alimentaram os Espirituais em seus debates contra os Conventuais. Neste sentido, a memória de Frei Leão é reverenciada pelo primeiro núcleo franciscano citado por ser um homem de testemunho privilegiado, justamente por ter sido amigo dileto, confessor e *secretarius* do

¹Doutorando em História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes (UFMA), bolsista CAPES, orientação do Prof. Dr. Marcus Baccega (UFMA).

² Cf.: *Leone d'Assisi*. Disponível in: https://www.treccani.it/enciclopedia/leone-d-assisi_%28Dizionario-Biografico%29/.

santo dos estigmas. Além disso, Frei Leão participou de momentos cruciais na fraternidade dos menores, esteve com Francisco de Assis no retiro do monte Alverne em 1224 onde aconteceu o milagre dos estigmas. Ainda neste retiro, foi agraciado com o importantíssimo pergaminho autografado por Francisco de Assis em duas partes ou em cada lado, com a *Benedictio fratri Leoni data* no lado carne e a *Laudes Dei Altissimi* no lado pele. Além do mais, acompanhou as doenças do santo e esteve presente no seu leito de morte durante a celebração do *transitus* do pai seráfico.

Frei Leão apesar de ser uma figura presente na vida de Francisco de Assis e ativa no movimento franciscano, não ganha espaço nos registros hagiográficos “oficiais”, por outro lado, essa questão se inverte se compararmos a sua presença na documentação “não oficial”. Fato que requer interesse, porque há dessa forma um silenciamento por parte do lado “oficial”, e em contrapartida com o outro lado da escrita, observa-se a construção de um protagonismo *a posteriori* de Frei Leão sustentado por seus discípulos e pela ala Espiritual. Com o exposto, não queremos dizer que o mesmo assume o mesmo grau de importância de Francisco de Assis, o santo sempre será o referencial, mas o caso é que Frei Leão surge em algumas documentações “não oficiais”, por exemplo, *Le Considerazioni sulle stimmate (Csd)* como coadjuvante do santo, com testemunho privilegiado e ações centralizadas. Devido a estas constatações, nos voltaremos para a reflexão sobre a importância da memória leonina nesta documentação franciscana “não oficial”.

Le considerazioni sulle stimmate (Csd) e Frei Leão

Os *Fioretti (Fior)* são uma compilação de escritos redigidos no século XIV classificado biografia episódica com grande popularidade na atual Itália por ser fruto de tradições orais religiosas. Fazem parte de uma tradição oral advinda dos discípulos de Francisco de Assis, a qual tem Leão, Masseo, Egídio, dentre outros, que por sua vez foi repassada pelos discípulos destes, até chegar ao compilador do século XIV. No conjunto dos *Fioretti (Fior)* encontram-se as *Le Considerazioni Sulle Stimmate (Csd)*. A presente obra desde o início junta-se

aos Fioretti (Fior). Inspiram-se também nos *Atos de São Francisco e de Seus companheiros* e nas tradições do Monte Alverne. Temos nessa documentação a trajetória dos estigmas de Francisco de Assis de forma mais detalhada, com episódios divergentes dos contidos nas hagiografias franciscanas oficiais. A obra é extensa e relata um percurso que vai desde a angariação do Monte Alverne até a realização de milagres por intermédio dos estigmas, algo inédito em seu roteiro.

Pretendemos debater historicamente os novos fatos apresentados para evidenciarmos a disputa mnemônica por meio destes novos ângulos do milagre dos estigmas vistos sob a óptica dos companheiros próximos a Francisco de Assis em contraposição com a visão oficial. Por isso analisamos por meio das *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) o milagre dos estigmas de Francisco de Assis sob o ponto de vista dos companheiros do santo. Uma vez que, os *Fioretti* (Fior) são baseados nos relatos de frades que conviveram com o santo, onde identificamos divergências nos seus discursos hagiográficos em relação aos encontrados nas fontes hagiográficas “oficiais”. E, além disso, há na documentação novos episódios que revelam a atuação de personagens antes negligenciadas nos outros textos, como por exemplo, Frei Leão. *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) possuem quatro considerações A “primeira consideração” relata “como S. Francisco chegou ao santo monte Alverne” (Csd, 1997, p.1198)³. No início, temos a narração de quando Francisco de Assis recebeu o notório Monte Alverne de um conde em 1224, ou seja, mesmo ano por ora credenciado a sua estigmatização. E ao afirmar que:

“S. Francisco, tendo a idade de quarenta e três anos, em mil duzentos e vinte quatro, inspirado por Deus, partiu do vale de Espoleto para ir à Romanha com Frei Leão, seu companheiro, e andando passou ao pé do castelo de Montefeltro” (Csd, 1997, p.1192-1193).⁴

³ “come Santo Francesco pervenne al Monte Santo della Vernia” (Csd, 2017, p.1).

⁴ “S. Francesco essendo in etade di quarantatre anni, nelle mille dugento ventiquattro, ispirato da Dio si mosse della Valle di Spuleto, per andare in Romagna con Frate Lione suo compagno; e andando, passò a piè del Castello di Montefeltro” (Csd, 2017, p.1).

Dando continuidade, Francisco de Assis decidira entrar no referido castelo com Frei Leão por saber da importância dos presentes na festa: “sabendo S. Francisco da solenidade que se fazia e que estavam reunidos muitos gentil-homens de diversos países, disse a Frei Leão: ‘Vamos lá acima à festa, porque com a ajuda de Deus faremos algum fruto espiritual’” (Csd, 1997, p.1193)⁵. A nós, o interessante é que em meio a esses homens poderosos da região estava um:

[...] gentil-homem da Toscana, que tinha o nome de Monsior Orlando de Chiusi em Casentino, o qual, pelas maravilhosas coisas que havia sabido da santidade e dos milagres de S. Francisco, lhe tinha grande devoção e tinha grandíssima vontade de vê-lo e de ouvi-lo pregar (Csd, 1997, p. 1193)⁶.

Em seguida, acontece a pregação que Francisco de Assis fez no espaço interior do castelo onde ocorria uma festa. O sermão teria impressionado o Monsior Orlando de Chiusi que em gratidão a Francisco de Assis lhe presenteou com o Monte Alverne.

E no fim disse Monsior Orlando a S. Francisco: “Tenho na Toscana um monte devotíssimo o qual se chama o Monte Alverne, o qual é muito solitário e selvático e é muito bem apropriado para quem quiser fazer penitência em lugar afastado dos homens, ou para quem desejar vida solitária. Se ele te agradar, de boa vontade te darei a ti e aos teus companheiros para a salvação de minha alma” (Csd, 1997, p1193-1194)⁷.

⁵ “e udendo Santo Francesco questa solennitate che vi si facea, e che ivi erano raunati molti gentili uomini di diversi paesi, disse a Frate Lione: Andiamo quassù a questa festa, perocchè collo ajuto di Dio noi faremo alcuno buono frutto spirituale” (Csd, 2017, p.1).

⁶ “[...] gentili uomini, che vi erano venuti di quella contrada a quello corteo, si v'era uno grande e anche ricco gentiluomo di Toscana, lo quale avea nome Messere Orlando da Chiusi di Casentino; il quale per le meravigliose cose, che egli avea udito della santitade, e de' miracoli di Santo Francesco, gli portava grande divozione, e avea grandissima voglia di vederlo, e d'udirlo predicare” (Csd, 2017, p.1).

⁷ “E in fine disse questo messere Orlando a santo Francesco: “Io ho in Toscana uno monte divotissimo il quale si chiama il monte della Vernia, lo quale è molto solitario e salvatico ed è troppo bene atto a chi volesse fare penitenza, in luogo rimosso dalle gente, o a chi desidera vita solitaria. S'egli ti piacesse, volentieri lo ti donerei a te e a' tuoi compagni per salute dell'anima mia” (Csd, 2017, p.1).

É importante que este episódio só fora relatado na sequência do milagre dos estigmas nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd), não sendo apresentado em nenhuma hagiografia “oficial” ou “não oficial” para anteceder os futuros estigmas. A intenção deste episódio seria o de glorificar a conquista do local do acontecimento, detalhar sua origem, enfatizar que Francisco de Assis o conquistou pelo mérito de sua espiritualidade, assim como iria conquistar os estigmas, posteriormente, no mesmo Monte Alverne. Na “primeira consideração”, há ainda o reconhecimento do Monte Alverne por dois frades de Francisco de Assis, que foram reconhecer o local para tomarem posse do lugar. Na ocasião, o Monsior Orlando de Chiusi, “mandou com eles bem cinquenta homens armados para defendê-los das feras selvagens” (Csd, 1997, p.1194)⁸. Por ser um local isolado, era propício à contemplação da natureza e dos animais, por isso, os退iros religiosos foram frequentes no local nos dois últimos anos de vida do santo; também era distante da cidade, assim, poderiam ficar recolhidos sem serem incomodados pela agitação urbana. Por isso, segundo a obra, quando os frades chegaram a Santa Maria dos Anjos para contar a Francisco de Assis sobre o Monte Alverne, o mesmo lhes teria respondido:

Filhos meus, estamos perto de nossa Quaresma de S. Miguel Arcanjo: creio firmemente ser vontade de Deus, que façamos esta Quaresma no monte Alverne, o qual por divina dispensação nos foi preparado, a fim de que pela honra e glória de Deus e de sua Mãe Gloriosa, a Virgem Maria, e dos santos anjos, nós com penitência mereçamos de Deus consagrar aquele monte bendito (Csd, 1997, p.1194-1195)⁹.

Até aqui, o texto afirma ser de Francisco, por vontade de Deus, a escolha do Monte Alverne para ser o retiro quaresmal em honra a São Miguel para consagrar o local. Observa-se que não há, na citação acima, nenhuma alusão à chamada “grande tentação”, que segundo Le Goff (2007), Francisco de Assis passava no tempo em que se recolheu no Monte Alverne, antes de ser estigmatizado. Por outro lado, apenas dá sequência informando que Francisco de Assis escolheu três companheiros para subir com ele até ao Monte Alverne

⁸ “sì mandò con loro bene da cinquanta uomini armati acciocchè gli difendessono dalle fiere salvatiche” (Csd, 2017, p. 1).

⁹ “Figliuoli miei, noi ci appressiamo alla quaresima nostra di santo Michele Arcangelo: io credo fermamente che sia volontà di Dio che noi facciamo questa quaresima in sul monte della Vernia, il quale per divina dispensazione ci è stato apparecchiato acciò che ad onore e gloria di Dio e della sua gloriosa vergine Maria e de' santi Agnoli noi con penitenza meritiamo da Cristo la consolazione di consacrare quel monte benedett” (Csd, 2017, p.1).

para fazer o retiro espiritual e que um (Frei Masseo) foi escolhido para ser o guia e guardião do grupo na viagem:

S. Francisco tomou consigo Frei Masseo [...] Frei Ângelo [...] e Frei Leão, o qual era homem de grandíssima simplicidade e pureza; pela qual coisa S. Francisco muito o amava e quase todos os segredos lhe revelava. E com estes três frades S. Francisco se pôs em oração e depois, finda a oração, recomendou-se aos preditos às orações dos frades que ficaram e pôs-se a caminho com aqueles três em nome de Jesus Cristo crucificado para ir ao monte Alverne. E caminhado, S. Francisco chamou um daqueles três companheiros, isto é, Frei Masseo, e disse-lhe: “Tu, Frei Masseo, serás nosso guardião e nosso prelado nesta viagem enquanto andarmos e estivermos juntos, e observaremos nossa usança de dizer o ofício ou de falar de Deus ou de guardar silêncio e não pensaremos de antemão no que comer, nem dormir; mas, quando for a hora de descansar, mendigaremos uma pouca de pão, pararemos e repousaremos no lugar que Deus quiser” (Csd, 1997, p.1195)¹⁰.

Durante a subida do Monte Alverne, houve vários percalços por causa da dificuldade do santo de Assis em andar, pois, o santo estava muito débil de corpo “e mal poderia caminhar a pé, dirigiram-se a um pobre lavrador da vizinhança e lhe pediram pelo amor de Deus seu asno emprestado para o Pai S. Francisco, o qual não podia andar a pé” (Csd, 1997, p.1197)¹¹. Antes de acontecer a visão do Serafim, um pobre lavrador ainda foi agraciado com o “milagre da fonte”¹²

¹⁰ “Santo Francesco si prese seco frate Masseo da Marignano d’Ascesi, il quale era uomo di grande senno e di grande eloquenza, e frate Agnolo Tancredi da Rieti, il quale era molto gentile uomo ed era stato cavaliere nel secolo, e frate Leone, il quale era uomo di grande semplicità e purità (per la quale cosa santo Francesco molto l’amava e quasi ogni suo secreto gli revelava); e con questi tre frati santo Francesco si puose in orazione, e poi finita l’orazione raccomandò sé e li predetti compagni alle orazioni de’ frati che rimanieno, e mossesi con quelli tre nel nome di Gesù Cristo crocifisso per andare al monte della Vernia. E movendosi, santo Francesco chiamò uno de’ tre compagni, ciò fu frate Masseo, e sì gli disse così: ‘Tu, frate Masseo, sì sarai nostro guardiano e nostro prelato in questo viaggio, cioè mentre che noi andremo e staremo insieme, e sì osserveremo la nostra usanza che, o noi diremo l’ufficio o noi parleremo di Dio o noi terremo silenzio, e non penseremo innanzi né di mangiare né di bere né del dormire: ma quando sarà l’ora dello albergare, noi accatteremo uno poco di pane, e sì ci ristaremo e riposeremoci in quel luogo che Dio ci apparecchierà’” (Csd, 2017, p.1).

¹¹ “e male avrebbe potuto camminare a piede; sì se ne andarono a uno povero lavoratore della contrada, e sì gli chiesono, per l’amore di Dio, il suo asinello in prestanza per Frate Francesco loro padre il quale non potea andare a piede” (Csd, 2017, p.1).

¹² “Chegados que talvez à metade da subida do monte, porque fosse grandíssimo o calor e a subida fatigante, veio grande sede a este aldeão, tanta que começou a gritar atrás de S. Francisco: ‘Ai de mim, que morro de sede; se não tiver alguma coisa para beber cairei logo sufocado’. Pela qual coisa S. Francisco desce do asno e põe-se em oração, e tanto esteve ajoelhado com as mãos levantadas para o céu, que conheceu pela revelação que Deus o tinha atendido e disse então ao aldeão: ‘Corre, vai depressa àquela pedra e acharás a água viva a qual Jesus Cristo neste momento, pela sua misericórdia, fez nascer daquela pedra’” (Csd, 1997, p.1197-1198).

durante a subida do Monte Alverne, situação também não descrita no roteiro das hagiografias franciscanas sobre o milagre dos estigmas.

Na “segunda consideração”, se descreve a estadia de Francisco de Assis no Monte Alverne, relatando as várias celas utilizadas por ele, as quais faziam parte de fendas naturais que surgiam de grandiosos rochedos. A obra afirma ainda que foi o próprio Deus que o ofertou, e ele quis que, “singularmente, aparecesse sobre o Monte Alverne, para significar que neste monte se deveria renovar a paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, na alma dele por amor e compaixão e no seu corpo pela impressão dos estigmas” (Csd, 1997, p.1200)¹³. Consideramos que esta narrativa fortalece a pretensão da obra de venerar e santificar o local do milagre dos estigmas de Francisco de Assis. Nesse sentido, entendemos que há a preocupação em valorizar os acontecimentos ocorridos no Alverne para intensificar a santidade tanto de Francisco de Assis como o do recinto “preparado por Deus” para o surgimento do “novo Cristo”.

Analisaremos, a partir de agora, a importância dada ao isolamento espiritual realizado por Francisco de Assis no Monte Alverne nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd). Com a aproximação da festa da Assunção de Nossa Senhora, “S. Francisco procurava a oportunidade de um lugar mais solitário e secreto no qual ele possa mais solitariamente fazer a Quaresma de S. Miguel Arcanjo, a qual começava pela dita festa da Assunção” (Csd, 1997, p.1203)¹⁴. Entre a festa religiosa da Assunção de Nossa Senhora até a data de comemoração da Exaltação da Santa Cruz que é no dia 14 de setembro são quarentas dias. Durante o período estavam em isolamento espiritual em local bastante selvático e de difícil acesso. Por isso, também foi possível atender as necessidades de Francisco que desejou que uma nova cela fosse construída em lugar mais isolado, no Monte Alverne, para a realização do retiro espiritual, e ainda pediu, de sorte que “nenhum grito seu pudesse ser ouvido por eles” (Csd, 1997, p.1203)¹⁵. Na dita pequena cela, apenas um frade teria acesso, assim, Frei Leão foi o escolhido por Francisco de Assis. Outro fato que chama a atenção é

¹³ “che singolarmente apparesse in su quel Monte della Vernia, perchè quivi si dovea rinnovare la Passione del nostro Signore Gesù Cristo nell'anima sua, per amore e compassione, e nel corpo suo per impressione delle sacre sante Istitute” (Csd, 2017, p.1).

¹⁴ “Santo Francesco cerca opportunità di luogo più solitario e segreto, nel quale egli possa più solitario fare la Quaresima di Santo Michele Arcangelo, la quale comincia per detta festa della Assunzione” (Csd, 2017, p.1).

¹⁵ “nessuno suo gridare e' potesse essere udito da loro” (Csd, 2017, p.1).

a presença constante de Frei Leão como testemunha ocular nos episódios das *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) que pensamos existir para acusar a veracidade dos mesmos.

Mas tu, Frei Leão, somente uma vez por dia virás a mim com um pouco de pão e água, e de noite, uma outra vez, na hora de Matinas; então virás em silêncio; e quando estiveres no começo da ponte, dirás: ‘*Domine, labia mea aperies*’, e se eu te responder, passa e vem à cela e diremos juntos Matinas; e se eu não te responder, parte imediatamente (Csd, 1997, p.1203-1204)¹⁶.

Na “terceira consideração” é relatada a “aparição seráfica e impressão dos sagrados estigmas” (Csd, 1997, p.1206)¹⁷, onde temos em destaque a participação de Frei Leão. A referida “consideração” inicia relatando o episódio no qual Frei Leão estranha a ausência de Francisco de Assis em sua cela isolada. Com o estranhamento, o companheiro então teria atravessado a ponte por causa de sua preocupação em vigiar o santo.

[...] aproximando-se a festa da santa Cruz no mês de setembro, **foi uma noite Frei Leão ao eremitério à hora do costume**, para dizer Matinas com S. Francisco; e dizendo da cabeça da ponte como usava, “*Dominie, labia mea aperies*”, e S. Francisco não respondendo, **Frei Leão voltou para trás como S. Francisco lhe tinha ordenado**; mas com intensão boa e santa **passou a ponte e entrou devagarinho na cela dele**; e não o encontrando, pensou que **estivesse na floresta em algum lugar em oração** (Csd, 1997, p.1206, grifo nosso)¹⁸.

Neste caso, o que interessa é que Frei Leão está presente em vários momentos que antecedem o milagre da estigmatização, o que contrasta com as “hagiografias franciscanas”, na quais não há destaque para tantos episódios antecipatórios do milagre dos estigmas. De fato, a presença de Frei Leão como

¹⁶ “*Ma tu, frate Leone, solamente, una sola volta il dì verrai a me con uno poco di pane e d’acqua, e la notte un’altra volta nell’ora del mattutino; e allora verrai a me con silenzio e quando se’ in capo del ponte e tu dirai: ‘Domine labia mea aperies’. E s’io ti rispondo, passa e vieni alla cella e diremo insieme il mattutino; e se io non ti rispondo, partiti immantanente*” (Csd, 2017, p.1).

¹⁷ “*apparizione seráfica, e impressione delle sacre Istitute*” (Csd, 2017, p.1).

¹⁸ “[...] appressandosi alla festa della santissima Croce del mese di settembre, andò una notte frate Lione al luogo e all’ora usata per dire mattutino con santo Francesco; e dicendo da capo al ponte, com’egli era usato, ‘*Domine, labia mea aperies*’, e santo Francesco non rispondendo, frate Lione non si tornò addietro, come santo Francesco gli avea comandato, ma con buona e santa intenzione passò il ponte ed entrò pianamente in cella sua, e non trovandolo, si pensò ch’è fusse per la selva in qualche luogo in orazione” (Csd, 2017, p.1).

testemunha ocular dos fatos narrados pelas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) é constante. Em suma, em quase todos os relatos das “considerações” referentes ao milagre dos estigmas o Frei está presente: na conquista do Monte Alverne, na escolha dos três frades para o retiro espiritual, sendo, também, escolhido para visitar Francisco de Assis na cela em que o santo ficou recolhido antes de receber os estigmas.

Ressaltamos estes fatos porque nas hagiografias “oficiais” e “não oficiais” a presença de Frei Leão não é descrita nos momentos que antecedem o milagre dos estigmas. Aqui, pelo contrário, ela tem função específica, o de testemunha presente dos fatos premonitórios dos estigmas, função que não se encontra nas hagiografias franciscanas, haja vista que as descrições do milagre dos estigmas, principalmente nas hagiografias “oficiais”, estão concentradas em Francisco de Assis, no Monte Alverne, na figura do Serafim alado e nas características dos estigmas. As hagiografias franciscanas não destacam outras personagens, tampouco citam Frei Leão como testemunha ativa do retiro do Alverne. Já nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd), ele é uma testemunha ocular ativa que presenciou todos os fatos relativos aos estigmas, embora aqui também fique claro, assim como nas hagiografias “oficiais”, que no momento exato da estigmatização de Francisco de Assis, o santo estava sozinho.

Vejamos agora a participação de Frei Leão na tríplice abertura do Evangelho antes da estigmatização. Observe que nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) é o próprio Frei Leão que abre o sagrado livro:

[...] mandou buscar o livro do Evangelho; porque Deus lhe tinha posto no espírito que abrindo por três vezes o livro do Evangelho lhe seria mostrado o que Deus queria fazer dele. E trazido que lhe foi, S. Francisco se pôs em oração: e feita a oração, **mandou abrir o livro três vezes pela mão de Frei Leão em nome da Santíssima Trindade**; e, como aprouve à divina disposição, **naquelas três vezes sempre se apresentou diante dele a paixão de Cristo** (Csd, 1997, p.1209, grifo nosso)¹⁹.

¹⁹ “[...] si fece recare il libro de’ Vangeli, però che Iddio gli avea messo nell’animo che nello aprire tre volte il libro de’ Vangeli gli sarebbe dimostrato quello che a Dio piacea di fare di lui. E recato che gli fu il libro, santo Francesco si gittò in orazione, e compiuta l’orazione si fece tre volte aprire il libro per mano di frate Lione nel nome della santissima Trinità, e come piacque alla divina disposizione, in quelle tre volte sempre sì gli si parò innanzi la passione di Cristo” (Csd, 2017, p.1).

Na *Vita Prima* (1C), há uma diferença crucial com relação à personagem que realiza a tríplice leitura do Evangelho da paixão de Cristo. Antes, é necessário dizer que o primeiro relato hagiográfico sobre este episódio da leitura da paixão foi apresentado por Tomás de Celano na *Vita Prima* (1C). Neste, além de Frei Leão não aparecer no episódio, é o próprio Francisco de Assis que realiza a tríplice leitura do Evangelho da paixão de Cristo, pois afirma que o mesmo:

Levantando-se, depois da oração, com espírito humano e ânimo contrito, **fez o sinal da santa cruz, tomou o livro do altar e o abriu com reverência e temor. A primeira coisa que deparou ao abrir o livro foi a paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, no ponto que anunciaava as tribulações por que deveria passar.** Mas, para que ninguém pudesse suspeitar de que isso tivesse acontecido por acaso, abriu o livro mais duas vezes, e o resultado foi o mesmo. **Compreendeu, então, aquele homem cheio de espírito de Deus** que deveria entrar no reino de Deus depois de passar por muitas tribulações, muitas angústias e muitas lutas (1C, 1997, p.245 grifo nosso)²⁰.

Observamos, de forma divergente, que nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) foi Francisco de Assis quem escolheu Frei Leão para fazer a tríplice abertura do Evangelho. Neste sentido, Frei Leão mais uma vez é uma testemunha ativa do fato porque realizou a ação que anteriormente foi feita por Francisco de Assis, no episódio da *Vita Prima* (1C).

Analisaremos agora a “terceira consideração”, que versa sobre a aparição do Serafim alado a Francisco de Assis, no Monte Alverne. Observa-se a afirmação de que “No dia que vem antes da festa da santíssima Cruz do mês de setembro, estando S. Francisco em oração secretamente em sua cela, apareceu-lhe o anjo de Deus” (Csd, 1997, p.1209)²¹. Como a festa é celebrada no dia 14 de setembro, o fato se deu em 13 de setembro. Essa data não foi apresentada anteriormente por nenhuma hagiografia franciscana. Na ocasião foi

²⁰ “*Surgens quoque ab oratione, in spiritu humilitatis animoque contrito (cfr. Luc 22,45; Dan 3,39), ac signaculo sanctae crucis se muniens, de altari librum accepit eumque cum reverentia et timore aperuit. Factum est autem, cum aperuisset librum (cfr. Apoc 5,7.8), occurrit sibi primo passio Domini nostri Iesu Christi, et id solum quod tribulationem eum passurum denuntiabat. Sed, ne hoc casu evenisse possit aliquatenus suspicari, bis et ter librum aperuit, et idem vel simile scriptum invenit. Intellexit tunc vir spiritus Dei plenus (cfr. Gen 41,38), quod per multas tribulationes, per multas angustias et per multas pugnas oporteret eum intrare in regnum Dei (cfr. Act 14,21)*” (1C, 2017, p.93).

²¹ “*Il di, che va innanzi alla festa della Santissima Croce del mese di Settembre, istandosi Santo Francesco in orazione segretamente in cella sua, gli apparve l’Angelo di Dio*” (Csd, 2017, p.1).

estabelecido um diálogo entre o anjo e Francisco de Assis, no qual é garantido ao último que no dia seguinte²², “isto é, o dia da Santíssima cruz” (Csd, 1997, p.1209)²³, por contemplar devotissimamente a paixão de Cristo e a sua infinita caridade, “que todo ele se transformara em Jesus pelo amor e pela compaixão” (Csd, 1997, p.1210)²⁴. *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) é a única obra a afirmar que a aparição do Serafim alado e o milagre dos estigmas aconteceram pela manhã.

[...] naquela mesma manhã viu vir do céu um Serafim com seis asas resplandecentes e inflamadas; o qual Serafim com vôo veloz aproximou-se de S. Francisco de modo que ele o pôde discernir, e viu que trazia em si a imagem de um homem crucificado, e suas asas estavam assim dispostas: duas asas se estendiam sobre a cabeça, duas se estendiam para voar e as outras duas cobriam todo o corpo (Csd, 1997, p.1210, grifo nosso)²⁵.

Outra questão é que a obra relata um diálogo entre o Cristo personificado na figura do Serafim alado e Francisco de Assis no momento da aparição. Esta novidade (o diálogo) não aparece, em nenhum momento, nas hagiografias franciscanas “oficiais”. Além disso, nesta obra é afirmado que o Cristo assume a forma do Serafim alado da mesma forma que foi afirmada por Boaventura na *Legenda Maior* (LM): “Sabe que aquele que me apareceu não foi anjo, mas foi Cristo em forma de Serafim: o qual com suas mãos imprimiu no meu corpo estas cinco chagas como as recebeu no seu corpo sobre a cruz” (Csd, 1997, p.1227)²⁶.

²² Neste sentido, a obra é a única que apresenta uma data exata para o milagre dos estigmas, que é o dia da Exaltação da Santa Cruz, comemorado dia 14 de setembro desde o século IV da Antiguidade.

²³ “cioè il di della Santissima Croce” (Csd, 2017, p.1).

²⁴ “che tutto si trasformava in Gesù per amore e per compassione” (Csd, 2017, p.1).

²⁵ “[...] in quella medesima mattina e' vide venire dal cielo uno Serafino con sei ali risplendenti e affocate; il quale Serafino con veloce volare appressandosi a santo Francesco, sì ch'egli il potea discernere, e' conobbe chiaramente che avea in sé l'immagine d'uomo crocifisso, e le sue alie erano così disposte, che due alie si distendeano sopra il capo, due se ne distendeano a volare e l'altre due sì copriano tutto il corpo” (Csd, 2017, p.1).

²⁶ “Sappi, che colui che mi apparve non fu Angelo, ma fu Gesu Cristo in ispezie di Serafico; il quale colle sue mani m'impresse nel corpo mio queste piaghe, siccome egli le ricevette nel corpo suo in sulla Croce” (Csd, 2017, p.1).

Na dita **aparição seráfica, Cristo, o qual aparecia**, falou a S. Francisco certas coisas secretas e altas as quais S. Francisco jamais em vida quis revelar a ninguém, mas depois de sua vida as revelou segundo se demostra adiante e as palavras foram estas: “Sabes tu, **disse Cristo**, o que fiz? Dei-te os estigmas que são o sinal de minha paixão, a fim de que sejas meu gonfaloneiro. E como no dia da minha morte desci ao limbo, e todas as almas que aí achei tirei-as, em virtude destes meus estigmas, assim te concedo que cada ano, no dia de tua morte, vás ao purgatório e todas as almas das tuas três Ordens, isto é, menores, irmãs e continentes, e também dos outros que te foram muito devotos, o quais encontres ali, as tires em virtude dos teus estigmas e as conduza à glória do paraíso, a fim de que tu me sejas conforme na morte como na vida (Csd, 1997, p.1211)²⁷.

Quanto ao surgimento dos estigmas no corpo de Francisco de Assis, afirma-se que se dá um espaço de tempo e logo que desaparecendo aquela “visão admirável, depois de grande espaço de tempo e de secreto falar, deixou no coração de S. Francisco um ardor excessivo e flama de amor divino, e em sua carne deixou uma imagem maravilhosa e vestígio da paixão de Cristo” (Csd, 1997, p.1211-1212)²⁸ Observe que aqui há um espaço de tempo considerável para que os estigmas apareçam no corpo de Francisco de Assis, enquanto que nas hagiografias franciscanas “oficiais” os estigmas surgem logo após o desaparecimento da visão do Serafim. Observemos, agora, como as *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) relataram o surgimento dos estigmas de Francisco de Assis:

²⁷ “E nella detta apparizione seráfica Cristo, il quale apparìa, sì parlò a santo Francesco certe cose secrete ed alte, le quali santo Francesco in vita sua non volle rivelare a persona, ma dopo la sua vita il rivelò, secondo che si dimostra più giù; e le parole furono queste: “Sai tu, disse Cristo, quello ch'io t'ho fatto? Io t'ho donato le Stimate che sono i segnali della mia passione, acciò che tu sia il mio gonfaloneire. E siccome io il dì della morte mia discesi al limbo, e tutte l'anime ch'io vi trovai ne trassi in virtù di queste mie Istimate; e così a te concedo ch'ogni anno, il dì della morte tua, tu vadi al purgatorio, e tutte l'anime de' tuoi tre Ordini, cioè Minori, Suore e Continenti, ed eziandio degli altri i quali saranno istati a te molto divoti, i quali tu vi troverai, tu ne tragga in virtù delle tue Istimate e menile alla gloria di paradiso, acciò che tu sia a me conforme nella morte, come tu se' nella vita” (Csd, 2017, p.1).

²⁸ “visione mirabile, dopo grande spazio e segreto parlare, lasciò nel cuore di Santo Francesco uno ardore eccessivo e fiamma d'amore divino; e nella sua carne lasciò una maravigliosa immagine, ed orma delle passioni di Cristo” (Csd, 2017, p.1).

[...] imediatamente nas mãos e nos pés de S. Francisco começaram a aparecer os sinais dos cravos pelo modo por que ele tinha então visto no corpo de Jesus crucificado, o qual lhe havia aparecido em espécie de serafim: e assim pareciam as mãos e os pés pregados no meio com cravos, cujas cabeças estavam nas palmas das mãos e nas plantas dos pés fora da carne e as pontas saíam no dorso das mãos e dos pés, parecendo recurvos e batidos, de modo que entre a curvatura e o rebite, o qual saía todo acima da carne, facilmente se poderia meter o dedo da mão como num anel, e as cabeças dos pregos, eram redondas e pretas. Semelhantemente, no lado direito, apareceu a imagem de uma ferida de lança, não cicatrizada, vermelha e sanguinolenta, a qual depois muitas vezes lançava sangue do santo peito de S. Francisco e ensaguentava-lhe a túnica e o pano das bragas (Csd, 1997, p.1211-1212, grifo nosso)²⁹.

Percebe-se que nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) relata-se que após a estigmatização Francisco de Assis teve a preocupação de escondê-las dos seus companheiros: “E ainda que ele muito procurasse esconder e ocultar aqueles estigmas gloriosos, tão claramente impressos em sua carne” (Csd, 1997, p.1212)³⁰. Francisco de Assis, contudo, tinha a sensação que seus companheiros sabiam do milagre: “certamente compreenderam que ele nas mãos e nos pés e semelhantemente no costado tinha expressamente impressa a imagem e similitude de Nossa Senhor Jesus Cristo crucificado” (Csd, 1997, p.1212)³¹. Apresentamos essa situação porque ela se vincula novamente ao aparecimento de Frei Leão na questão complexa do surgimento dos estigmas, porque dentre os companheiros que estavam com Francisco de Assis no Monte Alverne, este foi o escolhido pelo santo para tocar e cuidar das chagas:

²⁹ “[...] immantanente nelle mani e ne’ piedi di santo Francesco cominciarono ad apparire li segnali dell’ chiovi, in quel modo ch’egli avea allora veduto nel corpo di Gesù Cristo crocifisso, il quale gli era apparito in ispezie di Serafino; e così parevano le mani e li piedi chiovellati nel mezzo con chiovi, li cui capi erano nelle palme delle mani e nelle piante de’ piedi fuori delle carni, e le loro punte riuscivano in sul dosso delle mani e de’ piedi, in tanto che pareano rintorti e ribaditi, per modo che fra la ribaditura e torcitura loro, la quale riusciva tutta sopra la carne, agevolmente sì si sarebbe potuto mettere il dito della mano, a modo che ‘n uno anello; e li capi de’ chiovi sì erano tondi e neri. Similemente nel costato ritto apparve una immagine d’una ferita di lancia, non salda, rossa e sanguinosa, la quale poi spesse volte gittava sangue del santo petto di santo Francesco e insanguinavagli la tonica e li panni di gamba. Onde li compagni suoi, innanzi che da lui il sapessono, avvedendosi nientedimeno che egli non iscopria le mani né li piedi e che le piante dei piedi egli non potea porre in terra; appresso trovando sanguinosa la tonica e li panni di gamba, quando gliele lavavano, certamente compresono che egli nelle mani e ne’ piedi e simigliantemente nel costato aveva espressamente impressa la immagine e similitudine del nostro Signore Gesù Cristo crocifisso” (Csd, 2017, p.1).

³⁰ “E bene che assai s’ingegnasse di nascondere e di celare quelle sacre sante Istitute gloriose, così chiaramente impresse nella carne sua” (Csd, 2017, p.1).

³¹ “certamente compresono, ched egli nelle mani e ne’ piedi, e simigliantemente nel costato avea espressamente impressa la immagine e similitudine del nostro Signore Gesù Cristo Crocifisso” (Csd, 2017, p.1).

“[...] elegeu Frei Leão, entre outros o mais simples e o mais puro, ao qual revelou tudo, e aquelas santas chagas deixava-lhe ver, tocar e envolver com alguns linhos, para mitigar a dor e para receber o sangue que das ditas chagas saía e corria” (Csd, 1997, p.1213)³².

Para além dos cuidados aos estigmas, é descrita uma situação contrária à colocada nas hagiografias franciscanas “oficiais”. No caso, afirma-se que antes de ser finalizada a Quaresma de São Miguel Arcanjo e de se despedirem do Monte Alverne, Francisco de Assis chamou os companheiros que o acompanhavam, isto é, Frei Ângelo e Frei Leão, despediu-se deles, e eis que: “condescendendo aos pedidos deles deu-lhes as suas santíssimas mãos adornadas daqueles gloriosos estigmas para verem, tocarem e beijarem; e assim, deixando-os consolados, se despediu deles e desceu do santo monte” (Csd, 1997, p.1213-1214) ³³. Desta maneira, a obra termina as suas considerações sobre o surgimento dos sagrados estigmas cedendo à curiosidade e aos pedidos dos companheiros para constatarem a veracidade do milagre. O santo os revela para olharem e tocarem, da mesma forma que Cristo fez com Tomé para sanar as dúvidas do apóstolo diante da ressurreição: “Depois disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; e chega a tua mão, e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente” (Jo 20, 27).

Além disso, percebe-se que para relatar o milagre dos estigmas, houve a preocupação em descrever desde a conquista do Monte Alverne, o reconhecimento do lugar por Francisco de Assis e seus companheiros, a realização do retiro espiritual de quarenta dias em hora a São Miguel Arcanjo, até chegar ao apogeu da visão do Serafim alado e do milagre da estigmatização, findando então com a descida do Monte Alverne. A “quarta consideração”, refere-se principalmente aos milagres realizados por Francisco de Assis, afirma: “que o verdadeiro amor de Cristo transformou perfeitamente S. Francisco em Deus e na vera imagem de Cristo Crucificado” (Csd, 1997, p.1214)³⁴. Além disso, esta

³² “elesse Frate Lione, *infra gli altri più semplice e più puro, al quale egli rivelò tutto; e quelle sante piaghe gli lasciava vedere e toccare e fasciare con alcune pezzuole, e mitigare il dolore, e a ricevere il sangue, che delle dette piaghe usciva e colava*” (Csd, 2017, p.1).

³³ “condescendendo a’ loro prieghi, porse loro le sue santissime mani, adornate di quelle gloriose e sacre sante Istitute, a vedere, toccare e baciare: e così, lasciandoli consolati, si partì da loro ed iscese del Santo Monte” (Csd, 2017, p.2017).

³⁴ “che da poichè il vero amore di Cristo ebbe perfettamente trasformato Santo Francesco in Dio, e nella vera immagine di Cristo Crocifisso” (Csd, 2017, p.1).

“consideração” descreve os casos ocorridos depois de Francisco de Assis já estar estigmatizado, é nela que está a finalização dos acontecimentos relativos à estadia de Francisco de Assis e de seus companheiros no Monte Alverne, pois afirma que tendo se completado a Quaresma de São Miguel Arcanjo “desceu do monte o angélico Francisco com Frei Leão e com um devoto aldeão no asno do qual montava, porque os cravos dos pés não o deixavam andar” (Csd, 1997, p.1214)³⁵. Com a descida dos três freis, terminam os relatos ligados a consumação dos estigmas corporais de Francisco de Assis.

Considerações finais

A inscrição da presença leonina nas *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) favorece no sentido psíquico do termo a permanência de sua memória no grupo dos espirituais, porque ela é, “a sobrevivência por si da imagem mnemônica contemporânea da experiência originária” (RICOUER, 2007, p. 447). Assim, muitos frades que conviveram com Francisco de Assis justificam que sua escrita memorialística por meio do grupo de perícopes *nos qui cum eo fuimus* seja mais fidedigna que a de outros hagiógrafos, no entanto, sabemos que não há testemunhos mais autorizados que outros, porque há movimentos de corrompem e distorcem testemunhos a favor de seus interesses próprios, então não temos como afirmar sem uma minuciosa pesquisa quais testemunhos são mais autorizados que outros.

Assim, “é no caminho da recordação que se encontram os obstáculos para o retorno da imagem. Do instantâneo do retorno e da captura, remontamos ao gradual da busca e da caça” (RICOUER, 2007, p. 452). Por isso, as *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) conferem notoriedade para a memória de Frei Leão, fiel companheiro e confessor de Francisco de Assis, que foi silenciado nas hagiografias “oficiais”. O uso da memória franciscana pode privilegiar novos atores históricos, fazer surgir novos episódios, situações e diálogos, romper o silêncio. Por isso, pensamos a memória como uma operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado sobre aquilo que se quer

³⁵ “discese dal Monte l’Angelico uomo Santo Francesco, con Frate Lione, e con un divoto villano; in sul cui asino egli sedea, per cagione delli chiovi de’ piedi, e non potea bene andare a piede” (Csd, 2017, p.1).

salvaguardar. No caso, demostramos por meio das *Le Considerazioni Sulle Stimmate* (Csd) que, com o passar do tempo, o uso da memória pode privilegiar outros atores históricos, memórias advindas de locais não oficiais, originadas da tradição, que podem fazer surgir novos episódios, acrescentar novas situações e diálogos, revelar outras personagens que estavam no silêncio. Assim, a disputa mnemônica entre os grupos franciscanos que reivindicaram ao longo da Idade Média, em específico os séculos XIII e XIV, a construção de memórias divergentes sobre Francisco de Assis, fornece aos espectadores variadas versões de um mesmo roteiro, revelando às vezes novos protagonistas, no caso, Frei Leão é revelado como coadjuvante do santo de Assis.

Neste sentido, há um intenso debate sobre o conteúdo formativo dos documentos franciscanos enquanto objetos memorialísticos. Por isso, também cremos que o problema que se coloca em longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas “possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do ‘não-dito’ à contestação e à reivindicação; o problema de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização” (POLLAK, 1989, p.09). Neste sentido, os trabalhos de Dalarun advogam que a história deve dar razão à Sabatier porque houve um importante renascimento nos estudos franciscanos através da abertura de um prodigioso sítio de pesquisa. Onde, “*éditions de sources, débats philologiques, études su l’Ordre, biographies du saint se sont succédé à un rythme incroyable comme en témoigne, depuis de 1229, la précieuse Bibliographia franciscana*” (DALARUN, 2002, p.28)³⁶. Assim, foi importante as exigências da crítica histórica moderna que levaram, no fim do século XIX, a uma revisão do São Francisco tradicional.

Para Miccoli o específico da proposta de Francisco de Assis e da experiência vivida pela fraternidade original estava “na sua profunda e total imersão na vida cotidiana da sociedade circunstante, mas assumindo para si critérios, valores e consequentes comportamentos, a ela radicalmente alternativos” (MICCOLI, 2004, p.224). Em todo caso, apesar dos Conventuais e

³⁶ “Edições de fontes, debates filológicos, estudos sobre a Ordem, biografias do santo se sucederam em um ritmo incrível evidenciado, depois 1229, a preciosa *Bibliographia franciscana*” (DALARUN, 2002, p.28). (tradução própria).

Espirituais reivindicarem uma memória para si por meio dos textos hagiográficos e documentos franciscanos, os mesmos não se tem como afirmar que sua memória é mais legítima que a do outro, até porque a construção do que foi a realidade é feita de forma turva, com acréscimo e cortes do que foi, com isso, o verdadeiro Francisco é uma figura impossível de se reivindicar ou descrever em sua totalidade.

Giovanni Miccoli (2004) nos afirma que entre todos os materiais sobre a vida de Francisco de Assis não existem textos privilegiados, nem testemunhos autorizados ou mais autorizados do que os outros, justamente, porque em todos aflora mais ou menos claramente o condicionamento de uma deslocação decisiva já acontecida nas orientações da Ordem e na praxe existencial dos Menores. Até porque em todos os documentos do corpo de estudo sobre o santo, “se põe o problema do paciente discernimento dos diversos elementos e visões que, aos poucos, se acumularam ao lado e ao redor do eventual núcleo original dos episódios, feitos e palavras dos quais querem dar testemunho” (MICCOLI, 2004, p.256-257). Por isso é significativo pensar que “assim como as memórias coletivas e a ordem social que elas contribuem para constituir, a memória individual resulta da gestão de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e de tensões” (POLLAK, 1989, p.13). Ou seja, as diferentes visões sobre a mesma figura, nos dão variadas interpretações sobre a vida e atuação da mesma personagem. Por isso, considerar um ou outro documento como exclusividade dogmática só funcionaria em favor de interesses particulares. Agora, se pensarmos os documentos franciscanos como objeto histórico onde a variedade histórica nos concede uma segurança maior em nossas análises, a escrita a ser construída será o resultado não apenas de uma voz, mas de várias.

Nesse sentido, se faz importante o estudo da memória franciscana imersa no contexto conflitos da Ordem dos Frades Menores durante o período medieval para compreendermos os sentidos atribuídos à memória do santo e suas ações pelos grupos franciscanos após a morte de Francisco de Assis em 1226. Entendemos que memória confere sentido aos sujeitos; para Maurice Halbwachs (1990) a apresentação de uma “memória individual” representa um *locus* em específico de ressonância de uma variante menor, mas há também os usos e atributos da “memória coletiva” que representa uma atmosfera maior, que pode

referir-se a uma nação, exaltação e perpetuação da memória em grandes dimensões, e que pertencente a número maior de sujeitos.

Assim, há várias disputas de memória por parte dos grupos que reclamam, para contemplar seus interesses, a memória verídica de uma personagem múltipla e detentora de uma representação inovadora, tanto por causa da criação da Ordem dos Frades Menores quanto pelo seu modo de vida e poder espiritual. Nesse sentido, os estigmas de Francisco de Assis representam um ponto de convergência e de divergência entre Conventuais e Espirituais. Por fim, o apagamento dos rastros hagiográficos não deu por completo porque muitos materiais hagiográficos foram guardados e conservados. Além disso, os membros do grupo espiritual da Ordem dos Frades Menores sempre mantiveram opiniões contrárias ao abrandamento do modo de vida dos frades conventuais porque viam que eles se afastavam do projeto inicial de Francisco de Assis de viver a *Fraternitas* e o *Evangelium*.

Referências

Fontes traduzidas:

Legenda Maior (LM) e Legenda Menor (Lm), São Boaventura, tradução: Frei Romano Zago, O.F.M. *Vita Prima (1C) e Vita Secunda (2C) de São Francisco, Tomás de Celano*, Tradução: Frei José Carlos Pedroso. *Dos Sacrossantos Estigmas de S. Francisco e de suas Considerações (Csd)*; Tradução: Durval de Moraes. *Legenda dos Três Companheiros (3S)*, tradução: Frei Roque Biscione, O.F.M. *O Espelho da Perfeição (Sp)*, tradução: Frei José Jerônimo Leite, O.F.M. *Testamento de São Francisco (Test)* e *Bilhete de Frei Leão*, tradução: Frei Edmundo Binder, O.F.M. *Carta de Frei Elias*, tradução: Edgar Orth;. **In- Escritos e biografias de São Francisco de Assis/Crônicas e outros testemunhos do primeiro século franciscano.** Seleção e organização: Frei Ildefonso Silveira, O.F.M e Orlando dos Reis. 8° edição, Petrópolis: Vozes, 1997.

Fontes latinas:

Anônimo Perusino (AP).

Disponível in: <http://www.monasterovirtuale.it/download/fontes/745-testi-francescani-anonimo-perugino-in-latino-2/file.html>. Acesso: 08 jan. 2017.

Dos Sacrossantos Estigmas de S. Francisco e de suas Considerações (Csd). Disponível in: <http://www.sanpiodapietrelcina.org/stimmatesanfrancesco.htm>. Acesso: 09 jan. 2017.

Legenda Maior (LM) e Legenda Menor (Lm), São Boaventura. *Vita Prima (1C) e Vita Secunda (2C) de São Francisco, Tomás de Celano. Tratado dos Milagres (3C)*. *Legenda Perusina (LP)*. Disponível in:

http://centrofranciscano.capuchinhossp.org.br/fontesleitura?id=1771&parent_id=1760. Acesso: 03/ jan.2017.

Legenda dos Três Companheiros (3S). Disponível in:

<http://www.monasterovirtuale.it/2016-02-27-14-44-39/2016-02-27-14-4506/fontes/879-scritti-francescani-leggenda-dei-tercompagni-in-latino-2.html>. Acesso: 03 jan. 2017

DALARUN, Jacques. **La Malaventure de François d'Assise**. Paris: Les Éditions Franciscaines, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Tradução: Marcos de Castro. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

POLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: vol. 2, n 3, 1989.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François {et. al.}. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

Cabeças cortadas: a decapitação de mártires no manuscrito BM Cambrai 528 (séc. XII)

Pamela Wanessa GODOI ¹

Introdução

Morrer para confirmar a fé e dar continuidade ao sacrifício de Cristo foi motivo para que alguns cristãos se tornassem mais especiais que outros. Os primeiros santos cristãos foram mártires, homens e mulheres que testemunharam a vitória da vida sobre a morte e ligaram-se a Cristo pela imitação do derramamento de sangue.

A palavra mártir é derivada do grego: μάρτυς, que significa testemunha. Segundo o *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, o termo tinha um sentido jurídico e caracterizava a pessoa que falava sobre um determinado ocorrido durante um processo de julgamento. Esse também é o sentido aplicado nos escritos bíblicos, na qual em diversas ocasiões o mártir era aquele que testemunhava a respeito da vida e dos milagres de Cristo (CABROL; LECLERCQ, 1931).

No entanto, a associação do martírio às narrativas das mortes de Santo Estevão e Santo Antipas, no primeiro século, parece ser o início de um alargamento no sentido da palavra mártir (CABROL; LECLERCQ, 1931). Os dois santos, participantes das primeiras comunidades cristãs, negaram-se a renunciar a nova fé e tiveram mortes violentas – Estevão foi apedrejado, e Antipas foi cozido. Segundo Valtair A. Miranda, pouco tempo depois, em 155, os textos sobre o martírio de Policarpo (MARTÍRIO, 1995, p.147-157) comprovam que a comunidade de Esmirna compreendia que a morte violenta de seu bispo, que foi queimado, caracterizava-se como um martírio devido ao derramamento de sangue pela fé, mais do que pelo sentido jurídico da palavra (MIRANDA, 2017, p. 117-133).

Antes de Policarpo, muitos personagens bíblicos morreram por não aceitarem negar a nova fé, como Tomé, André, Pedro, Paulo, João Batista etc. Seguidos deles, outros tantos homens e mulheres, bispos, profetas e autoridades tiveram, até o século IV, pelo menos, suas vidas tiradas por fazerem parte da comunidade que se

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) e pesquisadora do Laboratório de Teoria e História das Mídias Medievais (LATHIMM). Esta pesquisa é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e orientada pela professora livre-docente do Departamento de História da Universidade de São Paulo Maria Cristina C. L. Pereira.

organizava em torno da figura de Cristo. Os primeiros mártires formam uma longa lista de mortos em decorrência das perseguições do Império Romano (DE CESAREIA, 200)². Eles foram queimados, cozidos, crucificados, enforcados, degolados, decapitados etc.

Com o fim das perseguições e uma certa estabilidade na prática do cristianismo, o martírio tomou novos formatos. No século VI, o Papa Gregório insiste que mesmo naquele tempo de paz, em que não havia mais perseguições, os cristãos tinham seu próprio martírio (MINGNÉ, PL 76 1089A)³. Alfred C. Rush, ao analisar o sermão do Papa Gregório, vai chamar de “martírio espiritual” a busca por testemunhar a fé, mesmo sem um julgamento (RUSCH, 1962, p. 574).

Do mesmo modo, o culto aos mártires irá se consolidar como parte fundamental da liturgia medieval, como atesta o famoso martirologio atribuído a São Jerônimo, no século V (DUBOIS, 1978)⁴. Gilvan Ventura também nos lembra que, ainda antes, no século IV, em Antioquia, são instituídas festas litúrgicas em honra aos mártires, que acabam servindo como instrumentos de consolidação do cristianismo ascendente.

Ao lado dessas comemorações maiores, o tempo litúrgico era pontilhado por numerosas festas em honra aos mártires, tanto na zona rural quanto na zona urbana. Na medida em que essas festas movimentavam o cotidiano da *ecclesia* local, estimulando os fiéis a saírem às ruas em procissão, elas representavam uma excelente oportunidade tanto para fortalecer o credo de Niceia entre os próprios cristãos quanto para exibir a vitalidade do cristianismo diante dos rivais (SILVA, 2011, p.5).

Assim, a figura do mártir foi sendo construída a partir de uma tipologia de santidade. Sofia Boesch Gajano afirma que as narrativas das mortes desses personagens inauguraram um “gênero literário novo pela língua, pela forma e pelo conteúdo”. Para a autora, “A figura do santo mártir antigo continua viva na literatura e nas práticas cultuais, e permanece um modelo, reatualizado no decorrer dos séculos” (BOESCH GAJANO, 2006, p. 449-464).

² Na História Eclesiástica de Eusébio de Cesárea (265-339) são listados 120 mártires.

³ “*Nam quamvis occasio persecutionis desit, habet tamen et pax nostra martyrium suum, quia etsi carnis colla ferro non subdimus, spiritali tameu gladio carnalia desideria in mente trucidamus, ipso adjuvante, etc*”. Daqui por diante, as citações das edições da Patrologia Latina e Patrologia Grega de MIGNÉ serão abreviadas como MIGNÉ, PL, e MINGNÉ, PG respectivamente, e em seguida contará os números do tomo e da coluna em que o texto pode ser encontrado.

⁴ O texto conhecido como *Martyrologium Hieronymianum* é uma compilação de narrativas de martírios. Uma versão comentada foi publicada em 1931, no *Acta Sanctorum Nov. t. II (Pars posterior) qua continetur H. DELEHAYE Commentarius perpetuus in Martyrologium Hieronymianum ad recensionem H. QUENTIN*.

As narrativas dos martírios, tal como o culto a esses santos, vão se fortificando e ampliando ao longo da Idade Média. Dessa forma, Carolina Fortes verifica que, no século XIII, esse modelo é fundamental para compreender a santidade. Ao analisar as tipologias da Legenda Áurea, a autora conclui:

[..] com 161 capítulos que contam a vida de santos, individualmente ou em grupo. Em 95 vidas a figura principal é um mártir; 22 se dedicam a apóstolos, bispos e papas que não se submeteram ao martírio; 24 tratam de eremitas, monges e reclusos; e apenas 11 são sobre confessores que representam outras condições de vida. Assim, podemos constatar claramente que o tipo de santidade privilegiado por Jacopo de Voragine era o martírio. Porém, apesar de representarem ainda um ideal antigo de santidade essas legendas foram capazes de repercutir no público da época através da atualização feita pelos objetivos mendicantes da pregação para a salvação das almas (FORTES, 2005).

Seja enquanto narrativa biográfica, seja como tipologia de santidade, ou ainda como pressuposto litúrgico, a importância dos mártires para o cristianismo perdura até hoje: em uma audiência geral em 2020, o Papa Francisco reforçou o valor dos mártires, como um “sinal” de que a Igreja está “seguindo o caminho de Jesus” (AUDIÊNCIA, 2021).

Da fala do Papa aos relatos bíblicos, é a morte que ocupa um lugar fundamental na construção da santidade do mártir. O tipo de morte está atrelado à violência e, em especial, ao derramamento de sangue, mas não há um consenso sobre a situação ideal de martírio. Os textos apresentam em suas histórias versões variadas do suplício, e cada personagem tem sua maneira de morrer: a crucificação, o cozimento, o enforcamento, a decapitação, o esfolamento etc. foram o caminho para que o mártir chegasse ao seu destino santo.

Em vista disso, neste trabalho, procuramos investigar a representação do martírio em um manuscrito litúrgico produzido do século XII. Nossa hipótese é de que um tipo específico de morte – a decapitação – foi importante para a representação do martírio na comunidade que recebeu esse códice e por isso foi escolhida para figurar mesmo nas representações em que a tradição não valida tal meio de morte dos mártires.

O códice é um grande Homiliário hoje conservado na Biblioteca Municipal de Cambrai, com a cota 528 e disponível on-line na *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux - BVMM*. Mede 445 mm por 388 mm e conta com 273 fólios⁵, divididos em 35 cadernos. O texto escrito em minúscula carolíngia foi dividido em 2 colunas. O manuscrito reúne 2 partes distintas da liturgia: do fólio 2v até o fólio 120r, os textos fazem parte do Temporal, contendo sermões e homilias para a leitura do ano; e entre os fólios 120v a 274v estão textos do Santoral, que contêm as celebrações associadas aos santos e principalmente à Virgem e são divididos entre o Próprio dos santos, nos fólios de 120v a 207v, e o Comum dos santos, dos fólios 208r até 274v.

Nele há muitas imagens: são 45 miniaturas, sendo 2 de página inteira nos primeiros fólios, 2 imagens entre as colunas do texto e 41 letras iniciais, que variam entre iniciais historiadas e decoradas. Há, ainda, 260 iniciais coloridas, que, apesar de não possuírem figuração, foram pintadas e decoradas com o uso de diversas cores. A paleta de cores, contendo pelo menos 7 cores diferentes, também confirma um alto investimento, mesmo que não tenha sido usado nenhum tipo de metal precioso, como ouro.

Já no suporte, esse investimento pode ser questionado. Como a imensa maioria dos manuscritos iluminados do período medieval, ele é feito com folhas de pergaminho. Durante a análise organoléptica, percebemos que a qualidade da pele é baixa, quando comparada a outros manuscritos do período – além da tonalidade mais escura, os fólios apresentam várias marcas, como cicatrizes e manchas. Também seu tratamento não foi o mais adequado: em alguns lugares, ainda há pelos que não foram raspados e rasgos feitos durante o procedimento de esticar a pele, além de furos e de emendas.

A identificação desse Homiliário vem das inscrições que informam acerca da destinação do códice: a abadia de *Saint-André-du-Câteau*. Uma primeira inscrição, feita com o mesmo tipo de letra da cópia, encontra-se no final do fólio 275v, “*Liber S[an]cti Andree de Castello*”, e uma outra inscrição no fólio 273r, com um tipo de letra posterior, repete o nome da abadia, “*Liber Sancti Andree du Cateau*”. Às inscrições se soma a imagem no fólio 2r, que apresenta Santo André, patrono da abadia, e Santa

⁵ Os catálogos afirmam que são 274 fólios, porém a contagem é de 273. Possivelmente, o erro se deu por um problema na numeração moderna dos fólios, feita no canto superior direito: ela chega até 275, mas houve um salto, indicando a falta dos fólios 176r-v e 177r-v. Contudo, ao analisar a continuidade do texto, essa lacuna não se confirma.

Maxelenda, mártir e virgem cujas relíquias foram entregues à abadia durante sua fundação no século XI (THEROUANNE, 1834).

Dentre as iniciais historiadas pintadas no manuscrito, um grupo de 5 imagens presentes no Santoral têm como tema o martírio. Quatro delas estão no Próprio dos santos: o martírio de Santo Estevão (fólio 120v); o massacre dos Inocentes (fólio 128v); o martírio de Santa Inês (fólio 132v); e a decapitação de São João Batista (fólio 185v); uma delas está no Comum dos santos: a inicial P do texto sobre os mártires (fólio 227r). Com exceção de Santo Estevão (apedrejado), os outros 4 martírios foram representados de maneira bastante explícita, com destaque à representação do sangue, com a separação das cabeças dos mártires em 3 delas, e uma intervenção posterior, que também remete à decapitação na quarta imagem.

Procuramos refletir sobre as opções iconográficas feitas pelo(s) iluminador(es) do manuscrito de *Saint-André-du-Câteau* e sobre uma intervenção posterior para compreender a dimensão das representações de decapitação presentes em textos concernentes aos mártires. Primeiro, faremos a análise interna de cada uma das imagens, identificando suas formas, seus conteúdos, suas relações com o texto etc. Depois, quando possível, faremos uma comparação com outras iluminuras contemporâneas e da mesma região, para fazer aproximações e comparações quanto aos temas iconográficos⁶.

Os santos inocentes

A primeira imagem da qual trataremos é uma inicial Z da palavra “*ZELUS*”, no folio 128v. Esta se refere, assim como o texto copiado ao seu lado, à narrativa bíblica de Mateus 2:16-18 sobre o massacre dos santos Inocentes. O evangelista fala que o rei Herodes, quando soube do nascimento de Jesus, mandou matar todos os meninos menores de 2 anos nas proximidades de Belém.

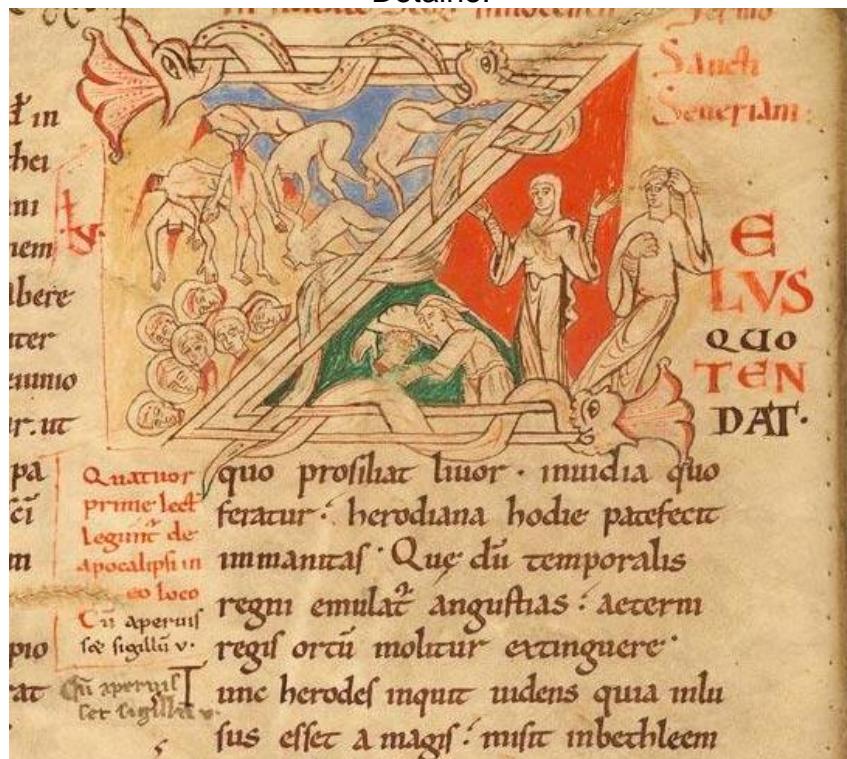
⁶ As buscas pelas imagens foram feitas nos seguintes bancos de imagens on-line: BVMM, disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/> ; *Initiale*, disponível em: <http://initiale.irht.cnrs.fr/> ; e *Enluminures*, disponível em: <http://www.enluminures.culture.fr/> . Esses três catálogos apresentam um importante número de manuscritos medievais iluminados, abrigados no atual território francês e catalogados com cruzamento de informações. Neles podemos fazer uso de etiquetas inseridas nas imagens, além das ferramentas de buscas por temas, regiões e datas.

A rubrica do manuscrito indica que o texto é um sermão de autoria de Santo Severiano de Gabala (antes de 380-408), a HOMILIA XXXVIII. *IN FESTO SANCTORUM INNOCENTIUM* (MIGNE, PL 95 1174B). O autor abre a leitura litúrgica da festa dos Santos Inocentes, comemorada no dia 28 de dezembro, com o versículo de Mateus 2,16 da Vulgata (BIBLÍA, 2021)⁷, e a palavra usada para descrever o martírio é “*occidit*”, ele matou.

Na imagem (Figura 1), claramente se privilegiou a morte dos pequenos mártires pela separação da cabeça e do corpo. A letra Z, em formato de maiúscula, foi desenhada a partir de linhas angulosas que se entrecruzam e nas quais se entrelaçam 3 animais. A letra divide a cena em 2 espaços: de um lado, 7 corpos flutuam na parte superior, enquanto suas cabeças aureoladas estão empilhadas umas sobre as outras, na parte inferior; do outro lado, há uma mulher no centro, em gesto de oração, uma outra personagem de pé ao seu lado e uma terceira abaixada, segurando uma cabeça, cujo corpo não identificamos.

Figura 1 – Inicial Z. Massacre dos santos Inocentes. BM Cambrai 528, fólio 128v.

Detalhe.



Fonte: BVMM (2021d).

⁷ “tunc Herodes videns quoniam inlusus esset a magis iratus est valde et mittens occidit omnes pueros qui erant in Bethleem et in omnibus finibus eius a bimatu et infra secundum tempus quod exquisierat a magis.”

Os 7 corpos decapitados estão nus e apresentam pequenas manchas vermelhas junto ao contorno marrom. Os pescoços e as cabeças foram pintados de vermelho, indicando o sangue que sai da separação. O fundo dividido entre azul e amarelo não parece organizar os mortos, mas o amarelo ajuda a destacar as manchas vermelhas do sangue que sai das cabeças e dos pescoços localizados apenas nesse espaço. Além disso, somente essa área amarela possui um ligeiro contorno vermelho, delimitando a região dos mártires. O mesmo contorno pode ser visto em uma inscrição ao lado da imagem, com a ordem da leitura “LV”; e em uma segunda inscrição ao lado do texto, com a indicação da leitura do Apocalipse.

Do outro lado da cena, o uso das cores também realça as personagens. Ainda que haja pequenas manchas vermelhas em 2 delas (na mulher ao centro, nas mangas da túnica, e no braço esquerdo da personagem ao lado), elas não foram coloridas, e a falta de tinta contrasta com o fundo, que é dividido em 3 cores: verde, vermelho e amarelo. Cada personagem ocupa a área correspondente a uma cor. Com uma pintura bastante saturada, a diferença entre a cobertura do fundo e a falta de tinta nas personagens é bem evidente e cria um contraste entre elas; essa divisão do espaço inclusive ajuda a organizá-las.

Na iconografia, consolidou-se a representação dos Santos Inocentes com as mães em sofrimento e em oração ao lado dos corpos infantis aglomerados, ou ainda a retirada dos bebês dos colos de suas mães. Na cena da inicial de *Saint-André-du-Câteau*, vemos as mães em desespero separadas de seus filhos pela letra Z (embora uma das cabeças tenha ultrapassado essa delimitação). Todavia, o que nos chama a atenção é a opção por representar a decapitação dos Santos Inocentes de modo tão explícito. Nem o texto bíblico nem o sermão descrevem a morte dessa forma, apenas a imagem.

Nos bancos de dados de manuscritos digitalizados, encontramos apenas 4 manuscritos que possuem imagens com esse tema iconográfico. O primeiro deles é um Pontifical datado do início do século XIII, que teria sido usado em Chartres, Norte da França, até 1256, quando foi transferido para a catedral de Orleans, no Centro-Norte da atual França. O códice, com a cota BM Orléans 144, conta com 31 imagens, entre elas uma inicial D no fólio 78v, o qual apresenta a cena do massacre dos santos Inocentes (Figura 2).

Figura 2 – Inicial D. Massacre dos santos Inocentes. BM Orléans 0144, fólio 78v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021h).

O manuscrito não foi todo digitalizado ainda, e apenas algumas imagens estão disponíveis. O recorte não permite reconhecer o texto que acompanha a inicial D, mas acima da digitalização da inicial é possível ler “[...]no dei omnes Sancti”, indicando que o texto trata desse momento da liturgia.

Nessa representação, a escolha para o tipo de morte dos Inocentes também foi a decapitação. No interior da letra D há uma mulher que segura uma criança nua; na frente deles, um carrasco segura a criança pela mão e empunha uma espada com a outra; abaixo da imagem, outro corpo nu, e degolado, é pisado pelo carrasco. No Pontifical, assim como no Homiliário, os Santos Inocentes estão nus, e a decapitação foi a maneira escolhida para representar o martírio.

Entretanto, as diferenças também são pertinentes, como o carrasco, que no Pontifical é pintado com uma cor escura e porta uma espada, a aproximação da mãe, que segura a criança que ainda não foi sacrificada, a pequena quantidade de mártires (apenas dois) e a ausência de auréolas. Tudo isso indica que o(s) iluminador(es), ainda que tenha(m) escolhido representar a morte por decapitação, optaram por fazê-lo de maneira bem mais comedida do que na imagem de *Saint-André-du-Câteau*.

O segundo manuscrito é conhecido como *Elementarium doctrinae rudimentum*, uma espécie de glossário escrito pelo monge Papias no século XI. A cópia de meados do século XIII, conservada na Biblioteca Municipal de Valenciennes sob a cota 397, conta com 7 iniciais ricamente iluminadas com um fundo em ouro e foi feita pelo famoso *scriptorium* da abadia de *Saint-Amand*.

A imagem é uma inicial T, no fólio 90v (Figura 3): a letra está dentro de uma moldura quadrada, transbordando sua haste superior, de um lado, com elementos vegetalizados, e, de outro, com a cabeça do rei; a própria haste é um animal, com as patas ao centro. Na envergadura da haste vertical, a cena do massacre dos Inocentes apresenta o rei sentado, com um pequeno diabo apoiado em seu ombro. Com uma das mãos ele faz um gesto de ordem e com a outra empunha uma espada. À sua frente, um soldado lhe apresenta uma lança com três cabeças; atrás dele, um outro soldado, segura a cabeça de uma criança nua, enquanto uma mulher chora aos seus pés.

Figura 3 – Inicial T. Massacre dos santos Inocentes. BM Valenciennes 0397, fólio 90v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021j).

A decapitação é reforçada pela figuração das cabeças na lança, mas a representação não é tão explícita como em *Saint-André-du-Câteau*. O único corpo presente na imagem não foi separado. As poucas manchas vermelhas de sangue que podem ser vistas nas cabeças enfileiradas na lança do carrasco ficam quase escondidas contra o fundo dourado, enquanto no corpo branco do pequeno Inocente

as manchas foram feitas abaixo da espada, mais próximas aos ombros e ao braço. Outra diferença é que os mortos não estão aureolados.

O último manuscrito é também o mais próximo de *Saint-André-du-Câteau*, por ser litúrgico e por ter uso na mesma diocese. O códice é um Epistolário, copiado em 1266 para uso da catedral de Cambrai e hoje abrigado pela Biblioteca Municipal de Cambrai, sob a cota 190. O estilo característico dos ornamentos vegetalizados é um indício essencial de que esse manuscrito, assim como o *Valenciennes 397*, foi feito pelo *scriptorium* de *Saint-Amand*. Do mesmo modo, ele é ricamente ornamentado e conta com 43 iniciais ornadas, muitas delas feitas com o fundo em ouro.

A letra I no fólio 11v (Figura 4) marca o começo da leitura do Apocalipse 14, realizada durante a celebração do dia dos Santos Inocentes, como indica a rubrica. O texto do Apocalipse trata da segunda vinda de Cristo e cita os santos que O acompanham (não exatamente os Inocentes). No Homiliário, a leitura do Apocalipse está indicada na inscrição ao lado do início do sermão, mas não consta exatamente a passagem que deve ser lida. Nesse Epistolário, o texto do Apocalipse é a referência central da festa dos Inocentes e não há a leitura de Mateus, citado por Santo Severiano no manuscrito de *Saint-André-du-Câteau*.

Figura 4 – Inicial I. Massacre dos santos Inocentes. BM Cambrai 190, fólio 011v.
Detalhe.



Fonte: BVMM (2021c).

A cena, pintada em meio a uma vegetação que é mordida por um animal, ocupa um pequeno espaço na metade do fólio. Dois carrascos vestidos em cotas de malha seguram dois corpos nus e, com os pés, subjugam 2 mulheres, caídas na parte de baixo da imagem. Para um deles, a espada não foi desenhada, apenas a bainha pode ser vista em sua mão; no outro, a espada entra no ventre do Inocente, que sangra discretamente.

Vemos uma variação maior na representação da morte dos santos Inocentes. Na imagem, eles não foram decapitados. Podemos ver alguns elementos que se repetem, como as mães em sofrimento e os corpos nus, mas não há nenhum indício da decapitação. Nesse manuscrito, que foi feito alguns anos depois do Homiliário, houve, ainda, além da mudança no tipo de morte que ilustra o martírio dos santos Inocentes, uma preferência pelo texto do Apocalipse e a ausência da leitura de Mateus.

Os textos que narram a morte dos santos Inocentes não confirmam a decapitação desses mártires. As imagens analisadas nos exemplos acima mostram-nos que a escolha do(s) iluminador(es) de *Saint-André-du-Câteau* aproxima-se de alguns manuscritos, mas não é um padrão, como mostrou o Epistolário. Contudo, mesmo aquelas imagens em que os santos Inocentes também foram decapitados têm significativas diferenças, como a presença dos carrascos e a falta das auréolas. Outra distinção relevante é a representação do sangue: na imagem de *Saint-André-du-Câteau*, os corpos separados das cabeças têm um trabalho ornamental que procurou focalizar o derramamento de sangue. Esse destaque, assim como a ausência do carrasco e a presença das auréolas, parece-nos indício importante de que a imagem de *Saint-André-du-Câteau* demonstra que, para essa comunidade, a santidade desses mártires estava relacionada à maneira como eles foram martirizados. A inicial foi pintada evidenciando a decapitação.

Martírio de Santa Inês

Passemos para a segunda imagem: a inicial seguinte do manuscrito, uma letra d minúscula, da palavra “*dum*”, no fólio 132v. A cena exibe o tema do martírio de Santa Inês, junto da leitura do sermão LVI, *In natali sanctae Agnetis*, de São Máximo (MIGNÉ, PL 52 6), feita para o início da celebração da festa em comemoração à santa, no dia 21 de janeiro.

De acordo com a hagiografia, Santa Inês foi martirizada ao rejeitar um casamento com o filho do prefeito: primeiro lhe arrancaram as roupas, e nesse momento seus cabelos crescem, a mando de Deus, para lhe cobrir o corpo; depois a colocam em uma fogueira, que se abriu e queimou seus carrascos; por fim, foi ordenado que lhe cortassem a garganta.

Figura 5 – Inicial d. Martírio de santa Inês. BM Cambrai 0528, fólio 132v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021e).

Na imagem (Figura 5), Santa Inês é apresentada de pé, em gesto de oração dentro da letra. Sua cabeça aureolada está levantada e seus longos cabelos estão aparentes, evocando a parte da narrativa que fala do crescimento dos cabelos. O tamanho da santa é o mesmo de seu carrasco, que está no exterior da letra e distingue-se pela falta de pintura. Apenas as mãos desse soldado adentram a letra: uma segurando a bainha e outra empunhando a espada que perfura a garganta da santa.

O sermão copiado ao lado da imagem enfatiza as diversas tentativas de matar Santa Inês. O texto fala que foi ordenado o corte de seu pescoço, mas não atesta a decapitação total, assim como a imagem, que reproduz a espada atravessando a garganta. Na inicial, optou-se por evocar o milagre dos cabelos crescidos e por reafirmar o corte da garganta. De olhos abertos e olhando para cima, Santa Inês não

se abala com a morte. Diferentemente das outras, essa inicial não é a representação de uma decapitação, pois a cabeça da santa não foi separada, mas riscos vermelhos na espada representam o sangue da mártir.

Não obstante, o decapitado foi o carrasco: um corte reto de cerca 6 centímetros foi feito no fólio na região da garganta do agressor de Santa Inês. Bastante evidente, essa intervenção é posterior à produção da imagem e modifica o sentido dela, dando vingança à mártir.

A iconografia de Santa Inês privilegiou a imagem da mulher de cabelos compridos junto à representação do cordeiro e/ou da palma. Essa é a opção mais comum nas iluminuras encontradas nos bancos de dados franceses. Na região Norte da França, além do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*, somente um outro manuscrito traz a imagem da santa durante o seu martírio.

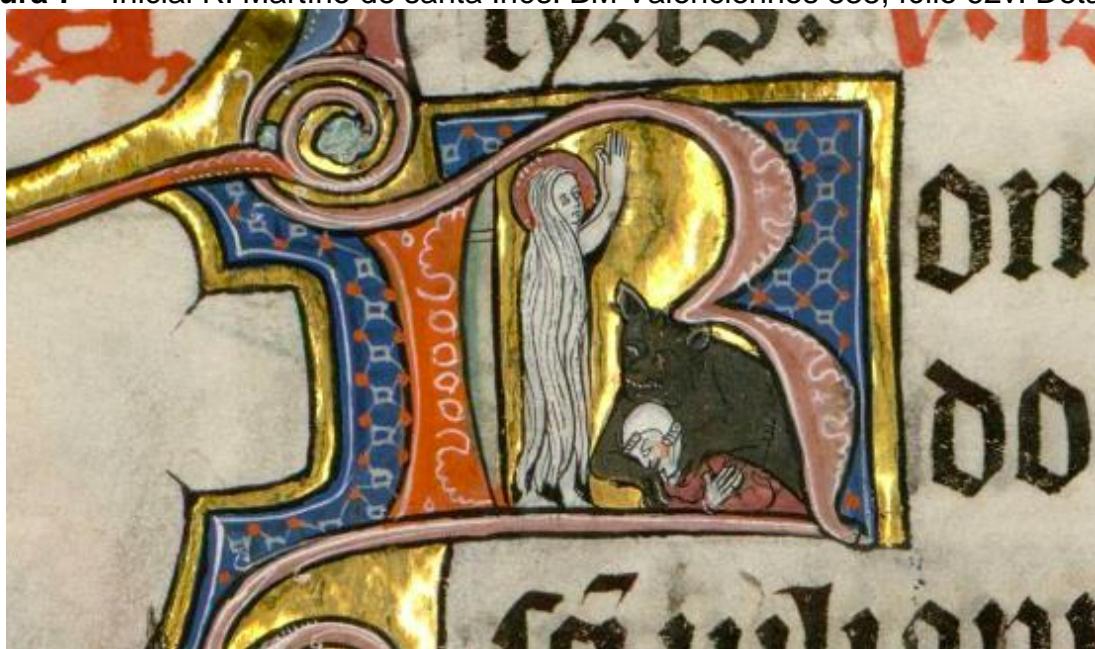
O Martirológio-Obituário da abadia de *Notre-Dame des Près*, de Douai, foi feito a pedido de Marie de Muerchin pelo *scriptorium* de Arras, no final do século XIII. O códice tem mais de 600 imagens, entre elas muitos santos não identificados pintados nas margens. Hoje, é conservado na Biblioteca Municipal de Valenciennes, sob a cota 838. Duas letras iniciais têm a figura de Santa Inês: a inicial N, no fólio 60v (Figura 6), e a inicial R, no fólio 62v (Figura 7).

Figura 6 – Inicial N. Martírio de santa Inês. BM Valenciennes 838, fólio 60v. Detalhe.



Fonte: Patrimoine... (2021a).

Figura 7 – Inicial R. Martírio de santa Inês. BM Valenciennes 838, fólio 62v. Detalhe.



Fonte: Patrimoine... (2021b).

Na primeira imagem, do fólio 60v, a mulher ajoelhada em gesto de oração de frente ao seu carrasco tem seus cabelos cobertos pela roupa, e a espada atravessa sua garganta. Não encontramos nenhum realce no carrasco ou alguma intervenção posterior, como no caso de *Saint-André-du-Câteau*. Na inicial do fólio 62v, a mulher aureolada e desnuda é coberta por seus longos cabelos e observa a luta entre um homem e um grande demônio. A única coisa que aproxima as duas mulheres é a auréola vermelha (igualmente encontrada em outros personagens do manuscrito).

As iniciais do Martirológio-Obituário representam o martírio da santa em duas imagens díspares, que se completam: enquanto uma evoca o corte da garganta da santa, a outra, na sequência, lembra do milagre do crescimento de seus cabelos. No Homiliário, estas narrativas foram escolhidas para serem representadas, mas ao mesmo tempo, na mesma imagem.

O corte da garganta de Santa Inês, narrado pelo texto, não indica uma decapitação, e as imagens seguem o texto: a espada atravessa a santa no pescoço, mas não separa sua cabeça. Todavia, no Homiliário, podemos ver uma decapitação: o carrasco de Santa Inês teve sua cabeça separada do corpo pela intervenção posterior. Enquanto o(s) iluminador(es) optaram por ressaltar o carrasco, feito do mesmo tamanho da santa, e o sangue pintado na espada, o consumir consolidou a decapitação, para vingar o corte da garganta da santa.

Decapitação de João Batista

A próxima imagem do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* é a da decapitação de São João Batista. Pintada em uma inicial h no fólio 185v, a imagem mostra o carrasco empunhando uma espada na mão direita e segurando a cabeça de São João na mão esquerda. O corpo do santo está ajoelhado no interior de um espaço pintado de verde, com uma grade vermelha à frente representando sua prisão. Ele não possui auréola e seus olhos estão fechados. Sua cabeça está separada do corpo, e a região em que ocorre essa separação foi desenhada de modo a evocar tridimensionalidade, fortemente pintada pela tinta vermelha (Figura 8) – da mesma maneira que foram representados os santos Inocentes.

Figura 8 – Inicial h. Decapitação de são João Batista. BM Cambrai 0528, fólio 185v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021f).

A narrativa do martírio de São João Batista está nos evangelhos de Mateus 14,3-12, de Marcos 6,17-29 e de Lucas 9,7-9. Os evangelistas contam que o rei Herodes Antípaso mandou prender João, pois ele tinha repreendido seu divórcio e sua amante, Herodíada. Durante um jantar, Salomé, filha de Herodíada, dançou para o rei Herodes. A dança o agradou, e ele concedeu um pedido a Salomé. Influenciada por sua mãe, Salomé pediu a cabeça de São João Batista em uma bandeja.

No Homiliário, a rubrica declara o tipo de morte do mártir, “*decollatione*”. O sermão CXXVII. *De decollatione iohannis Baptistae* foi escrito por Pedro Crisólogo (403-450) (MIGNÉ, PL 52 548.), mas a rubrica indica que o texto é de João Crisóstomo (347-407) (MIGNÉ, PG, 59 485⁸). Apesar de os dois textos falarem da decapitação de São João Batista, as palavras usadas são diferentes, e podemos verificar que a cópia do manuscrito é o texto de Pedro Crisólogo.

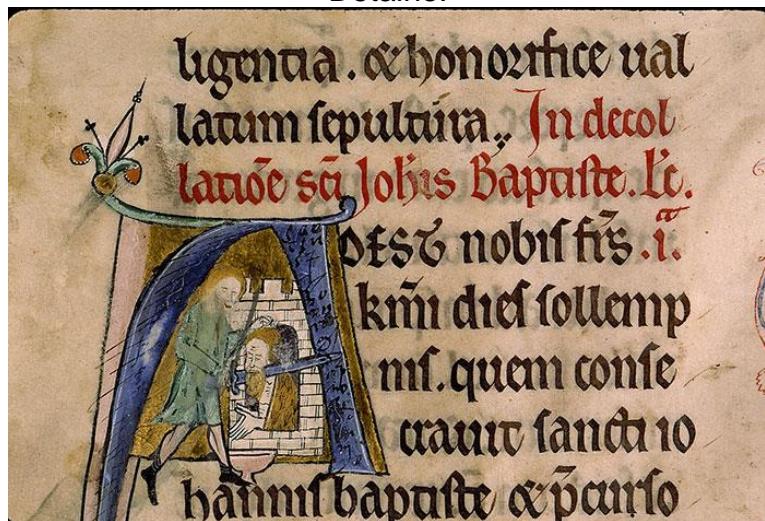
⁸ Ao lado da imagem, podemos ler “*Sermo beati iohannis epi*”. A rubrica faz menção ao texto “*In decollationem praecursoris et baptistae Joannis*” de João Crisóstomo.

A festa da decapitação de São João Batista é celebrada no dia 29 de agosto e é considerada tão antiga como a festa de nascimento do santo, que aparece nos manuscritos litúrgicos desde o século IV, pelo menos⁹.

Nas iluminuras, as imagens da decapitação de São João Batista são muito variadas, e encontramos mais de 40 registros em manuscritos de diversos tipos, como bíblias, manuscritos litúrgicos e livros de Horas, desde o século XII até o século XV. Além da inicial h do Homiliário *Saint-André-du-Câteau*, outras 3 imagens são da região do Norte da França, no século XIII.

O Lecionário usado no convento de *Saint-Lô* de Rouen é do início do século XIII e atualmente está conservado em Paris, na Biblioteca *Sainte-Geneviève*, sob a cota 131. O códice tem 18 imagens, e no fólio 173v encontramos a representação da decapitação de São João Batista (Figura 9).

Figura 9 – Inicial A. Decapitação de São João Batista. BM Paris BSG 131, fólio 173v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021i).

O texto não é o sermão de Pedro Crisólogo nem o texto de João Crisóstomo, e não conseguimos identificá-lo exatamente, pois temos apenas a digitalização do recorte da imagem. A rubrica evoca a decapitação.

No interior da inicial A, o santo sai por uma abertura em uma torre. À sua frente, um carrasco apoia uma mão sobre sua cabeça e com a outra segura a espada na região do pescoço de São João, que é encoberta pela longa barba do santo. Abaixo da cena, uma vasilha aguarda a cabeça decapitada. Nessa imagem, a ênfase na

⁹ Em geral, a liturgia considera o martírio do santo o seu nascimento para a vida eterna, mas, no caso de São João Batista, os manuscritos trazem as duas festas: do nascimento propriamente dito e do martírio.

decapitação não é tão explícita como em *Saint-André-du-Câteau*, e São João, ainda íntegro, posta-se em gesto de oração.

O segundo manuscrito é do meio do século XIII, sendo abrigado pela Biblioteca Municipal de Amiens, sob a cota 195. Ele tem uma série de inserções posteriores e foi dividido em 4 partes. A segunda parte, entre os fólios 9-180, está o Pontifical usado em *Saint-Pierre de Corbie*, com 24 imagens. Na inicial D do fólio 133v foi pintada a decapitação de São João Batista (Figura 10).

Figura 10 – Inicial D. Decapitação de são João Batista. BM Amiens 195, fólio 133v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021a).

O texto que acompanha a inicial não narra o martírio do santo, mas cita seu nascimento, para dar continuidade ao texto seguinte, a respeito dos martírios de Pedro e de Paulo. A estrutura do Pontifical é diferente daquela dos manuscritos litúrgicos com cópias de sermões: nestes, após a inicial, segue-se uma cópia de um texto a ser lido; já no Pontifical, a inicial é, principalmente, uma ferramenta para lembrar a organização do rito que seria seguido pelo bispo, e nem sempre há um texto a ser lido.

Na imagem, o santo está de olhos abertos, aureolado e com as mãos em gesto de oração. Seu corpo sai por uma abertura da torre e sua cabeça é segurada pelo carrasco. Ao fundo da letra, Salomé segura uma bandeja. Em destaque, no meio da letra está o carrasco empunhando uma espada no pescoço do mártir. O homem é maior que as outras personagens, e em seu rosto há uma expressão distinta, com linhas marcadas nas sobrancelhas e uma boca maior e mais preenchida.

O tema da imagem é evidente, mas as escolhas do(s) iluminador(es) do manuscrito de Corbie remetem mais ao momento de execução do martírio do que ao seu fim. O pescoço de São João não está separado do corpo, a despeito de as manchas vermelhas de sangue marcarem a decapitação. O destaque foi dado ao carrasco.

Quanto ao terceiro manuscrito, trata-se de um Evangelírio usado pelo bispo Nicolas de Fontaines em Cambrai. Em seu colofão consta que o autor “*Johannes Phylomena*” o fez em 1266. O códice, sob a cota BM Cambrai 189, faz conjunto com o Epistolário citado na análise das imagens dos santos Inocentes (BM Cambrai 190). Juntos, os 2 manuscritos contam com mais de 200 imagens ricamente ornamentadas, em diversas cores e com uso de ouro.

Figura 11 – Inicial I. Decapitação de São João Batista. BM Cambrai 189, fólio 161v. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021b).

No fólio 161v do Evangelírio, a inicial I de “*In illo tempore*” marca o começo da leitura de Mateus 6,17 (Figura 11). Apesar de a digitalização apresentar somente o detalhe da imagem, podemos perceber que a inicial se prolonga na lateral do texto. Acima, não conseguimos observar a continuidade, mas abaixo vemos a cabeça de um animal que abocanha um ornamento embaixo da torre em que está São João. A inicial, com um fundo dourado, teve um importante investimento (assim como todo o manuscrito).

O santo, sem auréola, está ajoelhado e em gesto de oração, olhando para baixo, na direção do animal. O carrasco o segura pela cabeça com uma mão e empunha a espada com a outra. A arma está longe da vítima e não há tigela, Salomé ou outro elemento da narrativa do martírio de São João Batista. A decapitação é evocada pela posição das mãos do carrasco. O desenho da torre se ressalta: é maior e remete à forma da letra I da inicial.

Tanto os textos como as imagens confirmam a decapitação de São João Batista, mas no Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* a separação da cabeça e do corpo é frisada e recebe ainda mais atenção, com o uso do vermelho para caracterizar o sangue que sai das extremidades recém-cortadas. Esse realçamento na separação da cabeça de São João é o mesmo tratamento feito nas separações dos corpos e das cabeças dos santos Inocentes e indica, novamente, a importância dessa representação visual do martírio.

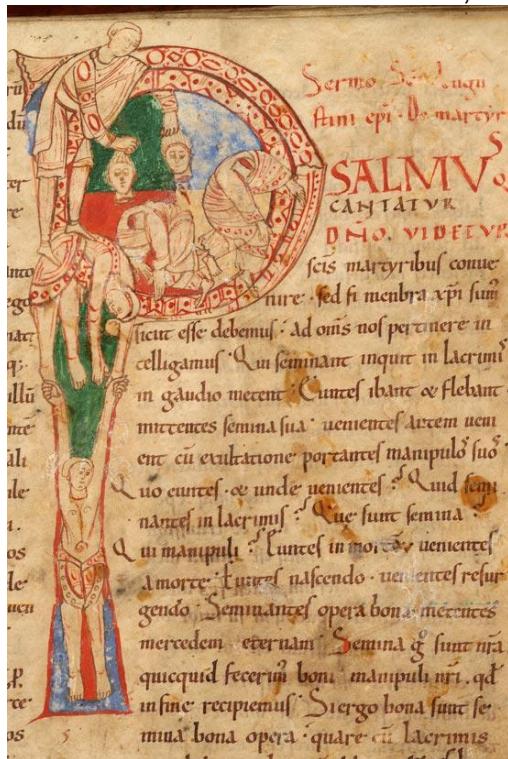
Mártires

A última imagem do Homiliário de *Saint-André-du-Câteau* que analisaremos está em uma inicial P no fólio 227r (Figura 12). O texto, diferentemente dos outros, faz parte do Comum dos santos. Essa parte do livro era usada para a cópia de textos lidos em festas “gerais”. De modo diverso ao Próprio dos santos, em que o texto era copiado para ser lido no dia da celebração de um santo determinado, o Comum dos santos agrupa textos para dias de festas comuns, como o dia dos Santos Confessores, das Virgens, dos Apóstolos e dos Mártires.

A inicial P é o começo da leitura para a celebração dos mártires. Nesse momento litúrgico, o rito procurava lembrar a comunidade do valor do martírio e de todos os mártires que não possuem uma festa específica. No Homiliário de *Saint-André-du-Câteau*, o texto copiado é o sermão XXXI de *Scripturis. De verbis Psalmi CXXV*, escrito por santo Agostinho (354-430) (MIGNÉ, PL 38 0192).

O autor faz um comentário sobre o Salmos 125 e cita a morte dos apóstolos Paulo e Pedro para relembrar a magnitude do sacrifício pela fé. Santo Agostinho insiste que esses dois personagens são indispensáveis exemplos de mártires. Nos textos bíblicos, não encontramos relatos sobre as mortes de Paulo e de Pedro, mas suas hagiografias contam que os dois foram mortos em Roma: Pedro crucificado, e Paulo decapitado.

Figura 12 – Inicial P. Martírio. BM Cambrai 0528, fólio 227r. Detalhe.



Fonte: BVMM (2021g).

Na imagem, a grande inicial teve a haste vertical desenhada na lateral do texto. Ela é formada por um homem que tem apenas a região do baixo ventre coberto; ele parece suspenso, com os pés soltos e as mãos seguradas por um outro homem, que está pendurado e formando a parte curva da letra. Outro homem, apoiado sobre o último, termina a letra, segurando duas cabeças cujos corpos caem no interior do P. Os pés, os braços e as pernas foram desenhados mais esticados, conferindo movimento aos corpos.

O trabalho com as cores divide o interior da inicial em quatro partes, estendendo-se na formação da haste vertical e salientando os corpos. A tinta vermelha se sobressai na ornamentação das letras e das roupas das personagens e no contorno da haste do P; ela também foi usada para preencher a região dos pescoços dos decapitados.

Não há referência à identidade dos homens pintados nessa imagem, e os 3 que formam a haste não têm sinais de morte, ainda que 1 deles esteja de olhos fechados, enquanto os outros 2 estão de olhos abertos. Os 2 corpos no interior da letra foram decapitados, suas cabeças são seguradas pelos cabelos e eles estão de olhos fechados. No texto copiado ao lado, Santo Agostinho cita 2 mártires, mas apenas 1 deles teria sido decapitado, o apóstolo Paulo.

A decapitação foi centralizada na figura. No texto não há nenhuma narrativa da decapitação de dois mártires, como representado na cena. Também não há nenhuma relação entre o texto de Santo Agostinho ou do Salmos que evoque esse tipo de morte. A eleição da representação de corpos decapitados na imagem que inicia a leitura sobre o martírio assinala, mais uma vez, como a decapitação tinha uma forte relação com o martírio para a comunidade de *Saint-André-du-Câteau*.

Nessa imagem não há como estabelecermos critérios para comparações com outros manuscritos, já que não há um tema iconográfico próprio. Também não encontramos outras iluminuras que acompanhem a cópia desse mesmo texto, o que possibilitaria uma comparação. Os bancos de imagens até possuem outras iluminuras com mártires não identificados, como vemos na inicial P. Contudo, os manuscritos têm outros usos, outros textos, e as imagens estão em locais variados, como nas margens, fazendo com que não haja critérios de confrontação entre elas. Nesse caso, optamos por não trazer outros exemplos.

A inventividade do(s) iluminador(es) do manuscrito de *Saint-André-du-Câteau* pode ser observada na complexidade das personagens escolhidas para figurar na inicial P. Sem identificações claras das relações definidas entre a imagem e o texto ou mesmo sem um tema iconográfico comum na tradição visual, a inicial P se avulta pela escolha de figurar decapitados na leitura sobre o martírio e é um substancial indício de como essa comunidade valorizou a decapitação na morte desse tipo de santo.

Nas outras imagens do Homiliário, as opções iconográficas têm uma primeira camada de vínculo com o texto: elas seguem a mesma temática. Quando o consumidor do manuscrito vai ler sobre os santos Inocentes, ele vê uma imagem com esse tema, e o mesmo ocorre com a leitura sobre Santa Inês e sobre São João Batista. Isso reforça a identificação do rito litúrgico que aquela leitura principia. No caso da inicial P, essa relação não se coloca diretamente, pois a imagem não apresenta elementos que estão no texto.

Entretanto, quando reparamos mais atentamente a associação entre imagem e texto, em todas as imagens, outras camadas podem ser identificadas. As iluminuras de *Saint-André-du-Câteau* não são apenas uma ilustração do texto. No caso de Santa Inês, por exemplo, não obstante a representação se baseie em elementos da narrativa textual, houve a preferência por acentuar o carrasco.

A representação da decapitação é um recurso que extrapola a relação entre imagem e texto. Isso fica evidente na inicial Z do massacre dos Inocentes. O texto não narra a morte por decapitação, e o(s) iluminador(es) se apropriaram de outro componente externo para indicar imageticamente aquilo que faria mais sentido (ou que era a intenção) para a comunidade de *Saint-André-du-Câteau*. Como vimos, na comparação com outras imagens, representar os santos Inocentes decapitados não era incomum no período de produção do Homiliário, e, embora o texto não falasse em decapitação, outros manuscritos tinham imagens que representaram a morte desses mártires dessa forma.

Na representação de São João Batista, era o texto que deixava clara a morte por decapitação, e outras imagens reafirmam essa maneira de representar o martírio do santo. Porém, a ênfase dada à separação da cabeça e do corpo, junto à operação ornamental feita com a tinta vermelha que denotava o sangue, corrobora um destaque dado ao retrato da decapitação.

Mesmo na representação de Santa Inês, ainda que durante a produção da imagem a separação de sua cabeça não tenha tido um investimento, como no caso dos outros martírios, o corte feito no pescoço do carrasco parece-nos um indício de como o tema da decapitação tinha uma relevância no ambiente em que esse manuscrito foi consumido, mesmo que não consigamos datar essa intervenção.

Referências

- AUDIÊNCIA GERAL, 11 DEZEMBRO 2020, PAPA FRANCISCO.** [S. I.: s. n.], 2019. 1 vídeo (73 min). Publicado pelo canal Vatican News - Português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msdBR0sW5WE> . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BIBLÍA Vulgata. Mateus 2.** 2021. Disponível em: <https://bibliaestudos.com/vulgata/mateus/2/> . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BOESCH GAJANO, S.** Santidade. *In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. (Orgs.). Dicionário temático do ocidente medieval.* Bauru: EDUSC, 2006. v. 2, p. 449-464.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Amiens, Bibl. mun., ms. 0195, f. 133v - vue 2.** 2021a. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=15208&VUE_ID=1389271&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=4&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=15208&VUE_ID=1389271&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=4&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0189, f. 161v.** 2021b. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10026&VUE_ID=1291233&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=12&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10026&VUE_ID=1291233&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=12&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0190, f. 011v - vue 3.** 2021c. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10027&VUE_ID=1291284&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=2&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10027&VUE_ID=1291284&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=2&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0528, f. 128v – vue 1.** 2021d. Disponível em : [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294760&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294760&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0528, f. 0132v – vue 2.** 2021e. Disponível em : [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294764&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294764&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0528, f. 0185v – vue 2.** 2021f. Disponível em : [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294803&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle="](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294803&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.
- BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. Cambrai, Bibl. mun., ms. 0528, f. 227r – vue 2.** 2021g. Disponível em:

[https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294826&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=10312&VUE_ID=1294826&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=tout&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=). Acesso em 15 jun. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. **Orléans, Bibl. mun., ms. 0144, f. 078v.** 2021h. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=8905&VUE_ID=1273270&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=2&angle=0&zoom=&tailleReelle](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=8905&VUE_ID=1273270&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=2&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. **Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 0131, f. 173v.** 2021i. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=13220&VUE_ID=1352445&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=3&angle=0&zoom=&tailleReelle](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=13220&VUE_ID=1352445&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=3&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.

BVMM. Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux. **Valenciennes, Bibl. mun., ms. 0397, f. 090v.** 2021j. Disponível em: [https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=11624&VUE_ID=1315750&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle](https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?mode=ecran&reproductionId=11624&VUE_ID=1315750&panier=false&carouselThere=false&nbVignettes=4x3&page=1&angle=0&zoom=&tailleReelle=) . Acesso em: 15 jun. 2021.

CABROL, F. ; LECLERCQ, H. **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.** Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1931. tomo 10. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412394j> . Acesso em: 15 jun. 2021.

DE CESAREIA, E. **História eclesiástica.** São Paulo: Paulus, 2000.

DUBOIS, J. **Les martyrologes du Moyen Âge latin.** Turnhout: Brepols, 1978.

FORTES, C. Os Mártires na Legenda Aurea: a reinvenção de um tema antigo em um texto medieval. In: LESSA, F.; BUSTAMANTE, R. (Orgs.). **Memória & festa.** Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

MARTÍRIO de Policarpo. In: **Padres apostólicos.** São Paulo: Paulus, 1995. p. 147-157.

MIGNÉ, J-P. **Patrologiae Cursus Completus.** Series Grega (PG). 161 vol., Paris, 1857-1866.

MIGNÉ, J-P. **Patrologiae Cursus Completus.** Series Latina (PL). 221 vol. Paris, 1844-1864.

MIRANDA, V. A. Narrativas de martírio e construção de comunidades cristãs nos séculos II e III. **RIBLA - Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana**, v. 73, p. 117-133, 2017.

PATRIMOINE Numérique. **Martyre de sainte Agnès.** 2021a. Disponível em: <https://patrimoine-numerique.ville->

valenciennes.fr/ark:/29755/B_596066101_MS_0838/F_060_V? . Acesso em: 12 jun. 2021.

PATRIMOINE Numérique. **Sainte Agnès la seconde.** 2021b. Disponível em: https://patrimoine-numerique.ville-valenciennes.fr/ark:/29755/B_596066101_MS_0838/F_062_V_DET_2? . Acesso em: 15 jun. 2021.

RUSCH, A. C. Spiritual martyrdom in St. Gregory the Great. **Theological Studies**, v. 23, n. 4, 1962.

SILVA, G. V. O culto aos mártires como estratégia de cristianização do espaço urbano: o caso de Antioquia (séc. IV d.C.). *In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS*, 10., 2011, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2011.

THEROUANNE, B. **Chronique d'Arras et de Cambrai, par Baldéric, chantre de Térouane au XIe siècle...** Cambrai : Paris, 1834.

Mito e discurso: a idade de ouro e a criação de Adão de Michelangelo

Ricardo Ribeiro ELIAS¹
Silvânia SIEBERT²

Introdução

Este trabalho propõe uma reflexão das relações entre discurso e mito, na imbricação dos sentidos histórico e cultural, mais propriamente em seu caráter de memória visual, pensado aqui em sua qualidade de interdiscurso imagético e tomado como materialidade discursiva. Este texto nos permitirá pensar noções como interpretação, imaginário e textualidades não-verbais. Segundo Orlandi (1996, p. 12), “a matéria significante tem plasticidade, é plural. Como os sentidos não são indiferentes à matéria significante, a relação do homem com os sentidos se exerce em diferentes materialidades, em processos de significação diversos: pintura, imagem, música, escrita etc.”. Ao dizer que a matéria significante tem plasticidade, Orlandi também realça a necessidade de ampliar os estudos sobre esses processos de significação, em especial, neste trabalho, daremos atenção à leitura e à interpretação da imagem.

Assim, pensamos que é possível analisar o discurso mitológico, relacionando-o com a perspectiva discursiva, principalmente a partir da observação e análise pictórica, da imagem, entendendo que os aportes mitológicos, inclusive o tema debatido aqui, são evocados imperativamente de imagens diversas, alhures, adamíticas, *aliis temporibus*³.

Como princípio metodológico, buscamos delimitar um período histórico ligado ao tema mito. Identificamos a *Idade de Ouro* como um período que se mostra produtivo para este estudo a partir da leitura de Le Goff (2013, p. 263). O autor fala da importância dos estudos das *idades míticas* por sua “uma

¹ Doutorando em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL). Bolsista do UNIEDU-FUMDES. E-mail: ricardoribeiroelias@hotmail.com.

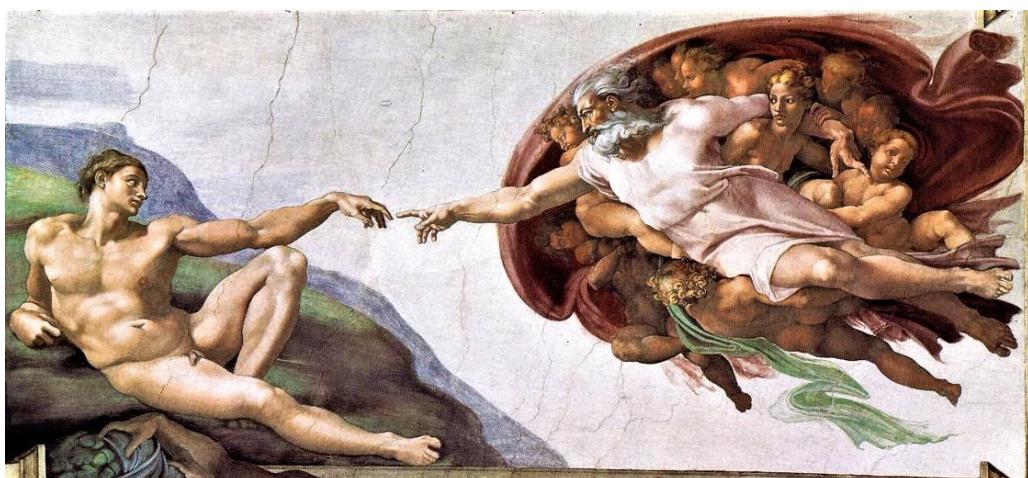
² Doutora em Linguística Aplicada pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) na linha de pesquisa Texto e Discurso. E-mail: silvania@cinemaistv.com.br. Bolsa de pesquisa do Instituto Ânima.

³ Em tradução livre, “em outros tempos”. Também se pode dizer *praeteritis temporibus* (“nos tempos idos”).

abordagem peculiar, mas privilegiada, das concepções do tempo, da história e das sociedades ideais". O tempo seria idealizado, a história seria de um começo feliz e de uma sociedade sem problemas, medo, doenças ou pecados. Trata-se de um período que funciona em nosso imaginário como lugar primeiro.

Com relação ao percurso investigativo, buscamos identificar imagens que representassem o referido período. Nesse sentido, elegemos o afresco *A Criação de Adão*⁴, pintado por Michelangelo Buonarotti e situado na Capela Sistina, Vaticano, dando destaque ao estudo sobre uma das épocas das idades míticas: a *Idade de Ouro*.

Figura 1 — *A Criação de Adão*, de Michelangelo



Fonte: Web Gallery of Art (2004).

Para fundamentar esta análise, em especial sobre o estudo da imagem, trazemos Souza (1998). A autora entende que essa materialidade tem seu funcionamento próprio como *texto de imagem* e promove uma reflexão que vai além da descrição pelo verbal ao sugerir a análise do texto de imagem em sua policromia, conforme veremos posteriormente no capítulo **imagem, interpretação e sentidos**. O afresco, nosso objeto de análise, retrata uma perspectiva do que seria a *Idade de Ouro* e documenta uma memória mítica que se atualiza em cada novo leitor. Ele representa o encontro do humano com Deus, os anjos, o divino. Uma cena que adorna um discurso fundador para quem lê e interpreta a imagem.

⁴ A pintura levou quatro anos para ficar completa (1508 a 1512).

Entendemos que as materialidades imagéticas proporcionam uma atuação mais ampla do analista dentro dos efeitos de sentidos ligados ao campo da subjetividade, do imaginário e da mitologia. Orlandi (2009), em artigo publicado na revista *ComCiência*, diz que seria bastante produtivo aproximar da perspectiva discursiva os estudos sobre mito. A autora propõe esta reflexão ao analisar algumas observações de Pêcheux sobre o trabalho de Lévi-Strauss. No texto *Claude Lévi-Strauss, Michel Pêcheux e o estruturalismo* (2009, p.3), Orlandi diz que

[...] a reflexão de M. Pêcheux inclui necessariamente a passagem pelo que diz Lévi-Strauss sobre o mito, ou sobre o diferencial entre literatura e mito na análise estrutural. E essa é a pista dada à análise de discurso para que se pense a relação sujeito/história/sentido na perspectiva em que se torna possível analisar o funcionamento discursivo e, assim, estabelecer uma relação analítica, de compreensão, com a interpretação.

Em busca de um percurso metodológico, elegemos a imagem em seu cerne, como recorte desta cena, que se dá em função da importância da investigação do mito pelo viés histórico e cultural, uma vez que não buscamos uma resposta definitiva: queremos compreender os movimentos de leitura e interpretação, que são fraturados, plurais. Isso proporciona uma interpretação ligada a esse campo de representação, a imagem. Entendemos que a pesquisa sobre o imagético nos permite investigar o funcionamento de novas possibilidades de sentido, que emanam, muitas vezes de modo subjetivo, das tintas nos quadros, dos frames cinematográficos, das esculturas, banners, fotografias, hieróglifos, histórias em quadrinhos, ou seja, qualquer manifestação que inquiete por suas particularidades visuais.

Discurso, mito, mitologia e a idade de ouro

Neste capítulo, em decorrência da pesquisa bibliográfica, trazemos autores que estudam os temas mito e discurso, assim como se entrecruzam para fundamentar nosso percurso investigativo-analítico.

Nos estudos mitológicos, segundo Bierlein (2003, p. 19), “um mito frequentemente é algo que só começa a funcionar onde nossos cinco sentidos cessam”. Ainda segundo Bierlein, uma definição unívoca da palavra *mito* jamais é concreta por se tratar de uma coisa que se faz presente concomitantemente em vários níveis. Ao promovermos uma aproximação com os estudos discursivos, buscamos ligar o funcionamento do mito à ideologia, compreendendo os objetos mitológicos como inscrições culturais. Sobre o papel da ideologia, ela deve “[...] produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência” (ORLANDI, 2005, p. 46). Neste trabalho, buscamos vislumbrar o mito pelo âmbito da história, do sujeito e do sentido, priorizando sua inscrição no nível do imaginário. Segundo Orlandi (1994, p. 56),

ao introduzir a noção de sujeito e de situação (contexto, exterioridade), a Análise de Discurso afirma o decentramento do sujeito. Se é assim para o sujeito, também a relação com o mundo é constituída pela ideologia; a ideologia é vista como o imaginário que medeia a relação do sujeito com suas condições de existência.

No entanto, entendemos que “um dos nossos problemas [...] é que não estamos familiarizados com a literatura do espírito” (CAMPBELL, 1991, p. 14). Por assim dizer, não estamos familiarizados nos estudos científicos com a pesquisa do sensível. O mito se inscreve neste lugar: o imaginário, o sensível.

As particularidades internas do mito (padrões, narrativas, detalhes etc.) podem ser vistas por todo lugar e percebidas em cada sujeito por ser algo herdado e compartilhado através de memórias dos antigos com o passar dos anos e de gerações. Além disso, o mito encabeça narrativas de eventos que remontam a épocas anteriores à escrita, mas também é o mediador da linha do tempo que vem do passado, passa pelo presente e chega ao futuro. Pictoricamente, “[...] preenche o hiato entre as imagens do inconsciente e a linguagem da lógica consciente” (BIERLEIN, 2003, p. 20). Parece atitude negligente dizer que o mito é apenas uma ferramenta que “estufa” os espaços de pensamento e comunicação, mas não podemos afirmar qual a extensão dessa possibilidade, uma vez que a mitologia se refere a um espectro nebuloso que a própria linguagem projeta sobre o pensamento. Segundo a perspectiva (neokantiana) de Cassirer,

a mitologia irrompe com maior força nos tempos mais antigos da história do pensamento humano, mas nunca desaparece por inteiro. [...] temos hoje nossa mitologia, tal como nos tempos de Homero, com a diferença apenas de que atualmente não reparamos nela, porque vivemos à sua própria sombra e porque, nós todos, retrocedemos ante a luz meridiana da verdade. Mitologia, no mais elevado sentido da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual. (CASSIRER, 2013, p. 19).

A espiritualidade nas imagens, do que se entende sobre mitologia, retrata um órgão primário na constituição de um possível acerto da representação de algo real. Subsiste um aspecto de erro na continuidade, ou mesmo verificação, da ideia que percorre a narrativa de um mito para os indivíduos. Quem tenta olhar o mito de forma próxima enxerga-o naturalmente como item da realidade: o que há de diferente é a modelagem aplicada a essa observação. Cintilando com o aspecto formal da natureza do pensamento, relacionado ao que concerne à unidade do mito, a ordem do sensível-inteligível é, inicialmente, a que conversa propriamente com a versão espiritualista. Tomando parte que, no mito, espírito e natureza possuem conexões (complexas), o efeito de *ser* e *verdade*, assim como a reflexão sobre o bem e o belo, conjuram um patrimônio vertical na orientação para a organização do pensamento mítico. Platão (2004, p. 204-206) cita Sócrates para estabelecer equivalências entre o Sol (sensível) e o Bem (inteligível), que

[...] aquelas [coisas belas, boas] são visíveis, não inteligíveis, ao passo que as ideias são inteligíveis, mas não visíveis. [...] ainda que exista nos olhos a visão, e quem a possui tente se servir dela, e ainda que a cor esteja presente nas coisas, se não se lhes adicionar uma terceira espécie, criada especialmente para o efeito, [...] a vista nada verá, e as cores serão invisíveis. É aquilo que [...] [chamamos] de luz [do Sol]. [...] o Sol, que eu considero filho do bem, que o bem gerou à sua semelhança, o qual bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível. [...] os olhos [a visão] [...] quando se voltam para objetos cujas cores já não são mantidas pela luz do dia, mas pelos clarões noturnos [luz artificial, como a da lua], veem mal e parecem quase cegos, como se não tivessem uma visão clara. [...] relativamente à alma [...] quando ela se fixa num objeto iluminado pela verdade e pelo Ser, comprehende-o, conhece-o e parece inteligente; porém, quando se fixa num objeto ao qual se misturam as trevas, o que nasce e morre, só sabe ter opiniões, vê mal, alterando o seu parecer de alto a baixo, e parece já não ter inteligência.

O ato de ver do sujeito perante o mito observado possuiria uma regulação margeada por uma mediação. Tal ação mediadora teria, no pensamento do filósofo, respectivamente, uma dimensão que apreende o mundo, de forma *intuitiva*, sem uma categoria teórica elaborada, e uma dimensão onde essas coisas apreendidas são elaboradas entre o bem e o mal. Em uma perspectiva discursiva, analisando os estudos de Bakhtin, Sobral (2009, p. 124) diz que “[...] [no sensível], privilegia-se o processo de percepção e de ação como criador de impressões e neste [o inteligível] privilegia-se a transformação dessas impressões em unidade de conteúdo, num conceito”. Entendemos que essa via intermediária é a linguagem, segundo Cassirer (2001, p. 379): “[...] enquanto forma total do espírito, se situa na fronteira entre o mito e o logos, e que ela, por outro lado, representa a intermediação entre a visão teórica e a estética do mundo”. Por mais que apontemos “esse é o mito do...”, não dispomos do caráter espiritual envolto naquele produto da linguagem. Há de se pensar nos ponderamentos de Campbell sobre a importância da literatura clássica:

[...] as literaturas grega e latina e a Bíblia costumavam fazer parte da educação de toda gente. Tendo sido suprimidas, toda uma tradição de informação mitológica do Ocidente se perdeu. Muitas histórias se conservavam, de hábito, na mente das pessoas. Quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores [espirituais], com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. (CAMPBELL, 1991, p. 14-15).

Para efeito de comparação, é como se tentássemos buscar sentido em um sonho sem ter acesso completo a ele (mesmo que pareça legível em nossas imagens mentais). Há um engajamento do pensamento em buscar a originalidade de tudo, como quando dizemos que alguma coisa é uma “relíquia do passado” no momento em que argumentamos sobre algo particularmente mítico. De tal modo isso acontece porque deixamos de perceber o mito em sua arena modelada e reproduutiva, acontecimento que traz a esse ponto uma “blindagem” simbiótica contra o sujeito/indivíduo que pretende analisar ou

investigar o que aquele pedaço de mito re(a)presenta. O que se exprime é a impossibilidade prática do analista em conhecer as bases do mito.

Não há termo verdadeiro na análise mítica, nenhuma unidade secreta que podemos apreender no final do trabalho de decomposição. Os temas se desdobram ao infinito. [...] Por consequência, a unidade do mito é apenas tendencial e projetiva, ela jamais reflete um estado ou momento do mito. [...] Como os ritos, os mitos são *in-findáveis*. E, querendo imitar o movimento espontâneo do pensamento mítico, nosso empreendimento, também ele muito breve e muito extenso, teve de se curvar às suas exigências e respeitar seu ritmo. Dessa forma, este livro sobre os mitos é, a seu modo, um mito⁵. (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 13-14, grifo do original).

Mais do que um registro de informações, a relação entre mitologia e história provavelmente seria apontada como o ponto de desequilíbrio na estabilidade da progressão de uma narrativa mítica, ou, melhor dizendo, na apreensão de efeitos mais coerentes, que façam sentido. A oposição entre essas duas instâncias seria um tanto indefinida e carrega uma disposição intermediária. Sobre isso, Lévi-Strauss (1985, p. 61) salienta que “a mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto”. Ainda sobre o aspecto de abertura da História, segundo ele, “[...] está assegurado pelas inumeráveis maneiras de compor e recompor as células mitológicas ou as células explicativas, que eram originariamente mitológicas” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 61). Ele ainda crê que,

[...] nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza — a certeza completa é obviamente impossível —, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 63).

⁵ Texto original: “Il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète qu'on puisse saisir au bout du travail de décomposition. Les thèmes se dédoublent à l'infini. [...] Par conséquent, l'unité du mythe n'est que tendancielle et projective, elle ne reflète jamais un état ou un moment du mythe. [...] Comme les rites, les mythes sont *in-terminables*. Et, en voulant imiter le mouvement spontané de la pensée mythique, notre entreprise, elle aussi trop brève et trop longue, a dû se plier à ses exigences et respecter son rythme. Ainsi ce livre sur les mythes est-il, à sa façon, un mythe”.

Dito isso, no que diz respeito ao discursivo, segundo Orlandi em citação direta de Pêcheux, e aos estudos do discurso sobre o mito, “[...] mostra que não há separação nítida entre o produtor do mito e seu analista, isto é, entre teoria e prática, o que quer dizer que o funcionamento do texto mítico avizinha ainda sua função” (ORLANDI, 1984-85, p. 268). Prestemos atenção ao fato de estarmos nos referindo ao campo discursivo, ou seja, onde o objeto em análise também é trabalhado pelo viés do imaginário, ou seja, pela subjetividade dos sentidos. Esse lado avesso da inferência, nos estudos discursivos, relacionado ao debate entre aproximação/distanciamento na questão da investigação mítica, acontece porque a compreensão da materialidade através do movimento da interpretação é conduzida inicialmente pela descrição, mas precisa atentar para o contexto histórico-social. Nesse sentido,

[...] no contexto histórico-social não se trata dos lugares sociais tais como seriam descritos pela sociologia (empíricos) mas da projeção desses lugares, pelas formações imaginárias, no discurso, constituindo as posições. Os lugares estão representados nos processos discursivos, isto quer dizer que estão presentes mas [sic] transformados. (ORLANDI, 2012, p. 183, grifo do original).

Ainda sobre essa questão, devemos entender que, no processo analítico para conseguir o efeito exigido pelo próprio texto, “deve haver um corte entre teoria e prática. E isto se dá se conseguimos passar da *função* para o *funcionamento do objeto simbólico*” (ORLANDI, 2012, p. 182). Por mais que na prática linguística essa separação esteja feita, “[...] aquela entre a teoria do mito e a prática do mito é ainda problemática” (PÊCHEUX, 1997, p. 67). Isso porque, “[...] face ao mito, o analista não dispõe de norma que permita definir o que pertence ou não ao *corpus*” (PÊCHEUX, 1997, p. 68). Apesar de não haver um método que o corresponda adequadamente, “[...] o mito modela-se frequentemente sobre o rito a fim de justificá-lo, sobretudo quando seu sentido não é ou não é *mais evidente*” (DURKHEIM, 1996, p. 95, grifo nosso). Diante destas definições, entendemos que é possível analisar questões ligadas ao discurso e ao mito na obra *A Criação de Adão*, como os sentidos ditos de origem, de nascimento formam uma cadeia de sentidos repercutidos no imaginário dos apreciadores da obra e registram em sentido plástico o momento do “*início*” da existência humana, colocada em sentido zenital, sobrevoando nossos olhares,

plasmando como o mundo se fez. Marcando a história em forma de arte. É uma pintura que funciona no imaginário de várias culturas e línguas, representando o mundo dos homens e deuses em harmonia.

Nos estudos históricos e culturais, as sociedades são tratadas, em seus imaginários, pensando suas existências, tanto voltando-se para o passado como para o futuro, de tempos em que a felicidade estaria presentificada ou em que aconteceriam catástrofes colossais. Não poucas vezes essas sociedades colocavam a originalidade ou a estabilidade dessas épocas na forma de idades em série e em determinada ordem. O objetivo era comandar o tempo e a história para atender aos desejos íntimos de serem felizes; ou ainda ter controle sobre os medos diante das ilusões ou inquietações dos acontecimentos da vida, na criação de um mundo ideal. A palavra *ideal* automaticamente incorre o pensamento sobre o caráter da utopia, que

[...] é normativa, isto é, propõe um mundo tal como deve ser, em oposição ao mundo de fato existente. É sempre totalizante e crítica do existente, ou seja, só há utopia quando há a representação de uma outra sociedade que negue ponto por ponto a sociedade existente, isto é, instituições, valores cívicos, éticos, estéticos e cognitivos, forma do poder, forma da propriedade, leis, permissões e proibições, forma da religião, forma da família e das relações pessoais entre adultos, entre estes e as crianças, os idosos etc. A utopia é criação de um mundo completo. (CHAUI, 2008, p. 8)

Como quer que o mundo tenha sido criado, a partir do pensamento sobre idades míticas, essa época primitiva, entendida como ideal ou primeira, conforme vimos, é nomeada *Idade de Ouro*. Tomando parte pela perspectiva greco-romana, por abranger grande parte do pensamento mítico ocidental, essa Idade

[...] aparece no período em que reina Cronos; esses homens têm alma despreocupada e desconhecem penas, miséria, velhice e são afastados de todos os males. Vivem em festins, alegres, e a terra lhes dá sustento abundante. Quando os indivíduos morrem tornam-se *daímones* (gênios) bons, cuidam do bem-estar dos homens, velando pela Justiça e dando-lhes riquezas. (HESÍODO, 1996, p. 79)

Grande parte das religiões conjectura uma idade mítica inicial repleta de felicidade (até mesmo perfeita) no que seria o princípio do universo, sucedida por um período de decadência (LE GOFF, 2013). Em uma dimensão mais representativa da Idade de Ouro, temos a imagem a seguir:

Figura 2 — A Idade de Ouro, de Pietro de Cortona



Fonte: Web Gallery of Art (2020).

O cunho renascentista da obra se faz presente, ao mesmo tempo em que configura a estreita relação entre homem e as manifestações da natureza (os animais, as plantas etc.). A obra é pintada em 1637, cerca de 125 anos após *A Criação de Adão*, exatamente no momento de surgimento do movimento barroco. A presença barroca nas pinceladas, principalmente pelas tintadas douradas em boa parte da tela, induzindo à percepção de toda a figuração da era de ouro. O contraste com cores mais fugidas ao olhar, como o cinza, e a comunhão com as cores azul, verde e marrom (cores frias) supõe a dita calmaria e paz dessa era, inclusive a convivência com/entre a dualidade animais

selvagens e de estimação. Há um imaginário plenamente entrecortado de vestes, reverberando o controle sacro sobre a arte. A nudez se estampa de forma comedida, um efeito ideológico clássico de censura do discurso autoritário-conservador da Igreja Católica, que via com maus olhos as tentativas ousadas de criatividade dos artistas renascentistas e maneiristas. Somente aparecia o que dizia respeito aos sentimentos e deveres morais; o corpo é o templo e não deve ser *frequentado* por olhares inadmitidos. Para efeito de comparação e também de reflexão, há um trecho semanticamente helênico do início do Livro I das *Metamorfose*s de Ovídio (obra que influenciou a pintura de Cortona) sobre o que seria a Idade de Ouro:

Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma;
Culto à fé, e à justiça então se dava,
Ignoravam-se então castigo, e medo;
Ameaços terríveis se não liam
No bronze abertos; súplice caterva
À face do juiz não palpitava:
Todos viviam sem juiz, sem dano.
Inda nos pátrios montes decepado
Às ondas não baixava o pinho ingente
Para depois ir ver um mundo estranho:
De mais clima que o seu ninguém sabia.
Fossos ainda não cingiam muros,
As tubas, os clarins não ressoavam,
Nem armas, nem exércitos, havia:
Sem eles os mortais de paz segura
Em ócios inocentes se gozavam.
O ferro sulcador não a rompia,
E dava tudo a voluntária terra.
Contente do que brota sem cultura
Colhia a gente o montanhês morango,
Crespos medronhos, e as cerejas bravas,
Às duras silvas as amoras presas,
E as lisas produções de tênué casca,
Que da árvore de Júpiter caíam. (OVÍDIO, 2013, p. 19).

Haveria também uma outra época de felicidade, mas agora situada no futuro apocalíptico, podendo ser a possibilidade de alcançar a vida eterna (fim dos tempos entre os mortais) ou a última etapa antes do fim desses tempos (algo como a felicidade que reina antes do advento da dor pela destruição total). Nessa felicidade alternativa, “[...] pode conceber-se a história como um progresso [...]” (LE GOFF, 2013, p. 263), que prega, em termos didáticos, uma parte objetiva, direcionada, e outra baseada no juízo de valor. Em outras palavras, o “[...] progresso científico e técnico e progresso moral” (LE GOFF, 2013, p. 218). Os

mitos das origens seriam, também, revisões cíclicas da primeira ideia de paraíso e apocalipse, o que só permite ao analista de discurso, como a qualquer outro estudioso, hipotetizar as origens dos mitos.

Vemos também que, em religiões específicas, principalmente nas mais conhecidas e difundidas, a parte inicial e final da Idade de Ouro se interligam por vários períodos. Com o passar desses períodos de tempo, o caráter evolutivo dos seres humanos e do mundo seria normalmente marcado por um declínio da natureza e moralidade da vida. No final, na idade mítica que finda tudo, se manifestará um *reboot* (reinício) do princípio. Em detalhes, seguindo Eliade (1992, p. 86-87),

[...] a morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. [...] Para recuperar o vigor, precisa ser reabsorvida pelo âmbito disforme, ainda que seja só por um instante; precisa ser restaurada à unidade primordial de onde teve origem; em outras palavras, deve retornar ao “caos” (no plano cósmico), à “orgia” (no plano social), à “escuridão” (para a semente), à “água” (batismo, no plano humano; Atlântida, no plano da história, e assim por diante). [...] [Esse é] o eterno retorno. [...] Do mesmo modo como faziam os gregos, em sua mitologia do eterno retorno, procurando satisfazer sua sede metafísica pelo “ôntrico” e o estético [...], também faziam os primitivos, conferindo ao tempo uma direção cíclica, anulando assim sua irreversibilidade. Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante.

Na pintura de Michelangelo existe a simetria de corpos, nas proporções, mas o homem está abaixo de Deus, uma posição exigida pela narrativa mítica para que haja hierarquia no exercício do poder. Na mitologia, caso isto não ocorra, o universo perderá o equilíbrio.

A crença no retorno é respaldada no ato de retrilhar os eventos primordiais e, formalmente, sempre pelo início considerado perfeito, como dito. Mesmo se nos propusermos a isso, como analistas do mito, afetaríamos a nossa própria capacidade de recolher as informações espalhadas pelas filiações de sentido da materialidade. Se temos retornos constantes, em uma perspectiva discursiva, identificamos a recorrência, e podemos dizer que é o que acontece na maioria das correntes religiosas em termos míticos, crê-se que pode haver uma espécie de cegueira temporária aos sentidos profundos, como possível efeito colateral de um possível efeito colateral de uma determinada postura ideológica. Nesse senso reflexivo, além de termos de nos posicionar analiticamente de forma

absorta a uma via única de mobilização do pensamento, considerando o investimento do imaginário desejante relativo ao objeto, também não cremos que

[...] possamos compreender a estrutura e a função do pensamento mítico em uma sociedade que tem o mito como base se não considerarmos a *mitologia no seu todo* e, ao mesmo tempo, a escala de valores que essa mitologia proclama implícita ou explicitamente. [...] a mitologia não constitui apenas, por assim dizer, a "história sagrada" da tribo, nem tão somente explica a realidade íntegra e justifica suas contradições, mas revela igualmente uma hierarquia na sequência de eventos fabulosos que ela relata⁶. (ELIADE, 1984, p. 75, grifos no original).

Olhar o todo significa considerar as extensões possíveis do formato atual dentro do objeto, e no mito isso pode estar, se considerarmos os indícios históricos que contenham rastros possíveis de coerência, muito próximo da improbabilidade. A causa desse efeito abrangente também tem sintomas na perspectiva de observação do corpo mitológico. Temos sempre um mito central que descreve o início do mundo, aquele que precedeu o mundo como conhecemos atualmente no mundo moderno e podemos observar retornos cíclicos como forma de reinício ou reforma das épocas, sem máculas e repletas de regozijo. A partir daí, devemos, primeiramente, pensar

[...] que o que define o mito é seu contexto cultural (o mais amplo, portanto). Mas acreditamos também que, historicamente, os deslocamentos podem deslocar a sua função, uma vez que essas situações é que acabarão por representar o contexto cultural mais amplo (ORLANDI, 1984-85, p. 268).

Com o enfoque discursivo, quando se fala em contexto amplo, convém lembrar que são "as condições de produção [que] incluem o contexto sócio-histórico, ideológico" (ORLANDI, 2005, p. 30). A amplitude do contexto mítico está, a nosso ver, em todos as manifestações da realidade do mito através da história, funcionando como ideologia.

⁶ Texto original: "[...] we can grasp the structure and function of mythical thought in a society which has myth as its foundation if we do not take into account the mythology in its totality and, at the same time, the scale of values which such mythology implicitly or explicitly proclaims. [...] the mythology not only constitutes, as it were, the "sacred history" of the tribe, not only does it explain the total reality and justify its contradictions, but it equally reveals a hierarchy in the series of fabulous events that it reports".

Quando redirecionamos nosso olhar novamente às idades míticas, aprendemos que tanto a parte descritiva como teórica são encontradas, em primeiro lugar, nos próprios mitos, posteriormente “[...] nos textos religiosos e filosóficos, muitas vezes próximos dos mitos e, por fim, em textos literários que, por sua antiguidade, nos transmitiram mitos, de outro modo desconhecidos ou pouco conhecidos” (LE GOFF, 2013, p. 264). Toda a força da conferência das informações não prega a investigação pela linha temporal *evolucionária* dos mitos, pois apreender e interpretar os mitos não significa associar-se “[...] posteriormente a determinados elementos da existência empírica; ao contrário, a própria ‘experiência’ primária está impregnada, de ponta a ponta, deste configurar de mitos e como que saturada de sua atmosfera” (CASSIRER, 2013, p. 23-24). Em conexão, os efeitos básicos dos detalhes do que realmente é, ou não é, dentro do corpus mítico surgem através da consciência mítica, e esta “só diferencia configurações isoladas individuais à medida que vai colocando progressivamente essas diferenças, à medida que vai ‘segregando’ da unidade indiferenciada de uma percepção originária” (CASSIRER, 2013, p. 28).

A princípio, a projeção de nossa investigação conecta as pistas que emanam da imagem que se suporia original, e que não alcançamos, até porque os “mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1991, p. 17). Como lidamos com a historicidade nesta investigação, existe a possibilidade significativa de cairmos na parte tendenciosa dos arquétipos míticos — o que não é um erro, mas um movimento indissociável dessa prática. A originalidade do mito, inacessível na prática, vai ganhando novas perspectivas criadas pelo progresso ao longo do tempo de sua própria existência. Se temos a noção de que há alguma força motriz de caráter unilateralmente mitológico em uma materialidade, força que mostraria as ditas características internas, devemos considerar também a *presença* de forças omitidas ou desconhecidas, entendendo-se que

[...] o ausente é também a forma presente da origem. Existe mito porque, através da história, a linguagem se confrontou com a sua origem. Na verdade a confrontação adquire, aqui, aspectos distintos: é a relação do discurso histórico com tal ou qual período que foi privilegiado como objeto de estudo, na série linear de uma cronologia; ou ainda o movimento que remete esse período ao seu aquém mais primitivo, e volta, indefinidamente, até um “começo” imaginário, um umbral fictício, mas necessário, para que se possa retornar ao longo dos tempos e classificá-los, etc. Porém, uma relação mais próxima e mais fundamental é significada por esse zero inicial, é a relação de cada discurso com a morte que o torna possível. A origem é interna ao discurso. Ela é precisamente aquilo de que ele não pode fazer um objeto enunciado. Esse discurso se define enquanto dizer, como articulado com aquilo que aconteceu além dele; tem como particularidade um início que supõe um objeto perdido; tem como função, entre homens, a de ser a representação de uma cena primitiva apagada, mas ainda organizadora. (DE CERTEAU, 1982, p. 56).

Não é possível mensurar o efeito total da ação das características particulares dos acontecimentos nas Idades de Ouro. Pensando especificamente nessa questão, é promissor ver o impacto dessas várias versões de idades míticas, providas de regimentos *out of the route* (fora do rumo) de como seria o mito original da perfeição, o auge de uma sociedade. Contudo, precisamos pensar sobre uma questão proposta por Lévi-Strauss (2008, p. 223): “se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como explicar que, de um extremo a outro da terra, os mitos se pareçam tanto?”. A ideia de um paraíso terrestre, que imitaria os traços de um cenário divino de convivência, remete a um fator espiritual contraditório ao homem imperfeito – ou aquele que se afastou das linhas de coerência dos deuses. Seria uma soberba do tempo, mas nessa questão da perda social-mitológica do ser humano é o fato de que

[...] os mitos de muitos povos aludem a uma época distante, na qual os homens não conheciam a morte nem a luta ou o sofrimento, e tinham um estoque abundante de alimento, bastando estender a mão e apanhá-lo. *In illo tempore*⁷, os deuses desciam à Terra e se misturavam aos homens; por sua vez, os homens podiam subir com toda facilidade aos céus. Como resultado de uma falha ritual, as comunicações entre o céu e a Terra foram interrompidas, e os deuses retiraram-se para o ponto mais alto dos céus. Desde então, os homens têm de trabalhar por seu alimento, e deixaram de ser imortais. (ELIADE, 1992, p. 88-89).

⁷ Naquela época.

O lugar onde se situa essa falha é impreciso. Ao analisá-la discursivamente, não podemos deixar de lado a participação da história como regente desse acontecimento. Verifica-se que o aspecto sócio-histórico em relação à mitologia reunirá tanto os efeitos previamente interpretados pelo analista como os que provavelmente serão hipotetizados. De Certeau (1982) afirma que a história caminha como algo que desdobra um relato, faz ressurgir e nega a origem — entalhado pelas esferas da vida e da morte — trazendo para fora um passado morto, replicando a construção dos mitos em uma vestimenta de assassinato ou morte de origem. Os mitos usam a linguagem como um vestígio sempre presente que tem um início mais difícil de encontrar do que propriamente obliterar.

Imagen, interpretação e sentidos

Uma proposta a ser considerada é verificar como é feito o acesso a esse mito, ao objeto. Consequentemente, temos de nos reportar a suas condições de produção. Quanto à materialidade mítica, é pertinente nos aproximarmos das manifestações pictóricas, que fazem parte do mito como linguagem. Dito de outra forma, a imagem, em suas particularidades, é essencial à reflexão sobre a forma e o transcorrer temporal do mito. Aqui faremos tais reflexões amparados nas noções de *policromia* e de *Texto de Imagem*, formuladas por Souza (1998, p. 17), que:

[...] tem na sua constituição marcas de heterogeneidade, como o implícito, o silêncio, a ironia. Marcas, porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não-verbal pelas categorias de análise do verbal implicaria na redução de um ao outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de *policromia* [...] buscando analisar a imagem com mais pertinência. O conceito de *policromia* recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc [sic] nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através de outra.

As figuras míticas ganham contorno e forma, e, pela noção de texto de imagem, poderemos compreender como as representações figuradas dão sentido às personagens, às cenas e aos mitos. O caráter de origem de uma imagem será reforçado pelas informações que temos a respeito de tal representação, mas quando falamos da posição de analistas do discurso, procuramos extrair efeitos outros: a materialidade possibilita não só aplicar nossos reflexos imaginários, mas também nos permite analisar como se dá esse amálgama (na forma de pintura) entre linguagem e imaginário.

Um objeto que nos traz essa perspectiva é a obra por nós analisada, *A Criação de Adão*, que serve de registro, de documento, plasmando características de uma era ou momento do tempo dos antigos na representação da imagem mítica como linguagem. Pintada no início do século XVI, retrata o episódio específico da criação do primeiro homem: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou [...]” (BÍBLIA, Gn 1:27). Adão, à esquerda, nu e como que acordando de um leito de terra (húmus), significa a prole do divino, a origem do homem considerado perfeito. Imaginemos que a ideia de perfeição está restrita ao pensamento, pelo menos nos tempos originais, de cumprir as regras divinas, segui-las à risca sem contestação. O sinal dessa subalternidade está na linha de poder ser traçada logo acima da cabeça de Deus. Adão é passivo, dependente e comandado. A postura do Senhor pode aludir à concessão de uma significação ao primeiro homem, de modo que Adão é aquele que é constituído pela sujeição ao divino. Temos que considerar algo além da figura divina, ou seja, a representação que cerca Deus, Eva e os anjos. Michelangelo possuía vasto conhecimento em anatomia e isso aparecia nas suas obras. Indo pela perspectiva daquilo que o rodeia (ou envolve?), Deus estaria dentro de um lugar “[...] que tem o formato de um cérebro”⁸ (MESHBERGER, 1990, p. 1841). Olhando de forma superficial, aparentemente se trataria de um interdiscurso intimamente ligado ao mundo da medicina, um puro movimento determinista de um pintor motivado pelo grande conhecimento do corpo humano. No entanto, adotamos um gesto de leitura e interpretação voltado à historicidade e à ideologia. Neste processo, vamos além da “[...] visibilidade — qualidade de visível, propriedade pela qual os corpos são

⁸ Texto original: “[...] has the shape of a brain”.

percebidos pelo sentido da visão — e [entramos na] [...] visualidade — miragem, aspecto cambiante — da imagem; a instância entre o olhar e a interpretação” (SIEBERT; FURLANETTO; CARVALHO, 2019, p. 97). Com a execução do olhar, temos a silhueta, entre outros aspectos, que enunciam um cérebro humano. Se caracterizamos isso, associado à memória discursiva do pintor italiano, podemos dizer que se trataria de uma convenção da ideia de perfeição transmitida a Adão, segundo Meshberger (1990, p. 1841), na forma “[...] do intelecto, e, dessa forma, o homem poderia ‘arquitetar o melhor e o mais elevado’ e ‘por em prática todas as coisas adquiridas’”⁹. A propriedade dessa observação mistura o credo científico com o espiritual. Quando falamos de uma era onde tudo o que existia se congregava à perfeição, um paraíso terrestre da criação sem máculas e fragmentações fora das regras, podemos perceber uma tangível colaboração da imaginação/criatividade e ousadia de Buonarroti, ambas relacionadas a uma condição clássica de atribuir sentido científico a uma representação religiosa. Ainda há outro ponto que reforça o dizer científico-anatômico sobre o possível manto que envolve o Criador. Por um meio mais maternal, “Deus, o Pai da Criação de Adão, controla, próximo a ele [Adão], uma manta *uterina* repleta de anjos servis que se aproximam escalando¹⁰ [...]” (STOKES, 2002, p. 94, grifo nosso). Esse útero mencionado por Stokes se alia ao cérebro de Meshberger, premissa que estrutura a posição-sujeito de Deus como sendo alguém de poderes além da imaginação. É o sujeito que cria outro alguém a sua Imagem e Semelhança e o provém de instâncias denotativas ligadas à mente (inteligência, cognição, raciocínio, imaginação etc.), mas também desliza para a posição daquele que dá a vida, a luz, para o primeiro homem. O Senhor é o conhecimento, pai (que cuida) e mãe (que dá a vida), assim como é a referência suprema de perfeição na subjetivação. Tudo isso leva a imaginar uma fórmula possível de estruturação da linguagem da Idade de Ouro. Se pensarmos que, no princípio de tudo, existiu o conhecimento, a paternidade e a maternidade, a ideia de perfeição beira uma disposição escolástica. No entanto, estando o conhecimento inerente à linguagem, considerando que a língua falha, haverá

⁹ Texto original: “[...] the intellect, and thus man is able to ‘plan the best and highest’ and to ‘try all things received’”.

¹⁰ Texto original: “[...] God the Father of the Creation of Adam controls about him an uterine mantle filled with attendants who clamber close [...]”.

rupturas e deslizes na representação da pintura. Nesse lugar de projeção desenvolvido por Michelangelo, a visão técnico-artística do pintor ressoa em um pedaço do interdiscurso da criação da humanidade através de uma configuração imaginária própria do artista, que conta, entre outros, com a estética do belo e conhecimento sobre o corpo e o domínio do homem em diálogo com Deus.

Michelangelo pinta essa obra em uma época em que os seres humanos eram representados, principalmente, *in natura*, usando cores de uma forma menos vívida, bastante difusas em seu aspecto de profundidade. Por ter sido pintado no período do Renascimento, época que evocava influências da cultura clássica greco-romana, identificamos uma tentativa de caracterizar com realismo as representações, mesmo que se estivesse tentando falar de algo que teria acontecido em eras míticas (ou seja, precedendo os anos de homens que registraram escópica e documentalmente as andanças do tempo). Deus tem forma, rosto, cores, idade (avançada), uma imagem antropomórfica que pode suscitar coisas do tipo “Deus só criou as coisas depois de *anos de experiência*”. A possibilidade dessa Idade de Ouro, que é perceptível nos traços do pintor italiano, representa materializações adaptadas de uma época a outra, em um lugar no qual as condições de produção possibilitaram tamanho caminho de representação. Não é a Idade de Ouro *in essentia*, mas imaginada. Outra ideia seria a de colocar Deus cercado por uma espécie de tessitura vermelha e, quase que interligado, uma faixa verde possivelmente próxima à cintura, uma perspectiva obscurecida pela deidade. O mito bíblico, nesse sentido, flerta com a ideia do belo e do estético aristotélico, comum às obras renascentistas, com adornos recorrentes no século de criação da pintura. Existe o contraste com a nudez, que era praticamente onipresente nas obras da época. O corpo nu também enuncia a ideia do primal, carregando em si, *a priori*, um efeito de vivência simplificada, ou seja, por mais que o conhecimento esteja conectado ao princípio da perfeição, e pelo fato desse conhecimento primeiro não dispor das ferramentas necessárias para sua aplicação, a nudez supõe uma massificação do ser humano pela beleza e a ideia de natureza. No entanto, para Michelangelo, “[...] o corpo é bonito não somente por sua forma natural, mas também pelas significâncias espiritual e filosófica; o corpo é, simplesmente, a manifestação da

alma ou de um estado mental e de caráter¹¹" (GARDNER, 1970, p. 471). Nesse caso, o corpo projetado também pode causar efeitos de abstração significantes quanto à manifestação do interdiscurso, pois, em outra perspectiva, Adão estaria "[...] representado com beleza, atitude e rodeado por um ambiente belíssimo que parece ter sido recém-criado pelo primeiro e supremo criador, e não por um pincel ou desenho de um homem como ele¹² [Michelangelo]" (VASARI, 1986, p. 929). Há de se supor que essa visão cristã de origem recobre o belo para tentar manifestar novamente a ideia de perfeição: tudo era perfeito e a felicidade reinava; não havia pecado, mal, anticristo, fogo da destruição etc. Há apenas vida.

O enquadramento do momento da criação emoldura a relação da divindade cercada de anjos, ligada ao humano, situando os personagens em um lugar fronteiriço entre a terra e o céu. Nos faz acreditar na utopia. O retorno de Michelangelo às origens do mundo na perspectiva bíblica nos faz pensar que o conceito de *reboot* cíclico do fim dos tempos para o tempo original também pode ser feito pelo imaginário de quem quer representá-lo, com a incursão de detalhes característicos à época da representação.

A pintura, a partir de sua visualidade, toma o centro da Capela, flutua sobre os apreciadores, frequentadores da igreja, estudiosos da arte, turistas, entre outros. Quem analisa a realização pictórica fica impressionado com os detalhes, com o efeito de profundidade que capturam o olhar em um processo de deleite. No encontro da mitologia com a religião, temos um objeto de arte. Nesse lugar da criação da humanidade, o bem e o mal estariam em suspenso, como no afresco, que paira sobre quem está na terra. Na pintura, o divino cristaliza ideias. É o encontro entre dois homens, Deus e Adão. Eva seria a mulher que é abraçada por Deus, ambos cercados por anjos. A mulher ainda habita o céu. A figura do homem reserva seu lugar de ser primeiro, o que chegou antes na terra. Eis o primeiro habitante da fala: Adão mítico.

¹¹ Texto original: "[...] the body is beautiful not only because of its natural form but because of its spiritual and philosophical significance; the body is simply the manifestation of the soul or of a state of mind and character".

¹² Texto original: "[...] figurato di bellezza, di attitudine e di dintorni di qualità che è par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore, più tosto che dal pennello o disegno d'uno uomo tale".

A figura paterna, do homem, do criador cristaliza a versão da Igreja Católica sobre a criação do mundo. Tal imagem é incorporada em narrativas, rituais de outras religiões. Um delineamento greco-romano que funciona em nossa memória e se realiza pela ideologia em práticas. A figura do homem é uma construção mitológica, amparada pela produção histórica, porque passa a funcionar como representação de um tempo e lugar. E, como vimos, passa a representar um tempo que seria idealizado, de uma história que teria um começo feliz, de uma sociedade criada pelos homens para os homens. Uma memória visual que elege o homem como sujeito primeiro, aquele que tem poder.

Considerações finais

Ao refletirmos sobre a questão da Idade de Ouro, podemos dizer que sua marca registrada de início feliz e final feliz, reiniciados pelo eterno retorno, tende a ser um chamariz para a diferenciação ou reimaginação dessa época. As condições de produção que influencia(ra)m o imaginário, principalmente Michelangelo, tem papel constitutivo no direcionamento a efeitos de sentido que representariam melhor essa era de perfeição plasmada pela ideologia, pois são nas condições de produção que estão depositados todos os atravessamentos constitutivos do sujeito. Ao analisar a obra *A Criação de Adão*, perceberemos que ela cumpre ou mesmo supera essa ação, primeiro pelo fato de ter sido feita, digamos, muitos anos depois do que seria a *concepção original* do mundo, o que confere grande autonomia para o autor da representação; segundo, pelas características na feitura da obra, as opções diferenciadas que emolduram o olhar alternativo do pintor. Adentrar a esse tipo de imaginário requer uma proximidade maior com o sensível, pois outrora, sem isso, o nosso olhar para o objeto ficará restrito àquilo que o homem maneja, transforma ao seu bel-prazer material, telegrafado pela ação do empirismo do tempo. A história preenche o sujeito com as ferramentas, mas ele será o responsável em saber como usá-las. O imaginário na autoria requer um movimento transformador, inovador, mas também de controle pelas condições de produção e reprodução, como nas ações de censura pela Igreja Católica, representada à época pelo Papa Júlio II, a alguns aspectos do trabalho de Michelangelo.

O fato de se propor o mito como agente imaginário vinculado ao sentido discursivo nos coloca face a uma disputa entre o determinismo antropológico e efeito histórico-cultural, ou seja, entre a cronologia dos acontecimentos e as pistas que emanam da significação, da memória e da história. Por assim dizer, deve-se sempre considerar densa e complexa a leitura do mito. Supor que ele é um lugar de premissas redundantes, com histórias montadas em arquétipos repetitivos, nos leva a um movimento exclusivamente empírico, onde não existe tirar e pôr — o lugar do mito só existiria em si mesmo. Neste estudo tentamos mostrar que é necessário ressaltar a relevância do texto de imagem ao investigar a linguagem mítica. Quando nos concentramos em escrutar as manifestações míticas por intermédio do não verbal, mergulhamos nas profundezas de sentido plurais, que atravessam o ideário investido na sua composição material. O mito tem sua transição temporal marcada nos ritos da linguística, através dos códigos da língua. No entanto, anterior à invenção da escrita, temos a oralidade e as representações primordiais, imagens que nos comunicam histórias e acontecimentos através da iconografia, com suas propriedades específicas; posterior a ela, temos todas as técnicas imagéticas que o homem foi capaz de fundar, materialidades e objetos não verbais diversos e investigáveis. No caso do mito, é possível que a função do texto de imagem aponte caminhos para uma estratégia funcional da análise mítica em AD, a partir de sua visualidade. Somente saberemos o grau dessa possibilidade conforme o analista adquira dispositivos que o habilitem a enxergar as imagens do mito para além de sua proposição marcadamente religiosa, diacrônica e antropológica, assim como determinar o que pertence ou não ao corpus. O acontecimento mítico espiritual, diga-se imaginativo, é onde o discursivo poderá apreender sentidos outros que carregarão maior substancialidade, aliado às determinações e disposições próprias ofertadas pelas imagens. O estudo do mito ancorado ao não verbal e investigado pelos olhares discursivos torna-se altamente relevante e necessário, não apenas para o exercício da ciência, mas também para trazê-la em um *status quo* mais justo.

A Idade de Ouro não é uma ideia fixa, assentada em uma época perdida na história; ela se move no tempo nas mãos dos que propõem retorná-la. Ressignificada e transformada, como fizeram Michelangelo e Pietro de Cortona, é uma era criada pelo imaginário; é uma época atemporal, mas, em determinado tempo, insurge para continuar sendo o mesmo tempo, só que de forma diferente, mítica.

Referências

- BÍBLIA, A. T. Gênesis. **Bíblia Online**. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- BIERLEIN, J. F. **Mitos paralelos**: uma introdução aos mitos no mundo moderno e as impressionantes semelhanças entre heróis e deuses de diferentes culturas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 1. ed. 2. reimpr. São Paulo: Palas Athena, 1991.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**: primeira parte – A Linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4. ed. 3. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHAUI, Marilena. Notas sobre a utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. spe. 1, jul. 2008. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v60nspe1/a0360ns1.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2020.
- DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIADE, Mircea. **The quest, history, and meaning in religion**. 1. reimpr. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- GARDNER, Helen. **Art Through the Ages**. 5. ed. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1970.
- HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mythologiques**: Le cru et le cuit. Paris: Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MESCHBERGER, Frank. An Interpretation of Michelangelo's Creation of Adam Based on Neuroanatomy. **JAMA (Journal of the American Medical Association)**, Chicago, v. 264. n. 14, p. 1837-1841, out. 1990.

ORLANDI, Eni. Mito e discurso: observações ao pé da página. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 27-28, p. 263-270, dez. 1984-1985.

ORLANDI, Eni. Discurso, imaginário social e conhecimento. **Em Aberto**, Brasília, v. 14, n. 61, p. 53-59, jan./mar. 1994. Disponível em: <http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/2250/1989>. Acesso em: 20 nov. 2022.

ORLANDI, Eni. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni. Claude Lévi-Strauss, Michel Pêcheux e o estruturalismo. **ComCiência – Dossiê: Lévi-Strauss**. Campinas, n. 114, dez. 2009. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=52&id=658>. Acesso em: 2 ago. 2020.

ORLANDI, Eni. **Discurso em análise**: sujeito, sentido, ideologia. 2. ed. Campinas: Pontes, 2012.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pechêux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-161.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SIEBERT, Silvânia; FURLANETTO, Maria Marta; CARVALHO, Richarles Souza de. Discurso, imagem e escrita: transfigurações estéticas. In: FINARDI, Kyria et al (org.). **Diversidade de fazeres em torno da linguagem**: universidades, faculdades e educação básica em ação. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 95-108.

SOBRAL, Adail. O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito. **Bioethikos**, São Paulo, v. 3, n. 1, 2009. Disponível em: <https://saocamilo-sp.br/assets/artigo/bioethikos/68/121a126.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2021.

SOUZA, Tânia C. Clemente de. Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal. **Ciberlegenda**, Rio de Janeiro, n. 1, 1998. Disponível em:

<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/240/128>. Acesso em: 5 jul. 2019.

STOKES, Adrian. **Michelangelo**: A Study in the Nature of Art. Routledge: Londres e Nova York, 2002.

VASARI, Giorgio. **Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri**. Turim: Einaudi, 1986.

WEB GALLERY OF ART. **Creation of Adam**. 2004. Disponível em: https://www.wga.hu/art/m/michelan/3sistina/1genesis/6adam/06_3ce6a.jpg. Acesso em: 5 ago. 2020.

WEB GALLERY OF ART. **The Age of Gold**. 2020. Disponível em: <https://www.wga.hu/art/c/cortona/2/1stufa5a.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2020.

O embevecimento do indivíduo setecentista e oitocentista. Relações entre as obras *Oração e Agonia de São Francisco de Assis* (1794-1804) de Mestre Ataíde e a religiosidade brasileira colonial

Daniel Henrique Alves de CASTRO ¹

Introdução

Este texto tem como pretensão abordar um recorte da pesquisa de mestrado em História Social na Universidade Estadual de Londrina, sobre as obras de São Francisco de Assis por Manoel da Costa Ataíde (1762 - 1830). Temos conhecimento que produziu cinco telas que retratam o santo. São elas: *São Francisco Alcança as Graças da Porciúncula*, *São Francisco Recebe as Regras da Sua Ordem* e o *Êxtase de São Francisco* presentes na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto e *São Francisco em Oração e Agonia e Morte de São Francisco* presentes no forro da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana.

As pesquisas das Ciências Humanas nas últimas décadas têm ampliado os seus métodos e análises, preocupando-se cada vez mais com uma abrangência de toda atividade humana e encorajando-os a interdisciplinaridade, como afirma Peter Burke (1992), que historiadores da arte, literatura, entre outros, tem procurado interagir as suas pesquisas com as demais áreas humanas. Por exemplo, a História Cultural, segundo Chartier (2002a), tem como “objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada [e] dada a ler” (p.17). Para isso, é necessário que a pesquisa diga respeito às classificações, divisões, delimitações e pensamentos que organizam determinado grupo social, pautando-se das diversas áreas de pensamento, desde econômico, antropológico e peças artísticas. Chartier (2002a) reitera que não há fronteiras rígidas entre a história cultural e as demais histórias que ela engloba.

¹ Mestrando em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, graduado em Artes Visuais pela mesma universidade e bolsista Fundação Araucária. E-mail: daniel.castro2712@gmail.com.

As perspectivas para se pensar as obras ou as práticas do mundo social são sensíveis ao seu tempo e a sua diversidade de códigos, conforme o pensamento de Clifford Geertz (2008), a cultura é uma forma de teias de significados e significantes, nas quais determinados indivíduos se relacionam. Para abranger essa pluralidade, Chartier (2002b) sugere a História das apropriações:

A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem. Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido. (CHARTIER, 2002b, p.68)

Portanto, é necessário apontar os questionamentos e análises pautando-se no contexto social que está inserida. Adjunto a essa ideia, Darnton (1988) comprehende a História Cultural num caminho de aproximação das pesquisas antropológicas das análises históricas, para compreender como as pessoas comuns entendiam o mundo. O autor direciona os pesquisadores a perscrutar a dimensão social do pensamento da pesquisa, extraíndo a significação dos documentos, passando do texto ao contexto e voltando ao primeiro, até alcançar um caminho interpretativo de um “universo mental estranho” (p.58).

Baxandall (2006), disserta sobre a importância do entrelaçamento entre a explicação da obra e a construção de possibilidades do pensamento da época, como os interesses dos comitentes e dos artistas. Portanto, as obras artísticas, como as imagens que serão analisadas neste texto, são utilizadas como documentos históricos, cujas propriedades técnicas, estilísticas, iconográficas remetem a uma percepção particular, a uma maneira de ver modificada pela experiência social e da sua própria leitura.

Convergindo para o conceito de Jérôme Baschet (2006) sobre a imagem-objeto. Ele utiliza esse termo para as imagens medievais, entretanto, dados as semelhanças entre o comitente e o artista, podem auxiliar também no estudo das imagens de Ataíde. Para o autor, a imagem não é apenas uma mensagem, mas também um objeto, que tem a sua função vinculada às práticas sociais, ampliando a complexidade das imagens, afirmando que as obras religiosas não teriam apenas como finalidade a catequização dos leigos, pois elas apresentam

um caráter extremamente erudito, para as quais a plena compreensão requer um certo grau de conhecimento.

Apesar da importância da reflexão sobre as analogias e funcionalidades da imagem, a compreensão sobre ela não deve ser retirada dela própria para encontrá-la em outros lugares. É necessário que a observação seja orientada por um olhar a partir de um não-saber, permitindo que a imagem possa “não dizer”, mas mostrar, segundo a sua própria lógica, pois as imagens não dizem e nem podem ser lidas. Como Didi-Huberman (2013) disserta, é necessário:

Pensar o não-saber quando ele se desvincilha das malhas do saber. Dialetizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não saber (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda que vez que polcamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. (2013, p.15-16)

Interessa-nos analisar as imagens *São Francisco em Oração e Agonia e Morte de São Francisco* produzidas por Manoel da Costa Ataíde, presentes no forro da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana; propondo análises e interpretações de acordo com o período que foram produzidas - início do século XIX - convergindo com o sentimento religioso colonial.

Expressões artísticas do Barroco colonial

As expressões artísticas do período, possuiu um papel crucial na missão evangelizadora pelos religiosos como os franciscanos, beneditinos, carmelitas e os Jesuítas. Por causa do distanciamento dos centros culturais europeus, as artes sofreram influências das culturas regionais que possuem em seu repertório artístico características que auxiliaram no desenvolvimento visual das culturas coloniais, por isso:

A singularidade da expressão americana e o “nossa” barroco latino-americano como seu autêntico início, como uma não-origem, uma forma que “re-nasce” da síntese entre hispânicos, índios e negros, ou, no caso brasileiro, entre portugueses, índios e negros (DANTAS, 2012, p. 243)

Essa junção de culturas encontra respaldo na antropofagia de Oswald de Andrade, como defende Ávila (2004) e Dantas (2012), pois representa o devorar do legado da cultura universal europeia, modificando o seu caráter original em detrimento de uma transculturação, “capaz tanto de apropriação como de

expropriação, desierarquização, desconstrução" (CAMPOS, 1981, p. 11-12 apud DANTAS, 2012, p.244).

Ávila (2004) define esse fenômeno como *circularidade cultural*, dissertando sobre o encontro entre o Ocidente europeu e sacralizado e o novo Ocidente, rudimentar e primitivo em relação aos sedimentos civilizatórios dos colonizadores. A cultura barroca, com suas diferenças formativas e semânticas, "é em vetores históricos ou sincrônicos, uma resposta do colonizado ao colonizador" (ÁVILA, 2004, p.30)

Segundo Sevcenko (2000), o Brasil nasceu sob o signo do Barroco, e tem em "sua fisionomia e alma compostos até hoje de seu sopro místico" (p.39). Não sendo apenas um período passageiro, e sim, a substância básica da cultura brasileira. As características que o definem são:

Extremos da fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória, pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia, horror da miséria e compulsão à esperança. (SEVCENKO, 2000, p. 39)

Ávila (2004), afere a essa cultura barroca, quatroas características – ou "pedras angulares" – formais e ideológicos que fundamenta a identificação e definição desse período. A primeira se refere a via de intenção e impacto persuasórios, semelhante a compreensão de imagem e persuasão de Argan (2004). O segundo se trata da arte como serviço de instrumento de rendimento entre a Igreja Católica e o Absolutismo. A terceira tem por objetivo a busca do primado visual a partir da intenção persuasória de impacto entre o comitente e o receptor da mensagem visual e imaginativa. Por último menciona o denominador lúdicos das artes oriundos das camadas estruturais do Barroco.

Em Minas Gerais, no período colonial, as cidades enriqueceram com a extração aurífera, influenciando na chegada inúmeros portugueses na região, com eles, alguns artistas e artesãos, como Manuel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho.

No início do século XVIII, o reino de Portugal expulsou as ordens religiosas com receio de que elas se apoderassem das riquezas existentes na região. Por essa ausência, homens, mulheres, casados, viúvos e solteiros se reuniram nas irmandades religiosas e ordens terceiras. Elas passam a instruir e comandar a maior parte das funções que antes era dos religiosos. As associações formadas por leigos convocavam padres e assumiram os seus gastos. São eles que edificam as igrejas e contratavam os arquitetos, escultores, santeiros, pintores e músicos para conceber e executar as obras de arte sacra (MACHADO, 1973).

O protagonismo leigo favoreceu a criatividade, pois não precisava seguir certos padrões de construções e de pinturas que a ordem estipulava. Ademais, o afastamento litorâneo, que impediu a chegada de matérias primas como a pedra de construção e os azulejos, que obrigou os construtores a incorporar outros materiais semelhantes como a pedra-sabão e as pinturas parientais.

Nesse cenário, inserimos o artista Manoel da Costa Ataíde. Foi um dos artistas mais populares do período colonial brasileiro, sendo autor de douramentos e encarnações (pintura) de imagens, capelas, altares, retábulos, guarda vento de igrejas e diversos outros objetos do ofício religioso; pintura parientais; pintura de cavalete ou sobre painel e pintura de forros (CAMPOS, 2007). Seu estilo artístico, como aborda Hill (2001), foi requisitado por diversas irmandades que desejavam seu ofício, mesmo que a época de suas produções coincidiu com a decadência do ciclo do ouro.

Oração e êxtase de São Francisco de Ataíde

São Francisco de Assis é um dos santos mais populares da Igreja católica, o homem da Idade Média de quem temos o maior número de fontes escritas (BARTOLI, 2007) e talvez um dos mais representados iconograficamente, depois de Jesus e da Virgem Maria. Demonstrando a sua rápida popularização, foi canonizado dois anos após sua morte (1288). A ordem mendicante por ele constituída, a Ordem dos Frades Menores, foi difundida por diversas regiões da

Europa, e posteriormente pelas demais regiões do mundo. Sua história foi narrada e estudada muita vez por hagiográficos, biógrafos e historiadores².

Posteriormente à criação da Ordem dos Frades Menores por São Francisco, por volta do século XVIII, surge pela Europa a Ordem Terceira de Penitência de São Francisco - fundada em 1221 e aprovada pelo papa Nicolau IV em 1289, época marcada por crises na igreja e de renovação espiritual pelas ordens mendicantes dos franciscanos e dominicanos (GARCÍA, 2004). “Uma das causas mais evidentes da influência mendicante na sociedade medieval, foi o nascimento das ordens terceira, entre as quais a que mais se destacou foi a franciscana” (GARCÍA, 2004, p. 148, tradução nossa)³. O santo não foi o fundador das ordens terceiras, entretanto, ajudou a impulsionar esse estilo de vivenciar a fé da Igreja. Assim, os fiéis leigos que desejassesem viver os ideais da vida religiosa, podiam seguir como membros da ordem sem se tornar um religioso.

O surgimento das Ordens Terceiras de São Francisco na América Portuguesa esteve ligado diretamente às diretrizes e determinações da Coroa Iusitana. Barbosa (2010) comenta que a expansão franciscana no território, ocorreu a partir de 1580, quando foi autorizada outras ordens religiosas na Colônia, e em 1584 com a criação da custódia de Santo Antônio do Brasil⁴.

Em Minas Gerais, as Ordens Terceiras de São Francisco surgem em 1740, segundo Campos (1999), estabelecendo-se em um altar próprio ou nicho emprestado, onde colocavam a imagem do patriarca. Em grandes concentrações urbanas, erigiram templo próprio, como em Vila Rica, Mariana, São João Del Rey e Diamantina.

² Começou por Tómas de Celano (contemporâneo de São Francisco) e São Boaventura, pouco tempo depois da morte do santo. E baseando nesses e outros escritos por Jacques Le Goff, Chiara Frugoni, entre outros

³ Una de las muestras más evidentes de la influencia mendicante en la sociedad medieval fue el nacimiento de las órdenes terceras, de entre las cuales destaco por encima de todas la franciscana (GARCÍA, 2011, p. 148).

⁴ No século XVI e XVII esteve sob custódia as ordens franciscanas presentes em Olinda (1585), Bahia (1587), Igaraçu (1588), Paraíba (1589), Vitória (1591), Rio de Janeiro (1608), Recife (1606), Ipojuca (1609), Sirinhaém (1620), Sergipe do Conde (1629), São Paulo e Santos (1640). E Em 1657 a custódia de Santo Antônio foi elevada à Província autônoma (BARBOSA, 2011, p.102)

Na região mineira, o modelo clerical leigo foi predominante, pois o reino de Portugal expulsou as ordens religiosas com receio de que elas se apoderassem das riquezas existentes na região. Elas passam a instruir e comandar a maior parte das funções que antes era dos religiosos. As associações formadas por leigos convocavam padres e assumiram os seus gastos. São eles que edificam as igrejas e contratavam os arquitetos, escultores, santeiros, pintores e músicos para conceber e executar as obras de arte sacra (MACHADO, 1973).

Nesse contexto, as ordens terceiras constituíram uma alternativa entre a experiência religiosa secular e a monástica, atrelado a preparação religiosa denominada noviciado, na qual seguia a regra franciscana de castidade e clausura. Barbosa (2010) comenta que os irmãos professos das ordens terceiras garantiam privilégios exclusivos, tanto espiritual, como secular. “Seus membros sempre disputariam os lugares principais em cerimônias, usando para isso o argumento que não eram simples confraria” (CAMPOS, 1999, p.137). Portanto, para ser membro da Ordem era preciso status e seguir uma série de exigências, limitando-se a homens brancos com certo prestígio social e monetária, como demonstra Boschi (1986):

Ser membro de uma ou mais ordem terceira significa ter acesso ao interior da nata da sociedade e trânsito facilitado nela. Significa *status*. Significava imediata obtenção de privilégios, graças e indulgências. Significava estar mais próximo do poder e ter a sua proteção. (p.20)

Nesse contexto, as cidades de Vila Rica e Mariana, ambas com Ordens Terceiras de São Francisco e igrejas erigidas sob seu comando, apresenta imagens do santo patriarca.

Na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Mariana, estão presentes duas obras de Manoel da Costa Ataíde, intitulados conforme a tradição em *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*.

A primeira, apresenta o santo com uma túnica e sandálias nos pés, sentado numa gruta em formato que lembra um *rocaille*; com um crucifixo em suas mãos com em estado piedoso para com a imagem de Jesus que toca o seu rosto. Uma parte da composição revela símbolos e atributos iconográficos alusivos à meditação, a penitência, a fragilidade do corpo em relação ao pecado

e a oração: uma Bíblia aberta, um rosário, uma caveira, uma ampulheta, um cilício, um chicote e uma roseira; todos esses elementos estão presentes num nicho de pedra ao lado do santo.

Figura 1 - São Francisco em Oração, de Manoel da Costa Ataíde. Têmpera sobre madeira. 548x280cm.



Fonte: Wikipédia

Ataíde utilizou uma graduação de tons de paletas para representar o sentimento de penitência, solidão, austeridade e oração, próprias do eremitério, que sofrem por causa do pecado original que gerou uma distância de Deus. Esses tons são as cores ocres, marrons esverdeados e cinza. Em contrapartida, ao representar o mundo celestial, costuma utilizar paletas coloridas como o azul, branco e vermelho; na obra, pintou os dois anjos em cima de uma nuvem com essas cores. Como a composição diagonal da obra (CAMPOS, 2007, p.229), entre São Francisco e os anjos, expõem a dualidade entre o espiritual e carnal, entre o pecado e a pureza e entre o a dor e a felicidade.

No canto superior direito, há dois anjos em cima de uma nuvem que olham diretamente para o santo, e é interessante frisar essa escolha iconográfica de inserir anjos nas obras do Santo de Assis, corroborando para um caráter mais espiritual e místico, próprio do barroco, e também, São Boaventura narra que ele “foi agraciado com a visita frequente dos santos anjos” (LM, 2, 8). Percebemos nas nuvens a dificuldade técnica que Ataíde possuiu em detrimento a outros pintores europeus, aqui faz uma massa espessa com branco e sombreando em cinza, sem uma graduação que separa o fundo com a nuvem ou a árvore com a nuvem, parecendo uma colagem.

A obra *Agonia de São Francisco* corrobora com as cenas de São Francisco após a visita celestial em estado de êxtase, da fase pós Concílio de Trento (CÉSAR 2009) e da interpretação de São Boaventura que os estigmas são impressos em seu corpo após desaparecer a visão, que como Frugoni (2011) analisa, é diferente da narrada por Tomás de Celano.

Figura 2 - Agonia de São Francisco, de Manoel da Costa Ataíde. Têmpera sobre madeira. 548x280cm.



Fonte: Wikipédia

Ela apresenta o Pobre de Assis agonizante após a recepção dos estigmas da Paixão, evidenciados em suas mãos, pés e no peito esquerdo, (direito para o observador) próximo ao coração, de modo a dar continuidade a narrativa iconográfica do quadro anterior (CAMPOS, 2007). O santo está abraçado ao Crucifíco, repousando o corpo inclinado em um monte de feno e palha, que alude a manjedoura do Nascimento de Jesus, além de fornecer uma solução de continuidade a visão celestial por causa da utilização dos tons amarelados. Como afirma a autora, em um estado de êxtase, recebe uma luz divina por um anjo que segura em sua mão um olho em formato de triângulo, que é uma analogia a Santíssima Trindade, reiterando a junção entre o celestial e o humano. Da mesma forma do último quadro, as cenas que representa o campo mundano, são retratadas com cores ocres, marrom, verde escuro, e os celestiais com cores mais vibrantes como o azul e vermelho, e nesse painel é ainda mais evidente essa dualidade, pois há mais anjos envolto de São Francisco, demonstrando que o espiritual está mais presente do que a cena anterior e que o santo está mais junto de Deus.

Apesar de apresentar os mesmos elementos do quadro anterior, como os objetos de penitência espiritual e corpórea, o casebre e os troncos envelhecidos, são mostrando com pouca visibilidade, “pois têm pouca importância diante da expressão mística” (CAMPOS, 2007, p. 231).

Há nesta cena nove anjos que circundam o Pobre de Assis no meio de nuvens, e conforme a iconografia presente em outras obras, elas aparecem para o consolar da estigmatização. Campos (2007), observa que no acervo ataíadiano nutre um interesse geral pelo tema dos coros angélicos, e particularmente os “anjos músicos”, algo que não é tão comum em outros artistas mineiros em suas produções pictóricas, principalmente com a inserção de instrumentos musicais. Como é o caso no anjo à direita que toca violino.

O gosto pela iconografia angélica é persistente em Ataíde: cabecinhas que recebem asas bastante coloridas, conjunto que simboliza a inteligência e a velocidade dos movimentos, anjos meninos, derivados dos *putti* italianos – cupidos – adolescentes, todos dando conforto ou adorando o divino. Podem ser representados parados, em cima de nuvens, em pleno voo, sustentando panos revoltos, os quais indicam movimentos (CAMPOS, 2007, p.221).

Além dos dois anjos já comentados, à esquerda apresenta dois lendo um mesmo saltério, no meio dois que só são retratados apenas suas cabeças e asas, no canto superior esquerdo mais dois anjos em cima da nuvem e um no canto superior direito carregando uma Filactera com os dizeres: “*Pretiosa in conspectu Dei Mors sancto rum ejus*”, que provavelmente deva ser “*Pretiosa in conspectu Domini mors Sanctorum Eius*” que por sua vez em português significa a passagem de um Salmo: “Preciosa aos olhos do Senhor é a morte dos Seus fiéis” (Sl.116, 15). Como reitera CAMPOS:

Esta iconografia se adequa perfeitamente ao ambiente mais reservado da sacristia, estimulando no confrade a imitação do exemplo de um itinerário pessoal que procede do sacrifício, isto é, da oblação generosa do próprio ser, e atinge a suprema espiritualização na glória celestial (2007, p.231)

Portanto, as obras presentes na sacristia da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Mariana, coadunam com o espírito de embevecimento de si através das expressões artísticas. No exemplo das obras, demonstram um itinerário que os fiéis devem seguir, renunciando a si mesmo e buscar a glória celestial. No local onde as obras foram colocadas, essa espiritualidade se limita aos presbíteros celebrantes àquela igreja, entretanto, esse espírito foi algo marcante no Brasil colonial mineiro.

Ávila (1994) reitera que a visualidade artística em Minas setecentistas, é uma preocupação inerente a população, compondo no seu estilo de vida, de forma que a “preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, a necessidade programática de suscitar a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e todos dos sentidos” (ÁVILLA, 1994, p. 185).

As imagens buscavam a prevalência da cultura visual, onde os detalhes das talhas, dos altares, esculturas, frontispícios e pinturas dentro de uma igreja impulsionavam ao enaltecimento da fé católica.

Brunetto (2014) define esse estilo como teatralização da vida, não apenas como elemento estético presente nas arquiteturas religiosas, mas derivadas em suas diversas áreas artísticas e literárias, usando-os como propagandas das ideias espiritual e monárquica. Segundo o autor: “los elementos que definen a la sociedad moderna; la teatralidad, como visión de los valores éticos y su

transferencia a la sociedad, se convierte em el corazón de la finalidade de la creación artística⁵" (BRUNETTO, 2014, p.7).

As obras de São Francisco de Ataíde coadunam a esse espetáculo, sendo o itinerário da Oração e Êxtase uma demonstração artística de como os indivíduos devem se portar ante a sua espiritualidade, instruindo-os ao embevecer de si.

Considerações finais

O barroco mineiro do período setecentista e oitocentista, é caracterizado pela junção das culturas europeias, indígenas e africanas. A princípio, ela ficou encargo dos religiosos, mas após sua expulsão, as ordens terceiras protagonizaram o fazer artístico colonial. Um dos objetivos das expressões artísticas, eram perpetuar as concepções do Antigo Regime – catolicismo e monarquismo, através da persuasão dos indivíduos com a teatralização das artes e literatura.

As obras do santo presente na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Mariana, feitos por Manoel da Costa Ataíde, apresenta o santo de Assis num momento de penitência e em seguida arrebatado divinamente. Instalados na sacristia desta igreja, ela insinua o itinerário dos presbíteros a sua função religiosa, ou seja, precisam renunciar a si mesmo com penitências e elevar-se espiritualmente. Essa mensagem, esteve presente em outras produções artísticas do período, nos apresenta o diálogo entre as obras e as mentalidades presente no período. A mensagem da cruz e glória exemplificam o estilo adotado pela contrarreforma, que fora amplamente utilizado no estilo barroco.

⁵ os elementos que definem a sociedade moderna; a teatralidade, como visão de valores éticos e sua transferência para a sociedade, passa a ser o cerne da meta da criação artística (tradução nossa)

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagen e persuasão**: ensaios sobre o Barroco. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p.46-185.
- ÁVILLA, Affonso. **Circularidade da ilusão e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- ÁVILLA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBOSA, Gustavo Henrique. Ordem Terceira de São Francisco de Mariana:fé e poder na segunda metade do século XVIII. **Temporalidades -** Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 2, n. 1, jan./jul. 2010 - ISSN:1984-6150, p.102-111
- BARTOLI, Marco. Estado atual da pesquisa sobre as Fontes Franciscanas. IN: MOREIRA (ORG), Alberto da Silva. **São Francisco e as fontes franciscanas** – Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco: Ifan, 2007
- BASCHET, Jérôme. Introdução a imagem-objeto. In: SCHIMIT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image**. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira).
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção** – a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BOAVENTURA, são. **Legenda Maior**. Disponível em: http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221_1274,_Bonaventura,_Legenda_Major_Sancti_Francisci,_PT.pdf. Acesso em: 21 de dez. de 2021.
- Boschi, Caio César. *Os Leigos e o Poder* (Irmandades Leigas e Política Colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986
- BRUNETO, Carlos Javier Castro. La teatralización como constante del arte de Portugal Y Brasil em el Barroco. **Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas**. 2014, n.13.
- BURKE, Peter. **A Escrita a História**: Novas Perspectivas. São Paulo, 1992.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). **Manoel da Costa Atade**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas. In: Estudos de História (UNESP). Franca, v. 6, n. 2, p. 121-134, 1999.

- CÉSAR, Aldilene Marinho. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. ANPUH – **Xxv Simpósio Nacional De História** – Fortaleza, 2009.
- CHARTIER, R. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Portugal: Memória e Sociedade, 2002.
- DANTAS, Marta. O Barroco na mira das vanguardas latino-americanas. In: *Coleção confluências da Literatura e outras áreas*. Vol II. Interpretação e múltiplos olhares. Cascavel, PR: Unioeste: Goiânia: Editora PUC Goiás, 2012
- DARNTON, Robert. **O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FRUGONI, Chiara. **Vida de um homem: Francisco de Assis**. Tradução Federico Carotti – São Paulo: Companhia de Letras, 2011
- GARCÍA, Alfredo Martin. Franciscanismo y Religiosidad Popular en el Norte de Portugal Durante la Edad Moderna: la Fraternidad de Ponte de Lima. **Archivo Ibero-American** 74, n. 279 (2014): 517-556.
- GARCÍA, Alfredo Martin. Un Ejemplo de Religiosidad Barroca. La V.O.T. Franciscana de la Ciudad de Léon. **Estudios Humanísticos**. História. Nº 3, 2004
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323.
- HILL, Marcos. Algumas Obras do Pintor Manuel da Costa Ataíde e Seus Comentários. **Cultura Visual - Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia**, v.1, n. 3, jan./jul. 2001.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 1973
- SEVCENKO, Nicolau. **Pindorama Revisitada**: Cultura e Sociedade Em Tempos de Virada. Minas Gerais: Fundação Peirópolis. 2000.

O Retrato em perspectiva: uma reflexão sobre os conceitos associados ao retrato por Belting e Gombrich

Reberson de Oliveira Carneiro ¹

A escolha desses dois autores presentes no título de nossa apresentação se dá por dois motivos: primeiramente por serem fundamentais no estudo na história da arte e campo visual na história, percebida na extensa produção bibliográfica. Além disso, sua escolha se fundamenta na construção de uma narrativa maior sobre a utilização dos retratos na antiguidade e no medievo, questões caras a ambos, ainda que outros autores contribuam com nosso Trabalho de Conclusão de Curso, em andamento.

Ernst Hans Gombrich (1909 – 2001), natural de Viena teve sua carreira e publicações destacadas no Reino Unido, sendo traduzido para várias línguas pelo mundo, atuou como pesquisador, e como professor na University of London de 1959 – 1976 e fez grandes contribuições para o estudo do campo visual, seu livro mais aclamado, e com mais reedições é “A Historia da Arte” (1950), tido como obra essencial para introduzir-se na temática. Hans Belting (1935), atual da Alemanha é um especialista em teoria da imagem, imagem medieval, renascentista e do período da reforma; principalmente conhecido por sua contribuição no estudo das imagens, atuou como professor e pesquisador, tendo se aposentado como professor em 2002 do Institute for Art History and Media Theory at the State College of Design em Karlsruhe.

Refletir sobre “o que é um retrato” e como este pode ser importante na pesquisa desses dois autores é o ponto de partida deste texto. Ao analisar o significado da palavra “retrato”, na língua portuguesa, pode ser conferido a ela dois valores principais: o relacionado à arte, isso é enquanto um gênero na pintura e ou fotografia; e o simbólico. Nesse último, uma riqueza de sentidos, de acordo com o uso da palavra em um contexto ou outro: Podemos discutir sobre o “retrato da situação econômica brasileira”, uma referência ao símbolo de retrato em uma perspectiva que diverge completamente de sua atribuição enquanto pintura etc. Essas perspectivas diferentes a transformam em algo atrativo a se entender, já que mesmo o seu significado mais utilizado, como gênero artístico

¹ Graduando no curso de História, orientando pela Professora Doutora Angelita Marques Visalli.

da pintura, pode ser carregado de simbolismo, mesclando assim o potencial de seu significado, sendo importante esclarecer de que modo o entendemos.

No contexto referente à “arte” (conceito este explorado por Coli em sua obra), como pinturas e fotografias, é considerado um retrato a imagem ou efígie que representa um indivíduo com características as quais se remetam ao mesmo, mas em uma abordagem direta como essa poderíamos dizer que o retrato seria algo “fiel” ao representado, e não necessariamente essa afirmação estaria correta.

“De modo geral define-se Retrato como uma evocação de certos aspectos de um ser humano particular a partir do olhar do outro, ou como uma pintura ou efígie que representa uma pessoa ou coisa, relacionada à ideia de uma reprodução fiel (mímese) de indivíduos ou até de grupos de indivíduos, sendo considerado nas academias e escolas de arte como parte do aprendizado do domínio técnico da pintura. De acordo com Pierre e Galienne Francastel (1978), entretanto, o retrato é mais do que a simples reprodução ou cópia do real, havendo muitos outros fatores permeando a construção deste gênero. Neste sentido o retrato se distancia da ideia de um modelo fiel para aproximar-se da ideia de um conjunto de signos e dados pelo artista ou pelo fruidor, para eles o retrato é a reconstrução livre de elementos dados como reais, os quais reconhecemos, havendo então uma grande diferença entre o real e o reconhecimento do real.” (BOAVENTURA, 2013, p.24)

Ao entender as funções agregadas ao retrato, vemos que não se trata apenas da reprodução “fiel”. Ao citar os irmãos Francastel, Boaventura nos demonstra que um conjunto de signos construídos pelo artista, pode indicar se a peça corresponde a um retrato ou não, ainda que esses elementos remontem ao representado, ou o indivíduo, talvez o fator mais importante ao que devemos nos ater. Então, quando consideramos o gênero de pintura, temos uma gama de possibilidades a serem observadas e analisadas.

O retrato enquanto gênero se apresenta com características bem consolidadas, isso é, apresenta essas mesmas características desde o que podemos dizer de sua “fundação”, ou separação enquanto gênero próprio. São alguns exemplos de tipos de retratos a serem discutidos: o retrato político, o retrato religioso, o retrato ideal entre outros.

Ao adentrarmos nas imagens medievais, fica claro que para entendermos a imagem em seu contexto do medievo ocidental, em contraparte ao conceito de arte, o qual utilizamos nos dias de hoje, precisamos retornar as origens e distinções de cada termo e o porquê de seu uso. O termo “arte” como utilizamos

em nossa sociedade para qualquer representação criativa, é muito relativo para a antiguidade e para o medievo, devido à volatilidade do que pode ser concebido enquanto arte no tempo e no espaço. Há exemplos como o de Marcel Duchamp (1887-1968) e sua icônica obra da fonte em 1917, em que a concepção de arte é de todos os modos relativa ao observador e ao que se pode entender sobre um determinado espaço onde tudo pode ser arte.

Uma opção que tem se apontado na historiografia é a adoção da expressão “imagem. Segundo Jean-Claude Schmitt, este ao concordar com Hans Belting sobre a utilização do termo para o medievo:

“Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo *imagem* a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo ‘arte’, mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da *imago* medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago Patris*. Ao considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais.” (SCHMITT, 2007, p. 45)

Schmitt alerta em que o termo “arte”, apesar de amplamente utilizado nos dias de hoje, acaba abarcando um outro contexto de implicações, enquanto a retomada da utilização do termo “imagem”, a partir da restituição de seus significados no contexto medieval, referente ao *Imago*, é muito mais representativo. Ressaltemos seus três domínios: implicam em imagens materiais, imagens mentais e representação da fé. Ainda que tenhamos que distanciar a imagem a qual associamos hoje à imagem medieval, a discussão proposta por Schmitt nos permite contemplar um contexto com mais representatividade, que busque agregar uma maior abrangência, e mesmo uma diferente perspectiva do significado das imagens no medievo.

Além do pressuposto adotado de Schmitt, traremos aqui algumas considerações de Belting e Gombrich referentes às imagens da antiguidade romana que podem contribuir para nossa discussão.

O tipo de imagem que confere as características atribuídas ao que identificamos como um retrato, que tem a intenção de se referir a um indivíduo, pode ser caracterizado como uma pintura ou efígie, costumadamente associada a uma reprodução fidedigna. Mas o que se constitui enquanto a retrato é mais

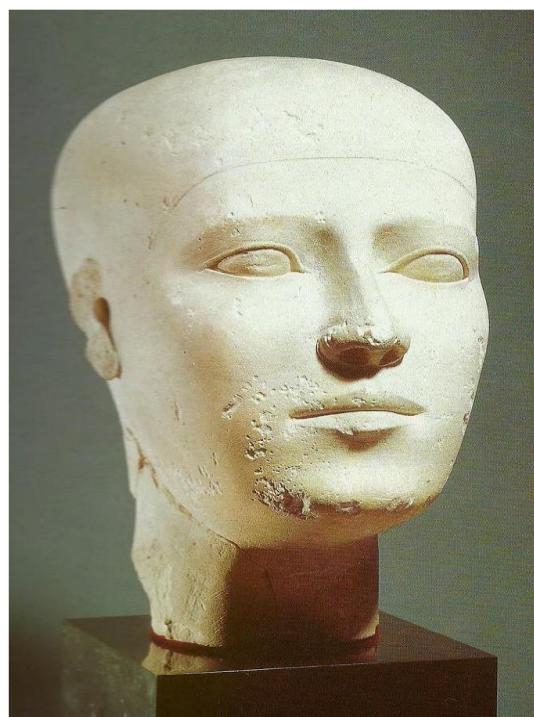
do que apenas uma cópia da realidade, podendo possuir características relacionadas ao indivíduo, com características físicas e marcantes, assim como características relacionadas à sua posição na sociedade, ou elementos que a sociedade espera encontrar no retratado em determinadas posições. Logo, o retrato pode ser atribuído, com este termo, desde antes do império romano, em períodos e lugares diferentes, isto é, existem essas características que conferem uma figuração a condição de retrato desde a antiguidade.

Tomemos o exemplo de retratos produzidos no Egito antigo ou na Grécia em seu período da antiguidade clássica.

Estes poderiam variar bastante em suas formas, surgindo como bustos (figura 1) ou mesmo efígies completas, sendo estas duas as principais imagens nas quais conseguimos observar as características atribuídas ao retrato na antiguidade. Isto considerando sua rara preservação, uma vez que, entre os diferentes tipos de pinturas existentes, há uma possibilidade muito maior de não ter chegado ao nosso período devido a danos às mesmas, furtos que causariam a perda desses objetos, ou a preservação relacionada aos materiais utilizados e o desgaste resultante da ação natural do tempo.

Este tipo de efígie tem seu diferencial na forma de apresentação. Essas dispõem de características relacionadas à memória, religião e política, todas em um mesmo conjunto, relacionadas a características da sociedade que compuseram a mesma. Seu diferencial com relação a figurações posteriores está na idealização do modelo. Vieira Júnior cita como uma “realidade distinta” a do modelo, isso é, procurava-se transformar o representado em algo além do que apenas sua representação terrena, nesse caso, assemelhado a uma divindade devido às características político-religiosas da sociedade da era antiga egípcia. Ao observar a figura 1, podemos distinguir traços simétricos e sem nenhum tipo de característica única, ainda assim, também não se apresenta sem deixar-se notar, devido as suas características, observa-se que o seu olhar dirige-se para cima, e não para baixo.

Figura 1 - Cabeça Egípcia, 2551 – 2558 a.C.



Fonte: Kunsthistorisches Museum, Viena.

Estátuas reais eram erigidas em templos e sepulcros onde, apesar de apresentarem traços e referência aos faraós, pareciam corresponder menos a uma 'realidade do modelo' reproduzido que a representação do que 'deveria ser', de facto um rei de essência divina. (VIEIRA JÚNIOR, 2013, p.2).

Na observação de Vieira Júnior, podemos fazer uma relação do significado da imagem explicitada por Schmitt anteriormente à sua citação, na qual ela não é apenas uma representação visual de um governante, mas é também imbuída de uma presença divina, e não apenas representa o modelo, mas no *imaginatio* como 'deveria ser', diretamente em sua forma de representação. Ela traz características referentes a práticas que se perpetuarão até o "desaparecimento" do retrato enquanto funcional na sociedade, associado ao começo do medievo, e a relação do retrato com a imagem fúnebre, como nos apresenta Belting:

"Na antiga pintura de retratos, o *retrato memorial*, que registra a realidade de uma única vida, contrasta com a *imagem heroica*, que representa um ideal para além da realidade física. Os exemplos sobreviventes ou satisfazem um ideal da pintura de retratos a custa do outro, ou alcançam um equilíbrio entre os dois, já que se referem tanto à existência temporal da pessoa quanto também ao reino do outro mundo, onde o morto habita. A nova existência da vida além da morte exige os cuidados e o respeito dos vivos" (BELTING, 2010, p.119)"

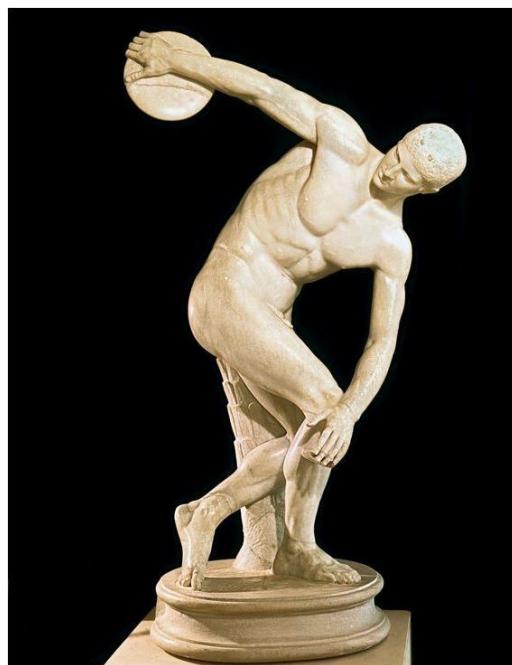
Logo podemos afirmar que o retrato do mundo antigo existe, mas não apresenta traços fiéis dos retratados, variando de acordo com o que sociedade e mesmo o retratado buscam com a sua retratação. Em casos como a sociedade egípcia do período de 2000 a.C., priorizava-se traços não necessariamente que rememorassem o retratado, mas a qualidade conferida ao seu cargo ou posição social na sociedade.

Ao tratar desse período, Gombrich, Vieira Junior, e Belting, tendem a caracterizá-lo como do “retrato ideal”, ou seja, apresentaria o que deveria ser, a exemplo de um monarca divino, no caso do Egito, a efígie ou pintura, lhe conferiria a aura de divindade, transformando assim esse retrato em ideal. E, ainda assim, está representando um indivíduo, apesar de não lhe conferir as características físicas marcantes do mesmo. Hans Belting, define esse tipo como *imagem heroica*, e o *retrato memorial*, o qual apresenta a realidade única da vida. Enfim, a imagem heroica apresentaria a idealização para além da realidade física, podendo haver ou não uma sobreposição de um sobre o outro, ou uma união dessas duas tipologias em um mesmo retrato.

“Contudo, a honra era mais vinculada à distinção de se ter uma representação visual que pela semelhança física ao retratado, havendo uma notável idealização e um tom heroico sobre essas efígies, importando mais a ‘atitude’ na pose retratada que uma cópia fiel do corpo. Os retratos reconhecidos deste período parecem destinados a apresentar seus modelos como encarnações ideais de tipos humanos – o político, o poeta, o guerreiro – que a sociedade respeitava.” (VIEIRA JÚNIOR, 2013, p.3).

Observando as características dispostas por Vieira Júnior, podemos perceber que o retrato no mundo antigo, era não somente utilizado em sua forma de trazer de volta a memória do retratado, mas também utilizado de forma simbólica. Isto ao idealizar os retratados, com características não necessariamente apresentadas ao retratado, mas no simbolismo da representação visual ao qual o retratado conferia, relativa ao seu cargo ou vida, sendo a memória correlacionada a essas imagens relativas aos seus feitos e não às características de identidade pessoal, como observado na figura 2. É interessante observar como o simbolismo poderia suprimir a memória física, o que vai ao encontro das classificações feitas por Belting quanto ao retrato memorial e a imagem heroica.

Figura 2 - Discóbolo de Mirón 455 a.C.



Fonte: cópia sem data, museu britânico
Tawney

A sociedade Romana apresenta-se com a maior difusão de retratos, entre tipos e posteriormente referências futuras. Isso se deve pela longevidade da mesma, e ao mesmo tempo pela sua abrangência cultural, assim como a capacidade romana de absorver o que lhe era caro. Ao observarmos o retrato no Império Romano, vamos compreender que sua característica principal através das sociedades antigas não some, ou seja, de alguma forma referenciar o representado, ainda que algumas vezes isso seja de forma que podemos concluir como edificada. Mas por se longeva, podemos dividir a situação dos retratos no mundo romano em duas partes, antes e depois da adoção do Cristianismo como uma religião de Estado (antes, uma maior profusão de diferentes tipos de retratos, adoção de novas práticas, a retratação fiel, o retrato de propaganda política, e a adoção da máscara mortuária; no momento posterior, já com a adoção do Cristianismo, o fim dessas mesmas práticas em favor de uma sociedade distinta ao que vinha sendo praticado).

No momento em que o Cristianismo passa a ser a religião do Estado Romano, a mudança social provocada por esse advento não passa incólume nas imagens e representações. Quanto ao retrato há uma série de mudanças. De acordo com Gombrich, essa mudança da imagem é acompanhada de um maior

pragmatismo (2006, p.100), em uma referência ao próprio Império Romano e sua conduta, com relação a outras particularidades, como a política, jurídica e mesmo a militar. Gombrich dá exemplos de como a rusticidade, ou mesmo a simplicidade (fig. 3) abordada por certas imagens nesse período se mostram mais precisas e diretas ao ponto do que elas querem representar, ou seja, mais pragmáticas, como uma herança do império romano ao não terem a utilização de todos os refinamentos anteriores.

Há algo completamente distinto em observar o retrato de alto funcionário de Afrodisias (fig.3), e contemplar as nuances e peculiaridades do busto do Imperador Vespasiano (fig. 4), a simplicidade, ou mesmo rusticidade apresentada na figura 6 é evidente na comparação entre as duas, mas ainda que a técnica disposta entre as duas seja distinta, cada uma tem um papel em seu período. O busto de Vespasiano, do ano 70 d.C., tem um cunho político e religioso; já a figura 3, de 400 d.C., não tem a mesma função, e se apresenta de maneira mais modesta, constatando essa diferença de períodos.

Figura 3 - Retrato de Alto Funcionário de Afrodisias c. 400 d.C.

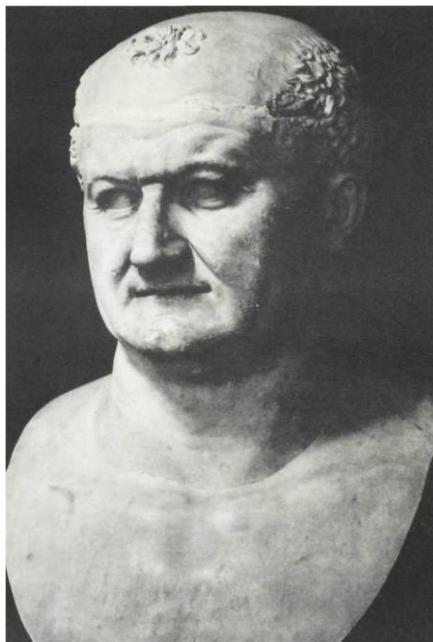


Fonte: Museu Arqueológico, Istambul.

Era característico dos romanos absorver o que lhes interessava da arquitetura grega e aplicar às suas próprias necessidades - e o mesmo acontecia em todos os campos. Uma de suas maiores demandas eram por retratos fiéis e bem executados, que desempenharam um papel significativo na religião romana primitiva. (GOMBRICH, 2006, p.94)

Gombrich fala da característica romana em absorver aquilo que lhes interessava do mundo grego, podendo aplicar esse mote a qualquer área, desde os primórdios da absorção dos gregos pelos romanos. No retrato, Gombrich (2006, p.95) observa a demanda por retratos fiéis e bem executados, a exemplo do busto do imperador Vespasiano (fig. 4), muito característico, e o papel teológico deles em uma religião primitiva romana, também relacionando com o culto funerário e a memória, como apresenta Belting. Gombrich ainda faz referência à construção de bustos romanos e suas características de fidelidade ao rosto humano como apresentado na figura 6, e como só seriam possíveis com o auxílio de máscaras mortuárias. Ele ressalta a diferença entre romanos e gregos, uma vez que a representação visual grega, como apontado por Vieira Júnior se encontrava idealizada. Gombrich fala exatamente do efeito oposto utilizado pelos romanos (séc V a.C.). Ainda ao abordar características fiéis, Gombrich dá atenção especial ao busto de Vespasiano (fig. 4), justamente por apresentar fatores físicos tão distintos do que seria o ideal para um herói ou político, podendo Vespasiano se passar por um comerciante ou banqueiro, e por ter traços físicos marcantes como os dele, acaba se tornando um ótimo exemplo de um retrato com características fiéis.

Figura 4 - Imperador Vespasiano c. 70 d.C.



Fonte: museu do Louvre, Paris.

O retrato memorial como o nome indica, busca retomar a memória do retratado, podendo esta representar a memória póstuma de um indivíduo, tornando-se assim não somente um retrato memorial, mas também um retrato fúnebre, ao qual podemos agregar outras características, essas associadas ao que se espera que o retrato venha a representar, correspondente à religiosidade. Ao colocarmos em evidência os retratos funerários do período final do império romano (séculos III e IV), Belting, assinala a difusão dos ritos em camadas menos abastadas da sociedade tendo uma correspondência na parte egípcia de Roma, utilizando-se de maneiras mais baratas para fazer a prática dos ritos. Belting usa o exemplo das pinturas do rosto do falecido feitas diretamente nas suas múmias, como apresentado na figura 5, costume que pode ser ligado às antigas representações feitas dos monarcas anteriormente nos sarcófagos, ainda que de forma mais simples, e absorvendo características greco romanas, ao exemplo da pintura na figura 5. Belting busca exemplificar com registros e características da difusão a prática do retrato enquanto memória nas camadas mais simples da sociedade, ao mesmo tempo em que constrói uma linha entre essa prática e a construção dos primeiros retratos de santos praticados em um momento posterior. As práticas ritualísticas se encontram com a memória na qual o autor procura fazer uma conexão da construção do retrato com a iconografia

do medievo, apontando as práticas utilizadas na construção dessas imagens, bem como ritos relacionados à memória. De maneira diferente da antiguidade, nesse período romano do ocidente a chamada imagem heroica se apresenta de maneira distinta em sua forma, não mais como na figura 3 ou 4, em que busca-se um ideal de indivíduo a ser representado, mas mescla-se a imagem heroica com o retrato memorial, havendo não apenas uma representação identitária do morto para os vivos, mas a representação desse morto para o pós-morte, demonstrando que a importância dessa idealização mudou na sociedade.

Figura 5 - Retrato de Múmia século IV



Fonte: Dumbarton Oaks, Washington.

O retrato de uma múmia masculina em Dumbarton Oaks, em Washington, parece prever o ícone de santo, pois dá a impressão de olhar para além do presente. Seu rosto idealizado, oposto ao indivíduo com seu realismo inerente, reflete a beleza de um modo geral, espiritual. O dourado, aqui limitado aos lábios cheios do homem e ao fundo do painel, adota motivos da tradição egípcia. A heroicização por meio de uma coroa dourada nos cabelos escuros, como parte da tradição greco-romana, aumenta sua dignidade, que distingue o novo status do morto no outro mundo. (BELTING, 2010, p.119)

Ao abordar características retratuais entre os séc III e IV, no império romano, Belting fala de toda uma construção dos retratos funerários a retomada de algumas técnicas como as máscaras mortuárias, utilizadas em períodos espaçados na antiguidade, e a divergência das mesmas, em como essas máscaras funerárias foram se transformando de um modelo que contempla o

divino no Egito antigo, para retratações fiéis do indivíduo e posteriormente pinturas. Já no Egito romano, influenciado pelas características imagéticas associadas e absorvidas pelo império romano podemos definir que as antigas práticas religiosas egípcias existem, mas se adaptaram às mudanças sociais, em sua tese Vasques se aprofunda nessas mudanças de concepções das máscaras mortuárias egípcias do período romano em contraponto as máscaras mortuárias egípcias de períodos anteriores, para esse texto vamos nos focar nas propostas de Belting. A idealização proposta por Belting nesse tipo de retratação não se encontra tanto nas características físicas, mas agora em aspectos específicos ao qual o autor, vai definir como o início da construção dos ícones, essenciais na produção imagética bizantina e do medievo ocidental.

A partir da abordagem de Belting sobre a mudança e a difusão das imagens no fim do período romano, podemos observar também uma mudança nos valores das imagens, na memória e na sociedade. Conforme a sociedade muda, mudam também a utilização das imagens na mesma, abarcando outros sentidos. Mas não nos cabe tirar o valor dessas imagens para essas sociedades, uma vez que as imagens também ajudam na transformação do contexto dessas sociedades, sua transformação não é por mero efeito do destino, podemos dizer que há uma conjunção da transformação das imagens em comunião com a mudança das sociedades, de uma maneira que uma utiliza-se da outra para tal mudança, se readequando. No império romano o uso político de bustos para difundir a imagem do imperador pelos diferentes cantos do vasto império foi uma das maneiras da difusão da prática do retrato e da própria imagem do imperador, assim como culto a imagem imperial. Umas das questões abordadas sobre a cisão entre o poder imperial e o culto cristão nos primeiros séculos é aferida por Gombrich como a recusa em prestar homenagens ao busto do imperador, acendendo incensos como uma forma de culto.

Sabemos que todo romano tinha de queimar incensos diante desse busto como sinal de lealdade e fidelidade, e que a perseguição aos cristãos teve início precisamente em virtude de sua recusa de cumprir tal exigência. (GOMBRICH, 2006, p.95)

Analizando esse período, do final do império romano do ocidente (séc IV), e refletindo sobre a mudança da sociedade romana, com a adição de valores relacionados à formação do cristianismo, isso é, quando o cristianismo passa a ser a religião oficial do império romano, Castelnuovo reflete sobre a prática das imagens e a caracteriza como “*tipificada*”, devido à recusa dos velhos ícones e criação de novos.

O retrato existe, mas é retrato ‘típico’, não autêntico, existe para certas categorias (os papas, por exemplo) e para certos tipos de situação social, pinturas de celebração e comemorativas, monumentos funerários, imagens de clientes e destinatários de uma obra. (CASTELNUOVO, 2006, p. 18).

Tanto Castelnuovo como Belting tendem a identificar, assim como caracterizar o período dos últimos séculos do império romano, com a adoção do cristianismo, com relações ao que Castelnuovo chama de “típico”. Belting a define como uma imagem “heroica”, mas ambos falam da transformação gradual das imagens em não apresentar características tão marcantes relacionadas à identidade do representado, transformando assim o retrato em algo estereotipado: o retrato ainda existe nesse período de transição, e posteriormente fim do império romano do ocidente, e da alta idade média, mas deixa a fidelidade ao retratado, diferente do que é observado na figura 3, descrita por Belting.

Ao descrever essa grande mudança na sociedade Romana, e seus reflexos nas imagens, Gombrich fala de uma rejeição às estátuas nos novos templos cristãos e também às pinturas por certa parte dos envolvidos, devido a associação dessas aos cultos pagãos, observando que o recém-convertidos poderia associar as estátuas e imagens pagas a imagem do próprio Deus. (GOMBRICH, 2006, p.104). Uma atenuação a essa restrição foi dada pelo papa Gregório Magno (590d.C. – 604d.C.), citado por Gombrich e também observado por Belting. O papa é considerado um dos grandes influenciadores da mudança ocorrida, pois trouxe justificativas para utilização da imagem, através de diversas passagens, e discussão sobre a utilização da imagem, e ao mesmo tempo uma abordagem muito intrigante sobre a relação da imagem e a memória. Sobre o papa Gregório Magno, Belting aborda a recordação, o “trazer de volta à memória”, evocando a principal utilização do retrato no mundo antigo: evocar a

memória a respeito dos que se foram. O papa Gregório Magno apontou para a efetividade das pinturas, tornando-as definitivamente parte dos novos locais de culto, argumentando também sobre a possibilidade didática das pinturas. A partir desse ponto, os templos do cristianismo foram estimulados a se tornarem dotados de imagens, não sem percalços, como a questão dos iconoclastas no Império Bizantino.

O cristianismo, assumindo a posição oposta das religiões de onde provém, proclama a completa separação da alma e do corpo, acompanhada pela destruição total deste último. Rejeita todas as virtudes da transmissão da vida através da imagem e, além do mais, tem um germe de preocupação pela idolatria que em breve o levará a atacar todas as tentativas de encarnação pessoal em uma imagem. (apud FRANCATEL P., FRANCATEL G., 1978, p. 44, tradução Almeida). (2019, p. 6)

Almeida, traduz a imensa mudança na sociedade do período, a diferenciação na construção do cristianismo a respeito da constituição da alma e sua associação com o corpo impacta diretamente na relação da memória com o retrato. Como abordado anteriormente, a relação de sociedades com a alma e a representação do corpo muda, como no exemplo da sociedade egípcia antiga, o retrato relacionado a memória é profundamente entrelaçado com a religião. Esta pode vir a evocar a transformação da figuração do retratado, ao exemplo egípcio e de sua divinização, ou mesmo a condição da retratação de todas as partes do corpo sendo uma condição para levar o morto para a outra vida em todos os seus aspectos terrenos. Poderíamos associar o corpo à alma, e por isso a necessidade de representação que abarque todo os aspectos possíveis de todas as partes do corpo, o como a imagem como representação do corpo, também seria uma representação da alma, capaz então de preservá-la. No cristianismo como apontado por Almeida essa associação é completamente distinta e, portanto, a figuração e mesmo a representação já não se mostram necessárias, diferentemente do exemplo da sociedade egípcia antiga.

Com a mudança de status do cristianismo para uma religião de maior abrangência populacional, e dominante de um ponto de vista político, ao que concerne à Europa Ocidental, a mesma deixa suas antigas áreas restritas e ganha novos lugares de cultos. Com a concretização da mudança da religião cristã com a mãe do Imperador Constantino (272 d.C. – 337 d.C.) e a construção da primeira Basílica a seu mando, com base em construções já existentes, o que

disso é realmente importante para nós, é a relação da imagem nesse novo lugar de ritual. Gombrich explicita como no começo não havia um consenso sobre o que viria a ser colocado pelos representantes da religião daquele momento, uma vez que os templos anteriores se atinham a um lugar apenas para culto. Sabemos que estátuas como a de Zeus, existente em Roma no período, foram abolidas, pois, de acordo com Gombrich, o expectador poderia pensar que a estatua identificaria o Deus de fato, como as imagens de ídolos pagãos, e não passaria a mensagem de um Deus todo poderoso e invisível. Já as pinturas se mostravam mais palatáveis, uma vez que não buscariam representar esse Deus invisível, mas a sua interação com a humanidade.

Nos é sabido que o fim do Império Romano do Ocidente foi em 476 d.C. quando o último imperador foi destituído, mas conseguimos entender que o tempo relativo ao declínio e finalização do mesmo vem de muito antes, sendo 476 d.C. apenas uma data ilustrativa. Para entender melhor sobre esse período de mudança na imagem, Gombrich fala na perda de técnicas devido a esse período extenso em que o Império Romano foi se dissolvendo e absorvido por outros povos, sofrendo sucessivas invasões e perdendo conhecimentos acumulados, assim como coesão territorial e política. Ao mesmo tempo o cristianismo, como uma religião sem fronteiras, foi transmitido a estes mesmos invasores que penetraram nas fronteiras físicas romanas, e difundiu-se por todo o território que compreende a Europa Ocidental. Esse é o ponto que marca o fim da antiguidade em marcações historiográficas, e ainda que os acontecimentos subsequentes sejam a continuidade desse processo, marcaremos como final desse período marcado por transformações, um ponto de mudança para a imagem e o retrato.

A construção do retrato abordados por Gombrich e Belting na antiguidade reflete características que vão permear as imagens no medievo e posterior, e nos é muito caro refletir sobre as semelhanças e possibilidade de discussões de outros temas que não somente o retrato, ao mesmo que uma interligação de temas relativos à imagem. A constituição da fé cristã nas imagens do medievo já não nos parece tão distantes ainda que as imagens constituídas na antiguidade possam adotar outros tipos de adornos. A construção e utilização de perspectiva do retrato abordadas por Gombrich, e Belting, com suas nuncias nos permite

conjecturar da construção das sociedades que os utilizavam em seus meios e refletir sobre nossos próprios usos, agregando uma discussão que ainda pode ser ampliada sobre os aspectos do retrato e sua utilização pelas sociedades, assim como a representação buscada pelas mesmas.

Referências

- ALMEIDA, Alef de. **Olho no Olho**: retrato da semi-formação. 2019 – Dissertação (Trabalho de Conclusão de Curso em Artes) Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2019.
- BELTING, Hans. **Por uma Antropologia das Imagens**. Jason Campelo (tradução) e Roberto Conduru (revisão), Concinnitas, ano 6, v.1, n. 8, p. 64-78, 2005.
- BELTING, Hans. **Semelhança e Presença** – a história da imagem antes da era da arte. Maria Beatriz de Mello e Souza (org.), 2010
- BOAVENTURA, Maria Carolina Rodrigues. **Para Serem Lembrados**: lugares e caminhos do Retrato em Uberlândia. 2013 – Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia: 2013.
- BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**: Ensaio de História Social da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COLI, Jorge. **O que é Arte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 15 ed. 1995.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC – livros técnicos e científicos editora Itda, 2006. p. 21-110.
- GOMBRICH, E. H. **Gombrich Essencial**: Textos Selecionados Sobre Arte e Cultura. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 7-81.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O Corpo das Imagens: Ensaio Sobre a Cultura Visual na Idade Média**. Bauru: EDUSC, 2007.
- VASQUES, S. Marcia. **Crenças Funerárias e Identidade Cultural no Egito Romano: Máscaras de Múmia**. São Paulo, 2005. p. 26 a 29.
- VIEIRA JÚNIOR, Rivadávia Padilha. **O poder dos retratos, retratos do poder – Do gênesis sepulcral na Antiguidade às galerias de retratos do século XVI**. Porto Alegre: Anais Eletrônicos do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual ANPUH-RS, 2013.