IMAGENS DO SAGRADO

culturas, espaços e práticas rituais

Heloisa Selma Fernandes Capel
Geraldo Witeze Júnior
(*organizadores*)



Cegraf UFG

UFG **Universidade Federal de Goiás**

Reitora
Sandramara Matias Chaves
Vice-Reitora
Camila Cardoso Caixeta

Diretora do Cegraf UFG
Maria Lucia Kons

Conselho Editorial deste Livro

Alexandre Martins de Araújo (UFG)
Antônia da Silva Mota (UFMA)
Mariana Gutiérrez (UNC, Córdoba)
Rodrigo de Freitas Costa (UFTM)
Sônia Maria de Magalhães (UFG)

Apoio:

CAPES



IMAGENS DO SAGRADO

culturas, espaços e práticas rituais

Heloisa Selma Fernandes Capel
Geraldo Witeze Júnior
(*organizadores*)

Goiânia
2026

Cegraf UFG

© 2026 Cegraf UFG

© 2026 Heloisa Selma Fernandes Capel; Geraldo Witeze Júnior

Normalização técnica
Lídia dos Santos F. Freitas

Capa, projeto gráfico e diagramação
Allyson Moreira Goes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Imagens do sagrado [livro eletrônico] : culturas, espaços e práticas rituais / (organizadores) Heloisa Selma Fernandes Capel, Geraldo Witeze Júnior. -- Goiânia, GO : Cegraf UFG, 2026.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-85-495-1352-6

1. Arte sacra - História 2. Imagem (Artes) 3. Indumentária - Aspectos simbólicos 4. Religiões - História 5. Sagrado I. Capel, Heloisa Selma Fernandes. II. Witeze Júnior, Geraldo.

26-386123.0 CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Imagem : Arte : Teoria 701

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Sumário

Apresentação 9
Heloisa Selma Fernandes Capel
Geraldo Witeze Júnior

O sagrado e
suas imagens 11
Geraldo Witeze Junior

I. SACRALIDADES NA ARTE CRISTÃ

La riqueza de los
materiales en el Tesoro
de San Rosendo. 25
Celia Vila Fernández

Imágenes de lo sagrado
y de lo 'no sagrado'. 44
Laura Méndez Vergel

Imágenes de la
divinidad cristiana
en la Ribeira Sacra 59
Marta Amil Martínez

Indumentaria mariana
en la pintura castellana
del siglo XV 74
Mónica Rey Cabezudo

"Veiga Valle fez santos,
vivem na boa morte" . . . 107
Fernando Martins dos Santos

Modesto Brocos e
o sagrado 128
Heloisa Selma Fernandes Capel
Ramón Yzquierdo Peiró

A estética de
Confaloni e o conceito
de aculturação 162
Jacqueline Siqueira Vigário
Enrique Porta Lopez Puigcerver

II. SACRALIDADES DECOLONIAIS

O ritual de *Iluminação dos Mortos* nos
cemitérios mapaenses . . . 185
Tiago Varges da Silva

Sacralização e
dessacralização
de Mani 201
Francisco Alfredo
Morais Guimarães

Catarina Paraguaçu
Tupinambá na
Soterópolis tupinizada . . . 218
Mayume Hellen da Silva de Sousa

As mulheres no
Festim Canibal de
Theodor de Bry 231
Vera Lúcia Caixeta

O culto a seres encantados
e a prática da coivara . . . 249
Eduardo Alfredo Morais Guimarães

A estética da resistência
das capelas caiçaras 268
Ingrid Hötte Ambrogi

Sacralidades do feminino
em Ely Camargo 285
Nayara Crístian Moraes

**III. ESPAÇOS
DES(SACRALIZADOS)**

Religiosidade, peregrinação
e turismo religioso 307
Rangel Gomes Godinho

Dessacralizar Auschwitz
a partir da arquitetura e
da imagem 327
Pedro Henrique Máximo Pereira
Gabriel Lopes Montanine

IV. SACRALIDADES E LINGUAGENS

Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e o Grupo Galpão 353
Rodrigo de Freitas Costa

O sagrado e o cinema . . . 370
Paulo Roberto Monteiro de Araujo
Emerson Brito

V. SACRALIDADES, CULTURA E PODER

A religião espetacular . . . 391
Alberto da Silva Moreira

Ia y mesianismo en la política cultural de la derecha argentina 412
Pablo Sánchez Ceci
Mariana Carla Gutiérrez

Apresentação

Heloisa Selma Fernandes Capel
Geraldo Witeze Júnior

O livro *Imagens do sagrado, com foco em culturas, espaços e práticas rituais*, foi concebido no encontro entre pesquisadores das imagens como resultado de diversas atividades de intercâmbio e divulgação científica. Refere-se, especialmente, aos debates promovidos pelo GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem,[1] que reúne investigações em torno de pesquisas em imagens sob diversas interfaces. São vinte e um textos que discutem as imagens e sua relação com o sagrado. Com uma definição mais fluida do conceito, incorpora elementos

1. https://gehim.com.br

que permitem acessar tanto a concepção religiosa do sagrado quanto as que envolvem relações complexas com o universo profano e cotidiano, concebido a partir da ideia de sacralidade. São análises sobre o sagrado na arte cristã, além de sacralidades em perspectiva decolonial, envolvendo espaços, linguagens, práticas culturais e ritos vinculados a cultos religiosos e contextos políticos.

Com a perspectiva de que o sagrado e as sacralidades são elementos fundantes da forma como ocorrem as relações com o mundo em suas atribuições de sentido, a reunião dos textos e suas reflexões neste livro parte do princípio de que, em tais fundamentos, as imagens ocupam um lugar de potência estética e simbólica, permitindo, por meio delas, que dados sobre a história, as culturas e suas relações de poder, suas práticas rituais e espaços sejam (re)interpretados.

Para este texto, contamos com uma série de generosas contribuições advindas de pesquisas originalmente instaladas em programas de pós-graduação, com divulgação de investigações em curso, bem como a partir de projetos já formalmente concluídos, mas que apresentam questões renovadas e pulsantes. Os pesquisadores e pesquisadoras que se envolveram na atividade estão vinculados(as) a grupos de pesquisa de diversos locais e centros de estudos universitários brasileiros e estrangeiros. Destacam-se, neste esforço, as pesquisas advindas de centros ligados à Universidade de Santiago de Compostela e do Museu Fundação Catedral de Santiago, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, seus (suas) pesquisadores (as) em formação e egressos. A estes(as) pesquisadores(as) uniram-se, ainda, investigadores(as) de universidades e centros de estudos em Goiás e no Tocantins, além de Argentina, Minas Gerais, São Paulo e Bahia.

São textos que apresentam dados, muitos inéditos, e que se colocam com o desafio de levantar problemas e debater hipóteses em torno das questões que envolvem o sagrado e as imagens, sua produção e usos. Com a expectativa de que este livro contribua para que a associação dos estudos das imagens e sacralidades mobilize reflexões e novos debates, convidamos à leitura.

O sagrado e suas imagens

Geraldo Witeze Junior[1]

No último dia de uma breve estada em Edimburgo, capital da Escócia, durante uma caminhada, deparei-me com um prédio monumental que me hipnotizou e me fez mudar de rumo. Era a Saint Mary's Episcopal Cathedral, de estilo neogótico, cujas duas torres se erguem apontando para o céu.

1. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás, com estágios pós-doutorais na Fundação Joaquim Nabuco e no Institute of Education da University College London. Contato: geraldo.junior@ifg.edu.br.

Figura 1 – Catedral Episcopal de Saint Mary, Edimburgo



Fonte: Acervo próprio.

O exterior é impressionante, mas, ao entrar, parece que estamos em outro mundo. Ficam para traz os ruídos da cidade, os carros, as sirenes, o vento, a chuva, o vozerio indistinto. O grande átrio, com sua luz baixa, as velas, os vitrais, as pinturas e esculturas, tudo isso nos permite ou mesmo induz a momentos de medicação suave e calma. Podemos apreciar o silêncio, olhar com vagar a arte, sentar e fazer uma oração, acender uma vela.

Figura 2 – Nave central da Catedral de Saint Mary



Fonte: Wikimedia Commons.

Em outros templos ao redor do mundo, temos experiências parecidas. Na Catedral da Sé, no centro de São Paulo, apenas alguns passos nos afastam quase completamente do barulho intenso da cidade. O templo de Santa María Tonantzintla, nas cercanias de Puebla, no México, nos conduz a profundas reflexões sobre o encontro de crenças. Até mesmo na Sacre Coeur de Montmartre, em Paris, ou na Sagrada Família, em Barcelona, apinhadas de turistas, há espaços reservados apenas para os que querem fazer suas preces e participar das celebrações religiosas, que continuam acontecendo.

O silêncio, a meditação, a oração, tudo isso deixa claro que estamos em espaços sagrados. Nem liberalismo, capitalismo ou socialismo, nem o processo de secularização, eliminaram esses lugares, mesmo que tenha havido um declínio no número de fiéis vinculados a instituições religiosas tradicionais. Crendo ou não, a maioria das pessoas se porta de maneira respeitosa e até mesmo reverente nesses espaços. O sagrado parece ser facilmente reconhecível, provavelmente por causa da herança compartilhada por crentes e descrentes. É a tão falada tradição judaico-cristã.

Mesmo em outras tradições religiosas há espaços considerados sagrados. Podemos pensar nos terreiros das religiões afro-brasileiras, nos minaretes e mesquitas do Islã ou nos diversos templos hindus, budistas, xintoístas, para ficar apenas com alguns exemplos bem conhecidos. Em seus contextos, todos os espaços sagrados são facilmente reconhecidos.

Do lado de fora da Saint Mary's há algo curioso. Um jardim no qual há um pequeno labirinto,[2] com uma plaqueta explicativa. Nela lemos que os labirintos são sagrados em diversas tradições, um lugar de meditação, contemplação, de tomar decisões e, quem sabe, renascer. São usados, inclusive, para

2. Na língua inglesa é possível diferenciar *labyrinth de maze*. O primeiro é entendido como "um caminho sinuoso, geralmente unicursal, com uma trilha única que leva a um centro." (The Labyrinth Society, 2023). Já o segundo é definido como "uma complicada rede de caminhos e muros ou cercas vivas concebida como um desafio para encontrar uma passagem através dela" (Waite; Hawker, 2009, p. 574). Ao lado da igreja Saint Mary's há um *labyrinth*.

fins terapêuticos em hospitais e hospícios. Mas um labirinto é algo diferente de uma catedral em muitos aspectos. Um deles, que nos interessa aqui, é não ser automaticamente reconhecido e reverenciado como sagrado – a necessidade de uma placa explicativa deixa isso claro. Como podem uma catedral e um labirinto serem ambos considerados sagrados? Dessa perambulação pela metrópole do norte, emerge então uma antiga questão: o que é o sagrado?

Figura 3 – Labirinto ao lado da Catedral de Saint Mary



Fonte: Wikimedia Commons.

Grandes nomes da Fenomenologia da Religião, como Rudolf Otto e Mircea Eliade, dedicaram-se a estudar o tema. Zabatiero elencou os pontos comuns da discussão de forma clara e precisa:

> a religiosidade é concebida como uma dimensão humana constitutiva, sem a qual, o ser humano é menos do que humano; a religiosidade se distingue da religião e da espiritualidade, sendo aquela uma essência universal e estas formas plurais de manifestação daquela; o conceito do sagrado ocupa o lugar central da pesquisa fenomenológica – distinguindo-se do profano, o sagrado é o elemento natural-constitutivo da religiosidade humana (Zabatiero, 2016, p. 7).

Os termos sagrado, religião, religiosidade e espiritualidade estão interligados, formando dois pares: de um lado, sagrado e religiosidade, do outro, religião e espiritualidade. Os elementos do primeiro par são intangíveis e misteriosos, com uma parte irracional. O segundo par pode ser visto como a racionalização e a institucionalização do primeiro, criando uma tensão permanente entre elementos concretos e místicos. Por exemplo, os rituais, geralmente realizados em espaços específicos, conduzem ao sagrado, intangível.

Conforme Zabatiero, a noção de sagrado foi desenvolvida em contextos europeus, no âmbito do cristianismo, de modo que podemos refletir sobre a validade de aplicá-lo a outras tradições e povos. Seria o sagrado mais um elemento colonial? Em termos da construção do conceito, é possível dizer que sim. No entanto, não me parece apropriado simplesmente descartar o termo, sendo mais proveitoso colocá-lo em diálogo com outras tradições religiosas.

No entanto, não é fácil definir o que é *religião*. A dificuldade reside no fato de que *religião* não é um conceito meramente abstrato usado para elaborar alguma teoria. Religião é algo que existe, tem história, adeptos e críticos, envolve práticas específicas, faz parte da experiência humana. Esse pode ser um ponto de partida: a religião está no campo dos fatos, é algo concreto, não uma abstração. Conforme Dix (2007), a busca dessa definição é um problema ocidental, ainda que Usarki (2013) dê exemplos de povos que se dedicaram ao estudo das religiões, como os árabes, os chineses e os gregos.

O senso comum, no sentido positivo que foi celebrado por G. K. Chesterton, ajuda a esclarecer a questão. No Brasil é comum as pessoas perguntarem umas às outras "Qual a sua religião?". As respostas podem ser variadas,

tais como: católico, evangélico, espírita, filho de santo, sem religião etc. Aqui não interessa a resposta, mas o fato de que a pergunta é compreendida facilmente. Ao fazer essa indagação não se espera uma resposta do tipo "O que você quer dizer com religião?". Na vida cotidiana, o significado de religião é facilmente compreendido. A discussão conceitual é um problema para os pesquisadores, sejam eles antropólogos, cientistas políticos, sociólogos, historiadores, filósofos, teólogos ou cientistas da religião (Dix, 2007).

A multiplicidade de respostas possíveis, porém, traz um problema. Podemos falar em *religião* no singular ou devemos sempre falar em *religiões* no plural? Dito de outra forma: existe algo na existência humana que podemos chamar de *religião* e que se manifeste em diversas formas nas diferentes culturas existentes? Há algum tipo de unidade em todas as *religiões*? Ou devemos sempre falar em *religiões* no plural, tratando-as como algo vinculado a um determinado povo, a uma cultura específica ou a um tempo histórico em particular? É interessante notar que não há unidade nem mesmo nas disciplinas dedicadas ao estudo da(s) religião(ões): falamos em antropologia, filosofia e sociologia da religião, mas em história das religiões, por exemplo.

Essas indagações nos levam a refletir sobre o método escolhido para abordar o assunto. Um problema fundamental e ainda não superado é o da relação entre a crença ou descrença com o conceito de religião adotado pelos pesquisadores. A adesão ou não a alguma religião influencia a forma como se define o objeto de estudo – o que é fundamental para a conformação de uma disciplina (Gross, 2012). Assim, os que acreditam em Deus, em deuses ou simplesmente em alguma forma de existência que transcenda o mundo material ou a experiência imediata da vida provavelmente insistirão que a religião é uma realidade autônoma ou, pelo menos, não dependente da história, da cultura, da *psique* humana. Os que não creem dirão o contrário, que a religião é um produto do ser humano, uma parte da cultura, uma forma de expressão de sentimentos, uma tentativa de explicar a vida (Mendonça, 2004a, 2004b).

Na tradição ocidental, herdeira tanto do judaísmo e do cristianismo quanto do legado clássico grego e romano, a religião foi explicada, a princípio, pela etimologia, "significando religar, reler ou reeleger" (Coutinho, 2012, p. 176). O ponto de partida é a aceitação da existência de algo transcendente à humanidade. Deus ou os deuses existem e, de alguma forma, se relacionam com os seres humanos. A religião podia ser a maneira com que Deus ou os deuses se vinculavam à humanidade (religar) ou a como a humanidade buscava se relacionar com Deus ou com os deuses (reler ou reeleger).

É verdade que alguns filósofos gregos criticavam a religião e chegaram a entendê-la, inclusive, como invenção dos humanos (Dix, 2007). No entanto, a expansão do cristianismo no ocidente tornou predominante a explicação de Santo Agostinho, para quem a religião significava a religação de Deus com os homens, necessária por causa da separação resultante do pecado original. Assim, o ponto de partida indiscutível era a existência de Deus, que se revelava aos homens buscando se relacionar com eles.

A expansão europeia pelo mundo levou a cristandade a conhecer muitas outras religiões. Em geral, todas eram consideradas falsas em detrimento da única e verdadeira religião: o cristianismo. Sendo assim, era forçoso levar o cristianismo a todos esses povos, mostrando-lhes a verdade revelada por Deus em Cristo. Porém, para fazer isso, era necessário conhecer e compreender essas diversas religiões, de modo que a comunicação intercultural fosse possível. Surgia então um problema: como explicar a existência de tantas religiões diferentes, se só havia um Deus e uma verdade?

O passo seguinte foi o da secularização. A partir do Renascimento (séculos XIV ao XVI), difundiu-se a ideia de que o ser humano é autor do seu próprio destino. Isso abriu as portas para que, mais tarde, no Iluminismo, se negasse a existência de Deus (Lutz-Bachmann, 2003), o que foi assumido como verdade por pensadores como Marx, Freud e muitos outros herdeiros do humanismo e do Iluminismo. Inaugurou-se uma nova tradição intelectual, que se tornaria predominante no século XX. A ciência passa a defender o

ateísmo e se torna incompatível com a religião. O problema se transformava: se Deus não existia, como explicar as religiões? Daí surgiram o reducionismo e o funcionalismo como métodos (Silva Filho, 2004).

De acordo com esses métodos, era melhor que o pesquisador não fosse adepto da religião que pesquisava, pois isso prejudicaria sua objetividade. O ideal era que fosse ateu. Claro, estamos próximos do positivismo do século XIX, da era vitoriana. Crendo ou não, era preciso analisar a religião de forma objetiva e isso só seria possível adotando o ateísmo metodológico. Todavia, essa postura também foi criticada, pois muitos diziam que, para compreender uma religião, era preciso experimentá-la, o que levava à conclusão oposta da anterior: quem melhor explicaria a religião seriam seus próprios adeptos (Usarski, 2013).

Aqueles que consideram a religião como um fenômeno não dependente da cultura e irracional também se deparavam com o problema de defini-la em face da diversidade de religiões. Ela teria existência própria e, assim, demandaria uma ciência específica para estudá-la: a Ciência da Religião. Passaram a apontar para a existência do sagrado ou do numinoso (Bay, 2004; Brandt, 2006), que estariam presentes em todas as religiões. Também foram criticados pelo excesso de generalização, por não usarem bem os métodos históricos e antropológicos que estavam disponíveis e que demonstrariam a especificidade de cada uma das formas religiosas. É claro, essas breves reflexões não são suficientes para esclarecer o problema. É possível, porém, seguir adiante com alguns apontamentos. O sagrado existe quando há pessoas que o reconhecem como tal, criando ou não uma religião organizada. Um cemitério pode ser definido como o lugar onde se enterram os corpos dos seres humanos mortos. No entanto, é também um espaço sagrado, pois grupos de pessoas assim o reconhecem. Trata-se aqui do significado que se atribui a algo ou alguém.

Outro aspecto envolve a reverência. Nos espaços sagrados devemos nos portar de forma diferente do cotidiano, como um sinal de respeito. Em alguns casos, a reverência significa sobriedade, contenção das emoções e retraimento, como num velório católico brasileiro. Em outros, porém, ela se manifesta

na forma de festejos, alegria, comilança, uso de bebidas alcoólicas ou outros entorpecentes, como no famoso Dia dos Mortos mexicano. Há formas muito diversas de demonstrar reverência, mas ela costuma estar presente como um reconhecimento manifesto do sagrado.

Vestimentas específicas e adereços são outra forma de demonstrar reverência. Temos o uso de roupas brancas nas sextas-feiras entre os adeptos do Candomblé e da Umbanda, a cor preta nos velórios cristãos, a roupa do Aruanã no ritual do Hetohokỹ do povo Inỹ (Karajá), vários tipos de véus para mulheres no Islã, batinas para os padres católicos e ortodoxos, terno e gravata para os pastores pentecostais, as vestes alaranjadas hindus ou budistas. Também há diversos padrões de comportamento que remetem ao sagrado. Podem ser vistos na ética cotidiana (não mentir ou não roubar, por exemplo), na abstinência de certas comidas ou bebidas em dias específicos, na prática do jejum, na continência sexual em determinados períodos e em variadas preparações que antecedem ou sucedem rituais. O sagrado é visível e reconhecível.

Portanto, podemos refletir sobre como as imagens podem retratar ou representar o sagrado. O ponto de partida mais óbvio sãos as diversas representações de tradições religiosas as mais variadas. Podemos investigar os sentidos e significados dessas representações: como as tradições expressam imageticamente suas crenças e valores? Como os fiéis entendem essas representações? Como elas são ressignificadas ao longo do tempo ou através do contato intercultural?

Uma segunda forma pode ser procurar entender como essas representações são entendidas em um contexto mais amplo, não apenas pelos adeptos de cada religião, mas também pelos de fora. Isso pode variar muito conforme a sociedade seja mais ou menos religiosa, laica ou secularizante,[3] com maior ou

3. Laicidade é entendida aqui como a garantia, geralmente provida pelo Estado, de professar qualquer crença religiosa ou mesmo nenhuma. O secularismo, por sua vez, entende que as manifestações de crença religiosa devem se restringir à esfera privada, não devendo ter lugar em espaços públicos. A confusão entre os termos é frequente.

menor pluralismo religioso. Uma sociedade que defenda a laicidade entenderá que o Estado não pode privilegiar nenhuma religião em particular, devendo garantir o direito à livre manifestação de crença ou descrença. Nesse caso, será possível observar diversas imagens do sagrado em público, tais como vestimentas e adereços específicos, como já mencionado, mas também a prática de procissões, cultos ou rituais ao ar livre. O que elas podem significar nesse âmbito?

Em Estados confessionais ou em sociedades secularizantes, a observação de representações do sagrado é mais restrita: no primeiro caso, a uma única religião – ou às religiões toleradas; no segundo, circunscrevem-se à esfera privada. Mesmo que haja, como sempre há, diversas práticas religiosas, nem sempre será fácil acessá-las, devido à perseguição de um Estado confessional ou a sanções de um Estado secular. Ainda assim, será possível investigar imagens do sagrado, seja em rituais autorizados ou não, seja através do contato com os adeptos das mais diversas crenças. Como o sagrado se manifesta nesses contextos?

Por fim, podemos pensar no estudo acadêmico das imagens, com a formulação de teorias explicativas, de teologias específicas, da análise das técnicas empregadas em sua composição, da sua difusão, reprodução e recepção. Nesse caso, abrem-se espaços para a reflexão sistemática e os debates tanto para crentes quanto para descrentes, desde que adotem a linguagem e os métodos do campo no qual se inserem. Podemos pensar nas Artes Visuais, na História da Arte, na Antropologia, no Cinema, mas também na Química, na Física e na Educação.

É difícil definir o que é o sagrado ou mesmo o que é religião. Talvez seja mais frutífero estudar as suas diversas manifestações. O estudo das imagens permite que avancemos na compreensão do sagrado de forma vasta e profunda, e ainda tem a vantagem de oferecer certa concretude que escapa a outras maneiras de analisar. Vemos as imagens, imaginamos e usufruímos da beleza, da repulsa, da surpresa. As imagens do sagrado nos permitem acessar elementos que nos escapariam de outra forma, e isso já é bastante.

Referências

BAY, D. M. M. Fascínio e terror: o sagrado. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [*s. l.*], v. 5, n. 61, p. 2-18, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1195. Acesso em: 29 jan. 2019.

BRANDT, H. As ciências da religião numa perspectiva intercultural: a percepção oposta da fenomenologia da religião no Brasil e na Alemanha. *Estudos Teológicos*, [*s. l.*], v. 46, n. 1, p. 122-151, 2006. Disponível em: http://periodicos.est.edu.br/index.php/estudos_teologicos/article/view/503. Acesso em: 30 jan. 2019.

COUTINHO, J. P. Religião e outros conceitos. *Sociologia*, [*s. l.*], v. 24, p. 171-193, 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0872-34192012000200009&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 2 fev. 2019.

DIX, S. O que significa o estudo das religiões uma ciência monolítica ou interdisciplinar? *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, [*s. l.*], n. 11, p. 11-31, 2007.

GROSS, E. A Ciência da Religião no Brasil: teses sobre a sua constituição e seu desafio. *In*: OLIVEIRA, K. L. (org.). *Religião, política, poder e cultura na América Latina*. São Leopoldo: EST. 1. ed. São Leopoldo, RS: EST, 2012. p. 13-26.

LUTZ-BACHMANN, M. Religião depois da Crítica à Religião. *Impulso*, [*s. l.*], v. 14, n. 34, p. 13-25, 2003.

MENDONÇA, A. G. A experiência religiosa e a institucionalização da religião. *Estudos Avançados*, [*s. l.*], v. 18, n. 52, p. 29-46, 2004a. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0103-40142004000300004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 2 fev. 2019.

MENDONÇA, A. G. Ciências da religião: de que mesmo estamos falando? *Revista Ciências da Religião - História e Sociedade*, [*s. l.*], v. 2, n. 2, 2004b. Disponível em: http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/2314. Acesso em: 2 fev. 2019.

SILVA FILHO, P. G. Considerações teóricas em torno do reducionismo funcionalista em Ciências da Religião. *Revista de Estudos da Religião*, [*s. l.*], n. 4, p. 43-72, 2004. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv4_2004/t_silva.htm. Acesso em: 2 fev. 2019.

LEARN ABOUT LABYRINTHS. [*S. l.*], 2023. Disponível em: https://web.archive.org/web/20230830020438/https://labyrinthsociety.org/about-labyrinths. Acesso em: 22 nov. 2024.

USARSKI, F. História da ciência da religião. *In*: PASSOS, J. D.; USARSKI, F. (org.). *Compêndio de Ciência da Religião*. São Paulo: Paulinas/Paulus, 2013. v. 1, p. 139-150.

MAZE. *In*: WAITE, M.; HAWKER, S. (org.). *Oxford Paperback Dictionary and Thesaurus*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 574.

ZABATIERO, J. P. T. *Perspectivas das Ciências da Religião*. Londrina, PR: Faculdade Teológica Sul Americana, 2016.

I. SACRALIDADES NA ARTE CRISTÃ

La riqueza de los materiales en el Tesoro de San Rosendo

Celia Vila Fernández[1]

1. Investigadora predoctoral en la Universidade de Santiago de Compostela en el marco del programa FPU. Graduada en Historia del Arte (2021) y con Máster en Estudios Medievales Europeos (2022). Actualmente se encuentra realizando su tesis dentro del Programa de Doctorado en Estudios Medievales. celiavila.fernandez@usc.es

Un tesoro para un santo: el Tesoro de San Rosendo en el contexto celanovés

En el museo de la Catedral de Ourense se exhibe el denominado como Tesoro de San Rosendo, un conjunto de piezas que según la tradición habrían sido propiedad y de uso del santo que le da nombre. Antes de llegar a ser san Rosendo, Rosendo Gutiérrez fue sin duda una de las personalidades más relevantes del noroeste de la península ibérica en el siglo X[2]. Descendiente de familia aristocrática, mantuvo una estrecha relación con la monarquía, llegando a ocupar puestos de poder con implicaciones políticas muy relevantes, especialmente durante el reinado de Sancho I y la regencia de su hermana, la infanta Elvira (Baliñas Pérez, 2007). Además, Rosendo ocupó la cátedra episcopal en Dumio así como en Iria Flavia -sede que precedió a la de Santiago de Compostela-. Por último, también asumió la fundación y restauración de una serie de monasterios, siguiendo una práctica habitual entre sus antecesores y en el marco de lo que era habitual dentro de los grandes grupos aristocráticos del momento. Su fundación más destacada fue la de San Salvador de Celanova, consagrada en el año 942. Para su instauración fue imprescindible la colaboración de su familia, ya que fue su hermano Froila quien le cedió el territorio donde se erige el cenobio, y asimismo su madre Ilduara Eiriz contribuyó enormemente a su dotación (Andrade Cernadas, 2009).

Desde su fundación y a lo largo de todo el siglo XI, Celanova experimentó un crecimiento exponencial, que se frena al llegar el XII, de manera que esta centuria está marcada por un contexto de crisis, que se prolonga a la siguiente (Andrade Cernadas, 1997, p. 72-73). Descienden las donaciones, en particular las regias, algo que afectó a todos los monasterios benedictinos en Galicia en este momento, al revertirse el favor real hacia las fundaciones del Císter (Portela Silva, 1981, p. 59-63). Además, se produce un despegue urbano, algo que va parejo al aumento de la autoridad episcopal, por lo que el

2. Para una introducción a la figura de san Rosendo en el siglo X: Díaz y Díaz, 2009.

monasterio celanovés se ve plegado a la sede de Ourense, recientemente restaurada (Andrade Cernadas, 1997, p. 237-238). En este contexto, el cenobio recurre a la eminente figura de su fundador, quien además había ejercido la condición episcopal, para volver a atraer la atención perdida. Se inicia por lo tanto toda una empresa orientada a obtener su canonización: se compilan su *Vida y Milagros*, se trasladan sus restos a un sepulcro elevado sobre columnas, y se configura el mencionado Tesoro. Finalmente, el cardenal legado Jacinto Bobone-Orsini preside su ceremonia de canonización el 1 de septiembre de 1172; él mismo bajo su condición de papa como Celestino II ratifica su santidad trece años más tarde (Hernández Figueirido, 2008).

El denominado como Tesoro de San Rosendo está constituido por: un cáliz y una patena, un ara portátil, tres peines litúrgicos, una mitra, un báculo, tres anillos y un conjunto de piezas de ajedrez. Contamos con dos descripciones del Tesoro, ya de época moderna:

En la Sacristía tienen Reliquias (…) Tienen allí la Mitra de S. Rudesindo, y es de lienzo con sola una fagita de hilo de oro por la boca. Por ser muy pequeña parece la con que le enterraron, y que tuvo otra mayor y mejor. También están tres Anillos suyos, dos de plata dorados, con cristales grandes, y uno de oro con Corniola grabada. El cáliz del Santo es pequeño. De plata dorada, y muy ancha a copa, como todos los antiguos (…). (Ambrosio de Morales, 1765, p. 154-155)

En la arquita dorada que sirve de peana a la Ymagen de nra. Señora y esta en el altar mayor al lado del Evangelio está el Pontifical de S R° y otras reliquias del Pontifical, ay Caliz, Patena de plata, la Ara de porfido guarnezida en plata, tres anillos grandes con piedras amatistes, la Mitra de aguja, el Baculo y tres peyines de marfil. (Fray Benito de la Cueva, 2007, p. 282)

Ambrosio de Morales, quien viaja al monasterio en el siglo XVI solo menciona la mitra, los tres anillos y el cáliz. El hecho de que no aparezcan mencionadas más piezas quizás pudiese responder a una medida de protección ante el carácter foráneo del visitante, ya que durante la primera mitad

del XVII, Fray Benito de la Cueva, monje de Celanova, ya recoge todas las piezas -con excepción del juego de ajedrez- como reliquias de san Rosendo. Es más, la descripción de estos objetos como reliquias del santo acarrea la concepción de que le hubiesen pertenecido. Ya debía existir esta concepción en época medieval, cuando se compilan los milagros 36 y 37, donde respectivamente se menciona cómo a una mujer con un grave absceso en la cara "le pusieron sobre su cara hinchada el anillo del santo" y a un clérigo "le pusieron el anillo del santo obispo y otras reliquias suyas en su mano sobre sus dedos doblados y totalmente agarrotados" (Díaz y Díaz; Pardo Gómez; Vilariño Pintos, 1990, p. 214-217).

Sin embargo, la cronología de la mayoría de ellos desmiente esta posibilidad, ya que se corresponde precisamente con ese arco cronológico de los siglos XII-XIII, cuando se está configurando el programa en torno a la potencialización de la figura de san Rosendo[3]. Es más, esta hipótesis podría quedar doblemente apuntalada si además de las características formales de las propias piezas, que permiten datarlas dentro de ese marco temporal, se tiene en cuenta la cronología de los milagros en los que se hace alusión al anillo y a las reliquias de san Rosendo, ya que han sido fechados entre el último cuarto del siglo XII y el XIII (Díaz y Díaz; Pardo Gómez; Vilariño Pintos, 1990, p. 47-54). No obstante, la parquedad a la hora de mencionar estas reliquias atribuidas al santo impide afirmar con seguridad que con esa fórmula el autor se refiera a otros objetos de su propiedad, si bien es cierto que sus reliquias primarias habrían sido recientemente trasladadas a un sepulcro elevado, y además durante la Edad Media los objetos de naturaleza personal de los santos ya eran considerados en sí mismo reliquias. Este tipo de reliquias son catalogadas como secundarias o "de contacto", y además de los objetos personales, incluían todos aquellos elementos e incluso sustancias que hubiesen estado en contacto con el cuerpo santo, aún vivo o ya fallecido, que habrían absorbido su poder (Krueger, 2010, p. 5).

3. Para consultar las dataciones de cada una de las piezas: Battle Gallart, 1962; Bloecher, 2004; Carrero Santamaría, 2004; Chao Castro, 2004; Pintos Barreiro, 2004a, 2004b, 2004c, 2004d, 2004e; Valdés Fernández, 2004; Yzquierdo Perrín, 1993.

Quedarían fuera de la cronología señalada las piezas de ajedrez, para las que se han barajado fechas comprendidas entre los siglos IX y XI (Carrero Santamaría, 2004; Martin, 2022; Valdés Fernández, 2004) pudiendo encontrarse por lo tanto ya con anterioridad en el monasterio, si bien no existe registro documental-, así como la patena, cuya fecha de fabricación se retrasa hasta el XV (Pintos Barreiro, 2004e). Plantean numerosas dudas los anillos. Para los dos realizados en plata con cabujón de cristal de roca las fechas propuestas van desde el XI hasta el XV (Battle Gallart, 1962, p. 506; Yzquierdo Perrín, 1993, p. 167). En el caso del anillo realizado en oro con entalle de cornalina, Mercedes Pintos sitúa su cronología en el XII, además de individualizarlo como anillo episcopal (Pintos Barreiro, 2004a), mientras que otros autores adelantan su cronología incluso hasta el siglo IX (González, 2007, p. 170; Yzquierdo Perrín, 1993, p. 167).

La materialidad medieval como eje

A pesar de que tradicionalmente hubiesen sido considerados como artes menores, los objetos han pasado a ocupar un lugar central en el estudio del periodo medieval. En particular en el ámbito de la cristiandad y de la espiritualidad medieval ejercían un papel especialmente relevante. Las distintas comunidades eclesiásticas acumulaban opulentes objetos y reliquias conformando ricos tesoros, erigiéndose además su intercambio como una forma de estrategia política. Los objetos de carácter litúrgico y aquellos considerados como reliquias se convierten en vectores de Cristo, de la Virgen y de los santos. Otro asunto que ha adquirido un lugar central en el estudio del arte medieval es el de la materialidad. En las Sagradas Escrituras se recogen múltiples menciones a materias y materiales que serán empleados en la manufactura de los objetos concebidos en el seno de la cristiandad. Estos textos, junto con aquellos elaborados por los teólogos a lo largo del medievo, irán dotando a los materiales de cierto simbolismo y significación que, consecuentemente, acabarán por trasladarse a los objetos que los integran. Además del aspecto

simbólico, la riqueza de muchos de estos materiales adquiere un cariz estético, de manera que los fieles además de buscar la presencia de los santos a través de sus reliquias también recibían los estímulos derivados de la riqueza visual de los emplazamientos en los que los santos eran venerados (Kessler, 2022).

No obstante, la materialidad es una cuestión compleja, donde también adquiere un rol fundamental el campo de la exégesis. En muchos casos un mismo material puede entrañar significados que comprenden los extremos entre Dios y el diablo, y por ese motivo cada objeto debe ser analizado en su contexto (Kumler; Lakey, 2012). Comprender cada material en profundidad requeriría un análisis ciertamente exhaustivo. En este caso, nuestro objetivo se reduce a recoger aquellas características más relevantes de los materiales presentes en las piezas del Tesoro de San Rosendo, con el fin de incidir en la relevancia de su materialidad.

El análisis de los materiales en el Tesoro de San Rosendo

a) La pureza y el brillo: el oro y la plata

Los metales preciosos eran caros y difíciles de conseguir, lo que ya les confiere un valor material en sí mismo, en particular al oro, heredando su asociación con el poder desde la Antigüedad. Ambos se consideraban puros. Desde el punto de vista material, esto se justifica por el método de fundición utilizado en su refinado y por su purificación mediante el fuego (Bagnoli, 2010). No obstante, cabe señalar que existen ciertas diferencias entre ellos, que ya señala Beda en su lectura del Salmo 12, indicando que el oro se identifica con la sabiduría, mientras que el brillo de la palabra lo hace con la plata (Kessler, 2022, p. 53). Además de la pureza, otra característica intrínseca a estos metales preciosos, tanto la plata como el oro, es el brillo que emanan, también en relación con la figura de Dios.

El cáliz y la patena están realizados en plata sobredorada. Ambos constituyen los elementos centrales a la hora de celebrar la Eucaristía, siendo habitual el empleo del oro y la plata en su manufactura con el objetivo de ennoblecerlos y ensalzar aún más su importancia. Desde un momento temprano existen disposiciones al respecto de qué materiales pueden ser empleados para realizar este tipo de objetos. En particular, para los cálices se recomendaba el empleo de materiales preciosos con el fin de prevenir la corrupción del vino (Kessler, 2022, p. 44). Otras disposiciones discurrirán en esta línea, en relación con la prohibición de todos aquellos materiales de carácter quebradizo, como se dispone en el Concilio de Coyanza celebrado en el año 1050 en el ámbito de la península ibérica. Es más, en el concilio que tiene lugar en Compostela en el 1060, se insiste en la necesidad de que los centros de culto tengan en su posesión cálices junto con otros objetos- realizados en plata (Pintos Barreiro, 2004d). De ahí que a partir del XII y hasta el XV sea la plata el metal precioso más empleado, en su mayoría dorada. En el caso del Tesoro de San Rosendo, el cáliz aparece sobredorado en la zona de las inscripciones de la base y el cáliz, así como en el nudo; también el interior del cáliz, enfatizando el hecho de que es la parte en contacto con la sustancia sagrada, la sangre de Cristo. Algo semejante ocurre en la patena, donde una *dextera dei* dorada se representa en la parte central, donde en este caso se dispone el cuerpo de Cristo.

El oro y la plata se encuentran en otros objetos contenidos en el Tesoro. También en relación con el sacramento eucarístico nos encontramos con el ara portátil, donde placas de plata dorada y nielada cubren un armazón de madera. Además, los metales preciosos también configuran el esqueleto de los tres anillos, dos de ellos elaborados en plata, y el tercero en oro.

b) Los cimientos de la Jerusalén Celeste: las piedras preciosas

Dentro del Tesoro de San Rosendo ocupan asimismo un lugar relevante las piedras preciosas. Su presencia viene de nuevo justificada por una motivación material debido al valor intrínseco del propio material en relación

con su coste y luminosidad, pero también desde un punto de vista simbólico. Consideradas de naturaleza sagrada, su presencia se registra ya en las Sagradas Escrituras. En el Antiguo Testamento, en el libro del Éxodo se describe cómo en el pectoral de Aarón, sumo sacerdote, se disponen cuatro hileras de piedras preciosas (Éxodo 28:18), y el profeta Ezequiel describe la vestidura "adornada con toda clase de piedras preciosas" creada para el rey de Tiro en el Edén (Ezequiel 28:13). No obstante, destaca ya en el Nuevo Testamento el pasaje del Apocalipsis en el que se describe la Jerusalén Celeste, cuyos cimientos están conformados por piedras preciosas (Apocalipsis 21:19). Todos estos textos contenidos en la Biblia, junto con la mención en I Pedro (2:4-8) de los santos de Cristo como "piedras vivas", conducirán al establecimiento de un vínculo entre las piedras preciosas y la santidad desarrollado durante el transcurso del medievo (Bagnoli, 2010, p. 138-139). Retomando la asociación establecida entre las piezas a estudiar y la figura de san Rosendo en el momento en el que se aspiraba a obtener su canonización, este relato adquiere un particular interés. En dos de las piezas es una piedra preciosa la que adquiere el protagonismo: el anillo episcopal y el ara portátil. En el primer caso, se trata de una cornalina de tonalidad rojiza procedente de época romana, mientras que en el segundo es una piedra de pórfido verde la que ocupa el lugar central del altar.

Comenzando con el anillo, puede parecer sorprendente que la cornalina cuente con la presencia de la iconografía de Júpiter, un dios pagano. La reutilización de fragmentos antiguos dentro de las obras cristianas puede rastrearse desde época de Constantino, ya que, a pesar de conllevar el riesgo de mantener la admiración a los ídolos paganos, resultaba una manera efectiva de cumplir el deseo del emperador de "insertar el cristianismo en el desarrollo de la historia" (Kessler, 2022, p. 15). A lo largo de la época medieval el concepto de antigüedad mantiene una gran relevancia, de manera que la incorporación de las piezas procedentes o imitativas de la época antigua se consideraba fuente de prestigio, siempre sometidas a la *interpretatio* cristiana (Rey Suárez, 2010, p. 49). Esto es por lo tanto lo que sucede también con las piedras preciosas

procedentes de la Antigüedad, muy apreciadas tanto por sus trazos geológicos inherentes como por lo perfecto de su acabado (Bagnoli, 2010, p. 138). La cornalina aparece nombrada en el Apocalipsis como una de las piedras que conforman los cimientos de las murallas de la Jerusalén Celeste. Asimismo, aparece incluida en el *Lapidario* de Alfonso X, otra fuente a tener en cuenta a la hora de estudiar la consideración de las piedras preciosas en época medieval. En su descripción, resalta sobre todo su claridad y emplea la expresión "la pasa el uiso", algo a destacar, ya que desde el punto de vista simbólico las piedras eran valoradas precisamente si contaban con la capacidad de reflejar la luz (Alfonso X, 1981, p. 151-152). Por otro lado, cabe resaltar el color rojo de la piedra, ya que este era considerado símbolo del poder durante el medievo (Rodríguez Peinado, 2014), además de que dentro del cristianismo también era especialmente relevante, al evocar la sangre de Cristo.

Continuando con el ara portátil, desde época carolingia se exige que los altares estén realizados en piedra, en línea con la solidez de la fe. La piedra que se emplee debe ser preferentemente de material bello y noble, como por ejemplo el pórfido. En este caso, el interés por la fabricación de los altares en piedra no deriva del texto bíblico, ya que en él se recoge el empleo de otros materiales como el oro o el bronce. Por lo tanto, la razón es más bien simbólica. Según la teología cristiana, Cristo se asocia al altar, y los Evangelios se refieren a él como la piedra que fue rechazada por los constructores y se acabó convirtiendo en la piedra angular (Palazzo, 2008, p. 120-121). En este caso el color de la piedra es el verde. En un primer momento esto puede resultar extraño, ya que el pórfido más valorado era el púrpura en relación con sus connotaciones de poder desde la Antigüedad, y de hecho el nombre de esta piedra deriva de la palabra púrpura en griego antiguo y en latín medieval. El ejemplo más relevante más o menos contemporáneo y próximo a Celanova de un ara portátil realizado en pórfido púrpura es el San Isidoro de León, color que en este caso puede ponerse además en relación con la condición regia de la donante, la infanta Sancha Raimúndez (Rodríguez Peinado, 2014). No obstante, el caso del ara de san Rosendo no es el único que presenta el color verde. De la

misma época se conserva un ara portátil procedente del monasterio de Santa María de Gradefes cuya piedra central también es de pórfido verde. Fuere cual fuese el color, era habitual que para este tipo de piezas en época medieval se introdujese una piedra central de carácter veteado, algo que aludía a la transformación de la especie eucarística -metáfora además del potencial del arte para elevar la materia física- que se celebraba sobre ellas (Kessler, 2022, p. 65).

c) La materia viva: el marfil

Otro de los materiales empleados dentro del Tesoro de San Rosendo es el marfil, de origen animal y por ello catalogado como materia viva. En época medieval era tan difícil de obtener y codiciado como las piedras preciosas, además de apreciado por las numerosas facultades medicinales y talismánicas que le eran atribuidas. También sus propiedades físicas eran valoradas, al ser fácil de trabajar por la combinación entre su dureza y su textura fina, resaltando además el color blanco del material y su tenue brillo. Todo esto llevó a que el marfil fuese considerado uno de los materiales más estimados dentro del campo de las artes suntuarias, y en particular en el cristianismo, siendo habitual el uso de los objetos trabajados en marfil en el oficio divino. En línea con su enorme riqueza, su empleo en las obras artísticas se ponía en relación con la esfera del poder (Álvarez da Silva, 2015, p. 20-21). Esta asociación con el poder es heredera de la Antigüedad, atestiguada en las fuentes literarias y en objetos tales como los antiguos dípticos consulares (Kessler, 2022, p. 68).

Este es el material en el que fue manufacturado uno de los peines atribuidos a san Rosendo, el que presenta una cronología más temprana (a finales del XII). Los otros dos, un poco más tardíos, están realizados en hueso, que solía emplearse como sustitutivo del marfil, mucho más caro y difícil de conseguir. De nuevo cabe resaltar cómo no solo importa el material, sino también la apariencia. La estrategia debió funcionar: Fray Benito de la Cueva habla de tres peines de marfil. Otra de las piezas realizadas en marfil es el báculo, puesto en relación con una leyenda que afirma que fue manufacturado en

honor a la canonización de san Rosendo con un diente de elefante que el propio santo habría dejado al monasterio en su testamento. Su extracción del elefante le atribuye una consideración aún más especial, al ser la especie favorita de la que obtener el marfil durante el medievo. En este sentido, los bestiarios medievales y la literatura zoológica ocupaban un lugar central. Dentro del ámbito de la simbología, el elefante destacaba por amoldarse a los valores cristianos, como la fidelidad, la castidad, la pureza y la prudencia entre otros, así como por su gran memoria e inteligencia. Asimismo, se caracterizaba por erigirse en adversario contra el dragón y consecuentemente contra Satán y el pecado. Se consideraba que, al extraerse el marfil de sus colmillos, este conservaba gran parte de sus virtudes, que además de las ya mencionadas, comprendían también la capacidad para ahuyentar a las serpientes, servir de protección contra los parásitos o funcionar como contraveneno (Pastoureau, 2006, p. 305-306).

d) El agua hecha cristal: el cristal de roca

Las piezas de ajedrez en su totalidad, así como los cabujones de los dos anillos con montura de plata, están elaboradas en cristal de roca, la variedad incolora y transparente del cuarzo. Caracterizado por su dureza y por su transparencia, lo llevó a ser percibido desde la Antigüedad como el producto final del proceso de congelación del agua, y así se recoge en el *Lapidario* de Alfonso X (1981, p. 120). Al igual que ocurría con algún otro de los materiales estudiados, pueden encontrarse referencias al cristal en las Sagradas Escrituras. En el libro de Ezequiel el fulgor de la bóveda celeste se parangona con este material (Ezequiel 1:22), al igual que ocurre en el Apocalipsis con la Jerusalén Celeste, "transparente como el cristal" (Apocalipsis 21:11), por lo que existe una asociación clara entre el cristal de roca y lo celestial, diferenciándose de lo mundano (Kessler, 2022, p. 56). También en el Apocalipsis se describe cómo delante del trono de Dios se extiende lo que parece un mar de cristal (Apocalipsis 4:26), y en otro pasaje se habla del "río de agua de vida,

claro como el cristal" (Apocalipsis 22:1). Esta estrecha relación con la materia acuosa, también en las Sagradas Escrituras, ha llevado a asociar al cristal de roca al sacramento bautismal, y en esta misma línea, ciertos teólogos han establecido un símil con los santos, endurecidos por el sufrimiento, al igual que el proceso de congelamiento habría transformado el agua en cristal de roca (Gerevini, 2014, p. 94). Además, se asocia con la ausencia de pecado y por lo tanto con la pureza, relacionándose con Cristo (Bagnoli, 2010, p. 138). En esta misma línea, también el mundo islámico recoge en su imaginario al cristal de roca como una alegoría de la pureza, atribuyéndola a su capacidad de permitir que la luz lo atraviese sin que resulte manchado. Precisamente dentro de este ámbito el cristal de roca fue muy apreciado y trabajado, por lo que su comercio en la península ibérica y en concreto en las áreas islamizadas fue frecuente durante el periodo altomedieval. No obstante, una vez hundida la dinastía Omeya en el año 1010, y solo veintiún años más tarde con el término del dominio de Córdoba, un gran número de piezas realizadas en cristal de roca terminaron por ser recogidos en los tesoros de las iglesias del norte de la Península, de manera que pasaron a ser sacralizados, a pesar de que originalmente fuesen de carácter profano. A mediados del siglo XI -bajo los reinos de Taifas- su comercio se retoma, procediendo principalmente de Egipto (Valdés Fernández, 2004, p. 19-26).

El ajedrez de San Rosendo ofrece un testimonio de superposición simbólica en su materialidad. Aunque las piezas estén elaboradas en cristal de roca, Therese Martin ha detectado la presencia de una sustancia metálica -compuesta por plomo, cobre, y a mayores zinc en dos de las piezas- que las recubre, simulando oro. Es posible que se optase por esta solución en lugar de placas de oro ya que, al ser piezas diseñadas para una manipulación constante, estas no hubiesen resistido el tacto (Martin, 2021, p. 202). Resulta sugerente cómo no interesa solo el material en sí, sino también su apariencia áurea.

e) La opulencia de los textiles: el lino y la seda

Por último, el Tesoro también incluye una pieza enmarcada en el ámbito textil: la mitra. Como ya ha indicado Laura Rodríguez Peinado, los textiles se incluyen dentro de la categoría de objetos suntuarios y de lujo por la complejidad a la hora de obtener el material y de su técnica de elaboración, además de ocupar un lugar privilegiado en los tesoros por suscitar una gran fascinación como sinónimo de opulencia, estatus, poder y riqueza (Rodríguez Peinado, 2022, p. 359). Dentro de la simbología cristiana los textiles se relacionan estrechamente con la metáfora de la Encarnación, además de que están presentes en ciertos pasajes especialmente relevantes de las Sagradas Escrituras, como en el episodio de la Anunciación, cuando María se encontraba tejiendo el velo del Templo. En esta misma línea, adquiere gran importancia el sudario con el que fue envuelto el cuerpo de Cristo (Kessler, 2022, p. 78).

La mitra está realizada en lino, con un ribete de tablilla en su borde inferior y adornada con dos bandas verticales de seda decoradas por medio de la técnica del "taqueté". Dos franjas de este último tejido también se disponen en el extremo de las ínfulas. El lino fue junto a la lana la fibra textil más utilizada en la cuenca del Mediterráneo, siendo especialmente relevante su producción en la península ibérica desde la Antigüedad, en particular en las áreas de la actual Galicia, la Lusitania y el Levante (Serrano-Piedecasas Fernández, 1986, p. 218). Si acudimos de nuevo al libro del Éxodo, el lino aparece constantemente como el material a emplear en la confección de prendas y ornamentos. En cuanto a la seda, aun si su producción se remonta a la Antigüedad, será con la llegada de los musulmanes a la península ibérica cuando se desarrolle en ese territorio. Dentro de la simbología cristiana se le atribuía la condición de castidad, ya que se consideraba que los gusanos empleados para su producción eran asexuales (Kessler, 2022, p. 73), y se valoraban especialmente la suavidad, la finura y el brillo que la caracterizan (Partearroyo, 2007, p. 372). A este tipo de tejido se le atribuía un gran valor, y en él se elaboraban la mayoría de los tejidos para la élite. En particu-

lar, en el caso de Galicia desde el siglo X y hasta mediados del XIII, la mayoría de los tejidos -y particularmente la seda- eran destinados a confeccionar prendas eclesiásticas (Varela Sieiro, 2001, p. 282).

Conclusiones

El Tesoro de San Rosendo contiene una serie de piezas conformadas por medio de ciertos materiales a los que les fue concedida una especial relevancia durante el periodo medieval. Esta significación les viene dada tanto por la riqueza que entrañan en sí mismos, como por motivos de carácter estético y simbólico. La sacralidad implícita en la materialidad de los objetos se conjuga con su función, en la mayoría de los casos estrechamente vinculada a lo divino, y con su vinculación con una figura de santidad. Todo ello convierte al Tesoro de San Rosendo en una confluencia de la tangibilidad de lo sagrado a través de los objetos.

Resulta imprescindible estudiar el Tesoro y sus piezas en el contexto en el que este se configura, o, al menos, comienza a configurarse. La datación de la mayoría de las piezas en ese marco cronológico que comprende los siglos XII y XIII, coincidente con el primer gran periodo de crisis que atraviesa el monasterio de San Salvador de Celanova desde su fundación, permite integrarlo dentro del programa propagandístico que emprendió el cenobio, configurado alrededor de la figura de san Rosendo -su fundador- con el objetivo de recuperar su estatus de riqueza y poder. Existe por lo tanto una preocupación y un cuidado particulares a la hora de seleccionar qué objetos, conformados por qué materiales, vincular a san Rosendo y convertir como resultado en sus reliquias. Es más, esta atención se mantendrá en el tiempo, ya que el Tesoro integra de manera tardía al menos la patena, ya del XV, convirtiéndose en una realidad dinámica en relación con el culto al santo.

La riqueza de los materiales empleados se convierte en un indicio más de la búsqueda de prestigio del monasterio en ese momento. Por un lado, por

su vinculación a la figura de san Rosendo, y por lo tanto vectores de su poder, su virtud e incluso de sus poderes taumatúrgicos, como se recoge en sus *Milagros* para el caso del anillo. La vinculación de estas piezas con su santidad también puede analizarse desde el punto de vista material, ya que la lectura de ciertos materiales presentes en el Tesoro puede ponerse en relación con los santos, en particular en el caso de las piedras preciosas y el cristal de roca. Por otro lado, desde un punto de vista estético, los fieles se sentirían atraídos por el brillo y la suntuosidad de las piezas, reflejo de la magnificencia de san Rosendo, a quien se atribuían y a quien ellos veneraban.

A pesar de las dificultades a la hora de rastrear la procedencia de las piezas, así como de seguir paso a paso la configuración del Tesoro de San Rosendo, la datación de los objetos, la enigmática mención a las "reliquias del santo" en los *Milagros*, y la descripción de Fray Benito de la Cueva del siglo XVII atestiguan la realidad del Tesoro. Con el objetivo de llevarlo al terreno de lo tangible, se atiende con especial cuidado a su materialidad, ya que de ella dependía en gran parte la verosimilitud del proyecto: de hacer efectiva la apariencia de opulencia a ojos de los fieles.

Referencias

Fuentes

ALFONSO X. **Lapidario: (según el manuscrito escurialense H.I. 15)** (ed. RODRÍGUEZ M. MONTALVO, Sagrario). Madrid: Gredos, 1981.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C.; PARDO GÓMEZ, M. Virtudes; VILARIÑO PINTOS, Daría. **Ordoño de Celanova: Vida y Milagros de San Rosendo**. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

FRAY BENITO DE LA CUEVA. **Celanova Ilustrada y Anales de San Rosendo**. Ourense: Duen de Bux, 2007.

MORALES, Ambrosio de. **Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Philipe II a los Reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios**. Madrid, 1765.

Bibliografía

ÁLVAREZ DA SILVA, Noemí. **La talla del marfil en la España del siglo XI**. León: Universidad de León-Instituto de Estudios Medievales, 2015.

ANDRADE CERNADAS, José Miguel. **El monacato benedictino y la sociedad de la Galicia medieval (siglos X al XIII)**. Sada: Ediciós do Castro, 1997.

ANDRADE CERNADAS, José Miguel. San Rosendo y Celanova. *In*: ANDRADE CERNADAS, José Miguel; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio; SINGUL LORENZO, Francisco (dirs.). **"San Rosendo. Su tiempo y su legado". Congreso Internacional. Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) y Celanova. 27-30 de junio, 2007**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009, p. 239-250.

BAGNOLI, Martina. The Stuff of Heaven: Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries. *In*: BAGNOLI, Martina *et al* (ed.). **Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in Medieval Europe**. Londres: British Museum Press, 2010, p. 137-147.

BALIÑAS PÉREZ, Carlos. 'Virrey de Galicia': la vertiente política de san Rosendo (907-977). *In*: SINGUL LORENZO, Francisco (dir.). **Rudesindus. La cultura europea del siglo X. (Iglesia de la Universidad, Santiago de Compostela, 6 de julio-26 de agosto, 2007)**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, p. 36-53.

BATTLE GALLART, Carmen. Fichas catalográficas 1724-1742. *In*: **El arte románico. Exposición organizada por el gobierno español bajo los auspicios del consejo de Europa**. Barcelona: Conservatorio de las Artes del Libro, 1962, p. 506-508.

BLOECHER, H. Mitra atribuida a san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 260-261.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. Piezas de ajedrez del Tesoro de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 275-277.

CHAO CASTRO, David. Peines litúrgicos del Tesoro de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, p. 266- 267.

DÍAZ Y DÍAZ, Manuel C. Rosendo, obispo y fundador. *In*: ANDRADE CERNADAS, José Miguel; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio; SINGUL LORENZO, Francisco (dirs.). **"San Rosendo. Su tiempo y su legado". Congreso Internacional. Mondoñedo, Santo Tirso (Portugal) y Celanova. 27-30 de junio, 2007**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009, p. 13-17.

GEREVINI, Stefania. *Christus crystallus*. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West. *In*: ROBINSON, James; BEER, Lloyd de; HARNDEN, Anna (eds.). **Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period**. London: The British Museum Press, 2014, p. 92-99.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. El culto a san Rosendo y la creación del 'tesoro de Celanova' en la Edad Media. *In*: SINGUL LORENZO, Francisco (dir.). **Rudesindus. El legado del santo. (Iglesia del monasterio de San Salvador de Celanova, 1 de octubre-2 de diciembre, 2007**). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007, p. 156-173.

HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón. El proceso histórico de las causas de canonización en la época medieval. El caso particular de San Rosendo. **Rudesindus**, n. 4, p. 63-83, 2008.

KESSLER, Herbert L. **La experiencia del arte medieval**. Madrid: Ediciones Akal, 2022.

KRUEGER, Derek. The religion of relics in Late Antiquity and Byzantium. *In*: BAGNOLI, Martina *et al* (ed.). **Treasures of Heaven. Saints, relics and devotion in Medieval Europe**. Londres: British Museum Press, 2010, p. 5-17.

KUMLER, Adam; LAKEY, Christopher R. Res et significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages. **Gesta**, v. 51, n. 1, p. 1-17, ene. 2012. https://doi.org/10.1086/669944

MARTIN, Therese. Glimpses of gold: Material evidence of cross-cultural connections in a rock crystal chess set and a countess's seal (10th-11th C.). **Archivo español de arte**, v. 94, n. 375, p. 201-214, jul./sept. 2021. https://doi.org/10.3989/aearte.2021.12

PALAZZO, Eric. **L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'antiquité et au moyen Âge**. Turnhout: Brepols, 2008.

PARTEARROYO LACABA, Cristina. Tejidos andalusíes. **Artigrama**, n. 22, p. 371-419, 2007.

PASTOUREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

PINTOS BARREIRO, Mercedes. Anillo de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004a, p. 258-259.

PINTOS BARREIRO, Mercedes. Ara portátil del Tesoro de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004b, p. 262-263.

PINTOS BARREIRO, Mercedes. Báculo de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004c, p. 262-263.

PINTOS BARREIRO, Mercedes. Cáliz del Tesoro de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004d, p. 264-265.

PINTOS BARREIRO, Mercedes. Patena del Tesoro de san Rosendo. *In*: GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (dir.). **En olor de santidad. Relicarios de Galicia**. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004e, p. 266-267.

PORTELA SILVA, Ermelindo. **La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250)**. Santiago de Compostela: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1981.

REY SUÁREZ, Paula. **CORPUS ET SANGUIS CHRISTI: El cáliz y la patena medieval en las provincias eclesiásticas de Santiago de Compostela y Lugo**. Orientadoras: Dra. Mª Dolores Fraga Sampedro y Dra. Mª Dolores Barral Rivadulla. 2010. Memoria de licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media. **Anales de Historia del Arte**, v. 24, n. esp.: VII Jornadas Complutenses de Arte Medieval. "Splendor". Artes suntuarias en la Edad Media hispánica, p. 471-495, nov. 2014.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Materialidad de los tejidos medievales de San Isidoro de León: tinte y color. **Archivo Español de Arte**, v. 95, n. 380, p. 359-378, oct./dic. 2022.

SERRANO-PIEDECASAS FERNÁNDEZ, Luis M. Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XII). **Studia historica. Historia medieval**, n. 4, p. 205-229, 1986.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando. **Las figuras de ajedrez y cristal de roca, del Museo Catedralicio de Ourense**. Ourense: Grupo Francisco de Moure, 2004.

VARELA SIEIRO, Xaime. Tejidos y vestimenta de procedencia árabe en la documentación altomedieval gallega (900-1250). In: MARÍN, Manuela (ed.). **Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 255-285.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramón. El Museo. Época Medieval. In: GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel; HERVELLA VÁZQUEZ, José; YZQUIERDO PERRÍN, Ramón (dirs.). **La Catedral de Orense**. León: Edilesa, 1993, p. 167-177.

Imágenes de lo sagrado y de lo 'no sagrado'

Laura Méndez Vergel[1]

La construcción de imágenes y percepciones: la cosmovisión de los siglos XII y XIII

Acolación de la investigación que se está llevando a cabo en la te-

1. Contratada predoctoral gracias al contrato FPU de la convocatoria 2019 financiada por el Ministerio de Educación y formación profesional del Gobierno de España. Este artículo se enmarca dentro del proyecto de tesis doctoral dirigido por Marta Cendón Fernández e Israel Sanmartín Barros, dentro del grupo de investigación Iacobus.

sis que lleva por título orden y caos en la cosmovisión bajomedieval: literatura y arte, en la cual se alude con orden y caos a muchos usos que abarcan su conceptualización, tanto para servir como algunas ideologías o para su empleo como metodologías. El asunto que a continuación trataremos es resultado de algunas conclusiones que se han reflejado en la mencionada tesis a través de dichos conceptos.

Orden y caos remiten más allá del bien y mal, puesto que la moral también va fluctuando en el tiempo, siendo incrementado el cambio debido a los cambios que van a tener lugar en el periodo. Por lo tanto, buscamos alejarnos de la reducción de dos concepciones que evidentemente se han reformulado. La cosmovisión es relevante y es usada en nuestro trabajo como una metodología (Duby, 1961) basándonos en la historia de las mentalidades. Estos estudios sirven de fundamento para revisar cómo van cambiando estas visiones en el Occidente medieval, por lo que también va a afectar a la imagen y su visualización, así como a la consideración de arte (Huberman; Oviedo, 2008).

Es frecuente en los estudios histórico-artísticos agrupar las representaciones mediante tipologías temáticas, siguiendo la iconografía de Panofsky (Panofsky, 1982) lo que hace que se difuminen parámetros sin contar con el punto en el que nosotros como individuos que tenemos una perspectiva del conocimiento (Belting, 2007, p. 129-138) a partir de nuestra base sociocultural se dictamina cómo se observa. Todo ello va a llevarnos a la concepción del arte que subyace a la imagen, por lo que un nuevo planteamiento socio histórico empuja a adaptar el arte a los nuevos preceptos del siglo XII, periodo en el que las transformaciones van a suponer el eje más prolífico de los siglos centrales que m arcan el curso de la Plena a la Baja edad media (Raña Dafonte, 2014).

Es relevante mencionar el papel del hombre ya que sabemos que nos vamos a ir acercando poco a poco a un antropocentrismo hasta llegar a la edad moderna (Le Goff; Schmit, 2003). Partir desde un prisma distinto en cuanto al papel del individuo va a afectar a su condición y, con ello, a la misma imagen (Camille, 2005). Este efecto repercute de manera orgánica a la misma imagen de la moral, del bien y el mal, así como el lugar que guarda en su percepción y observación de sí misma en relación con el mundo (Arnheim, 1986).

Un último apunte que resulta ineludible a tener en consideración: la tirantez entre lo ortodoxo y lo heterodoxo. Si bien es cierto que se hizo de una manera magistral la fusión de las nuevas perspectivas que estaban teniendo lugar como por ejemplo la aparición de estudios reglados como la Universidad (Romero Medina; Pupiales Rueda, 2013)., que conllevará a una revisión de la percepción del cosmos ya de índole científica a la que el hombre se está asomando (Bazán, 1998). Todo ello va a ampliar el aspecto de la cosmovisión y de ahí la creación de la bifurcación señalada. Sí bien es verdad que existen grandes esfuerzos por ampliar el espectro y englobarlo todo en el terreno cristiano como ocurre con la figura de Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII, quién aglutina todas estas nuevas consideraciones, las cuales fueron novedades alternativas a la unidad del mundo creado de Dios (Gilson, 2002).

Con los planteamientos en plena renovación resulta esclarecedor que se va a alterar la expresión más allá de lo técnico únicamente, ya sea la representatividad en relacion con el lenguaje visual, como la percepción y con ello la recepción. Por lo tanto, tambien va a ser necesario expresar de manera artística las diferentes lecturas e intencionalidades que se construyen o reformulan, ya sea de manera consciente o inconsciente para referir unos códigos y modos plásticos y formales para la proyección de aquello considerado sagrado y lo no sagrado (Belting; Jephcott, 1994; Boulnois, 2008).

Algunas consideraciones de las imágenes situadas en la vía francígena del Camino de Santiago

Se han seleccionado algunas imágenes que se encuentran en la vía francesa del Camino de Santiago. nos situamos justamente en ese Camino de Santiago en su recorrido más frecuentado, el cual une gran parte de lo que será Europa hasta Santiago de Compostela. Este espacio resulta conveniente ya que permite entrever el fenómeno de la transición de las mentalidades en un espacio muy transitado, el cual es fuente e impulsor de ideas, en el cual van a fluctuar, así como se van a transmitir (Méndez Vergel, 2024).

La portada de San Pedro de Moissac muestra una plasticidad y expresividad en un arte que se ha clasificado como románico por la Academia. Nuestra mirada la cual tiene una educación visual basada en parámetros miméticos en relación con el objeto está observando un arte pre-naturalista que conjuga su expresividad con la abstracción (Cazenave, 2007). En la actualidad partimos desde nuestra mentalidad moderna de corte cientificista, siendo que ya se han reinterpretado a lo largo de la historia. Por tanto, nuestra mirada está muy asentada en la realidad física y nos es complicado a primera vista observar de manera correcta. Podemos detener la mirada esas vestimentas con esas movilidades tan dinámicas que existen por ejemplo con las nubes, o a través de las miradas que tienen los personajes como los ancianos que se dirigen al centro. También como las alas de los evangelistas van dirigiendo la mirada, centrándola, es un juego en el que todo gira entorno al motivo protagonista. Es un dibujo muy meditado en el que la mirada tiene una relevancia que se nos escapa (Lemoine, 2005).

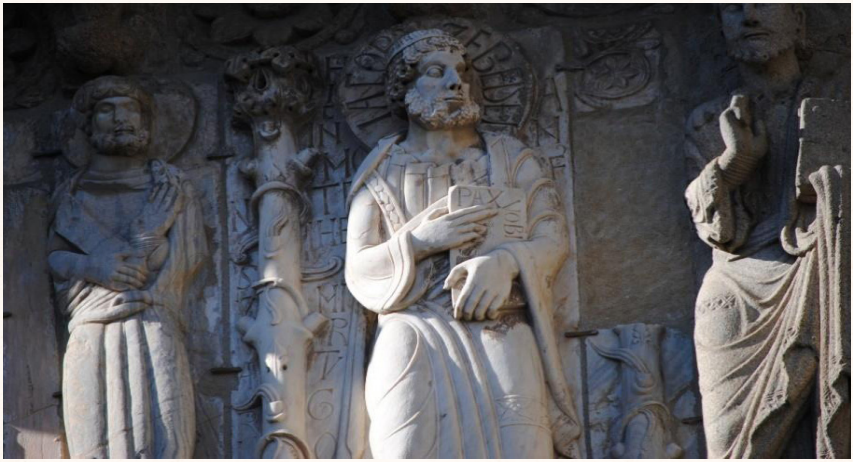
Figura 1 – Portada de Platerias



Fonte: Fotografía de la autora.

En la obra de la representación de Santiago en la portada de Platerías es la portada norte está perdón la portada sur de la Catedral de Santiago de Compostela y fijaos cómo sucede lo mismo hay como un juego, un baile entre todos los elementos.[2] Veíamos en la portada de Moissac, la cual nos permite ver todo conjunto unificado, entonces cuando nos situamos en Santiago de Compostela encontramos con que si bien está individualizada, sus pliegues, la dirección de las manos todo va a ser muy elocuente y va a dirigir la mirada y con ello, va a encaminar a ese fiel, qué y cómo debe comprenderse el mensaje.

Figura 2 – Portada de Moissac



Fonte: Fotografía de la autora.

Una persona del siglo XII tenía un gran conocimiento de la cultura cristiana, por lo que resulta obvio que la imagen se va a entender de diferente

2. Es verdad que lo que ocurre con la portada de platerías es que las lascas se han organizado y reorganizado con el tiempo varias veces y por ello no podemos apreciar el conjunto cohesionado pero se insiste en que se sigue observando el lenguaje plástico en cada una de ellas (Castineiras, 2011).

manera porque separan muchos siglos de reformulaciones artísticas y significativas. Es una técnica que ellos controlaban, siendo este lenguaje cultural entendido de manera más fluyente, en comparación con nosotros, que hemos perdido esa capacidad, así como no hemos sido educados en ella. Están dirigiendo la mirada a través de guías visuales más allá de lo que es la mirada en cuanto a mimetismo o la idea, sino que es una presencia que está en sus mentalidades constantemente, en la cual se mantiene de manera viva la creencia.

Figura 3 – Portada Real de Chartres, detalle de las puertas izquierda y central



Fonte: Fotografía de la autora.

La siguiente imagen resulta muy elocuente pues vemos en ella la puerta de la izquierda y la puerta derecha que es precisamente perceptible lo que aquí tratamos de señalar puesto que son muy diferentes. Se nota en su ritmo, puesto que es notable en cuanto a comparación en cuanto al conjunto. Encontramos un Cristo en mandorla en la portada central -ya que falta una de las puertas situadas en el margen derecho- fíjense como si bien, tenemos diferentes tipos de lenguaje aunque una se está viviendo una narratividad en la otra más bien una representación que ya está muy establecida pero fijándonos más allá de lo técnico, en esa expresividad que en románico la tiene que el gótico

la tiene que no son simplemente figuras que han sido representadas como pudieran ser y ya está no tampoco han sido figuras de representaciones que se han ido creando justamente cuando han sido esculpidas. Esto tiene un trabajo medido bajo otros parámetros que no son la disposición en consonancia con el conjunto y su comprensión de manera identificativa de manera que sigue la búsqueda del reconocimiento. Tiene un planteamiento y resulta obvio, otra cosa es que tenga diferentes planteamientos y tengamos diferentes maneras de observarlos, estudiarlos y de abordarlos.

Por ejemplo, en la portada de la izquierda nos vamos a encontrar mucho movimiento mucho dinamismo y fijaos en Cristo, siendo una portada absolutamente cristológica que nos está hablando en este caso del pasaje de la ascensión y en la derecha del apocalipsis se Cristo en mandorla. Si bien las formas son más libres en su linealidad y dirección en el caso de la puerta izquierda, en la de la derecha se pretende establecer los motivos dentro de una composición que responda, de manera esquemática a formas geométricas más sintetizadas. Deja de predominar una ponderancia visual en relación con una liberalidad de linealidad y su percepción visual para remitirse a un canon visual que quiere proyectarse.

Figura 4 – Detalle de la Portada del monasterio de Ripoll, zona superior y medallón situado en el lateral derecho



Fonte: Fotografía de la autora.

La portada de Ripoll, siguiendo el camino de Santiago de alguna manera hacia el noroeste de la península ibérica, encontramos en este caso el pasaje de los bienaventurados y observamos vamos a encontrar estos personajes, que si bien es cierto que se aprecia clara esa expresividad todavía aún románica y dinámica fíjense como es cierto que ya se ve una intencionalidad naturalista que intenta salirse del muro. Únicamente no consiste solamente en salirse del muro sino que ese ritmo, ese dinamismo se va a ir volviendo más frontal para simular volumen y espacio de una representación en tres dimensiones. Ya nos encontramos en unas fechas en las que la transformación está muy adentrada, y se aprecia con facilidad como al cambiar las ideas, la plasticidad y expresividad van con ellas.[3] Sí que es verdad que en Ripoll se observa ese estatismo al menos en los personajes de la bienaventuranza y por el contrario aquí en este pasaje que, si bien, su conservación no es buena y no se sabe muy bien qué representa, me atrevo a apuntar al pasaje de la parábola de Lázaro y de Epulón. Estamos viendo cómo esa expresividad en paralelo a la movilidad que, desde la perspectiva mimética, va a apropiarse del lenguaje artístico, quedando reducidos los movimientos plásticos a un ritmo que es elocuente para proyectar de manera concisa una dependencia entre significado y acción representada o percibida de manera rápida. Es por ello, que la riqueza y libertad que se disfrutaba en el románico en conjunción con el mecanismo que subyace al modo de ver; se pierde en por de una facilidad en la lectura inmediata. El tiempo influye mucho en ese aspecto (Carruthers, 2012). Es por ello, que se consigue clasificar diferentes representaciones, si bien no es correcto denominarlo heterodoxo u ortodoxo, sagrado o 'no sagrado' si bien están señalando distintos ámbitos que están ínfimamente relacionados con las nuevas perspectivas que están sucediendo en el horizonte medieval.

3. No queremos referirnos a que sea algo lineal pues es bien sabido que el conocimiento, las ideas y las representaciones no siguen una continuidad, sino que son matizables, van cambiando y fluctuando en el tiempo.

La portada de santa María de Uncastillo, en este caso, está hablando de un lenguaje muy diferente. Estilísticamente se ha visto la relación con el Bearn francés, no obstante, independientemente de si las acciones a las que remite las hace con una intencionalidad positiva o negativa, son acciones que quieren identificarse per sé.

Figura 5 – Portada de Santa María Uncastillo. Detalles de arquivoltas y capiteles



Fonte: Fotografía de la autora.

Resulta elocuente cómo ya se está saliendo del 'mundo' de manera espacial, a través de la volumetría, encontrándose cada vez más en un bulto redondo, lo que habla no tan solo de la técnica, sino de un 'desapego' con el muro como está ocurriendo con la cosmovisión del mundo en cuanto a la cristiandad. Estas representaciones están aludiendo tanto animales como a personajes de pueblo, mostrando varias posturas, y, sin embargo no nos está hablando de algo caótico narrativamente sino que se están generando niveles que se establecen o fijan en una misma portada. En la segunda imagen de la Figura 5 observamos un capitel con la ascensión del alma. Son dos Ángeles y en la parte trasera encontramos las alas, siendo que encontramos una frontalidad intencional o sea esa frontalidad que hoy nosotros lo vemos quizá como encorsetado ya sea al marco o quizá como poca desenvoltura técnica, está indicando la sacralidad de la imagen que se quiere indicar mediante una fórmula hierática. Si bien la majestuosidad o sacralidad es algo recurrente en muchas sociedades cada una tiene sus diferentes maneras de expresarlas y no debemos caer en la trampa de que por la cercanía

del arte románico al arte que manejamos en el occidente en la actualidad, debamos interpretarlo bajo las mismas consideraciones.

Un poco más avanzado en el tiempo encontramos el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo y su taller, en este caso abordaremos las estatuas columna con los apóstoles del arco central.

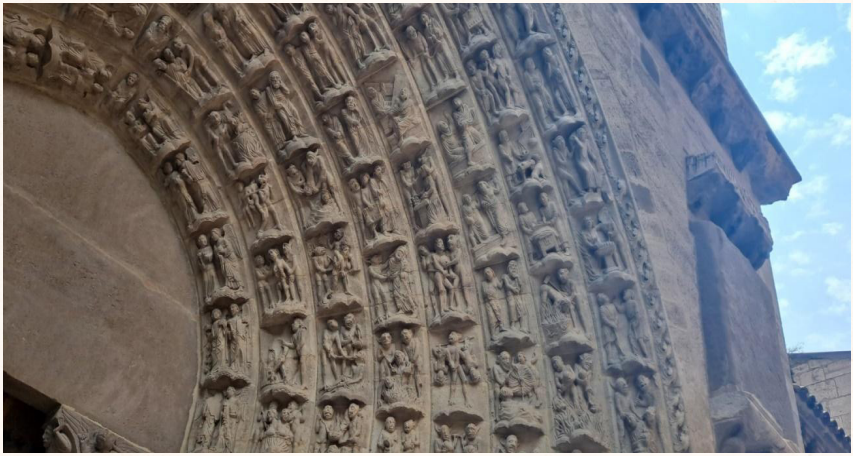
Figura 6 – Estatuas columna correspondientes a los apóstoles situados en el lado derecho del tímpano central del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago



Fonte: Fotografía cedida por el Museo Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Encontramos el elemento que recoge algunas de las observaciones que estamos apuntando. Es un modelo, un ejemplo clarificador en el que la figura se funde con la función arquitectónica y que va a tener un sentido significativo en el que comunica la relevancia que se quiere dar a estos personajes, pues cada vez es más necesario enfatizar estas consideraciones ya que se pone de manifiesto tanto el canon arquitectónico estructural en relación con su simbolismo como la representación se asienta en una narratividad mimética. Va a ser necesario reforzar cada vez más la tipología de imagen diferenciando entre todo lo 'no sagrado' y lo sagrado.

Figura 7 – Parte correspondiente al lado derecho de la Portada del Juicio Final de Tudela

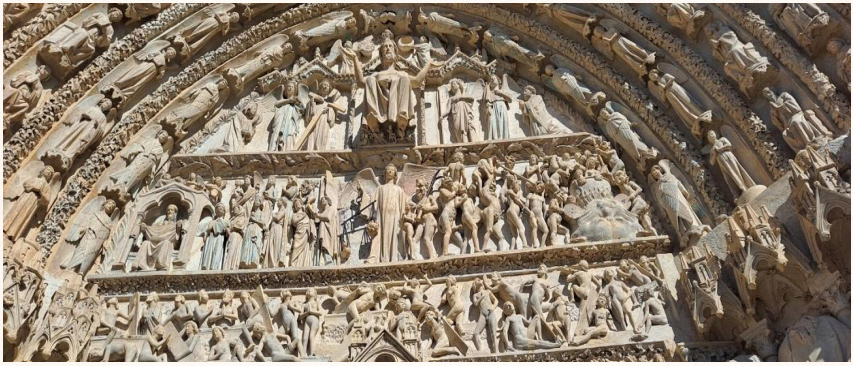


Fonte: Fotografía de la autora.

En la portada Tudelana, encontramos explícitamente una dualidad de conductas entre bien y mal. Es en el lado infernal, todos estos personajes que son demonios realizando torturas y condenas a los condenados se pretende, dentro de los cánones ya plenamente naturalistas, expresar de alguna manera un 'batiburrillo', un caos dinámico pero medido. Es una pretensión de generar esa imagen de movimiento, repetición y revuelo bajo la expresividad que parte del modelo visual asentado en lo físico.

Resulta esclarecedor este apunte en la portada de Bourges, cómo estos personajes de los bienaventurados se encuentran en procesión por así decirlo y sin embargo el ámbito infernal destaca mediante las curvaturas pronunciadas, la corporalidad de los demonios es exagerada, casi sexualizadas. Lo que si se aprecia es este intento por destacar la diferencia de movimientos y con ello, de la percepción que mantenemos de dos polos que cada vez se están intensificando más.

Figura 8 – Tímpano del Juicio Final de la Catedral de Bourges



Fonte: Fotografía de la autora.

Esto conlleva a que el cuerpo ha querido ser deformado de alguna manera pero sin llegar a una distancia con su reconocimiento, siendo claro que utilizan los motivos animales.

Otra tipología que observamos basada en el modelo mimético en relación con su significación la encontramos en las Deesis góticas, aquí mostradas con los ejemplos de Bourges y León, con la Virgen y de San Juan, los cuales adquieren esa postura con la posición que realiza el fiel, lo que lo une directamente con su imagen, empatizando y reflejándose dualmente.

Figura 9 – Timpanos de Bourges y León en pendant



Fonte: Fotografías de la autora.

Es con la portada de la Majestad de Toro, la más tardía de las obras, en la que resulta claro como esa ortodoxia, lo sagrado como hemos querido denominarle, encontramos el modelo el prototípico de estatua columna, no obstante ya no son columnas pero sin embargo sea conservado el esquema porque comunica, aporta información. Volvemos a encontrar el modelo reflejado en el que se comunica la relación con los fieles, a diferencia de la Virgen del Parteluz pues esta, sigue el modelo de estatua columna que está hablando de esa condición sagrada.

Figura 10 – Fotografías de estatuas columnas, ángel ceroferario del tímpano y virgen en el parteluz de la portada de la Majestad de Toro



Fonte: Fotografías de la autora.

Conclusiones

Podemos concluir dadas las observaciones indicadas que existe una imbricación entre las mentalidades subyacentes y la expresividad artística en las representaciones bajomedievales. Del mismo modo, la moral cambiante va a afectar a la elocuencia de las formas y percepciones, pues resulta un asunto de primera relevancia. Ello va a afectar en la creación de modelos sagrados y 'nos sagrados'.

Los diferentes lenguajes expresivos que están aconteciendo en este momento histórico, vital para las transformaciones socio culturales, estás deben ir en consonancia con aquello que transmiten en cuanto a la cosmovisión que les acompaña.

Referências

ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. 4 ed. Barcelona: Paidós, 1986.

BAZÁN, B. C. Las concepciones de la metafísica en la escolástica medieval. *In*: GRACIA, J. J. E. (ed.). *Concepciones de la metafísica*. Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 69-100.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

BELTING, H.; JEPHCOTT, E. *Likeness and presence*: a history of the image before the era of art. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BOULNOIS, O. *Au-delà de l'image*. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^{e}-XVI^{e} siècle). Paris: Seuil, 2008.

CAMILLE, M. *El arte gótico*: visiones gloriosas. Madrid: Akal, 2005.

CARRUTHERS, M. Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale. *Cahiers de civilisation médiévale*, v. 55, p. 369-378, 2012.

CASTIÑEIRAS, M. La Porta Francígena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico. *Anales de Historia del Arte*, v. 21, n. extra II, p. 93-122, 2011. DOI: https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/37483.

CAZENAVE, A. Images, formes et couleur. *In*: LEMOINE, M. (ed.). *L'image dans la pensée et l'art du Moyen-Âge*: rencontres médiévales européennes. Licap: Brepols, 2007, p. 93-114.

DIDI-HUBERMAN, G.; OVIEDO, A. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. 2 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DUBY, G. Histoire des mentalités. *In*: SAMARAN, C. *L'histoire et ses méthodes*. Paris: Librairie Gallimard, 1961, p. 937-966.

GILSON, E. *El Tomismo*: introducción a la filosofía de Santo Tomás de Aquino. 4 ed. Pamplona: EUNSA, 2002.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid: Akal, 2003.

LEMOINE, M. Theologie et philosophie de l'image. *In*: LEMOINE, M. (ed.). *L'image dans la pensée et l'art au Moyen Âge*: actes du colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 2 décembre 2005. Licap: Brepols, 2005, p. 27-40.

MÉNDEZ VERGEL, L. *El Camino de Santiago*: guía de guías. Vigo: Editorial Galaxia, 2024.

PANOFSKY, E. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1982 [1962].

RAÑA DAFONTE, C. L. La formación intelectual y el desarrollo cultural en el siglo XII. *In*: VILLAVERDE, M. A; PÉREZ, D. A.; VAL, X. C.; DOMÍNGUEZ, J. C. M.; ROZAS, J. L. P.; LÓPEZ, J. M. T (coord.). *Cultura, educación e innovación*: actas de los XI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago, Santiago de Compostela, 13, 14, 15 de septiembre de 2012, 2014, p. 43-52.

ROMERO MEDINA, R.; PUPIALES RUEDA, B. E. La educación en el otoño de la Edad Media. El nacimiento de la universidad en el contexto de la sociedad medieval. *Tendencias*, v. 14, n. 2, p. 231-246, 2013.

Imágenes de la divinidad cristiana en la Ribeira Sacra

Marta Amil Martínez[1]

El presente documento se ambienta en la Ribeira Sacra, una Reserva de la Biosfera por la UNESCO, y un Paisaje Cultural, situado en el norte de España. Durante la Edad Media, diversas órdenes religiosas, se establecen en este paraíso natural, atraídas por el silencio, y los abundantes recursos.

Siguiendo el recorrido de los cañones de los ríos Miño y Sil, los

1. Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela. Contacto: martamil.mar@gmail.com.

monjes cultivaron el vino de la eucaristía en terrazas escalonadas, y fundaron numerosos monasterios. Actualmente, este territorio, es la candidatura española a Patrimonio Mundial por la UNESCO. La imagen de este lugar sagrado, ha sido pintada en las acuarelas de artistas, como Eduardo Baamonde y Ernesto Quero.

Sin salir del propio marco geográfico, el propósito del trabajo, es ilustrar a través de imágenes de la Ribeira Sacra, pasajes de la Biblia, y la teología. La metodología se afirma por medio de una amplia revisión teórica, y constantes prácticas de campo, que han permitido un dominio exacto del tema de investigación.

Imágenes del Antiguo Testamento

Empiezo por el Antiguo Testamento. Sobre algunos personajes, en el templo de San Pedro de Ribas Altas, a las puertas de Monforte de Lemos, la capital de la Ribeira Sacra, identificamos a dos ancianos del Antiguo Testamento, en el Juicio Final, pintado en la bóveda del presbiterio. Moisés con las Tablas de la Ley, y David tocando el arpa. Según algunas pesquisas, este monarca se encuentra en las portadas de San Juan de Portomarín, y San Esteban de Ribas de Miño, con su orquesta musical.

No muy lejos, la bóveda policromada de la iglesia de Santa María de Bolmente (Sober), acoge parejas de profetas que escriben sus propios textos, imitando la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. En las cartelas, leemos: Abrahán, Daniel, Jonás, Zacarías, Jeremías y Tobías, semiocultos por el retablo mayor (García Iglesias, 1989).

De carácter simbólico, es el Claustro de la Hospedería del Monasterio de Santa María de Montederramo (1570-1598), perteneciente a la congregación del Císter. Influenciado por el Libro de Isaías, los grabados flamencos, los tratados italianos, y los escritos del hermano, Fray Atanasio de Lobera, el cantero Juan de la Sierra el Viejo, enriquece este patio renacentista con dos medallones del rey David y Salomón (Limia Gardón, 1998).

Pero, detrás de estas imágenes sagradas de los reyes de Israel, se esconden los rostros del emperador Carlos V, y su hijo Felipe II, lanzando un mensaje propagandístico sobre los paladines de la monarquía cristiana (Figura 1). Carlos V luce sombrero y ropajes anudados con un broche floral, mientras que Felipe II, lleva la consigna "FESTINA LENTE" ("Apresúrate lentamente"), en referencia a las cualidades del monarca, prudencia y sabiduría.

Figura 1 – Imágenes sagradas del Claustro de la Hospedería del Monasterio de Montederramo (1570-1598), Juan de la Sierra el Viejo



Fonte: Fotografía de la autora.

Ahora, explicaremos los grandes temas ribeiranos del Antiguo Testamento. Del Libro de los Jueces, surge la imagen de Sansón desquijando al león, una de las más populares de la Ribeira Sacra, que comparten las portadas románicas de los monasterios de Santa María de Taboada dos Freires (Taboada), y San Salvador de Asma (Chantada), según la inscripción.

Ambas fueron materializadas por el Maestro Pelayo, un escultor muy activo en la zona miñota. Por medio de incisiones, el juez israelita, de ojos engrandecidos, doma al león de crines al viento, y patas robustas. También

podemos atisbar dicha imagen en los capiteles de los cenobios de Santa María de Ferreira de Pantón, y San Vicente de Pinol.

Manteniendo el formato capitel, cambiamos Sansón por la imagen de Daniel en el foso de los leones, una de las más comunes de Galicia, existente en las iglesias de Ferreira de Pantón, Santa María de Nogueira de Miño, Santiago de Requeixo, Santa María de Bermún, Santiago de Pradeda, Santa María de Torbeo, San Fiz de Cangas, y Santa Cruz de Viana. En el centro del pozo, el profeta mayor, vestido con túnica, aparece flanqueado por dos leones, lamiendo sus pies.

La historia de Daniel prosigue en el relieve medieval, encajado en la fachada moderna de San Salvador de Vilasante (El Saviñao). Al negarse a venerar a los ídolos paganos, Misac, Sidrac y Abdénago, logran salvarse del castigo de Nabucodonosor.

Después de Daniel, Jonás y la ballena, es una de las temáticas frecuentes de la Ribera Sagrada. Además de la sillería de coro del Monasterio de Montederramo que comentaremos en breve, tenemos el sarcófago paleocristiano de Santa María de Temes (siglo IV d. C), que filma al profeta saliendo de la boca del animal en mitad de las aguas y, en la secuencia colindante, descansando junto al árbol de ricino. A mi parecer, esta imagen cristiana pudo saltar a la literatura de Carlo Collodi, y la gran pantalla en "Pinocchio".

Abriendo el Libro del Génesis, se recoge la creación de los astros en una de las vidrieras de la iglesia principal de la villa de Chantada, declarada Conjunto Histórico-artístico. Asimismo, son interesantes los detalles de estrellas, soles, lunas y vientos figurados, en las pinturas murales de Nogueira de Miño, Santa María de Camporramiro, San Esteban de Chouzán, San Julián de Lobios, San Lorenzo de Fión, Santa María de Marrube, y San Pedro de Rocas. En la estatuaria, catalogamos un retablo lateral en San Martín de Cova, y el sagrario del retablo mayor de San Juan de Portomarín, hoy expuesto en el Museo Arqueológico Provincial de Lugo.

Avanzando en el Génesis, la bóveda pintada de Santiago de Requeixo, el sarcófago de Temes, las muestras del arte popular, la sillería coral de Montederramo, y los capiteles interiores de San Vicente de Pinol, plasman la creación de Adán, los Primeros Padres en mitad del Jardín del Edén, y el pecado original. También me gustaría citar los capiteles exteriores de San Juan de Cova y San Esteban de Atán, dos monasterios únicamente separados por el río Sil. Se moldean serpientes entrelazadas, simbolizando el pecado.

Además, la sillería de coro de Montederramo, realizada por el escultor portugués, Alonso Martínez de Montánchez, narra un largo hilo del Antiguo Testamento, prefigurando la nueva ley (Singul, 2002b). Es decir, el sacrificio de Isaac vaticina el martirio de Cristo, tal y como se recupera en el sagrario del retablo mayor de Nuestra Señora la Antigua. El mismo asunto se retoma en San Esteban de Ribas de Sil.

Antes de pasar al Nuevo Testamento, presentaré a Dios Padre, acomodado en uno de los altorrelieves del anterior claustro de Montederramo. Se corresponde con un anciano con tiara, que bendice con la diestra, mientras que, con la izquierda, aferra el orbe.

Imágenes del Nuevo Testamento

Uno de los personajes es la Virgen, la nueva Eva, que deslumbra en los vitrales de Santa María de Proendos, y San Clodio de Ribas de Sil. En el retablo mayor del Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro, Francisco de Moure, uno de los mejores escultores de Galicia, capta el anuncio del Nacimiento de María. Regresando a Montederramo, vemos un busto de la Virgen orante, con el corazón en llamas, atravesado por espadas. Posee un letrero con la salutación evangélica. En la iglesia, la sillería de coro inmortaliza las bodas con San José.

Cuando se convierte en Madre del Salvador, el anuncio del Nacimiento de Cristo, se expande por toda la Ribeira Sacra en forma de pintura. El misterio acontece en una estancia de baldosas ajedrezadas, arquitecturas inventadas, y un jarrón con tres lirios, en alusión a la pureza mariana. Ante la mirada del Santo Padre en el cielo, el arcángel Gabriel aterriza con sus alas, sosteniendo un cetro y un rótulo. María, nimbada, interrumpe el rezo de un breviario abierto sobre un atril, para postrarse, aceptando su misión.

Hablamos de San Juan de Portomarín, San Esteban de Ribas de Sil, Santa María de Pesqueiras, San Pedro de Bembibre, Santa María de Nogueira de Miño, San Vicente de Pombeiro, Santa María de Proendos, San Esteban de Atán, Santa María de Seteventos, Santa Marina de Cerdeda, San Salvador de Insúa, Santa María de Temes, San Mamede da Torre, y San Lorenzo de Randulfe.

Sobre la escultura, mencionamos la portada norte de San Juan de Portomarín, la puerta interior de Montederramo, el retablo mayor de Santo Estevo de Ribas de Sil, el retablo mayor de Montederramo, los personajes del baldaquino de Santa María de Piñeira, y los salmeres góticos del sepulcro izquierdo de Ferreira de Pantón. Tras la Anunciación, sucede la Visitación en los murales renacentistas de Proendos, junto con los retablos de Xunqueira de Espadañedo, y el Colegio del Cardenal.

En adición, la ermita quiroguesa de Santa María, o Nuestra Señora de los Remedios, presume de una virgen inglesa de alabastro policromado, datada del mil quinientos. Fue trasladada por un peregrino francés desde Inglaterra. La imagen procesional, se caracteriza por el cabello dorado, el largo cuello, y la postura de amamantar al Niño, como en las pinturas de San Facundo de Ribas de Miño.

Fue restaurada ante la pérdida del color, y la ruptura del cuello, que fue solucionada mediante la colocación de una gargantilla, grabada por el lema: *"Ave Maria, gratia plena"*, en letras góticas. Para su virgen inglesa, los devotos costearon una corona de plata al prestigioso imaginero malagueño, Francisco

Naranjo Beltrán. A partir del Medievo, los bocetos con las estrellas, y la media luna con piedras preciosas, se harán realidad el día grande de su romería: el 9 de septiembre de 2024.

Una de las imágenes marianas más antiguas de la Ribeira, es el *theotokos* (1200), descubierto en una de las ventanas de Santa María de Ferreira de Pantón. Se define a María como trono de sabiduría, sosteniendo al Niño Jesús. De influencia bizantina, la imagen policromada, mantiene el estatismo propio del lenguaje románico, mientras que la sonrisa se aproxima al arte gótico. Hace pareja con una figura del Salvador coronado, aprisionando el orbe. Sólo podemos hacer memoria de un segundo *theotokos* en Santa María de Pesqueiras, perdido a causa de un incendio.

Frente al rígido *theotokos*, albergamos imágenes de la Madre del Salvador, de inmensa ternura. Buena muestra es la escultura de María ofreciéndole una manzana a su Hijo, junto con la Trinidad compuesta por Santa Ana y la Virgen con el Niño, que podemos observar en el grupo escultórico de San Vicente del Pino, y la pictórica de San Vicente de Pombeiro.

Hasta en el ámbito doméstico, se alojan imágenes sagradas, fijándonos en las alcobas del Ecomuseo de Arxeriz (El Saviñao), el Pazo de Tor (Monforte de Lemos), y el Pazo de Ferreiroá (Pantón), que ostentan réplicas y grabados de las obras maestras de Murillo.

Al margen de la visión maternal, la estatuaria de San Vicente del Pino, San Esteban, Montederramo, Espadañedo, Bolmente y San Martín de Cova, analiza la Asunción de María. Hacia la gloria, los ángeles conducen a la Virgen orante, pisando la media luna. Se escenifica en cruceros, junto con las pinturas de San Paio de Abeleda, Atán, Nogueira de Miño, y la capilla del nobiliario Pazo de Rosende (siglo XVIII), atribuidas al pintor Juan Bernardo Pérez de Castinande.

La vida de Cristo se desarrolla en la Ribeira Sacra en su totalidad. La infancia parte de la Natividad en los murales de San Esteban de Ribas de Miño, Lobios y Pombeiro, mientras que la estatuaria, se sitúa en Asma y Montede-

rramo. Los pastores vienen a adorar a San Esteban de Ribas de Sil, Proendos, Espadañedo, y el Colegio de Monforte, donde un intruso gaitero sigue tocando melodías cotidianas en el retablo de Santa María de Meiraos del Courel.

Guiados por la estrella, los Reyes Magos salen de cabalgata en el sarcófago de Santa María de Temes, y la pictórica de Santa María de Marrube (González Aguiar, 2014), escuchando la música del caramillo de un zagal, como en la colegiata castellana de San Isidoro de León. Ya en su destino, la Epifanía se celebra en el relieve de San Juan de Camba, el fresco de Proendos, el mural de San Mamede da Torre, el retablo mayor del Colegio cardenalicio, el retablo de Asma, Montederramo y Santo Estevo de Ribas de Sil, con su pintura y retablística.

El Monasterio de San Esteban de Ribas de Miño, almacena el espléndido grupo escultórico de la Epifanía (1200-1215). María y Jesús en su trono, reciben las atenciones de sus Majestades, con el primero de los Reyes Magos cumpliendo la genuflexión.

Una de las piezas más sorprendentes es el belén napolitano del Museo de las Clarisas de Monforte, donado por la familia Lemos durante su virreinato. De fechas contemporáneas, es el macrobelén artesano de la Capilla de San Ramón, en Parada de Sil, al que dedicó su vida José María Campo Herrero, un emigrante retornado de América, y artista autodidacta. Este Nacimiento, de barro y materiales sostenibles, aglutina más de doscientos personajes y elementos cotidianos, restaurados al completo, como el barquillero y el Monasterio de Santa Cristina de Ribas de Sil.

Finalizados el Adviento y la Navidad, acudimos a la Presentación en el templo, la Circuncisión y Jesús entre los doctores, en los relieves de Santo Estevo, Espadañedo y Montederramo. Los murales de Pombeiro y Proendos, recorren la Huida a Egipto. De su niñez, también contamos con el lienzo de la Sagrada Familia con San Juan, en la iglesia de San Vicente del Pino, y el medallón de Montederramo: el Niño Jesús como Sol del mundo, bendiciendo con la cruz La vida pública del Mesías, abarca el Bautismo, las Bodas de Canaán,

y las Tentaciones, en el retablo mayor de Montederramo, la sillería de coro, y el retablo principal de San Esteban de Ribas de Sil.

La Pasión arranca con la expulsión de los mercaderes del templo en la sillería coral de Montederramo. Aunque en algunas capillas se ha desvanecido, en San Vicente del Pino, Montederramo y Nogueira de Miño, permanece la Oración en el Huerto de Getsemaní con el apostolado. Jesús humedece los pies de los apóstoles en el Lavatorio pintado de Baamorto. Alrededor de la mesa de la Última Cena, Jesucristo otorga el don de la eucaristía, y advierte la traición de un discípulo en Montederramo, las pinturas de Pombeiro, Marrube, Seteventos, Baamorto, y el tríptico leonardesco de la Pinacoteca del Colegio del Cardenal.

La traición culmina con el beso de Judas en Nogueira de Miño y Baamorto. El prendimiento desata la ira de San Pedro, quien corta la oreja del soldado Malco frente a la milicia. Es juzgado por Pilatos y el sumo sacerdote Anás en Baamorto y Montederramo.

Sufre la Coronación de espinas en los recuadros pintados del exterior de Baamorto, y la sillería montederramesa. Atado a la columna, Cristo padece la Flagelación de los verdugos en San Juan de Camba, Nogueira de Miño, Baamorto, Montederramo, San Vicente del Pino, y un esmalte del Museo de las Clarisas de Monforte. Los murales de Chouzán, mostraron a Judas ante el Sanedrín, y el Ecce Homo (Fernández Ojea, 1944).

Obteniendo la ayuda del militar Simón de Cirene, Jesucristo carga la cruz a cuestas en la pictórica de Nogueira de Miño, y la sillería de Montederramo. Durante la agonía, se pinta el encuentro entre Madre e Hijo, desvanecido en Chouzán.

Sobre la Crucifixión, inventariamos un canecillo de Santo Estevo de Ribas de Sil, además del santuario-museo de arte sacro de Nuestra Señora de los Remedios de Caldelas, que reúne crucificados, y el "Cristo crucificado", de Velázquez, con la firma del pintor Mariano Tito Vázquez (González Amaro; Limia Gardón, 2005). Esta iconografía también estuvo en retablos de Portomarín y Pantón.

María y San Juan, rebosan expresividad en los Calvarios pintados en Santa Cristina de Ribas de Sil, San Martín de Cova, Montederramo, Bembibre, Pinol, Pombeiro y Seteventos. En el plano escultórico, resaltan el Santuario de Caldelas, Espadañedo y San Fiz de Cangas (Singul, 2002a). El cuerpo de Jesucristo desciende de la cruz en el retablo del Pino, y el ciclo mural de Pinol.

La Lamentación sobre Cristo muerto, se desenvuelve en las pinturas murales de Bembibre, Pombeiro, Pinol, Proendos, y en el óleo sobre tabla del pintor portugués, Francisco Teide (García Iglesias, 1986). Desde la sacristía de Montederramo, completa los fondos del Museo Catedralicio de Ourense. En el centro, se configura una Piedad, es decir, María sosteniendo el cuerpo de su Hijo, como en la basílica vaticana, y el retablo de la iglesia monfortina de Santa María de Régoa. Le asisten María Magdalena, Salomé, María Cleofás, José de Arimatea y Nicodemo.

El Museo de Arte Sacro de las Clarisas monfortinas, atesora el "Cristo yacente" de Gregorio Fernández, uno de los grandes nombres de la escultura española (Martín González, 1980). Nace en Sarria, formándose en el foco castellano, hasta convertirse en su máximo exponente. La imagen devocional de Semana Santa, se refleja a través de la urna, hermoseada con vegetación, geometría y joyas. Constituye una imagen plenamente barroca, llena de expresividad, capaz de conmover al espectador por medio de varios recursos: la peluca, los ojos de cristal, las uñas postizas, la pintura roja imitando los regueros de sangre, etc.

En la misma sala del museo sacro, se posa un busto de la Dolorosa, vinculada al célebre imaginero andaluz, Pedro de Mena. Transmite la inmensa aflicción, tapando el rostro con el velo. Montederramo contabiliza el Santo Entierro.

Triunfantes, son las resurrecciones de Montederramo, San Martín de Cova, San Facundo de Ribas de Miño, Bembibre, Nogueira de Miño, Pesqueiras, Pombeiro, Pinol, Cangas, y Atán. Jesucristo sobrevuela el sepulcro vacío, ante la guardia somnolienta y las Santas Mujeres, engalanadas a la moda aristocrática de la época. Poco después, en la Transfiguración del re-

tablo lateral de Espadañedo, el Mesías aparece ante San Pedro, San Juan y Santiago el Mayor.

Con el fin de la Pasión, movemos las páginas del Apocalipsis de San Juan para admirar el Juicio Final, una de las imágenes por excelencia de la Ribera Sacra, que puede extenderse al resto de Galicia. Tiene lugar en Santa María de Nogueira de Miño, San Miguel de Eiré, Santa María de Pesqueiras, San Julián de Lobios, Santa María de Marrube, San Vicente de Pombeiro, San Lorenzo de Fión, San Pedro de Ribas Altas, Santa María de Camporramiro, Santa Baia de Búbal, Santiago de Requeixo, Santa María de Temes, y San Mamede da Torre.

Entre las nubes, Jesucristo tiene nimbo crucífero y manto, enseñando las heridas de la Pasión. Alzado por la bola del mundo y el arco iris, concede su bendición. Queda envuelto por una mandorla. Convocando al Juicio Final, un cortejo angelical, mueve filacterias, hace sonar las trompetas, y carga los instrumentos de la Pasión.

Al Cristo Juez de Seteventos, le asesora San Lucas, Santo Domingo de Guzmán, y San Francisco. San Pedro, abre con sus llaves las puertas del cielo a un grupo de resucitados desnudos, que despiertan de sus tumbas. En cambio, los condenados son torturados por los diablillos. San Miguel arcángel, titular del monasterio de Eiré, lucha contra el dragón y, en Pesqueiras, es apuntado por el arcabuz de un demonio.

Quiero subrayar dos juicios finales pintados en Ribeira: Santa María de Seteventos, y San Esteban de Chouzán. En dirección a El Saviñao, Seteventos (1400-1533) incorpora los siete pecados capitales en el infierno. Especifico la pareja lujuriosa, el envidioso sin visión, y el avaro tragando monedas por el embudo que utiliza un demonio (Diéguez Vázquez, 2003). Por tierras de Carballedo, en la pictórica del monasterio de San Esteban de Chouzán (1530-1536), se cuela una tabernera entre los condenados, mezclando el vino con agua. Esta anécdota demuestra el papel fundamental que tuvo la cultura del vino en la Ribeira Sacra desde los tiempos medievales.

Parejo al Juicio Final, disponemos de un pantocrátor en el tímpano gótico del monasterio caldelao de San Paio de Abeleda (siglo XIII). Nimbado y coronado, Cristo en majestad, de túnica, manto y calzado, muestra las marcas de la Pasión.

Evocando el Pórtico de la Gloria de la Catedral compostelana, el pantocrátor se embellece en la portada románica de San Juan de Portomarín, añadiendo a los Ancianos del Apocalipsis, como en San Esteban de Ribas de Miño (siglos XII-XIII). Portan motivos astrológicos, tocan instrumentos musicales, o dialogan entre sí.

El tetramorfos marca una representación simbólica de los cuatro evangelistas (Delgado Gómez, 2003). Los capiteles del monasterio benedictino de San Julián de Lobios, indican el águila de San Juan, el toro del evangelista Lucas, un hombre o un ángel para San Mateo, y el león de San Marcos, como en las pinturas de las bóvedas de Nogueira de Miño y Camporramiro. El tetramorfos se resume en las mochetas de la portada monacal de Santa Cristina de Ribas de Sil, San Miguel de Eiré, y San Martín de Nogueira de Ramuín. Asimismo, se reitera en las predelas de los retablos. Las mochetas de Portomarín y Ribas de Miño, contraponen el diablo y el ángel.

Consideraciones finales

A partir de la historia bíblica, los resultados exploran las imágenes sagradas de la Ribeira Sacra, un paisaje protegido del interior de Galicia. En las bóvedas pintadas de Ribas Altas y Bolmente, se reconocen varios personajes del Antiguo Testamento. En el Claustro de la Hospedería del Monasterio de Montederramo, los rostros regios de David y Salomón, adquieren los rasgos del emperador Carlos V y Felipe II.

En portadas, capiteles y relieves del Medievo, los pasajes de Sansón desquijando al león, Daniel en el foso de los leones, y la salvación del castigo de Nabucodonosor, son los más prolíficos de la Ribera Sagrada. Impacta Jo-

nás y la ballena en el relieve paleocristiano de Santa María de Temes, donde apunto cómo una imagen sagrada pudo saltar a la gran pantalla de animación en "Pinocchio".

Otras narraciones de la antigua ley, se concentran en la sillería de coro montederramesa, planeada por el escultor portugués, Alonso Martínez. El Libro del Génesis, comienza por la creación de los astros en las artes del vidrio de Chantada, mientras que Adán y Eva, se hallan en relieves paleocristianos, frescos y cruceros.

Como figura del Nuevo Testamento, la trayectoria vital de la Virgen, se relata en pictóricas, portadas, baldaquinos, esculturas funerarias, y retablos. Entre las imágenes virginales, se ha hecho referencia a las colecciones sacras de Castro Caldelas, el *theotokos* de Ferreira de Pantón, y Santa María de Quiroga, que guarda una virgen inglesa de alabastro, que lucirá una corona este año 2024, elaborada por el reputado artista, Francisco Naranjo. En la esfera privada de los pazos de las familias ribeiranas, se guardan murales necoclásicos, e imágenes de la Virgen con el Niño, del canon de Murillo.

Con respecto al pasado de Jesucristo, la infancia sorprende por la Adoración de los pastores del retablo mayor del Colegio del Cardenal Rodrigo de Castro, ejecutado por el célebre escultor, Francisco de Moure. Aquí suenan las notas musicales de un gaitero, cuyos tonos continúa un zagal en la cabalgata de los Reyes de Magos de Santa María de Marrube.

Además, son muy apreciadas las imágenes de los nacimientos de la Ribera Sagrada: el belén napolitano del Museo de las Clarisas de Monforte, y el belén contemporáneo del señor José, un emigrante americano, que obsequia a Parada de Sil con un portal extraordinario, fabricado con soportes ecológicos, que rebosa personajes y detalles cotidianos.

Después de la vida pública en pinturas, relieves y retablos, son testimonios de la Pasión: el velazqueño "Cristo crucificado", de Mariano Tito Vázquez para Castro Caldelas; el Calvario gótico de San Fiz de Cangas; y la exclusiva

"Lamentación sobre Cristo muerto", un óleo sobre tabla del pintor luso, Francisco Teide. Pero la joya es el "Cristo yacente", de Gregorio Fernández.

El Juicio Final, se trata de una de las iconografías fundamentales del panorama gallego, en el que participan distintas santidades. Descendiendo a los infiernos de Chouzán y Seteventos, se introduce una tabernera, y los pecados capitales, respectivamente. Pintadas y esculpidas, otras imágenes son el pantocrátor, los ancianos del Apocalipsis y el tetramorfos.

Referências

DELGADO GÓMEZ, J. La Biblia en la iconografía pétrea lucense: el tetramorfo de la iglesia de San Julián de Lobios, Sober. *Lvcensia: miscelánea de cultura e investigación*, v. 13, n. 26, p. 153-161, 2013.

DIÉGUEZ VÁZQUEZ, L. Las pinturas de Seteventos. *In*: SAMPIL SÁNCHEZ, E. (coord.). *Circular polo Saviñao II*. Monforte de Lemos: Círculo Cultural Recreativo El Saviñao, 2003, p. 127-132.

FERNÁNDEZ OJEA, J. R. San Esteban de Chouzán y sus pinturas murales. *Archivo Español de Arte*, n. 61, p. 10-23, 1944.

GARCÍA IGLESIAS, J. M. *La pintura manierista en Galicia*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.

GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Subdirección Xeral de Patrimonio Histórico, 1989.

GONZÁLEZ AGUIAR, B. *La presencia del Maestro Mateo en el sur de la provincia de Lugo*. El taller de Portomarín y sus colaboradores. Lugo: Asociación de Amigos del Monasterio de Ferreira de Pallares, 2014.

GONZÁLEZ AMARO, A.; LIMIA GARDÓN, F. J. Unos cuadros de Mariano Tito Vázquez en Castro Caldelas. *In*: REBOREDA MORILLO, S. (coord.). *Homenaxe á profesora Lola F. Ferro*: estudos de historia, arte e xeografía. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 2005, p. 301-310.

LIMIA GARDÓN, F. J. El claustro abacial o de la hospedería del exmonasterio cisterciense de Montederramo: aproximación a su estudio. *Actas del II Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal Vol. III*. Zamora: Ed. Monte Casino, 1998, p. 1421-1434.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.

SINGUL, F. *Castro Caldelas en la historia*. Escultura y orfebrería sacra. Ourense: Asociación para el Desarrollo del País del Bibei-Ribeira Sacra del Sil, 2002a.

SINGUL, F. *El Monasterio de Santa María de Montederramo*. Ourense: Asociación para el Desarrollo del País del Bibei-Ribeira Sacra del Sil, 2002b.

Indumentaria mariana en la pintura castellana del siglo xv

Mónica Rey Cabezudo[1]

A la hora de analizar una obra medieval desde una perspectiva histórico-artística lo cierto es que no se tiende a profundizar demasiado en la idea de indumentaria y esto parece aún menos habitual cuando se trata del ámbito religioso, soliendo hacerse una mención gené-

1. Investigadora posdoctoral en la Universidad de Santiago de Compostela e investigadora invitada en la Universidade de Vigo. Doctora en Estudios Medievales por la Universidad de Santiago de Compostela. Contacto: monicareycabezudo@outlook.es.

rica de las prendas. En el caso concreto de la Virgen María, objeto de estudio de esta investigación, los análisis se limitan a identificar la ropa como túnicas, mantos y velos, ateniéndose a mencionar los colores como mero detalle descriptivo en muchas ocasiones, algo que puede dar lugar a una importante falta de información acerca del contexto, ya que dentro del ámbito medieval ningún elemento de la obra de arte es aleatorio ni casual, si no que posee un significado e intención, algo que también se aplica a los tejidos y la indumentaria.

Esta casuística se extiende a otros personajes bíblicos en diferentes narrativas, puesto que el análisis de la indumentaria y su evolución, así como su posible uso para la datación de obras, y la ubicación de la pieza en un contexto histórico y cultural concreto, es un campo que ha empezado a desarrollarse recientemente. Sin embargo, en este caso, el objetivo del análisis de las diferentes obras presentadas no es establecer una cronología, puesto que estas ya están claras en gran medida, si no analizar el tipo de prendas, colores y tejidos representados en los ciclos de la vida de la Virgen María realizadas en el reino de Castilla en las últimas décadas del siglo XV, con el fin de dilucidar su importancia dentro del significado transmitido por la obra.

Es necesario señalar que el análisis de las prendas, patrones y nomenclatura de la indumentaria medieval entraña ciertas dificultades, debido en gran medida a la falta de fuentes, que lleva en muchas ocasiones a generar confusión en la identificación de diversas prendas. A esto hay que sumar el hecho de que gran parte de la indumentaria medieval fue evolucionando a lo largo del tiempo, especialmente entre los siglos XI y XV, manteniendo los mismos nombres, pero haciendo referencia a diferentes prendas y patrones en función del siglo.

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta a la hora de analizar la indumentaria es que esta está compuesta por diferentes prendas superpuestas y que la falta de una o varias de ellas puede tener diversos significados. De manera habitual, cualquier individuo de clase alta en la Edad Media portaría entre cuatro y cinco capas de prendas: la camisa de lino blanco, pegada al cuerpo,

las prendas interiores,[2] el traje de debajo, no pensado para ser visto,[3] el traje de encima, apto en interiores, y el sobretodo, imprescindible al aire libre y en público. Además, en la mayor parte de los casos se contaba con un tocado de algún tipo, especialmente entre las mujeres cristianas, para las cuales era imprescindible llevar el cabello cubierto desde el momento de su matrimonio.[4]

Cierto es también que, en el estudio de la moda y la indumentaria peninsular, épocas como los siglos XVII al XIX han sido más ampliamente estudiadas que el periodo medieval, debido en muchas ocasiones a la mayor cantidad de fuentes documentales, así como a un mayor protagonismo en la literatura y, posteriormente, prensa de la época. Dentro de los principales historiadores que centraron su investigación en el periodo medieval es imprescindible citar a Carmen Bernís, autora de obras de referencia como *Indumentaria medieval española* (1957) y *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (1978), publicaciones en las que plasma su profundo trabajo y conocimiento de las fuentes reales castellanas y aragonesas, así como una minuciosa labor de identificación visual de las prendas dentro de las manifestaciones artísticas peninsulares y que han resultado fundamentales para la realización de este trabajo.

2. Este es el caso especialmente de las mujeres, ya que era habitual llevar al menos un conjunto de faldetas o faldillas (hoy en día denominadas enaguas), por encima de la camisa de lino.

3. No es extraño encontrar en las representaciones artísticas hombres y mujeres que puedan portar solo esta prenda, lo cual se denominaba "vestir a cuerpo", pero esto suele indicar rasgos salvajes o incultura en los personajes así presentados.

4. En la Carta de san Pablo a los Corintios, capitulo 11, versículos 3-6 se indica que: "más quiero también que sepáis que Cristo es el jefe y cabeza de todo hombre como el hombre es cabeza de la mujer y Dios lo es de Cristo. Todo hombre que ora o que profetiza, teniendo la cabeza cubierta, deshonra su cabeza. Al contrario, mujer que ora o profetiza con la cabeza descubierta, deshonra su cabeza, siendo lo mismo si se rapase. Por donde si una mujer no se cubre con un velo la cabeza, que se la rape también. Que, si es cosa fea a una mujer cortarse el pelo o raparse, cubra por lo mismo su cabeza".

Entre sus publicaciones deben mencionarse también los artículos "Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra" (1959) e "Indumentaria española en el siglo XV: la camisa de mujer" (1957), ambos publicados en el Archivo Español de Arte y en los que hace un análisis de ciertos elementos de la pintura sobre tabla castellana del siglo XV.

En las últimas décadas han aparecido cada vez más publicaciones que analizan ciertos aspectos, siglos o espacios geográficos dentro del ámbito medieval, pero todavía no se ha realizado una revisión generalizada del trabajo de C. Bernis durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, por lo que sigue siendo la obra de referencia fundamental en este tipo de estudios.

Indumentaria, tejidos y color

A lo largo del periodo gótico las prendas que en más ocasiones han vestido la imagen de la Virgen María han sido el brial, la aljuba o la saya y el manto, una indumentaria, que tal y como se indicaba en la introducción, se ha definido de manera generalizada como una túnica y un manto, sin tener en cuenta las implicaciones sociales y culturales que estas prendas podían tener en los distintos contextos históricos.

En la representación de la Virgen a lo largo de la Baja Edad Media, esta se presenta bajo la imagen de una mujer noble, vestida con ricas telas, tratando de representar en multitud de ocasiones sedas y brocados con hilos de oro y plata, en ricos y llamativos colores, así como increíblemente caros; pieles y complementos de orfebrería que en la vida cotidiana solo estarían al alcance de unos pocos. Al reducir el análisis de esta indumentaria se ignoran aspectos del tejido y las prendas que aportan mucha información sobre la obra y su contexto, además de excluir del análisis otros elementos del traje, tales como camisas, calzado, garlandas, cinturones…

Las prendas que viste la Virgen evolucionan de la mano de las modas y tendencias medievales, pudiendo servir tanto de elemento básico para la datación de las piezas, como ejemplificación de las ricas y variadas tendencias del tejido medieval, ya que, en el caso del siglo XV, dentro del ámbito de la historia de la indumentaria europea, es posible encontrar una de las modas más ricas de todo el periodo. Al igual que sucede con el arte gótico en esta etapa,[5] las formas se complican cada vez más, los colores y los tejidos se enriquecen y se busca un canon estético alargado y estilizado que imita la imagen arquitectónica, complicando sus formas, patrones y estructuras, especialmente en lo que a tocados se refiere.

En Castilla y Aragón predominará la influencia francesa y flamenca, no solo en la pintura, si no también en la moda, en cuyo ámbito destacarán las tendencias creadas y difundidas desde el Ducado de Borgoña (Beaulieu, 1956), las cuales se combinarán con las creaciones nacionales, una reivindicación de formas y prendas propias cuya aparición y difusión va de la mano de un mayor sentido de pertenencia territorial (Sousa Congosto, 2007).

Además de ser necesario prestar especial atención a la superposición de las prendas y sus patrones, lo que permitirá la identificación de las mismas, es de igual importancia prestar atención al tipo de tejido representado. Durante la Baja Edad Media las fibras de lino y lana serán las más habituales entre la mayor parte de la población, mientras que entre las clases más elevadas y ricas también se favorecerá el uso de la seda, cuyo origen en muchos casos se encontraba en los talleres de al-Ándalus (Rodríguez Peinado, 2017), así como en Toledo y Valencia (Bernís, 1978). Los acabados de los tejidos, la calidad de las fibras y su tipo de decoración darán lugar a una enorme variedad de telas, que en ocasiones pueden resultar difíciles de identificar, incluso cotejando las descripciones aportadas por las fuentes con las representaciones artísticas.

5. A excepción de Italia, la cual se merecería un análisis propio debido a la forma en la que el Renacimiento influye en el traje.

En el caso del lino, este no solo servía para confeccionar las prendas interiores o tocados, si no que también se usó para la realización de trajes "a la morisca", muy habituales en los reinos cristianos peninsulares. Los nombres más habituales para los tejidos de lino eran el lienzo, el naval y la bretaña, siendo estas dos últimas las más bastas y baratas; el tejido de lino de mayor calidad y delicadeza parece haber sido la denominada como holanda, la cual aparece nombrada en las cuentas de la tesorería real de la monarca Isabel la Católica (Bernis, 1978).[6] Tanto el lienzo como la holanda serían las denominaciones más correctas para la identificación de las prendas de lino representadas en las imágenes de la Virgen María.

En lo que respecta a la lana, el término más habitual para referirse a este tipo de tejidos era "paño", independientemente de su calidad, aunque era habitual hacer referencia al color del mismo, ya que esto variaba su precio, como el paño de grana (gama del carmesí) (Bernís, 1978). Este tipo de tejidos puede verse representado en ocasiones en los mantos de la Virgen, aunque cierto es que, en su gran mayoría, debido a los patrones de la tela, así como al brillo de la misma, es más probable que se esté tratando de representar tejidos de seda y no de lana.

Dentro de las telas de seda, entre las más apreciadas estaban los brocados, los cuales contaban con motivos decorativos realizados durante el proceso de tejido en el telar, consiguiendo de esta forma un ligero relieve. Podían estar realizados también con hilos de oro o plata, contar con diferentes acabados, incluyendo el terciopelo, y jugar con diferentes combinaciones cromáticas. Pero este no era el único tejido de seda comercializado, también contaban con gran prestigio el cetí, el terciopelo, el raso y el damasco (Bernis, 1978). La mayor parte de las representaciones de la Virgen estarán vestidas con estos distintos tipos de sedas, destacando especialmente los brocados.

En lo que se refiere al uso del color, los tejidos que resultaban más habituales y económicos no estaban teñidos, mientras que el uso de tonos llamativos indicaba una elevada posición social. Al igual que en otros periodos de

6. Estos no son los únicos tipos de tejidos realizados en lino en época medieval, pero sobre el resto de denominaciones surgen dudas acerca del origen de la fibra o su estructura real.

la historia, como durante el Imperio Romano (Soto Ruano, 2020), las gamas cromáticas del rojo y el púrpura eran las más caras y por lo tanto usadas en su gran mayoría por nobles y monarcas; ejemplo de ello es la frase aparentemente usada por Cosme de Medici (1389-1464): *se puede crear a un caballero con dos yardas de tela roja* (Ford, 2022), clarificando el poder visual de este color. Será sumamente habitual que la Virgen sea representada con un color de esta gama cromática, en diferentes partes de su indumentaria.

En lo que se refiere al color azul, el de mayor prestigio y coste sería el realizado con plantas indigoferas de importación (Marsilla, 2017), de las cuales se obtenía un tono de azul intenso denominado añil, glasto o índigo, y que durante la Edad Media llegó a identificarse con el púrpura (Peinado Rodríguez, 2014). Acabó convirtiéndose también el color de la "realeza divina", siendo habitualmente utilizado en la indumentaria tanto de la Virgen como de Cristo (Pastoureau, 2006).

Por último, en lo que se refiere al color verde intenso, no era un tono fácil de conseguir, ya que era necesario mezclar pigmentos azules y amarillos y se llegó a considerar un color sumamente ostentoso (Roumier, 2013). Era muy habitualmente combinado durante la Edad Media con el rojo (Peinado Rodríguez, 2014), un juego cromático muy habitual en ciertas representaciones castellanas de la Virgen María durante el siglo XV.

Análisis de la indumentaria

Si se toma como punto de partida del análisis de la indumentaria de la Virgen María en la pintura castellana del siglo XV esa imagen más "tradicional" desde el punto de vista histórico-artístico, pueden ponerse como ejemplo dos de las *Anunciaciones* realizadas por Pedro Berruguete, tanto la que pintó para la Cartuja de Miraflores (1490-1496) (Figura 1) como la de la Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, en Palencia (1485) (Figura 2).

Figura 1 – Anunciación, Pedro de Berruguete, 1490-1496,
La Cartuja de Miraflores



Fonte: Ecelan/Wikipedia Commons.

Figura 2 – Anunciación, Pedro Berruguete, ca. 1485, Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia



Fonte: Revista de Arte. Disponível em: https://revistadearte.com/obra-escogida/la-anunciacion-de-pedro-berruguete/. Acesso em: jun. 2025.

En ambos casos la indumentaria puede considerarse la misma, desde el punto de vista de las prendas. La camisa no sería visible en ninguna de las dos obras, pero si lo sería el brial, el cual asoma en las muñecas, por debajo de la prenda de encima; en la Anunciación de Miraflores se trataría de un brial

claro, más visible en la mano derecha de la Virgen, mientras que, en la obra palentina, sería de color negro y claramente perceptible. Si bien tan solo se ven los puños, este tipo de traje de debajo se caracterizaba por ser una prenda de cuerpo entero, que iba de los hombros hasta los pies y que en el siglo XV se ajustaba tanto al pecho como a la cintura, bien sea mediante el corte ajustado del patrón, combinado con una falda amplia, incluso ligeramente al bies, bien fuera usando botones o encordados en los laterales y en el pecho; sus mangas se caracterizan por ser siempre ajustadas a la muñeca.

Sobre el brial viste una prenda de encima denominada hábito, habitual en el siglo XV, caracterizada por ser cerrada y holgada, sin ceñir el cuerpo y que se fruncía en la zona del escote, en este caso de perfil ligeramente cuadrado (Bernis, 1957). Además, podían contar o no con mangas, algo que hace en ambos casos. La consideración de esta prenda era la de un traje "honesto" y recatado (Bernis, 1978), una idea por tanto que encaja perfectamente con la representación de la Virgen y su caracterización dentro del cristianismo, especialmente en el momento de la Anunciación.

En las dos obras, aunque los colores no son los mismos, el hábito esta confeccionado con brocado de seda, en un caso carmesí y en el otro dorado. Por último, se cubre con un amplio manto de color azul intenso, un color, que como ya se ha mencionado, se asocia con la figura de la Virgen de manera habitual.

Otro ejemplo de este tipo de indumentaria es el de *La Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y su familia*, obra de Diego de la Cruz para el Monasterio de las Huelgas (Burgos, 1486) (Figura 3). En esta obra la figura predominante, debido a la clara perspectiva jerárquica, es la imagen de la Virgen, quien, con su gran manto de brocado dorado y forrado posiblemente de seda, de intenso color azul, abarca y protege tanto a la familia real como a las monjas cistercienses, protegiéndolos del mal representado en la parte superior.

Figura 3 – La Virgen de la Misericordia con los Reyes Católicos y su familia, Diego de la Cruz, Monasterio de las Huelgas, Burgos, ca. 1486



Fonte: Patrimonio Nacional. Disponível em: https://www.patrimonionacional.es/microsites/retratos/index.htm. Acesso em: jun. 2025.

En lo que es nuevamente una de las combinaciones cromáticas más habituales dentro de la indumentaria de la Virgen, bajo el manto protector viste una posible cota de brocado rojo y dorado, bajo la cual, de manera sutil se pueden percibir otras dos prendas, una camisa, cuyo borde ondulado del cuello se ve en el escote y un brial, de puños bordados y estrechos que se deja ver bajo la cota.

La identificación de la cota en base a las fuentes no es sencilla, y Carmen Bernís (1978) no tenía totalmente claro cuál era la configuración de esta prenda, aunque parece que se trataba de un traje ligeramente parecido al brial, menos ceñido, aunque si marcaba el pecho y seguía la silueta femenina. Su característica principal parecía ser estar forrada de pieles, tal y como se percibe en este caso, donde en la parte inferior cuenta con un ligero borde blanco, tanto en el ruedo como en la pequeña hendidura lateral de la cota, enriqueciendo aún más el conjunto. Para remarcar la silueta se utiliza, en este caso, además de los pliegues que dan forma a la estructura del traje, los cuales podrían formar parte del patrón de confección de la prenda, una cinta de cadera, que parece estar realizada en cuero y rematada con un detalle de perlas y metales preciosos.

La configuración de la cota se percibe con más claridad en un fragmento de una tabla de Pedro Berruguete, en el que aparecen dos mujeres, llevando la primera de ellas una cota carmesí forrada de armiño sobre lo que podría ser un brial o una vasquiña[6] de brocado verde, también ribeteada con pieles (Figura 4).

6. Denominación usada para una prenda de debajo, similar a una falda, de tejido más rico y elaborado que las prendas interiores.

Figura 4 – Dos figuras femeninas, taller de Pedro Berruguete, ca. 1485-1490, tabla mutilada



Fonte: Bernis, Archivo Español del Arte, 1959.

El color rojo se repite también en otros de los trajes de la composición, como es el caso del rey Fernando el Católico (jaqueta de brocado granate y dorado), la Infanta Isabel (saya de terciopelo carmesí) y el príncipe Juan (jaqueta de terciopelo granate y jubón de mangas de brocado). El tono rosado de la saya de la reina Isabel la Católica tiene la misma relevancia simbólica que el carmesí o el escarlata, ya que este color deriva de la dilución del tinte de rojo usado en la Edad Media.

Si bien en este caso el brocado es usado en la indumentaria, también era posible usarlo como parte del mobiliario, lo cual enriquecería todavía más la estancia en la cual se representa la escena. Este es el caso de diferentes obras en las que se plasma *El nacimiento de la Virgen*, como la obra de Pedro Berruguete para la iglesia de Santa María de Becerril de Campos (Palencia 1485) (Figura 5), en donde el brocado dorado sobre fondo oscuro cubre la cama de santa Ana, pero también lo visten en sus briales dos de las damas que asisten el nacimiento. En el caso de la mujer que extiende sus brazos para coger a la Virgen se percibe además una de las primeras influencias italianas en la moda occidental del siglo XV, el acuchillamiento de las mangas del brial y/o la saya, que permite de esta manera asomar la camisa blanca en pequeñas porciones, un tipo de decoración que irá cobrando cada vez mayor relevancia.

Figura 5 – Nacimiento de la Virgen, Pedro Berruguete, ca. 1485, Iglesia de Santa María de Becerril de Campos, Palencia



Fonte: Bernis, Archivo Español del Arte, 1959.

Sin embargo esta influencia italiana convive en la obra con otras de origen franco-borgoñón, como es el caso del pequeño tocado de cuernos que porta la dama situada en segundo plano, de color rojo y con crespina dorada, que marca la fecha tardía de la obra, 1485, momento en que este tipo de tocados comienzan a perder tamaño así como relevancia dentro de la corte castellana, donde nunca fueron demasiado populares, lo que hace que las representaciones de este tipo de ornamento sean escasas en el reino (Rey Cabezudo, 2021).

Muy similar es la escena representada por el mismo artista en el Nacimiento de la Virgen que hoy en día se encuentra en el Museo de Monserrat, y que ha sido fechada en la misma época, 1485 (Figura 6). En este caso el brocado también se extiende por la cama, aunque lo hace por las cortinas del dosel, y es llevado por una de las parteras, que viste un opulento hábito. Nuevamente se recalca el color rojo en toda la composición.

Figura 6 – Nacimiento de la Virgen, Pedro Berruguete, ca. 1485, Museo de Monserrat



Fonte: Bernis, Archivo Español del Arte, 1959.

La escena presentada por el Maestro de Portillo en la iglesia de santa María del Castillo (Peñaranda de Bracamonte, Valladolid, ca.1496) (Figura 7) presenta sin embargo una mayor influencia flamenca, no solo porque en todos los trajes se prescinda del acuchillado ya habitual en la corte castellana del momento, si no porque las sayas y surcotes son de clara influencia franco-borgoñona y del norte de Europa, tanto en la superposición de las prendas, en donde se juega con mangas de diferentes largos y colores, así como la presencia del tocado de rollo, el cual ya había caído casi en desuso en esta década en la Península Ibérica. En este caso también los detalles del brocado son mucho más sutiles, en tonos verdes, y usados en las prendas de debajo de las comadronas que asisten a la Virgen María.

Figura 7 – Nacimiento de la Virgen, Maestro de Portillo, ca. 1496, Iglesia de Santa María del Castillo, Peñaranda de Bracamonte, Valladolid



Fonte: Bernis, Archivo Español del Arte, 1959.

Entre todas las prendas usadas tanto por la Virgen, como por el resto de personajes vinculados a estas representaciones, el brial es la prenda predominante, aunque se trate de una indumentaria en ocasiones difícil de percibir por su estatus de "ropa de debajo". El uso del brial en la Corona de Castilla se remonta al siglo XI, apareciendo ya en la denominada moda románica. En aquel entonces la palabra brial hacía referencia a un traje que podía ser usado tanto por hombres como por mujeres, de corte largo, hasta los pies y de mangas ajustadas al puño, siendo una de sus características principales la elevada calidad de sus tejidos, ya que, en caso contrario, la prenda del mismo patrón, pero inferior calidad de tela, recibía el nombre de saya.[7]

A lo largo del siglo XIII el brial cayó en desuso dentro del armario masculino, siendo portado desde ese momento solo por mujeres y perdiéndose también la connotación referente a la calidad del tejido. La prenda poco a poco se fue adaptando al gusto gótico, ajustándose cada vez más al cuerpo mediante diferentes técnicas, tales como encordados en los costados y en el escote (siglo XIII), botones (siglo XIV) y pliegues (siglo XV).

Se modifica poco a poco de esta forma su patrón, el cual se vuelve increíblemente versátil en el siglo XV, pudiéndose identificar diferentes cortes (de una única pieza, con cortes en la cintura, con verdugados, con mayor vuelo…). Además, incorporarán novedades foráneas, como las influencias italianas ya mencionadas, tanto en los acuhillados como en la innovación de las mangas cosedizas, mangas sujetadas con cintas o alfileres al cuerpo del brial y que permitían intercambiar esta parte de la prenda, jugando así con las combinaciones cromáticas. Todas estas modificaciones se pueden ver en las diferentes obras relativas a la vida de la Virgen en los retablos castellanos del siglo XV y se reproducen en muchas ocasiones en la prenda de encima denominada saya durante esta centuria.

7. Debe tenerse en cuenta que, a lo largo de los XIII, XIV y XV, el término saya cambia de significado y acaba por designar a una prenda de encima.

Esta versatilidad del brial puede verse en las escenas relativas *a La presentación de la Virgen en el Templo*, así como las de *Los pretendientes de la Virgen* realizadas por Pedro Berruguete, y que se datan en el marco cronológico de este estudio. En ellas la Virgen se presenta no solo como una joven noble, si no vestida con prendas de tendencia en el siglo XV (Bernis, 1959).

En la iglesia de santa Eugenia (Becerril de Campos, Palencia, ca.1485-1490) (Figura 8), la Virgen es presentada en el templo vistiendo una camisa blanca de cuello cuadrado bajo un brial de tonos rojizos y mangas acuchilladas, a través de las cuales asoma el tejido de lino de la prenda inferior. Sobre esta prenda lleva un traje de encima holgado, que no ciñe el cuerpo, lo cual era habitual en este tipo de prendas, pero cuya identificación puede resultar más dudosa. Siguiendo las investigaciones de Carmen Bernis, podría ser posible identificarla como un hábito, en este caso sin mangas, de un rojo intenso, quizás representando un tejido de seda, con una guirnalda decorativa en el ruedo inferior de la prenda, así como en el escote, que presenta un pequeño detalle de amigut.[8] La solemnidad y modestia asociada con esta prenda en el siglo XV encaja muy bien con el momento de la vida de la Virgen descrito en esta imagen, al igual que sucedía durante la Anunciación.

8. Pequeño corte en los escotes cerrados que permite pasar la cabeza con mayor facilidad y que suele estar ligeramente decorado.

Figura 8 – La Presentación de la Virgen, Pedro Berruguete, ca. 1485-1490. Restos de un retablo dedicado a la vida de la Virgen de la Iglesia de Santa Eugenia, Becerril de Campos, Palencia, Museo Diocesano



Fonte: Museo Diocesano de Palencia. Disponível em: https://museodiocesanopalencia.es/colecciones/. Acesso em: jun. 2025.

Los ricos detalles dorados de la indumentaria de la Virgen se pueden comparar con el bajo de la indumentaria de santa Ana, el cual se percibe bajo un gran manto gris. También debe compararse el tipo de tocado llevado por la joven con el del resto de mujeres de la escena; María lleva una pequeña toca, pero con el pelo suelto cayendo por su espalda, algo que refleja, en este caso, el carácter de doncella de la Virgen, aún no casada, mientras que el resto de mujeres usan toca y velo cubriendo totalmente su cabeza y cabello tal y como indican las normas cristianas del momento.

Dos representaciones de *Los pretendientes de la Virgen*, una en la iglesia de santa María de Paredes de Nava (Museo Diocesano de Palencia, ca.1485-1490) (Figura 9) y otra albergada hoy en día en el Museo del Prado (ca.1485-1490) (Figura 10), también obra de Pedro de Berruguete, presentan una imagen de la Virgen menos conservadora y más acorde a la indumentaria usada por las jóvenes nobles de la corte castellana del siglo XV.

Figura 9 – Los pretendientes de la Virgen, Pedro Berruguete, ca,1485-1490, Iglesia de Santa María de Paredes de Nava, Museo diocesano de Palencia



Fonte: Museo Diocesano de Palencia. Disponível em: https://museodiocesanopalencia.es/colecciones/. Acesso em: jun. 2025.

Figura 10 – Los pretendientes de la Virgen, Pedro Berruguete, ca.1485-1490, Museo del Prado



Fonte: Museo del Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/. Acesso em: jun. 2025.

Si bien al igual que en la obra anterior, en estas dos pinturas es posible encontrar elementos comunes, como la camisa de lino blanco, el acuchillado de las mangas y el escote cuadrado, un mayor análisis de la indumentaria permite identificar un conjunto de prendas diferentes. En ambas obras, tanto en

el ejemplo palentino como en el hoy día conservado en la capital de España, se puede ver como en las prendas de debajo hay una clara diferencia de tejido entre las mangas y la parte inferior que asoma bajo la prenda de encima, esto es posible que se deba al uso de una prenda diferente al brial, el cual habría sido sustituido por un conjunto de dos ropas, el gonete y la vasquiña.

Estas dos prendas eran usadas por mujeres de todas las clases sociales, variando únicamente la calidad del tejido. El gonete es una prenda superior, formada por un cuerpo ligeramente más largo que la cintura y que podía tener diferentes estilos, escotes y mangas y que se combinaba con la vasquiña, una falda inferior que se colocaba sobre la camisa (y para darle un mayor vuelo, sobre las faldetas o faldrillas, las cuales actuaban a modo de "enaguas") (Bernis, 1978). En estos dos casos se puede ver una combinación de gonete de brocado dorado sobre fondo negro y vasquiña negra con ribete inferior dorado por un lado y gonete de terciopelo verde con vasquiña negra nuevamente por otro.

Como prenda de arriba en ambos casos la Virgen lleva un tabardo. Esta prenda tiene un largo uso, ya que comienza a emplearse en el siglo XIV como prenda exclusivamente masculina, pero que llega al armario femenino en el siglo XV y continuará su uso, aunque con variantes, hasta el siglo XVII (Bernis, 1978). Su principal característica identificativa son sus mangas, ya que está formado por un cuerpo amplio, que puede o no ajustar con un cinturón o ceñidero anudado por delante, como es este caso (a partir de 1480), y grandes aberturas para los brazos, de cuyos hombros caen unas mangas "perdidas" y abiertas que no ciñen en ningún momento los brazos y que tienen una función meramente decorativa, como se ve en estas dos obras, en donde usando el mismo recurso, Berruguete dobla esta tela sobre el interior del codo, dando así protagonismo y profundidad a la prenda. En ambos casos esta indumentaria esta realizada dentro de la gama cromática del rojo, con un brocado carmesí y negro intenso en una de las obras, mientras que en la otra se usa un rosa ribeteado con guirnaldas doradas, tanto en el ruedo como en el cuello.

Entre las damas que acompañan a la Virgen se encuentran combinaciones similares e incluso guiños a la moda franco-borgoñona, como es el caso de

la obra palentina, donde se puede intuir un brial de estilo francés[9] y un bonete con velo, todo en tonos carmesís.

Este tipo de prendas más innovadoras y asociadas a una joven noble parece desaparecer de la indumentaria de la Virgen tras la Natividad, aunque sin embargo es posible encontrar otro tipo de trajes, muy habituales en siglo XV; se trataría de las prendas adaptadas para la lactancia materna. Estas prendas no parecieron constituir una tipología por sí misma con características únicas, pero si son mencionadas por varios autores, entre ellos el mismo arzobispo de Granada, Hernando de Talavera, en su obra *Tratado sobre la demasia en el vestir, calzar y comer*, en donde critica amplios aspectos de la moda femenina del siglo XV, incluidos los escotes:

> que es deshonesto y mengua de buena verguença traer descobiertas algunas partes del cuerpo, las quales podrían andar cobiertas, asi como varones y aun mujer es vergonçoso los traer discobiertos los pechos porque non ay necesidad que devan andar descobiertos, verdad es que las mugeres que crian deben traer las tetas ligeras de sacar para dar a las criaturas que han de amamantar (Castro, 2001, p. 30-31).

Un ejemplo de este tipo de prendas cómodas para la lactancia son las representadas en la *Virgen de la leche* del Maestro de Don Álvaro de Luna (Museo del Prado, 1483-1495) (Figura 11). En esta obra la Virgen se presenta sentada en un trono con una camisa blanca de cuello en pico y lo que parece una estructura predeterminada en el patrón para poder sacar el pecho. En los pies se deja ver un brial de brocado dorado sobre fondo negro, una combinación que se repite en otros tejidos del cuadro, como en el respaldo del trono, el asiento y el reposapiés. Sobre este viste lo que podría ser un hábito rojo intenso de mangas ligeramente más amplias que el brial y con un marcado escote en pico ribeteado de marron, que también resultaría cómodo para la lactancia. A juego con esta última prenda se encuentra el manto, del mismo color y con adornos de bordados dorados, el cual envuelve el cuerpo de la Virgen, además de cubrirle parte de la cabeza, sobre el velo de lino blanco rizado que ya lleva y que oculta por completo su pelo.

9. Brial con un profundo escote en pico, que actúa como prenda de encima y que pudo recibir el nombre de *surcote*.

Figura 11 – Virgen de la leche, Maestro de don Álvaro de Luna, 1483-1495, Museo Nacional del Prado



Fonte: Museo del Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/. Acesso em: jun. 2025.

Otra variante son los trajes de encima encordados en el pecho, que permiten abrir la prenda en la parte delantera con comodidad, es el caso de las representaciones de la *Natividad* del Maestro de Osma (museo de la catedral del Burgo de Osma, ca.1485-1500) (Figura 12) y la *Virgen con el niño* de Pedro Berruguete (Museo del Prado, ca.1480-1495) (Figura 13).

Figura 12 – Natividad, Maestro de Osma, ca.1485-1500, Museo de la catedral de El Burgo de Osma



Fonte: Arte Valladolid (blog), 2022. Disponível em: https://artevalladolid.blogspot.com/2022/01/. Acesso em: jun. 2025.

Figura 13 – Virgen con el niño, Pedro Berruguete, 1480-1495, Museo Nacional del Prado



Fonte: Museo del Prado. Disponível em: https://www.museodelprado.es/. Acesso em: jun. 2025.

En el caso del primero, la Virgen viste sobre un brial, que podría tener mangas cosedizas, ya que los puños son rojos y el cuerpo verde, un hábito con mangas con escote encordado y bastante amplio, la sobriedad del conjunto puede llegar a contrastar con el estilo flamenco de la mujer situada junto a san

José. En la obra de Berruguete, la Virgen lleva prendas más suntuosas, aunque con un patrón de escote similar. En este caso sobre la camisa blanca, que se percibe en el cuello con un borde rizado o fruncido, y un brial oscuro, viste lo que podría denominarse cota, de terciopelo rojo con detalles de bordado en hilo de oro en los ojales del encordado, tanto del pecho como de las mangas, muy ajustadas al antebrazo. Sobre el cabello lleva un implás, un tipo de velo realizado con un hilo tan delicado que le da la apariencia de transparencia al tejido; sobre todo el conjunto viste un manto de brocado gris, negro y dorado, forrado con lo que parece un tejido azul intenso.

En ambos casos, independientemente del patrón de la prenda y su denominación, parece primar la comodidad para la alimentación del recién nacido. Sin embargo, es imprescindible señalar que este tipo de ajustes no son exclusivos de madres lactantes y es posible encontrarlos en multitud de obras artísticas con diferentes temáticas y personajes.

Consideraciones finales

Para el análisis y estudio de esta investigación se han seleccionado lo que puede considerarse un número limitado de obras, que sin embargo pueden ser lo suficientemente representativas y que abarcan diferentes momentos de la vida de la Virgen María, lo que permite visualizar una cierta evolución y adaptación de las prendas portadas por la madre de Cristo en las diferentes etapas representadas, desde una joven noble, modesta pero lujosamente vestida para los momentos públicos, como la presentación en el templo y ante sus pretendientes, pasando por una mujer modesta y entregada a Dios en la Anunciación, hasta una madre devota que cuida y amamanta a su hijo. En todos estos momentos, la indumentaria se adapta a la situación representada y por lo tanto aporta una capa mas de profundidad y conocimiento sobre la obra de arte medieval, así como sobre la vida femenina en el siglo XV.

La Virgen no solo es representada con los tejidos y colores más ricos y caros del siglo XV, si no que se presta especial atención a la representación de los mismos, algo que se manifiesta en la delicada precisión de los motivos de los brocados, los pliegues de los tejidos, sus transparencias y volúmenes; al mismo tiempo que se representa tanto a la Virgen como a los personajes que la rodean como si de la corte castellana se tratara, con las más innovadoras y modernas prendas, lo cual permite en muchas ocasiones facilitar la datación de las obras.

Queda patente que la elección de las prendas, así como de los colores y tejidos, con los que se representa a la Virgen no es aleatoria, si no que está meditada y que responde a un contexto concreto y que buscaba transmitir un mensaje que resultara directo y comprensible para los fieles de la época.

Referências

BEAULIEU, M. *Le costume en Bourgne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*. Paris: Press Universitaires de France,1956.

BERNIS, C. *Indumentaria española del siglo XV*: la camisa de mujer. Archivo español de arte, 30(119), 187, 1957.

BERNIS, C. Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones cronológicas sobre su obra. *Archivo Español del Arte*, 32(125), 9, 1959.

BERNIS, C. *Trajes y modas en la España de los reyes católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.

MARSILLA, J. V. G. La moda no es capricho. Mensajes y funciones del vestido en la Edad Media. *Vínculos de Historia – Revista del Departamento de Historia de la Universidad de Castilla-La Mancha*, v. 6, p. 71-88, 2017.

PASTOUREAU, M. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

PEINADO, L. R. La seda en la antigüedad tardía y al-Andalus. *In*: BENAVENT, R. F.; ESPINACH, G. N. (coord.). *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*. Valência: Universidad de Valencia, 2017, p. 15-38.

PEINADO, L. R. *Púrpura*. Materialidad y simbolismo en la Edad Media. Anales de Historia del Arte. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 471-495.

REY CABEZUDO, M. *La representación del tocado de cornes*: del Ducado de Borgoña a Galicia. Viajeros, de la Antigüedad al Nuevo Mundo. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2021.

ROUMIER, J. Un mundo de colores: fuerza y significado del cromatismo en los relatos de viajes hispánicos a finales de la Edad Media. *Epos, Revista de Filología*, v. 29, n. 117, 2013.

SOTO RUANO, C. *Vestuario desde la prehistoria hasta Roma*. Madrid: Vive Libro, 2020.

SOUSA CONGOSTO, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Itsmo, 2007.

“Veiga Valle fez santos, vivem na boa morte”

Fernando Martins dos Santos[1]

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte é, atualmente, um dos locais mais visitados na cidade de Goiás. Seu acervo é composto por pratarias, paramentos religiosos e obras sacras. Mas são as obras de José Joaquim da Veiga Valle, conhecido como principal artista goiano do século XIX, o grande destaque do museu. É essa relação do museu com Veiga Valle que irá nortear o

1. Professor de História na Secretaria Estadual de Educação de Goiás. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Contato: fernandosantoshist@gmail.com.

presente o texto, buscando pensar no processo pelo qual o museu, que antes era uma igreja, se tornou um lugar que abriga as obras e memórias do artista.

De acordo com Pierre Nora (1993), os lugares de memória existem devido à sensação de que um determinado passado desapareceu, que está morto. Tal ruptura pode se confundir com uma memória que está esmigalhada, mas que pode gerar resíduos suficientes para se ter um sentimento de continuidade, que podem ocorrer a partir dos locais. Segundo Nora (1993, p. 7), "há locais de memória porque não há mais meios de memória".

Esses locais de memória são os restos de uma consciência que existiu, e que foram desritualizados, mas ainda assim criam um passado de pertencimento e reconhecimento entre os indivíduos que participam de um mesmo grupo. É um local que, apesar de não mais habitado, ainda mostra uma vida simbólica – não se vive mais naquele passado, naquela memória. Por isso, há a importância de um suporte externo, com referenciais palpáveis, como o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, para se voltar a lembrar do passado "glorioso" da cidade. Assim, segundo Nora (1993, p. 13), "os museus, arquivos, são testemunhas de nova era".

Os lugares de memórias são encontrados em pequenas lacunas entre o presente e o passado, mas sempre dentro da ideia de descontinuidade. Ao serem criados, eles devem ser representativos, materiais e funcionais e, além disso, serem investidos de uma áurea simbólica, como ocorre com o Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Esse lugar de memória tem como um dos objetivos parar o tempo, não permitir o esquecimento, conseguir fixar um estado de coisas, imortalizar a morte e dar sentido ao máximo possível ao mínimo de sinais que ainda estão disponíveis. Ainda segundo Nora, os lugares de memória são duplos, pois configuram-se como "um lugar de excesso, fechado entre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações" (Nora, 1993, p. 23).

Para pensar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte como um lugar de memória, o texto toma uma direção cronológica. Primeiramente, será discuti-

da a importância da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte para os vilaboenses e sua função religiosa, assim como a transformação da igreja em museu de arte sacra. Por fim, considerando que o museu tem como destaque as obras de Veiga Valle, será analisada a relação do museu com o artista e como esse lugar de memória foi sendo construído.

A Igreja Nossa Senhora da Boa Morte

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte fica na confluência das ruas do Horto e da Fundição, sendo um dos destaques do Largo do Jardim. Antes da atual igreja erigida no local, previamente a 1750, existia uma capela em homenagem a Santo Antônio, que foi construída em cima de uma das casas de Bartolomeu Bueno da Silva (Coelho, 1999). Com a ruína da pequena capela, os militares da Irmandade de Santo Antônio dos Militares iniciaram a construção de uma nova igreja, mas, como foi vedada a eles a posse de igrejas, ela foi doada à Confraria dos Homens Pardos, que a concluiu em 1779.

O culto a Nossa Senhora da Boa Morte, uma tradição antiga do cristianismo, está ligado ao falecimento e à assunção de Maria, mãe de Jesus. Segundo a tradição, após sua morte, Maria foi elevada ao céu de corpo e alma, o que inspirou a veneração de sua "boa morte". Esse culto foi levado pelos jesuítas à região de Vila Boa antes de 1750, antes da construção da igreja dedicada a ela. Para organizar e promover o culto, foi criada uma irmandade ligada à Arquiconfraria de Roma, que admitia pessoas pardas, homens ou mulheres, mediante uma contribuição em ouro.

Com a conclusão da construção da igreja de Nossa Senhora da Boa Morte em 1779, a irmandade passou a ter a igreja como sede. Os membros da irmandade tinham obrigações religiosas, como rezar pelo falecimento dos irmãos e participar de procissões usando uma opa. A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte manteve-se ativa em Vila Boa até o século XIX, como registrado em documentos históricos.

A igreja de Nossa Senhora da Boa Morte destaca-se pela sua arquitetura em estilo barroco, com uma planta oitavada e paredes de adobe e pedra. A fachada possui uma grande porta, janelas que dão para o coro, e um jardim lateral com um poço. Diferentemente de outras igrejas da época, ela não possui torre sineira, com os sinos posicionados em uma estrutura externa de madeira. A construção permanece uma das mais notáveis da antiga capital, refletindo a importância do culto na região.

Figura 1 – Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás



Fonte: Acervo próprio, 2023.

Internamente, a igreja continha três altares dourados no estilo barroco-rococó, um central e dois laterais. O altar-mor (central) era dedicado à Nossa Senhora da Boa Morte, e os laterais à Nossa Senhora do Parto e Nossa Senhora das Dores, que, em algum momento, teve pinturas em afresco (Mattos, 1874). Atualmente, somente os altares laterais são originais, sendo compostos

por duas colunas mênsulas barrocas, tendo detalhes de folha de acanto nas colunas e em seu coroamento, dando destaque da tarja em rocalha.

Figura 2 – Altares laterais da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Cidade de Goiás



Fonte: Acervo próprio, 2023.

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte é tida como um dos principais expoentes do barroco na cidade de Goiás, barroco este que, muitas vezes, é chamado de "barroco pobre", pois seus ornamentos não são luxuosos e tão dourados, principalmente quando comparados aos das igrejas mineiras. Contrário à tal nominação ou tipologia de barroco, Eduardo Etzel afirma que o barroco deve ser pensando como psicológico. Dessa forma, sendo simples ou suntuoso, o objetivo é o mesmo: exaltar Deus.

Ainda de acordo com Etzel (1974), o barroco, em sua expressão religiosa, manifesta uma profunda aspiração ao infinito, caracterizando-se por uma

suntuosidade que busca exaltar a glória de Deus em toda a sua majestade. Essa grandiosidade é acompanhada por uma redundância que reforça a intensidade dessa exaltação, enquanto suas formas esvoaçantes e dinâmicas expressam a espiritualidade intrínseca da fé. Mesmo que o barroco suntuoso represente a plenitude dourada desse estilo, o barroco modesto também carrega a mesma essência, atuando como uma linguagem de fé, ainda que adaptada às limitações do contexto. Em ambientes mais modestos, o objetivo da fé permanecia inalterado, mas os recursos disponíveis eram escassos. Havia uma abundância de ouro bruto, porém, a falta de artistas habilidosos e materiais adequados dificultava a criação de representações que estivessem à altura das aspirações do clero. Essa disparidade nas manifestações do barroco poderia levar à conclusão equivocada de que o espírito barroco estava ausente nos ambientes mais pobres, mas essa visão é injusta e incorreta, pois, mesmo nessas condições adversas, o barroco se fazia presente, adaptando-se às circunstâncias e continuando a expressar a profunda devoção e a espiritualidade da época.

Tal barroco se exprime de forma diferente quando comparado aos centros econômicos, mas com um único objetivo, exaltar Deus. No entanto, especificamente sobre a arquitetura das igrejas coloniais, as fachadas normalmente são simples, e é a decoração interna que é mais suntuosa, principalmente os altares. Para Etzel (1974), essa diferença se dava devido à dificuldade de recursos humanos e material, principalmente a pedra, para se fazer os elementos externos. Já para os elementos decorativos internos, a madeira era o principal material, que existia em abundância nas regiões, por isso a maior suntuosidade nos interiores. No entanto, o douramento da decoração interna variava de região para região, sendo mais presente nos principais centros econômicos.

Porém, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte é uma das exceções das características colocadas por Eduardo Etzel (1974), pois sua decoração externa é tão suntuosa (basta observar seu frontispício) quanto era sua decoração interna. Quando pensamos no barroco como uma possibilidade de exaltar Deus, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte é um grande exemplo.

Vila Boa era uma capital afastada dos grandes centros econômicos. Na época, a cidade tinha abundância em ouro, mas contava com poucos recursos humanos. Mesmo assim, a necessidade de a população exteriorizar sua fé levou a tal construção barroca (Etzel, 1974). Os membros da Irmandade dos Homens Pardos encontraram entre os fiéis os recursos que possibilitaram a ambiciosa construção da igreja, que foi concluída em 1779.

Com sua conclusão, a igreja passou a ter inúmeras celebrações e atividades das irmandades, como missas e funerais, *Te Deum* em homenagem ao imperador D. Pedro II, e até mesmo um esquife, que ficava no Palácio do Governador, foi levado para a igreja para fazer a celebração e uma procissão até o local de origem (Correio Official, 12 de novembro de 1872, p. 1). Porém, em 1874, sua condição mudou drasticamente. A Catedral de Sant´Anna, que vinha sofrendo há anos com ruínas, desabou definitivamente naquele ano. Pela centralidade e localidade, ficando no mesmo largo que a catedral desabada, a Igreja de Nossa de Senhora da Boa Morte tornou-se catedral.

Ao entrar no novo século, a rotina de celebrações na igreja continuou a mesma. Mas, no ano de 1921, a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte sofreu a sua maior tragédia: um grande incêndio, que por pouco não a consumiu por inteiro.

Era Semana Santa. A cidade e a Igreja eram preparadas para as intensas celebrações que iriam ocorrer durante aquele período. No dia 24 de março, em plena Quinta-Feira Santa, o altar-mor da Boa Morte estava enfeitado com um belo forro branco. Buquês das mais variadas flores, colocados em jarros de cristal e entre o cortinado de filó, assim como rendas e pequenas luzes coloridas, foram posicionados para formar um verdadeiro arabesco no altar e na igreja (Souza Filho, 1981).

Era a imagem de uma igreja enfeitada para receber os fiéis, que lhe deram o grande ar de beleza que o momento pedia. Porém, a intenção de beleza acabou se tornando uma grande tragédia. As instalações elétricas eram rudimentares e, ao terminar as celebrações daquele dia, não se desligou a chave

que interrompia a energia. Um curto-circuito, ou o aquecimento das lâmpadas, iniciou, então, um incêndio no altar-mor (Oliveira, 2014).

Figura 3 – Altares da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte antes do incêndio de 24 de março de 1921, Cidade de Goiás



Fonte: Acervo de Elder Camargo de Passos.

Pouco antes da meia-noite daquele dia, 23 de março de 1921, a caldeira que gerava energia para a cidade parou de funcionar, e alguns vilaboenses notaram que algo estava errado. Na madrugada, entre 02h ou 03h, os presos da Cadeia Pública observaram o grande clarão nos rumos da Boa Morte e avisaram os guardas, que imediatamente tocaram as cornetas de reunir. Assim, todas as igrejas da cidade passaram a badalar seus sinos para demostrar aos vilaboenses que algo muito grave estava acontecendo na cidade.

Quando as primeiras pessoas chegaram, o altar-mor estava sendo consumido pelo fogo, que estava se espalhando. Segundo relatos, ao entrar na igreja,

"era como se que a boca de imensa fornalha e todos os espaços se colorissem do tom vermelho das chamas que envolvia toda a parte posterior do edifício" (*Jornal de Goiás*, 31 de março de 1921, p. 1). O fogo chegava até o teto, que começava a cair. Mesmo assim, algumas pessoas entraram na igreja para retirar objetos da sacristia, como alfaias, paramentos, objetos de culto e alguns móveis.

Recebendo o chamado do badalar dos sinos e aterrorizados com o que acontecia com uma de suas igrejas mais antigas e importantes, os vilaboenses rapidamente se mobilizaram. Buscaram em suas casas objetos onde poderiam carregar água e levaram para a praça. Comerciantes também doaram vasilhas e as distribuíram por ali mesmo.

Não se encontrou nenhuma mangueira ou bomba que pudesse controlar o fogo de forma imediata. Em uma grande organização, os vilaboenses passaram a pegar água nos poços que ficavam perto do incêndio e do chafariz. Um grupo de pessoas se arriscou subindo no teto da igreja, de onde jogavam a água que recebiam nos baldes e vasilhas, que eram passados por um longo cordão. O relato do jornal é angustiante ao narrar a luta dos vilaboenses contra o fogo na Boa Morte:

> Eram quase 5 horas. Fazia um luar belíssimo, de uma claridade prateada e intensa. De repente, desencadeou sôbre a cidade violenta ventania, que foi açular as iras quase domadas do fogo. As péssoas que se achavam sobre o telhado foram violentamente sacudidas e tiveram de agarrar-se as vigas e às ripas para não virem a baixo. As chamas de novo alçaram o colo, mas foram logo vencidas pela bravura dos destemidos bombeiros improvisados, que arriscavam a vida a cada passo em defesa da nossa matriz. Entre esses destemidos, que impossível se torna enumerar sem riscos de se cometer injustiças, é preciso destacar o Sr. Bruno (Mocotó), cuja bravura e dedicação causaram assombro. Onde quer que houvesse perigo onde quer que surgisse o fogo, ahí estava ele, pendurando-se das vigas, quebrando o madeiramento incendiado com os tacões das botinas (*Jornal de Goiás*, 31 de março de 1921, p. 1).

O vento reacendeu o fogo, que foi controlado somente às 08h da manhã. O medo dos vilaboenses de que toda a igreja fosse arruinada não se concretizou, graças aos seus esforços. Com o incêndio controlado e a igreja fora de perigo de ruir, era hora de levantar os prejuízos, que foram muitos. O incêndio consumiu toda a capela-mor, inclusive um depósito que ficava atrás do trono, as imagens de Nosso Senhor Morto, duas imagens de Sant´Anna, uma de Nossa Senhora das Graças e ainda a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte. Os altares laterais não foram atingidos pelo fogo, sendo salvas as imagens de Nossa Senhora das Dores, a de Nossa Senhora do Parto e uma de São Joaquim.

Logo a igreja foi restaurada com o apoio da população e continuou como matriz, recebendo as principais celebrações. Na década de 1950, com o processo de tombamento da cidade de Goiás, a igreja da Boa Morte e as igrejas de São Francisco de Paula, da Abadia, do Carmo e de Santa Bárbara, com todos os seus respectivos bens, foram tombadas como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em 1967, a nova Catedral de Sant´Anna, que ruiu em 1874, teve suas obras concluídas e voltou a ser sede da matriz. Mas a Igreja da Boa Morte continuaria como peça importante para a identidade vilaboense. Em 1969, ela se tornaria a sede do Museu de Arte Sacra e abrigaria o maior acervo do artista mais conhecido da cidade: José Joaquim da Veiga Valle.

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte

A história da fundação do Museu de Arte Sacra na cidade de Goiás se dá no ano de 1957, quando o antiquário José Nobrega comprou inúmeras imagens sacras na cidade e em sua vizinhança. O fato das compras pelo antiquário foi relatado ao bispo da cidade, Dom Cândido Penso, que foi até o hotel em que José Nobrega estava hospedado e comprou de volta uma grande parte das obras vendidas. Na tentativa de proteger as obras, foi criado o Mu-

seu Diocesano de Arte Sacra (também chamado de Museu da Cúria), em 1958. O episódio foi narrado em entrevista cedida por Antolina Baia Borges:[2]

> O Museu de Arte Sacra foi criado por Dom Cândido Maria Penso e ele criou com a intenção de preservar em Goiás o que restava da arte sacra religiosa, porque não tínhamos um acervo grande e tava sendo tudo vendido, saindo, pra acabar com o acervo. Então, Dom Cândido resolveu criar esse Museu de Arte Sacra, na década de 50, e nessa ocasião, apareceu aqui em Goiás, um antiquário de nome José Nóbrega que ele vinha daqui do norte de Goiás e ele comprava as imagens e vinha com essas imagens dentro do carro, dentro de um Rural. Aí, o governador Mauro Borges Teixeira descobriu, pôs a polícia em cima dele, ele veio aqui pra Goiás e aqui em Goiás ele vendeu para Dom Cândido as peças que ele vinha trazendo do Veiga Valle (...). Aí, criou-se a ideia de criar o Museu da Cúria; surgiu a ideia de criar o Museu da Cúria, que Dom Cândido criou como Museu da Cúria Diocesano, aí ele recolheu umas coisas que tinha Ouro Fino, uma parte Ferreiro, uma parte da Barra, as coisas aqui, e começou o Museu da Cúria.
>
> Eu manuseei essas peças... tomei conta dessas peças desde o início da criação do Museu da Cúria, junto com o Frei Simão Dorvi, depois nós mudamos, em 69, nós transferimos pra Boa Morte e ficou Elder (Camargo de Passos) e eu trabalhávamos todo sábado e domingo. No sábado, Elder trabalhava porque ele vinha de Goiânia, e domingo eu trabalhava porque eu trabalhava no comércio aqui em Goiás (Entrevista concedida ao autor em 10 de julho de 2019).

A inauguração do Museu Diocesano de Arte Sacra aconteceu no dia 11 de maio de 1958, na comemoração dos 10 anos de episcopado de Dom Cândido Penso. A elite cultural vilaboense ficou tão tocada pelo mecenato do

2. Antolinda Baia Borges, conhecida como Tia Tó, não é da Cidade de Goiás. Chegou na antiga capital em 1957 para acompanhar frei Simão Dorvi, que era secretário de Dom Cândido Penso. Na cidade, ela ajudava na catequese, auxiliava o frei Simão a organizar os arquivos da Igreja, e logo passou a tomar conta do Museu da Cúria. Foi diretora do Museu de Arte Sacra da Boa Morte até o ano de 2018. Faleceu em Goiânia, em 23 de junho de 2021.

bispo, que várias homenagens lhe foram conferidas. O bispo ganhou a naturalização de brasileiro, título de cidadão vilaboense, *Te Deum* em ação de graça e missa celebrada pelo arcebispo metropolitano de Goiânia, Dom Fernando Gomes dos Santos.

O museu localizava-se em uma sala nos fundos da Igreja de Sant´Ana, sendo que, inicialmente, as peças em exposição eram pratarias e vestimentas do clero dos séculos XVIII e XIX, como: alfaias, gomil, âmbula e porta santos óleos, lampadário, tocheiros, custódia, pálio, etc. A maioria era proveniente das igrejas que compunham a diocese (Santos, 2018).

No ano de 1967, é nomeado como bispo diocesano da Cidade de Goiás Dom Tomás Balduíno,[3] que, no mesmo ano, fez uma série de mudanças estruturais e religiosas, sendo concluída parte da reforma da Igreja de Sant´Anna. Com isso, o novo bispo decidiu retornar a sede da catedral para a recém-reformada igreja, desocupando a Igreja da Boa Morte, que vinha desempenhando o papel de catedral desde 1874.

Sendo a Igreja da Boa Morte tombada como patrimônio artístico e histórico, é solicitado junto ao SPHAN uma ampla reforma,[4] que se inicia em 1968. Nessa reforma foi retirado o altar-mor e foi fechado o nicho onde se encontrava a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, além da troca de janelas e esquadrias.

Como o Museu Diocesano de Arte Sacra na Igreja de Sant´Anna já havia acumulado muitas peças e quase não havia espaço para visitação públi-

3. Dom Tomás Balduíno nasceu em Posse, Goiás, no dia 31 de dezembro de 1922. Fez o Seminário Menor – Escola Apostólica Dominicana – em Juiz de Fora, MG. Cursou Filosofia em São Paulo e Teologia em Saint Maximin, na França. Em 1957, foi nomeado superior da missão dos dominicanos da Prelazia de Conceição do Araguaia. No ano de 1965, ano em que terminou o Concílio Vaticano II, foi nomeado prelado de Conceição do Araguaia. Em 1967, foi nomeado bispo diocesano da Cidade de Goiás, onde permaneceu até 1999. Dom Tomás faleceu em 2 de maio de 2014, em Goiânia.

4. A última reforma do Museu de Arte Sacra da Boa Morte ocorreu em 2015, com manutenções em suas instalações, recuperação das esquadrias, repintura e substituição do reboco.

ca, no final de 1968, foi proposto por Elder Camargo de Passos e Antolinda Baía Borges que se transferisse o Museu da Cúria para a Igreja da Boa Morte, pois ali se poderia aproveitar os altares em talha e pintados, dando um melhor aspecto para a exposição e disposição das peças sacras. A proposta foi aceita de imediato por Dom Tomás Balduíno e, em 1º de dezembro do mesmo ano, o acervo foi transferido para a Igreja da Boa Morte. No dia 22 do mesmo mês foi criado o Conselho Diocesano do Museu,[5] sob a presidência do bispo Dom Tomás Balduíno. Goiandira do Couto, Elder Camargo e Antolinda Baía foram designadas para a montagem da exposição do museu (Santos, 2018).

No mês de fevereiro de 1969, o museu passou a chamar Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Um convênio foi firmado com o DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a Diocese de Goiás para a criação e instalação do museu. Em 4 de outubro de 1969, foi feita a inauguração oficial do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, com a presença da comunidade e de autoridades locais, tendo como principal destaque em sua exposição as obras de José Joaquim da Veiga Valle.

Em um primeiro momento, a exposição do museu era composta apenas pelo acervo do Museu da Cúria, mas o convênio entre o DPHAN e a Diocese preconizava o envio de peças das igrejas filiadas à diocese para o museu. Segundo Tamaso (2007, p. 669),

> A partir de então teve início o processo de transferência das imagens das igrejas do município de Goiás, em custódio do Museu de Arte Sacra. Segundo percepções de vários vilaboenses, este é momento no qual começam *a carregar os santos para o museu*.

De acordo com Walter Benjamim (2011), a reconstrução de uma história da arte só seria possível a partir do confronto de dois polos, que seriam o seu valor de culto, o seu valor de exposição e a variação do peso que se con-

5. O Conselho Diocesano do Museu era composto por: Dom Tomás Balduíno, Monsenhor Angelino Fernadez, Frei Simão Dorvi, Regina Lacerda, Goiandira do Couto, Antolinda B.Borges e Elder Camargo de Passos. (*Catálogo de comemoração dos 15 anos do Museu de Arte Sacra da Boa Morte*, *1984*)

cede a cada um deles. No caso das obras de Veiga Valle, o seu valor inicial era mensurado pelo valor de culto, por isso, a presença em igrejas e em altares nas residências particulares. Esse predomínio de uma funcionalidade sagrada nas obras de Veiga Valle começou a se modificar com a construção do Museu da Cúria, em 1958, e principalmente com a criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em 1969. Com isso, foi aumentada a possibilidade de exposição das peças, pois, "à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas" (Benjamin, 2011, p. 173). Com a construção dos museus, as obras de Veiga Valle passaram a ser vistas mais com uma funcionalidade estética do que litúrgica.

A retirada das obras de Veiga Valle do seu contexto sagrado foi fundamental para que se consolidasse a funcionalidade estética em detrimento da litúrgica. A maioria das peças de Veiga Valle foram levadas para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte já na década de 1970, tornando-o o local com a maior quantidade de suas obras reunidas.

José Joaquim da Veiga Valle

José Joaquim da Veiga Valle nasceu em 9 de setembro de 1806, no arraial de Meia Ponte (Pirenópolis). Era descendente de duas famílias tradicionais da província, os Pereira Veiga e os Pereira Valle. No arraial de Meia Ponte, tornou-se membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento e filiou-se à Sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional em 1832. Em 1836, candidatou-se pela segunda vez como vereador e venceu. Nesse intervalo, tornou-se Juiz de Paz e parte do corpo de jurados da cidade (Santos, 2020).

Foi durante sua vivência em Meia Ponte que iniciou sua produção artística. Não é possível saber com exatidão como se deu o seu aprendizado, mas é importante destacar que, em Meia Ponte, existia um ambiente envolto de igrejas, o que lhe proporcionou um olhar apurado para iniciar a confecção de suas peças sacras (Santos, 2020). Em 1841, mudou-se para a então capital

da província, a Cidade de Goiás, e se casou com a filha do então presidente da província, José Rodrigues Jardim. Da mesma forma que participou da vida política em Meia Ponte, ele pretendeu o mesmo caminho na capital, no entanto, não mais como vereador, e sim como deputado provincial. Depois de inúmeras tentativas, em 1862, conseguiu se eleger e permaneceu no cargo até 1872, mantendo a média de 130 votos.

Sua obra é exclusivamente sacra. Dentre as peças, as madonas são maioria, mas o artista também esculpiu santos, como: São Sebastião, São Miguel Arcanjo, Santo Antônio, São Joaquim e ainda Meninos-Deus. Suas obras eram encomendadas pelas irmandades e por particulares, recebendo encomendas inclusive de fora de Goiás.

Figura 6 – Veiga Valle. *Nossa Senhora da Imaculada Conceição*. Escultura em madeira dourada e policromada, 26 cm, Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás



Fonte: Acervo próprio, 2021.

As peças de Veiga Valle não trouxeram nenhuma inovação em sua produção, pois seguiam os padrões exigidos da iconografia da encomenda (Santos, 2023). Mas é no esgrafiado que ela se destaca, pela luminosidade, leveza e diversidade decorativa, com seus medalhões ovais, buquês, folhas de acanto, entre outros, como se pode ver na imagem acima. Segundo Salgueiro (1983, p. 71-72),

> É no esgrafiado que Veiga Valle se revela excelente desenhista, conhecia dos princípios que dispõem os ornamentos numa superfície. Fazia a mão livre um esqueleto da composição com os ornamentos principais: em seguida preenchia os espaços vazios com finos traços regulares e contínuos, em listras horizontais ou inclinadas, compondo o desenho.

Veiga Valle veio a falecer em 29 de janeiro de 1874, e sua vida e obra ficaram esquecidas (Santos, 2018). Embora suas peças continuassem fazendo parte das celebrações religiosas da cidade, não se fazia referência à autoria de Veiga Valle, fato hoje impensável.

A situação só se reverteu a partir de 1940, dentro do processo de mudança da capital da Cidade de Goiás para Goiânia, em que a Cidade de Goiás perdeu o *status* de centro de poder político. Por esse motivo, uma parte da elite vilaboense se mostrou contrária à mudança, os denominados antimudancistas. Arraigados por um forte ressentimento, em circunstância da forma violenta como aconteceu a transferência da capital, eles se organizaram para arquitetar uma identidade própria, a identidade vilaboense.[6] Dessa forma, fundaram os alicerces para criar a ideia de que a cidade era berço da cultura goiana (Santos, 2023).

6. As primeiras iniciativas ligadas à valorização histórico-cultural (o passo oficial, as tradições e os respectivos símbolos do tradicionalismo) da Cidade de Goiás (re)institucionalizaram relações de poder através da constituição de uma elite administradora desse processo. Conjecturamos, ainda, que a principal intenção desse provável grupo era recolocar, de alguma forma, a antiga capital no *status quo* das representações concernentes ao estado de Goiás, já que os tempos de *modernidade* se revestiam da roupagem conservadora (Miranda Barbosa, 2018).

Para isso, alguns elementos devem ser destacados, sendo um deles o processo de invenção das tradições (Hobsbawn, 1984), realizado, neste caso, por membros da elite vilaboense, tendo Veiga Valle como um de seus membros, um artista que os representava. Para que tal ideia fosse consolidada, um intenso processo de divulgação de sua vida e obra foi iniciado, com realização de exposições na antiga e na nova capital, e fora do estado, além de inúmeras reportagens em jornais regionais e nacionais, que sempre traziam a mesma ligação do artista com a cidade e sua importância para a identidade vilaboense. Intitulei essa fase intensa de propagação e exposição de Veiga Valle como a "invenção do artista".[7]

Chegada a década de 1960, mais precisamente em 1965, alguns herdeiros dos antimundancistas criaram a Organização Vilaboense de Artes de Tradições (OVAT), que tinha como principal objetivo salvaguardar e divulgar a arte e a cultura vilaboenses, autoinstituindo-se como guardiões da memória. Para essa divulgação da arte, Veiga Valle novamente é apropriado, agora pela OVAT, que passou a ter o artista e sua obra como principal elemento para a divulgação da cidade.

Alguns feitos da OVAT merecem destaque, como a principal promotora da criação do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, local que reúne grande parte da obra do artista. Dessa maneira, suas obras foram tiradas das igrejas

7. De um longo período de silêncio a partir de sua morte até o processo de reconhecimento iniciado com a transferência da capital, atualmente as obras de Veiga Valle tornaram-se conhecidas e valorizadas. Quando se trata de obra sacra em Goiás é inevitável remeter-se ao seu nome, sendo muitas obras atribuídas ao "genial santeiro", inclusive a imagem da Santíssima Trindade, na cidade de Trindade (GO). É inegável a representatividade de Veiga Valle no cenário da arte goiana. Mas, para isso, um longo percurso foi feito. Um santeiro que por muito tempo teve sua obra silenciada, depois o seu resgate na busca pela tradição vilaboense e a consolidação como artista dentro de um contexto para implementação do turismo. Quando se analisa esse tempo histórico que colocou Veiga Valle como expoente da arte goiana, é preciso lembrar que o tempo não é algo natural, e sim uma construção cultural, que foi determinado entre o que já se conhece e o que já foi experimentado e o que se tem como expectativa (Santos, 2018, p. 132).

da cidade e reunidas em um local próprio, tirando o seu caráter sacro e ganhando um *status* especificamente de obra de arte. Além do museu, a OVAT foi a principal organizadora das exposições do artista, tendo como destaque a exposição no MASP, em 1978.

Atualmente, visitar o Museu de Arte Sacra da Boa Morte é uma experiência que quase se confunde com estar no Museu Veiga Valle,[8] tamanha a identificação do museu com ele. O museu de Arte Sacra da Boa Morte foi pensado para destacar as obras de Veiga Valle, pois somente suas obras são identificadas; as outras são catalogadas como "artista desconhecido" e com o ano de sua confecção, sendo a maioria do século XIX. Mas, além das obras do artista, o museu conta com rica prataria, objetos litúrgicos e os altares. Além disso, passou a ser um dos principais locais para se rememorar os tempos áureos de Vila Boa, um lugar de memória.

Considerações finais

Atualmente, o Museu de Arte Sacra da Morte é um dos locais mais visitados da cidade de Goiás, sendo as obras de Veiga Valle o principal chamariz para as visitações. Quando o museu foi pensado e criado, um de seus principais objetivos era fomentar o turismo na cidade, sendo assim, toda a sua organização foi pensada para destacar as obras de Veiga Valle. Desde o início de sua criação, já eram expostas obras do artista, mas a consolidação da relação Museu de Arte Sacra da Boa e Veiga Valle se deu na comemoração do centenário da morte do artista, em 1974, quando uma grande exposição foi organizada nos dias 27, 28 e 29 de janeiro de 1974. Para a ocasião, vários objetos pessoais de Veiga Valle, como documentos, mobiliário e as obras já existentes no museu foram selecionados para a exposição.

8. A proposta de se criar um Museu Veiga Valle foi pensada pelo professor da Escola Goiana de Belas Artes, Luiz Curado. Além de tal proposta, é do professor a hipótese de que Veiga Valle seria um autodidata (Renovação, janeiro de 1955, p. 28).

Nas comemorações do centenário ocorreram apresentações musicais e mostra de trabalhos de artistas descendentes de Veiga Valle, com destaque para sua bisneta Maria Veiga Jordão, que pintou dois retratos do artista e restaurou o oratório que ficava no Cemitério São Miguel, para abrigar os restos mortais do artista. Algumas imagens foram emprestadas, outras foram tiradas das igrejas. A imagem de São Miguel Arcanjo, que ficava na capela do cemitério da cidade, foi retirada para ser levada para a exposição e passou a fazer parte do acervo.

No último dia da exposição, uma missa cantada pelos descendentes de Veiga Valle em comemoração ao centenário de sua morte foi celebrada na Igreja de Sant´Anna. Após a missa, ocorreu a transladação dos restos mortais do artista para uma cripta funerária dentro do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. A composição da cripta é o oratório restaurado, juntamente com a lápide de seu túmulo, que foi retirada do cemitério.

O simbolismo dessa exposição e dos atos ocorridos merecem destaque. Ao convidar a bisneta de Veiga Valle para pintar seu retrato e restaurar o oratório que iria abrigar os restos mortais do artista, assim como promover apresentações musicais e exposições de seus descendentes, era como se legitimassem que os dons artísticos de Veiga Valle ainda estariam presentes na atualidade. Outro ponto é o ato de levar os restos mortais do artista para dentro do museu, em que novamente destaca-se o local onde se reúne o maior número de suas obras. Ao levar esses restos mortais de Veiga Valle para o Museu de Arte Sacra da Boa Morte, realiza-se um reencontro do artista com suas obras, mostrando-se certeira, assim, a parte da música de Pádua, *Fado de Vila Boa:* "Veiga Valle fez santos, vivem no Boa Morte".

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte, ao abrigar as obras de Veiga Valle, criou sinais de reconhecimento e pertencimento de um grupo de indivíduos iguais e idênticos (Nora, 1993). É a memória de um momento áureo dos vilaboenses, onde as igrejas se movimentavam com as celebrações e as músicas. É reafirmar que foi a cidade em que viveu o maior artista goiano do século XIX, por isso, um lugar de memória.

A igreja, que no futuro se converteria em museu, recebeu inúmeras celebrações religiosas, tornou-se matriz, e só não foi destruída devido ao heroísmo dos vilaboenses. O passado, e parte da memória dos vilaboenses, estão guardados nesse local. Hoje, enquanto museu, abriga parte dos luxuosos paramentos e pratarias dos séculos XVIII e XIX e, principalmente, guarda as obras do artista mais importante que Goiás teve no século XIX, Veiga Valle. Citando Nora (1993) e concluindo, esses lugares de memória, como o Museu de Arte Sacra, servem para cristalizar e dar refúgio a um determinado momento particular da história, bem como para imortalizar a morte, como se pode perceber com os restos mortais de Veiga Valle estando ao lado de suas obras.

Referências

BARBOSA, R. M. *Muito além das telas douradas*: cidade e tradição em Goiandira do Couto (1960 - 2001). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

COELHO, G. N. *Guia dos bens imóveis tombados em Goiás*: Vila Boa, volume I. Goiânia: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1999.

ETZEL, E. *O barroco no Brasil*: Psicologia – Remanescentes. São Paulo: Melhoramentos; Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MATTOS, R. J. C. Chorographia Histórica da Província de Goyaz. *Revista Trimestral do Instituto Histórico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Rio de Janeiro, Tomo 32, 2º trimestre, e Tomo 33, 1º trimestre, 1874.

MORAES, C. C. P. *Do corpo místico de Cristo*: irmandades e confrarias na capitania de Goiás (1736-1808). Goiânia: FUNAPE, 2012.

NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. *Projeto História*, s.n, São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, E. C. Um dia a igreja cai: a importância cultural dos templos religiosos na cidade de Goiás. *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, v. 10, n. 1, p. 28-47, jan./jun. 2014.

SALGUEIRO, H. A. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: UCG, 1983.

SANTOS, F. M. *Veiga Valle:* da morte do homem ao nascimento do artista (1874-1983). Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanidades, área interdisciplinar Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2018.

SANTOS, F. M. *Veiga Valle:* recepção em estudo de identidade e tradição (1940-2001). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

TAMASO, I. *Em nome do Patrimônio*: representações e apropriações da cultura na Cidade de Goiás. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

Acervo do autor

Catálogo "*Comemoração dos 15 anos do Museu de Arte Sacra da Boa Morte*", 1978.

Foto "Altares da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte antes do incêndio de 24 de março de 1921", Cidade de Goiás

Arquivo da Fundação Frei Simão Dorvi – (AFFSD) Cidade de Goiás – GO

Correio Official. Goiás. 12 de novembro de 1872, p. 1.

Correio Official. Goiás, 13 de março de 1875, p. 3.

Correio Official. Goiás, 27 de setembro de 1875, p. 4.

Correio Official. Goiás, 7 de abril de 1875, p. 4.

Correio Official. Goiás, 3 de abril de 1892, p. 4.

Jornal de Goiás. Goiás, 31 de março, p. 1.

Revista *Renovação*. Goiânia, ano III, n. 1, janeiro de 1955. Caixa II sobre Veiga Valle.

Modesto Brocos e o sagrado[1]

Heloisa Selma Fernandes Capel[2]
Ramón Yzquierdo Peiró[3]

Conhecido no Brasil por *Redenção de Cã*, obra premiada na Exposição Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1895, o artista espanhol e professor da academia Modesto Brocos (1852-1936)

1. A íntegra deste texto, em espanhol, foi publicada na *Revista Projeto História*, v. 81, em 2024.

2. Professora da Universidade Federal de Goiás. Coordena o GEHIM – Grupo de Estudos de História e Imagem. Contato: heloisacapel@ufg.br.

3. Diretor de Arte da Fundação Catedral de Santiago. Doutor em História da Arte pela Universidade de Santiago de Compostela. Contato: museo@catedraldesantiago.es.

foi um artista potente, cuja obra pode ser revista sob apropriações contemporâneas e intervenções educacionais, no fomento aos debates sobre as políticas públicas nos inícios da República brasileira e discussões sobre o racismo contemporâneo. Nascido em Santiago de Compostela no ano de 1852, como um espanhol naturalizado no Brasil, Brocos foi um professor-artista interessado em processos identitários (Capel, 2014), frutos de seus deslocamentos entre a Europa e o Brasil, tanto no estabelecimento das bases de suas reflexões escritas, quanto nas obras pictóricas que produziu. Esse *élan* identitário atravessa seu pensamento artístico e se agencia como elemento performático em suas obras (Capel, 2013).

Sob essa perspectiva, neste texto, em específico, é nosso objetivo explorar o pensamento identitário do artista para a além da obra *Redenção de Cã* (1895), dando destaque à sua trajetória como imigrante, aos deslocamentos que empreendeu e à sua relação com as localidades de origem e destino, expressas artisticamente por meio de uma obra presente na sacristia da Catedral de Santiago de Compostela, apontada pelo artista como um grande fracasso em sua história como pintor: o Tríptico de Santiago (1899) (Figura 1). A obra é, praticamente, desconhecida do público, tanto brasileiro quanto espanhol, e se encontra atualmente em local inacessível ao público. Todavia, em que pese sua invisibilidade atual, foi importante para a revitalização das peregrinações que estruturam a tradição jacobeia na Galícia, bem como para os processos de patrimonialização das coleções artísticas do Museu da Fundação Catedral.

Como um imigrante galego que se deslocou para o Rio de Janeiro no final do século XIX, Brocos faz parte de uma leva migratória invisibilizada em alguns estudos. Portanto, o exame da obra desse artista galego e seus deslocamentos podem auxiliar a romper com algumas ausências, tanto do pensamento pictórico do pintor, atualmente apropriado por uma única obra no Brasil, quanto à compreensão sobre sua trajetória como imigrante espanhol e sua importância no contexto histórico-artístico da Galícia, especialmente nas questões identitárias que faziam frente ao centralismo castelhano.

Figura 1 – *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia.* Modesto Brocos, óleo sobre tela, 1899. Catedral de Santiago de Compostela



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Brocos como imigrante galego

É comum encontrarmos registros, em estudos sobre a imigração no Brasil, sobre a relevância da migração espanhola para o país no período conhecido como Grande Imigração (1880-1930). A imigração espanhola fez parte de um movimento mais geral de emigração europeia para o Novo Mundo em fins do século XIX e início do século XX, por diversas razões e perspectivas, exploradas em numerosos estudos: vencer a pobreza, fugir de perseguições e conflitos políticos, ou mesmo, em busca de aventura e do sonho do enriquecimento e de melhorias nas condições de vida e trabalho. Os Estados Unidos, a Argentina e o Brasil foram os principais países receptores dessa leva de imigrantes europeus, que, após um certo refluxo, retornarão à Europa e voltarão

a imigrar após a II Grande Guerra. Estima-se, dessa forma, que 11 milhões de europeus deixaram o continente entre o início do século XIX e a Primeira Guerra Mundial rumo à América Latina. Dentre estes, ao menos 30% eram espanhóis (Gonçalves, 2020). Os dados evidenciam que o Brasil estava entre os principais destinos dos espanhóis, depois da Argentina e de Cuba.

Combinando políticas de atração com iniciativas individuais, o Brasil foi um importante destino migratório no período. Tais deslocamentos, avaliados, especialmente, em estudos sobre a imigração subvencionada que se dirigiu a São Paulo, não compreendem todos os casos presentes no contexto brasileiro. Para Érica Sarmiento, pesquisadora da imigração espanhola, esse é o caso da imigração galega para o Rio de Janeiro no período compreendido entre 1880 e 1930 (Sarmiento, 2017). Segundo a autora, a historiografia da imigração privilegiou, por muito tempo, o contexto paulista e o caso dos imigrantes que atuaram em núcleos rurais, ou mesmo se deslocaram para núcleos urbanos em função do êxodo rural. Todavia, isso não explica a imigração galega para o Rio de Janeiro. Em seus estudos, a autora constatou que a imigração galega para o Rio de Janeiro esteve mais relacionada a cadeias imigratórias e a um coletivo ligado ao setor terciário e que se deslocou para os centros urbanos.

Evidenciou, ainda, a dificuldade de se encontrar documentação sobre esse contingente, devido ao fato de que os galegos se misturaram aos imigrantes portugueses por sua proximidade linguística e comportamental no cotidiano carioca, o que fez com que o termo galego, fosse utilizado, à época, tanto para espanhóis quanto para portugueses.[4] Além dessa mistura dos galegos com a comunidade portuguesa, é preciso considerar que houve, ao final do século XIX, um estímulo à naturalização, e isso fez com que a população galega naturalizada estivesse invisibilizada nos documentos consulares ou de associações que registraram sua presença no Rio de Janeiro.

4. O termo galego chegou a ser usado pejorativamente para portugueses do norte da península que, por questões políticas ou em relação à concorrência em mão de obra e emprego, eram hostilizados.

Tanto nos estudos de Érica Sarmiento quanto na pesquisa de Lená Menezes (1996), há uma ênfase no fato de que a imigração espanhola para o Rio de Janeiro teve como contingente majoritário os espanhóis procedentes da Galícia. Além dos fatores gerais de explicação sobre a imigração europeia no final do século XIX, alguns elementos podem se somar à justificativa da imigração galega para o Brasil e o Rio de Janeiro: a proximidade linguística e geográfica da Galícia com Portugal, o uso costumeiro dos portos portugueses para deslocamentos à América, além do foco de atração do Rio de Janeiro como cidade em expansão e pleno desenvolvimento modernizador, especialmente, após a conjuntura que se materializou em reformas urbanas e sanitaristas no início do século XX.[5] A modernização da Zona Portuária, a criação de amplas avenidas, então adaptadas para o uso de automóveis, medidas sanitaristas, inspiravam-se na perspectiva de que progresso, civilização e modernidade poderiam tornar a cidade equiparada às cidades europeias como Paris e Londres. Do lado galego, pode-se considerar, ainda, o estancamento da economia agrária na primeira metade do século XIX, gerando dificuldades para uma comunidade agrária que tinha como base a agricultura familiar e de subsistência. Às necessidades econômicas e de escassez de trabalho, somava-se a fuga do serviço militar entre jovens. As pesquisas nos livros do Censo empreendidas por Érica Sarmiento em Santa Comba, na província da Corunha, mostram que a emigração galega ao Rio de Janeiro foi formada por jovens e solteiros, que antes dos 18 anos já estavam fora da Galícia (Sarmiento, 2017).

Em resumo, pode-se considerar que havia uma cadeia imigratória para o Brasil, favorecida por fatores de expulsão de galegos e atração ao Rio de Janeiro, embora a Argentina tenha sido a primeira escolha dos imigrantes

5. Nesse sentido, revisões sobre a Reforma Urbana Pereira Passos tem identificado que houve, na verdade, duas reformas: uma em âmbito municipal e outra na esfera federal. Elas possuíam objetivos diferentes, como nos explica Mayara Silva, após realizar uma leitura dos autores e documentos que tratam do tema: "a reforma municipal, gerida por Pereira Passos, por mais que não tenha deixado de lado os aspectos urbanísticos e sanitários, deu bastante importância para os aspectos comportamentais, muito em função do conceito de civilização que regeu a reforma do prefeito [...]. A reforma federal, ocorrida no governo de Rodrigues Alves, dirigida principalmente por Lauro Muller e Francisco Bicalho, priorizou os aspectos urbanísticos e sanitários" (Silva, 2019, p. 3).

espanhóis, seguidos d Brasil e Cuba (Gonçalves, 2020). Vejamos, agora, se essas premissas sobre a imigração galega se aplicam a Modesto Brocos e seus deslocamentos, antes de avaliarmos a obra que elabora como um artista em trânsito, preocupado com as identidades nacionais: o *Tríptico de Santiago*.

Como um exemplo galego que deixa sua terra na juventude, Brocos abandonou a Galícia ainda muito jovem. Nascido em Santiago de Compostela em 1852, em 1870, com apenas 18 anos, já teremos notícias dele como ilustrador na publicação *Los anales de agricultura de la Republica*, na Argentina, o destino preferido de galegos no Novo Mundo.

Não encontramos registros de que sua família sobrevivia às custas da atividade agrária, mas da vocação artística de seu pai e irmãos. Brocos era filho do pintor e gravador Eugênio Brocos, além de seu Tio Juan, que era escultor. Seu irmão mais velho, Isidoro Brocos (1841-1914), passou à posteridade como professor de Pablo Picasso e um dos mais destacados escultores e xilogravadores espanhóis (Nunes, 2008; Orjais, 2001). Isidoro e Modesto teriam recebido alguma formação na Escola de Desenho da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago e na Academia de Belas Artes de São Fernando, em Madrid, mas o exercício artístico parece ter mesmo vindo da experiência. Em seus inícios, era evidente para os irmãos Brocos, o desejo de representar temas populares espanhóis. Isidoro Brocos é, também, lembrado por suas representações de músicos populares e cenas de costumes, e sua trajetória envolve atividade de ensino de artes e trabalhos burocráticos na Academia de Belas Artes de La Coruña. Era um momento político conflituoso na Espanha, no qual havia disputas, após as Guerras Napoleônicas (1803-1815), entre monarquistas e republicanos. Em tais conflitos, grupos republicanos e anarquistas, defendiam o fim da monarquia absoluta. Nesta conjuntura, os elementos identitários das províncias tomaram relevo e importância. Havia, portanto, tensões políticas, um baixo grau de industrialização e desenvolvimento, com poucas oportunidades.

Com uma formação fundamentalmente artística, influenciado por elementos de atração ao Novo Mundo e uma conjuntura pouco promissora, o jovem Brocos, ainda com uma formação frágil, mas com alguma experiência como desenhista e gravador, decide alçar novos rumos. Após viver algumas experiências profissionais como ilustrador e gravador em Buenos Aires (Jaureguizar, 2009), o artista emigra para o Rio de Janeiro, em 1872. Em seu livro sobre *A Questão do ensino de Bellas Artes* (1915), Brocos nos conta que ali aportou para estudar e exercer sua profissão de xilógrafo, não por vontade, mas pelas circunstâncias: "achava-me no Rio de Janeiro para onde os azares da sorte me tinham conduzido, e aqui exercia a profissão de xilógrafo, quando soube da existência de um estabelecimento de um ensino artístico onde poderia estudar" (Brocos, 1915, p. 14). Suas atividades no Rio de Janeiro ocorreram, portanto, pelos "azares da sorte". Não havia oportunidades consistentes na Galícia, as atividades na Argentina não parecem ter frutificado, e o jovem artista se instalou em um núcleo urbano promissor, que lhe dava oportunidades de sobrevivência com seu trabalho como xilógrafo, caricaturista, gravador e com possibilidades de frequentar uma escola que permitia a livre frequência dos alunos: a Academia Imperial de Belas Artes. Aluno de Zeferino da Costa e de Victor Meirelles, Brocos recebe fundamentos básicos de professores da Academia, enquanto colabora com algumas xilografias em periódicos, como no jornal satírico *O Mequetrefe*.

Dessa experiência primeira, Brocos vai receber as bases de um ensino que transita, no Brasil, entre a pintura histórica para a pintura de gênero. De Vitor Meirelles ele receberá instruções, como exercício de ensino, para pintar o tema bíblico *Noé bêbado*, com indicações que a composição e as cores deveriam denotar uma interpretação singular.[6] Tais exercícios certamente influenciaram a produção de *Redenção de Cã*, tela cheia de referências a uma Sagrada Família em

6. Como explica: "ao aproximar-se o termo do anno escolar, deu-nos um assumpto bíblico a pintar: Noé Bêbado" (Brocos, 1915, p. 9). Explica, ainda, que o professor ensinava, com ênfase a combinação de cores para que eles conhecessem seus efeitos. Esse detalhe é importante, pois, ao explicar sobre as cores em *Retórica dos pintores* (1933), Brocos vai defender o uso de tons terrosos para temas satíricos, atmosfera que se faz presente em *Redenção de Cã*.

transição étnico-racial, instalada em um ambiente tipicamente brasileiro, uma família brasileira em processo de miscigenação. O artista vai, ainda, defender um ensino de artes que envolva o trabalho profissional com ornatos, algo que tivesse um cariz identitário, elemento que ele julgaria ser fundamental na formação artística. Dentre diversos elementos que defenderá, estará o aprendizado de ornatos com motivos da flora local, elementos que confeririam originalidade e dariam oportunidades aos artistas para que atuassem profissionalmente: "começar por utilizar a nossa flora, substituindo a folha do acantho pela folha do nosso mamoeiro, para chegarmos a ter uma ornamentação nova" (Brocos, 1933, p. 136). A defesa de uma arte nacional será um dos capítulos de seu livro *Retórica dos pintores* (1933), livro escrito a partir de sua experiência na Escola Nacional de Belas Artes, a academia que altera seu nome no início da República e o acolhe como professor a partir de 1890.

A primeira experiência no Brasil já demonstra plantar sementes de uma perspectiva de interpretação de temas artísticos que tivessem como base as identidades locais, singularidades que fizessem sentido para os contextos nas quais o pintor se agencia, primeiro como aluno e, mais tarde, como professor da Escola Nacional de Belas Artes.

Após um breve período no Brasil (possivelmente entre 1872 e 1875), o pintor volta à Europa e se desloca entre a Espanha e a França entre 1877 a 1882, almejando ateliês nos quais pudesse aperfeiçoar seu fazer artístico. Seus principais mestres, entre 1877 e 1881, foram Henri Lehmann (1814-1882), discípulo de Ingrés na França, Federico Madrazo (1815-1894), na Espanha, e Ernest Hérbert (1817-1908), novamente em Paris. Em 1882, a Coruña criou um prêmio para artistas, uma bolsa para estudo em quatro anos em Roma. Brocos concorreu e recebeu o prêmio, seguindo então para a Itália. Sob a proteção do artista de pintura histórica Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921), diretor da Academia Espanhola de Belas Artes em Roma, Brocos produziu obras com temática histórica, mas com elementos identitários. É o caso de *Rebeca dando de beber a Eliézer* (1883), tema bíblico que trata de questões raciais e agrárias, como as que viviam a Espanha em tal contexto. Produziu, ainda, um tema de

exaltação à história da Galícia, como *A defesa de Lugo* (1887).[7] Aqui, mais uma vez, Brocos responde à conjuntura histórico-artística espanhola que adotava temas bíblicos e de pintura histórica. Entretanto, nesse exercício, consciente das mudanças que ocorriam no cenário artístico espanhol, e, ainda, valorizando as temáticas locais que enfrentavam o centralismo castelhano, Brocos reveste seus exercícios de uma roupagem relevante para a história galega.

Terminado seu tempo de pensionista, Brocos voltou à Espanha em 1887 e se manteve como xilógrafo. Ao mesmo tempo, preparava-se para concorrer ao cargo de professor na Espanha por meio de um concurso. No ano seguinte, exibiu duas xilogravuras no Salão de 88, em Paris, mas nada produziu o efeito esperado pelo artista, já com 36 anos. Assim, como se expressou em um de seus livros: "cansado de esperar pelo concurso, vivendo do producto do meu trabalho, e farto de luctar em Paris, decidi voltar à terra do Cruzeiro" (Brocos, 1915, p. 98).

Aqui, certamente, encontramos uma condição comum aos galegos que viram no Rio de Janeiro, um polo de atração. Brocos justificou que a situação do país era de grandes mudanças e que havia reformas nas instituições do Império e uma marcha para o progresso com o alvorecer da República. Foi nessa conjuntura que, ao frequentar o círculo de artistas ligados à antiga academia, Brocos se fez notar como gravador e acabou por ser nomeado pelo ministro Benjamin Constant, em dezembro de 1890, como professor do Liceu de Artes e Ofícios, atividade que lhe rendeu o posto de pioneiro da gravura no Brasil. Em função dessa distinção, o artista aproveitou-se da política de naturalização estimulada pela República para mostrar sua boa vontade em fixar-se no país: "o ministro Benjamin Constant, sabendo que eu era xyllographo exímio, e esta arte sendo naquele tempo de primeira necessidade por escassear no paiz e como elemento de progresso, para me vincular, nomeou-me professor das Escolas de 2º grão. Eu correspondi a esta atenção, naturalizando-me" (Brocos, 1915, p. 98). A honraria pela oportunidade de atuar de maneira vitalícia em uma instituição de ensino, retribuída com a naturalização, não durou muito, entretanto. No ano seguinte, Rodolfo Bernardelli, seu antigo colega na Escola de Belas Artes, as-

7. A respeito da obra e sua recepção na Espanha, ver o texto "Memórias da Defesa de Lugo (1887): costumbrismo e regionalismo em Modesto Brocos (1852-1936)" (Capel, 2020).

cendeu ao cargo de Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Com a expectativa de realizar grandes mudanças, Bernardelli convenceu Modesto Brocos a abandonar seu cargo vitalício no Liceu e ele foi nomeado professor interino da Escola Nacional de Belas Artes em 4 de maio de 1891, atividade que exerceu por seis anos, até se deslocar novamente para a Espanha.

Rio de Janeiro foi um polo de atração para imigrantes. Brocos, neste caso, cumpriu o padrão da imigração espanhola no período. Todavia, os estudos mostram que a naturalização era um ato raro, pois, além de restrições aos naturalizados e o incômodo identitário, havia uma expectativa de retorno. Esse não parece ter sido o caso de Brocos. Naquele momento, ele já havia lutado por um lugar na França e na Espanha, e o Brasil lhe parecia um país cheio de oportunidades e promessas. A despeito da importância de sua atuação como pintor de gênero e professor na Escola Nacional de Belas Artes, após seis anos, em maio de 1897 (Brocos, 1915), possivelmente atraído pelas novas conjunturas artísticas e desgastado pelos embates políticos e disputas que ocorriam na própria Escola Nacional de Belas Artes, Brocos decidiu voltar à Europa. Ali ele faria uma grande aposta artística, mais uma vez estimulado por agenciamentos identitários. Após visitar as Exposições Universais e identificar novas tendências artísticas, ele faria a pintura que está na Sacristia da Catedral de Santiago de Compostela: o *Tríptico de Santiago* (1899). Vejamos os elementos que cercam a obra em sua produção e recepção, e os motivos que a levam a ser uma obra desprezada em seu tempo, mas importante para a história e tradições identitárias na Galícia, fruto de deslocamentos. A partir da obra, vamos compreender que, em função do trânsito entre o Brasil e a Galícia, em especial, a cidade de Santiago de Compostela, cidade natal do artista, Modesto Brocos sempre foi um artista estrangeiro. Ele foi um artista estrangeiro no Brasil e um forasteiro na Galícia. Sua natureza *outsider* fez com que o *Tríptico de Santiago* tenha sido realizado de maneira original em relação à forma como a tradição jacobeia lidava artisticamente com o tema. Ele vai revestir a obra de aspectos únicos, unindo a tradição jacobeia ao seu local de origem, fazendo com que a tradição pudesse se fortalecer e fosse facilmente reconhecida. De outro modo, a obra também contribuiu para dar visibilidade à pintura galega, no momento em que passa a pertencer aos fundos da Catedral. É o que veremos a seguir.

A "descoberta" da catedral medieval e a valorização dos ambientes jacobeus

É surpreendente que o Pórtico da Glória e, em geral, os aspectos artísticos mais destacados da catedral de Santiago tenham tido pouco eco até meados do século XIX. Foi então que o interesse despertado na Inglaterra pela arte medieval levou à "descoberta" da arte da Península Ibérica e, com ela, da Catedral de Compostela, que se enquadrava no espírito romântico. Assim, em 1845, Richard Ford publicou um guia no qual incluiu uma breve resenha dedicada ao Pórtico da Glória e, vinte anos mais tarde, George Edmund Street fez um estudo pormenorizado e elogioso do Pórtico, definido como "uma das grandes glórias da arte cristã", assinalando que é "apropriadamente chamado Pórtico da Glória", adquirindo uma nova entidade como obra de arte.

Figura 2 – Reprodução do Pórtico da Glória



Fonte: Cast Courts de Victoria & Albert Museum de Londres. Disponível em: https://www.vam.ac.uk/collections. Acesso em: jun. 2025.

Pouco tempo depois, o *South Kensington Museum* empreendeu missões internacionais para selecionar as peças mais notáveis do património mundial. Nesta ocasião, John Charles Robinson percorreu a Espanha, visitando Santiago em 1865, onde ficou deslumbrado com o Pórtico da Glória, insistindo na conveniência de fazer uma cópia em tamanho natural para as salas dedicadas às reproduções das obras mais notáveis da arte universal. Um ano mais tarde, em abril de 1866, o Capítulo acedeu ao pedido de autorização para fundir o Pórtico sob a direção de Doménico Brucciani; e finalmente, em outubro de 1873, foram inaugurados em Londres os Tribunais Arquitetónicos, tendo a reprodução do Pórtico da Glória (Figura 2) como um dos seus principais protagonistas, como se reflete na literatura da época. Assim, seis séculos depois da sua criação pelo gênio do Mestre Matteo, o Pórtico passou a fazer parte do Templo da Arte e, com ele, do seleto grupo de obras-primas da história da arte.

No mesmo período, começam a consolidar-se na Galiza questões de identidade que procuram na história e na arte medievais elementos de reivindicação. Assim, surgiu o interesse pelo estudo da figura do Mestre Matteo, que acabaria por se tornar figura lendária e "pai" da arte de essência galega, com uma influência que se prolongaria por todo o século XX.[8]

8. Neira de Mosquera publicou, em 1850, uma biografia romanceada na qual aborda a sua chegada à catedral pela mão do rei Fernando II, o seu trabalho na construção do Pórtico da Glória, a impressão que esta obra causou, na época, ao povo de Compostela, arrebatado pelo esplendor de um "conjunto mágico, deslumbrante, cintilante" (Mosquera, 1850) e, finalmente, o seu autorretrato na sua obra-prima. O próprio autor indicou que tinha dedicado o texto a narrar a tela de Genaro Pérez Villaamil, pintada um ano antes e hoje na posse do Patrimonio Nacional. A pintura mostra uma visão do Pórtico da Glória em que as figuras parecem ganhar vida (Sevilla, 1991). O seu êxito foi tal que passou a ser identificada com uma vista real do Pórtico, prova de que, até há pouco tempo, era um espaço pouco conhecido e inacessível, perdido nas traseiras da nave central da catedral (Figura 2).

Figura 3 – A transladação do corpo do Apóstolo Santiago à sede de Padrón. Raimundo de Madrazo, óleo sobre tela, 1859. Museu Catedral de Santiago



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

No mesmo contexto, pouco tempo depois, o jovem Raimundo de Madrazo escolheria uma cena típica da tradição jacobeia para a sua primeira obra documentada: *La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón* (Peiró, 2020). Embora datada, junto à assinatura no canto inferior direito, de 1859, foi apresentada um ano antes na Exposição Regional de Sevilha, e o seu início é confirmado em 1856 (Reynolds, 2000). Representa o momento em que, após a travessia milagrosa desde o porto de Jaffa, o barco chega a Padrón e, enquanto Atanásio e Teodoro dão graças a Deus, são ajudados por outros discípulos locais

a desembarcar o corpo de Santiago, envolto numa mortalha, mas sublinhando, através das formas que se vêem sob os panos, que está completo (Figura 3). Terminado o processo, a viagem prosseguiria, passando por várias vicissitudes até chegar ao bosque de Libredón, onde o corpo seria sepultado num mausoléu.

A redescoberta do sepulcro apostólico em 1879: uma nova era jacobeia

Apesar do interesse que a Catedral de Compostela tinha despertado nos viajantes britânicos algumas décadas antes e da importância que os movimentos regionalistas começavam a atribuir ao patrimônio cultural e às tradições locais, as peregrinações a Santiago continuavam em profunda crise devido a várias razões, dentre as quais, as mudanças políticas e sociais que se vinham verificando desde o início do século XIX. A isto juntava-se um pormenor importante: desde 1589, o sepulcro apostólico estava desaparecido, quando o arcebispo Sanclemente, aparentemente receoso da ameaça do pirata inglês Drake chegar a Compostela, decidiu escondê-lo. A partir de então, a catedral ficou sem o seu elemento principal, a sua razão de ser, o que provocou a decepção dos poucos que ainda se aventuravam a peregrinar ao local.

Perante esta situação, o Cardeal Payá y Rico encarregou um grupo de capitulares, sob a direção de Antonio López Ferreiro, de procurar o túmulo e, na noite de 28 para 29 de janeiro de 1879 (Vidal, 1949), este foi recuperado na zona do transaltar, muito próximo da localização original que sempre esteve, até ser ocultado. Este fato, reforçado pelos estudos de especialistas de renome da Universidade de Compostela, que certificaram a autenticidade dos restos recuperados, e, sobretudo, pela Bula *Deus Omnipotens* (Campos, 1985), promulgada pelo Papa Leão XIII em 1884, na qual se incentivava os fiéis a recuperar as peregrinações

a Santiago, significou um ponto de viragem para a sede compostelana, não só no nível espiritual, uma vez que também na catedral se iriam realizar novas obras, incluindo a construção de uma nova cripta sob o altar para albergar uma urna apostólica a ser venerada pelos fiéis (Varela, 2017).

Inicialmente destinada a esta nova cripta apostólica e com uma trajetória posterior mal-sucedida, que a levou a tornar-se uma porta que na altura camuflava o cofre da capela do Tesouro da catedral e, posteriormente, uma peça esquecida, foi uma pintura realizada em 1880 pelo pintor local Laureano Cao Cordido, que faz parte, atualmente, do acervo do Museu da Sé.

Poucas informações existem sobre este artista, para além do fato de ter sido professor da Real Sociedade Econômica de Amigos do País de Santiago e de ter ocupado o cargo de pintor oficial da catedral naqueles anos, a partir do qual se dedicou especialmente a fazer reparações e retoques; e apenas se conhece uma outra obra sua, um retrato do Cardeal Payá na coleção do Seminario Mayor, também pintado em 1880 (Castiñeras, 1999). Por isso, esta obra, e talvez também o retrato do Cardeal, que promoveu todas estas ações, estariam certamente entre as obras de decoração pictórica da nova cripta encomendada a Cao Cordido (Figura 4).

Figura 4 – *La Inventio*. Laureano Cao Cordido, óleo sobre tela, 1880. Museu Catedral de Santiago



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Para a composição, o artista tomou como referência a primeira representação desta passagem na tradição jacobeia, que aparece numa miniatura do Túmulo A da Catedral de Santiago de Compostela, onde Teodomiro é representado no interior de uma câmara iluminada por uma lâmpada na parte superior, diante de três sepulcros, incluindo o central, que é incensado por um anjo. A pintura de Cao Cordido segue este mesmo modelo, que se difundiu ao longo da história: a cena se passa num pequeno espaço de chão axadrezado e teto abobadado, também ele pouco iluminado por uma lâmpada, em que Teodomiro, vestido de pontifical, descobre os três sarcófagos de mármore, incluindo o central, enquanto um anjo coloca sobre ele o seu incensário (Figura 5).

Figura 5 – *La Inventio*. Miniatura do Tumbo A da Catedral de Santiago. Arquivo Catedral de Santiago



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Nas décadas seguintes e, fundamentalmente, durante o longo episcopado do cardeal José María Martín de Herrera, sucederam-se as ações relacionadas com a revitalização do culto jacobeu. Neste contexto, para o Ano Santo de 1920, foi encomendado um tríptico sobre painel ao artista compostelano Juan Luis López, destinado a formar um novo retábulo na capela catedral de Sancti Spiritus, que teria uma dedicação especial ao atendimento dos peregrinos. Permaneceu ali apenas duas décadas, pois foi retirado quando da desmontagem do coro da nave central da catedral, e o retábulo da Virgen de la Soledad, que presidia ao coro alto, foi transferido para esta capela. Posteriormente, caiu no esquecimento em vários depósitos da catedral, até ser restaurado em 2019 e passar a fazer parte da coleção do Museu (Garcia, 2019).

No Tríptico de Pentecostes, Juan Luis desenvolveu magistralmente os conhecimentos adquiridos nos seus estudos aprofundados da pintura italiana primitiva, incorporando algumas figuras e, sobretudo, nos fundos, o simbolismo pré-rafaelita dos seus primeiros anos, mas também a identidade compostelana que nunca o abandonaria na sua longa carreira artística. O painel central, mais largo e mais alto do que os painéis laterais, representa a Virgem Maria entronizada e acompanhada de ambos os lados pelo Colégio Apostólico, um grupo no qual se identificam Pedro e João em primeiro plano e, no terceiro lugar à esquerda, São Tiago Maior, neste caso pelas conchas bordadas no seu manto de granada e pelo seu rosto enérgico. No canto inferior direito deste painel conservam-se, parcialmente, a assinatura e a data da obra: "Opus Juan Luis MCM...".

Particularmente interessante é a escolha das figuras dos painéis laterais, ambas ligadas ao franciscanismo e à peregrinação a Santiago. A da direita representa São Francisco de Assis, que, segundo a tradição, teria peregrinado a Compostela em 1214, recebendo a revelação, rezando diante do altar do Apóstolo para difundir a sua ordem pelo mundo e fundando, posteriormente, o Convento Franciscano de Santiago. São Francisco aparece de perfil e parece dirigir-se aos presentes na cena principal, como o novo apóstolo, para fazer parte do grupo dos Doze. Ao fundo, uma paisagem arborizada com uma montanha no cimo, talvez em relação com os locais da sua hipotética peregrinação a Compostela (Figura 6).

Figura 6 – *Tríptico de Pentecostes*. Juan Luis López, óleo sobre tela, 1920. Museu Catedral de Santiago



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Do outro lado do painel, à esquerda, encontra-se uma delicada e elegante imagem de Santa Isabel de Portugal, a Rainha Santa, que efetuou duas peregrinações a Santiago no século XIV. Das crônicas da primeira delas, Juan Luis terá tirado a inspiração para a cena, na qual é representada elegantemente vestida, com o Pórtico da Glória atrás de si, abrindo-se para uma paisagem de fundo que inclui a fachada medieval da catedral, as muralhas da cidade e até o mítico Pico Sacro. Também em consonância com as referências à sua chegada a Compostela, tira a sua coroa, que usa sobre uma almofada, para oferecê-la ao apóstolo, juntamente com outros presentes.

Juan Luis voltará a abordar o tema de Santiago, para além das ilustrações ou cartazes, em 1929, por ocasião da decoração do pavilhão galego na Exposição Ibero-Americana de Sevilha. Vários artistas participaram deste projeto, promovido pelas quatro juntas provinciais galegas. No caso de Juan Luis, foi-lhe encomendada uma série de cenas sobre a história de Compostela com um sentido de divulgação.

O Tríptico de Modesto Brocos: cenários jacobeus e identidade galega

Apesar da sua longa estadia no Brasil, onde exerceu principalmente as funções de professor-artista e gravador (Capel, 2022), é de salientar o caráter compostelano de Modesto Brocos e a sua importância para a pintura galega de finais do século XIX. Ambas as questões estão patentes no Tríptico pelo qual fez tantos sacrifícios, deixando para trás uma vida estabelecida e uma família no Rio de Janeiro, sendo que, apesar da recepção decepcionante da obra em seu tempo, esta acabou por confirmá-lo como um dos importantes artistas galegos de sua época. Assim, mais de um século depois, as palavras amargas que o próprio Brocos deixou na sua caligrafia parecem em vias de se cumprir: "Está atualmente na Catedral de Compostela e o tempo se encarregará de o transmitir à posteridade" (Brocos, 1915, p. 100).

O Tríptico segue a tradição jacobeia na conceção mítico-simbólica da obra. Para a sua realização, sob as influências de uma nova situação e estimulado pelas tendências artísticas europeias, o autor inspirou-se em traços de realismo, simbolismo e do impressionismo, como ele próprio declarou em 1915: "Usei o impressionismo nos céus dourados e na capa dourada. Pintei 'A Invenção' no centro, em estilo simbólico, e a 'Pregação' e a 'Chegada do Corpo' nas laterais, em estilo realista" (Brocos, 1915, p. 100). Como a maioria dos artistas do período de entresséculos, Brocos vai incorporando outros elementos à sua identidade artística, influenciado, especialmente, pela imersão nos salões

de arte que frequentou entre 1897 e 1900. Este fato é invulgar na evolução da obra e do pensamento do artista, uma vez que, no Brasil, como professor e pintor, destacou-se na perspetiva artística, chegando a ser descrito pela crítica como um pintor de gênero (Capel, 2022). Brocos interessou-se pelo impressionismo e incentivou seus alunos no Brasil a utilizarem elementos da técnica, especialmente ao ar livre, algo inovador para a época dentro da tradição do ensino de arte na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Em 12 de maio de 1897, Brocos deixou a sua família no Brasil e partiu para a Europa. Esta decisão deve-se, sobretudo, ao desejo de realizar uma pintura com que "sonhava antes de ser pintor" (Brocos, 1915, p. 100), para o que necessitava regressar aos principais centros artísticos da época e conhecer as suas últimas inovações. Logo se mudou para Roma, onde montou um ateliê para pintar o Tríptico de Santiago. Existem provas (Capel; Peiró, 2024) de que esteve aí em novembro de 1897 e, também, de que em dezembro de 1899 tinha terminado a sua obra e se preparava para viajar a Paris para apresentá-la na Exposição Universal de 1900. No entanto, o resultado não foi o esperado e, depois de ter sido rejeitado, partiu para apresentar a obra na Exposição Nacional de Belas Artes de Madrid no ano seguinte, onde também não teve sucesso. Anos mais tarde, o próprio artista escreveu sobre a sua desilusão perante o fracasso do quadro em que tinha investido tanta esperança e esforço: "Fui infeliz! Em Paris, não fui aceito e, em Madrid, os pintores mandaram-me para a secção de decoração e os decoradores não me aceitaram como tal" (Brocos, 1915, p. 100).

O tríptico aparece no catálogo publicado para a exposição de Madrid, na seção de pintura e com o título *Invención del sepulcro de Santiago y sus tradiciones en Galicia*, que é presumivelmente o título que lhe deu originalmente o seu autor, embora seja conhecido por este outro título: *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia*.

Do próprio Brocos sabemos que, em 1915, a peça se encontrava na Catedral de Santiago de Compostela, de onde estava confiante que acabaria por

ser transmitida à posteridade. De fato, de acordo com a imprensa da época, consta que o Tríptico já se encontrava em Santiago em outubro de 1901, e, seguindo a sucessão de notícias publicadas, de que se tratava, inicialmente, de um depósito temporário, devido à pressa do artista em regressar ao Brasil para estar com a família, de onde não mais voltaria; situação que as circunstâncias acabariam por prolongar no tempo até os dias de hoje, em que permanece pendurado numa das paredes da Sacristia da Catedral.

Um artigo publicado por Bernardo Barreiro na Galiza Diplomática em 1892, cinco anos antes da viagem de Brocos a Roma, mostra que o processo de realização do Tríptico havia começado muito antes e que, naquele momento, existia um esboço avançado da obra com uma seleção inicial de cenas diferente da final. Também é possível deduzir da mesma nota que, já naquele momento, Brocos se interessava pela reivindicação, por meio da arte, das tradições e da história da Galiza, dentro das correntes da época, apesar de já viver no Brasil há algum tempo. Barreiro descreve como pôde ver, por ocasião de uma breve estadia do artista na sua cidade natal, "um tríptico que tinha trazido em esboço para o terminar a nosso ver com os três temas seguintes: a chegada da barca a Padrón com o Corpo Santo de Santiago Maior, a Descoberta por Teodomiro dos arcos de mármore do Libredón e o Altar primitivo com a imagem do Apóstolo Peregrino" (Vásquez, 1892, p. 25-26).

Além disso, dessa viagem a Compostela terá também levado consigo a inspiração para uma nova cena relacionada com a Catedral, captada no que parece ser o esboço de uma obra que não chegaria a executar ou, ainda, como cena alternativa para o seu Tríptico (Figura 7), a cerimônia de coroação de Alfonso Raimúndez como rei da Galiza, de Diego Gelmírez – uma peça que foi conservada no Brasil pelos herdeiros de Modesto Brocos até os anos 1990 e que foi recentemente adquirida pela Diputación de A Coruña de um proprietário privado.

Figura 7 – *Coronación de Alfonso Raimúndez como Rey de Galicia en la catedral de Santiago* (boceto). Modesto Brocos, óleo sobre tela, ca. 1888. Diputación provincial de A Coruña



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Juntamente com esta inegável referência à sua terra natal por parte de Modesto Brocos, podemos acrescentar às suas influências pré-rafaelitas, simbolistas e impressionistas, um evidente componente identitário que vai além: as paisagens escolhidas como fundo para as suas cenas se relacionam com mitos da história da Galiza, neste caso, com a tradição e a história de Santiago de Compostela. Esta inclusão de elementos da identidade galega seria continuada, depois de brocos, por outros artistas, como Camilo Díaz Baliño (Capel; Peiró, 2024, p. 5).

Da descrição das cenas do esboço do Tríptico, que se destinava, segundo Barreiro, à catedral de Compostela, à qual não o pôde entregar devido à pressa da sua viagem (Peiró; Capel, 2024), conclui-se que Brocos acabou por alterar duas das três cenas, mantendo-se apenas a da chegada dos restos apostólicos a Padrón: a principal, a que corresponde à Inventio, viu modificado o momento escolhido, pois não aparecem D. Teodomiro nem os "arcos de mármore", substituídos por uma passagem anterior da tradição jacobeia, quando os anjos vão indicar o lugar ocupado pelo sepulcro, esquecido entre a vegetação da floresta. E a mudança mais notável é a substituição do painel dedicado ao Altar Primitivo da catedral, com a imagem de Santiago Peregrino, por uma nova cena da tradição jacobeia, a Pregação do apóstolo no monte San Gregorio, perto de Padrón. Este fato poderia estar relacionado com um mais que possível encontro em Roma entre o artista e José María Martín de Herrera, quando este último se deslocou a Roma em 1898 para receber o barrete cardenalício.

É mais do que provável – e tal parece ser confirmado por cartas de Modesto ao seu irmão, o escultor Isidoro Brocos (Pereira; Sousa, 1999, p. 226-227) – que, por ocasião da sua estadia em Roma, tenha havido um ou mais encontros entre os dois, que Martín de Herrera tenha conhecido o processo de realização do Tríptico e que tenha feito sugestões sobre o seu tema, precisamente para que se enquadrasse na mensagem que a Igreja de Santiago queria difundir naquele momento, fato que serviria para explicar a alteração de duas das cenas descritas no esboço na obra final. Nelas, foram particularmente relevantes os momentos e cenas selecionados, com um inegável caráter identitário, de acordo com a tradição jacobeia e identificáveis, em muitos pormenores, pelo espectador.

No Tríptico, as cenas são divididas por um par de colunas torsais medievais que seguem modelos presentes na própria catedral; os capitéis que coroam ambos os fustes seguem também inspiração estilística medieval e contêm duas cenas fundamentais para a afirmação da tradição jacobeia em Compostela: Santiago Caballero na Batalha de Clavijo e a Aparição da Virgem do Pilar a Santiago. Brocos tinha abundantes referências a ambas na própria Catedral de Compostela (Figura 8).

Figura 8 – *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia.* Detalle capitel de la Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago. Modesto Brocos, óleo sobre tela, 1899. Catedral de Santiago de Compostela



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

Os painéis laterais representam, à direita e à esquerda, respetivamente, a Pregação de Santiago na Galiza e a Transladação dos seus restos mortais para o lugar de Padrón, perto da atual Compostela. A cena central preside ao conjunto e representa a *Inventio*, a revelação dos restos mortais de São Tiago, que repousam num sarcófago cristão primitivo. Segue fielmente a história da tradição jacobeia, desenvolvida sobretudo a partir dos primeiros anos do século XII, durante o episcopado de Diego Gelmírez.

O mistério e a subjetividade mística estão em perfeita consonância com a trajetória da construção imaginária medieval da descoberta das relíquias de Santiago, em que uma estrela é o guia de um eremita para encontrar os restos

mortais do Apóstolo no meio da floresta. A aura mística e a luminosidade enfatizadas na obra *Invenção* de Brocos, o formato da obra e as suas escolhas de articulação entre as imagens e as inscrições teriam influenciado, como já referimos, artistas como Camilo Díaz Baliño (Figura 9) que, nos primeiros anos do século XX, iniciou a arte celta artística na Galiza, movimento que está presente nas narrativas da Pregação de Santiago nestas terras (Capel; Peiró, 2024).

Figura 9 – *Tríptico e tras de xurdia loita os homes de Brigantia reconqueriron o Santo Grial ceibe e grorioso*. Camilo Díaz Baliño, óleo sobre tela, 1919/1920-1922



Fonte: Legado de Isaac Díaz Pardo.

A influência do celta na obra de Brocos (Brocos, 1924) está diretamente relacionada com uma visita que fez, com a sua irmã Filomena, ao Monte de San Gregorio ou Santiaguiño do Monte, na Galiza, em 1880, dezessete anos antes da execução do Tríptico de Santiago. Aí fez dois esboços: o primeiro com a perspetiva das pedras e da escadaria, e o outro com uma panorâmica geral, com a ajuda da sua irmã como modelo (Figura 10).

Figura 10 – *Santiaguiño do Monte con Filomena a la izquierda*. Croquis para *Tríptico de Santiago*. Modesto Brocos, tinta sobre papel. Ca. 1878



Fonte: Publicado en el *Almanaque Gallego* de 1924.

A primeira das cenas que aparecem no Tríptico de Santiago refere-se à pregação do Apóstolo em Santiaguiño do Monte. Santiago aparece de pé sobre uma pedra, numa posição mais elevada, segurando um bastão na sua mão esquerda, com o qual fez aparecer uma fonte; a sua mão direita está dirigida para o céu e a sua cabeça é distinguida por um nimbo. A disposição da obra e das figuras é claramente inspirada no Monte de São Gregório, como o próprio artista explicou (Figura 14).

No canto inferior direito, logo abaixo da figura sentada em pose pensativa, aproveitando o primeiro dos degraus, encontra-se uma inscrição em duas linhas, recentemente descoberta, que serve para confirmar a sua autoria, local de execução e data: "MTO BROCOS. ROMA MDCCCIC".

No mesmo padrão artístico, completado nesta ocasião com o céu, que tem a intenção de utilizar a técnica impressionista, o outro lado do Tríptico refere-se ao episódio da transladação do corpo do apóstolo. Em primeiro plano é possível ver o barco e a sua vela, com a qual se efectuou o transporte; em segundo plano, representa-se o depósito do corpo do apóstolo sobre uma pedra, relacionado com o primeiro momento da chegada a Padrón. Dois homens mais velhos e dois mais novos realizam a atividade, sendo estes últimos possivelmente uma referência aos discípulos Teodoro e Atanásio. No plano seguinte, vê-se um carro de bois, aludindo à posterior deslocação do corpo para a cidade e, mais além, infere-se o Pico Sacro, o lendário Monte Ilicino da tradição jacobeia (Figura 11).

Figura 11 – *Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia.* Detalle Predicación de Santiago en Santiaguiño do Monte (Padrón). Modesto Brocos, óleo sobre lienzo, 1899. Catedral de Santiago de Compostela



Fonte: Fundación Catedral de Santiago. Disponível em: https://artsandculture.google.com/partner/cathedral-of-santiago-de-compostela?hl=es. Acesso em: jun. 2025.

A cena central do Tríptico, que se refere ao *Inventio*, momento que antecede a descoberta do corpo de Santiago pelo Bispo Teodomiro, é caracterizada por referências místicas. No meio de um bosque de árvores que lembram carvalhos, encontra-se um sarcófago de mármore cuja idade pode ser identificada pelas estrígeis é guardado por dois anjos. Das colunas laterais, outros anjos estendem o filactério com a inscrição latina: "Corpus beati Jacobi Majoris ab Herode Hierosolymi". Da mesma forma, após o restauro da peça em 1997, é possível ler a legenda descritiva da cena central, referindo-se à descoberta do Sepulcro Apostólico na atual Compostela: "INVENTIO. CORPORIS BTI. IACOBI IN ARCA MARMORICA SINE IN CAMPOSTELLAE".

Notas finais

Em meados do século XIX, os viajantes britânicos descobriram Compostela, uma cidade que, paradoxalmente, atravessava um período de grave crise social, política e religiosa. Entre todos eles, destacou-se de forma especial o Pórtico da Glória e a figura do Mestre Matteo, que foi adoptada pelos movimentos românticos e regionalistas da época como um verdadeiro mito que ultrapassava os seus valores artísticos. Pouco tempo depois, em 1879, o Cardeal Payá conseguiu recuperar o sepulcro apostólico, que tinha permanecido escondido durante quase trezentos anos na zona das traseiras da catedral, facto que impulsionou a recuperação das peregrinações a Compostela e deu origem a ações e encomendas artísticas na catedral.

A coleção da catedral conserva exemplos notáveis de tudo isto, como o Tríptico das Tradições do Apóstolo Santiago na Galiza, pintado em Roma pelo compostelano Modesto Brocos entre 1897 e 1899, uma peça que chegou à catedral em 1901 e que, mais de um século depois, continua a ser largamente desconhecida. Embora não tenha sido originalmente destinada à Catedral e tenha sido uma iniciativa do próprio pintor, constitui uma parte importante do programa de afirmação jacobeia promovido naqueles anos e, de fato, é

bem possível que o cardeal Martín de Herrera tenha participado na seleção final das cenas e, talvez, em sua chegada à Catedral. O caráter identitário das suas cenas também é importante na hora de avaliar esta obra, que influenciou obras e tendências posteriores, destacando o valor da história para configurar uma arte nacional da Galiza. É importante salientar que, enquanto emigrante, o percurso de Brocos esteve ligado a preocupações identitárias, tanto na sua produção escrita como pictórica. Inserido numa vaga de emigrantes que deixavam o seu país de origem por um pólo de atração já conhecido dos galegos, como a cidade do Rio de Janeiro, Brocos procurou na sua profissão de artista e professor formas de sobrevivência e reconhecimento. Sua principal estratégia foi produzir algo que fizesse sentido para as localidades às quais pertencia, seja como nativo ou como imigrante. A sua singularidade reside nesta perspectiva, bem como nas dificuldades que teve para se posicionar como artista no final do século XIX. A sua obra é, no entanto, fundamental para compreender a história e o pensamento artístico da época, bem como para vislumbrar as estratégias que o pintor valorizou para criar uma arte centrada nas identidades.

Referências

BROCOS, M. *A questão do Ensino de Bellas Artes*. Rio de Janeiro: [s.n], 1915.

BROCOS, M. *Uno de los monumentos más antiguos del mundo*. Buenos Aires: Almanaque Gallego, 1924.

BROCOS, M. *Retórica dos pintores*. Rio de Janeiro: Typ. d'a Industria do Livro, 1933.

CAMPOS, J. G. *La Bula Deus Omnipotens (1884)*. Santiago: Ed. del EXCMSO, 1985.

CAPEL, H. S. F. Performances intervalares na performance visual de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). *In*: COSTA, C. B.; CAVALCANTE, M. E. S. R. (org.). *Fronteiras móveis*: culturas, identidades. V. 1. 1ª ed. Goiânia: Editora da PUC/GO, 2013, p. 87-104.

CAPEL, H. S. F. Artífice da tradição: Modesto Brocos y Gomez (1852-1936) no debate sobre a identidade nacional. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. II, p. 1-16, 2014.

CAPEL, H. S. F. Memórias da Defesa de Lugo (1887): costumbrismo e regionalismo em Modesto Brocos (1852-1936). *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 15, ano 15, p. 1-15, 2020.

CAPEL, H. S. F. *Modesto Brocos:* primeiras impressões. Goiânia: Ed. Cegraf UFG, 2022.

CAPEL, H. S. F.; PEIRÓ, R. Y. El Tríptico de Santiago en Galicia: la tradición jacobea en la obra de Modesto Brocos, inspiraciones eclécticas e influencias en la pintura gallega". *Archivo Español de Arte*, v. 97, n. 385, p. 1384, jan./mar. 2024.

CAPEL, H. S. F.; PEIRÓ, R. Y. Una obra de Modesto Brocos para la posteridad. El Tríptico de Santiago en el contexto del resurgimiento de las peregrinaciones y en las colecciones artísticas de la catedral compostelana. *Quintana,* n. 23. 2024. DOI: https://doi.org/10.15304/quintana.23.9047.

CAPEL, H. S. F.; PEIRÓ, R. Y. Identidades em movimento: Modesto Brocos e a importância do Tríptico de Santiago (1899). *Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, n. 81, p. 242-278, 2024.

CASTIÑEIRAS, E. F. Retrato del Cardenal Miguel Payá y Rico. *In*: CALVO DOMÍNGUEZ, M.; IGLESIAS DÍAZ, C. (coord.): *Santiago. San Martín Pinario.* Catálogo de exposición. Santiago, 1999, p. 393-394.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. Madrid: Editorial Mateu, 1901.

GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Santiagos de Santiago*: dos apóstoles al final del camino. Santiago: Alvarellos Editora, 2011.

GARCÍA, M. V. La restauración. Memoria técnica. *In*: PEIRÓ, R. Y (ed.). *Un tesoro olvidado recuperado*: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago. Santiago: Fundación Catedral de Santiago/Abanca, 2019, p. 46-59.

GONÇALVES, P. C. A Grande imigração no Brasil (1880-1930): números e conjunturas. *In:* REZNIK, L. (org.). *História da imigração no Brasil.* Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020, p. 91-132.

JAUREGUÍZAR, A. El viaje a Marte de Modesto Brocos. *Arbor*, [S. l.], v. 185, n. 740, p. 1313-1322, 2009.

MASSÉ, M. C. Modesto Brocos. *In*: NOVOA, A. P. (ed.). *Artistas galegos*. Pintores. Novecentos. Vigo: Nova Galicia Edicións, 1999, p. 292-323.

MENEZES, L. M. *Os indesejáveis*: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930). Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MOSQUERA, A. N. Historia de una cabeza (1188). *In*: _____. *Monografías de Santiago*. Santiago: Imprenta de la Viuda de Compañel e Hijos, 1850.

NUNES, J. L. S. Modesto Brocos: a Retórica dos Pintores. *In*: CAVALCANTI, A.; DAZZI, C.; VALLE, A. (org). *Oitocentos*: arte brasileira do Império à Primeiro República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008, p. 225-235.

ORJAIS, J. L. P. A Sanfona de Brocos. *Opúsculo das Artes*, n. 1, 2011. Disponível em: https://encurtador.com.br/4FXEa. Acesso em: 27 jul. 2024.

PEIRÓ, R. Y. (ed.). *Ceremonial, fiesta y liturgia en la catedral de Santiago*. Catálogo de exposición. Santiago, 2011.

PEIRÓ, R. Y. Misit me dominus. Santiago el mayor en las colecciones artísticas de la catedral compostelana. *Ad Límina*, n. 8, p. 83-151, 2017.

PEIRÓ, R. Y. "Su cabeza en la Gloria": tras las huellas del Maestro Mateo. *Rudesindus*, n. 11, p. 169-206, 2018.

PEIRÓ, R. Y. Juan Luis y la pintura en la catedral de Santiago: el Tríptico de Pentecostés. *In*: PEIRÓ, R. Y. (ed.). *Un tesoro olvidado recuperado*: el Tríptico de Juan Luis de la catedral de Santiago. Santiago: Fundación Catedral de Santiago/Abanca, 2019, p. 10-45.

PEIRÓ, R. Y. Escenas jacobeas en los fondos pictóricos de la catedral compostelana. *Rudesindus*. Miscelánea de cultura y arte, n. 13, p. 241-270, 2020.

PEIRÓ, R. Y. La traslación de los restos del Apóstol Santiago a la sede de Padrón. *In*: _____. *Hospitalitas*. La Gracia del Encuentro. Catálogo de exposición. Santiago: Fundación Las Edades del Hombre, 2024, p. 264-265.

PEIRÓ, R. Y. La Inventio. *In*: _____. *Hospitalitas*. La Gracia del Encuentro. Catálogo de exposición. Santiago: Fundación Las Edades del Hombre, 2024, p. 272-273.

PEIRÓ, R. Y. Las tradiciones del Apóstol Santiago en Galicia. *In:* _____. *Hospitalitas*. La Gracia del Encuentro. Catálogo de exposición. Santiago: Fundación Las Edades del Hombre, 2024, p. 266-269.

PEREIRA, F.; SOUSA, J. Las tradiciones del apóstol Santiago en Galicia. *In*: DOMÍNGUEZ, M. C. (coord.). *Santiago, la Esperanza*. Colegio de Fonseca. Catálogo de exposición. Santiago: Universidade de Santiago, 1999, p. 226-227.

PERRÍN, R. Y. Iconografías del Apóstol Santiago en la Catedral Compostelana. *In*: PEIRÓ, R. Y. (ed.). *Iacobus*. Catálogo de exposición. Santiago, 2013, p. 21-35.

REYNOLDS, M. T. Terrón. Hallazgo del primer cuadro expuesto por Raimundo de Madrazo. *Archivo Español de Arte*, n. 290, p. 171-175, 2000.

SARMIENTO, E. Análise da historiografia da imigração espanhola na América Latina a partir dos estudos de caso para a Argentina e o Brasil. *Latinidade*, Rio de Janeiro, v. II, p. 9-24, 2013.

SARMIENTO, E. *Galegos nos trópicos*. Invisibilidade e presença da imigração galega no Rio de Janeiro (1880-1930). 1. ed. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2017.

SEVILLA, M. M. El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del siglo XIX. *In*: AMEIJEIRAS, S. R. *et al*. *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*. Actas del Simposio Internacional, Santiago de Compostela, 3-8 de octubre de 1988. A Coruña, 1991.

SEVILLA, M. M. *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana*: la invención de una obra maestra. Santiago: Ministerio de Cultura de España/Museo Nacional de Peregrinaciones, 1991.

SILVA, M. G. C. F. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. *Urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana*, n. 11, 2019. DOI: https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179. Acesso em: jul. 2024.

VARELA, A. P. Una tumba para el Hijo del trueno: la remodelación decimonónica de la cripta de la catedral de Santiago y la urna argéntea de sus restos. *In*: ROSAS, L.; SOUSA, A. C.; BARREIRA, H. (coord.). *Genius Loci*: lugares e significados/places and meanings. V.1. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória", FLUP, 2017, p. 319-329.

VARELA, A. P. *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927)*: contexto, vida y obra. Tese (Doutorado) – Universidad de Santiago de Compostela, 2019.

VARELA. B. Barreiro de Vázquez. *Galicia diplomática*, n. 4, 1892.

VÁZQUEZ, J. M. L. El arte en los dos últimos tercios del siglo XIX. *In*: VÁZQUEZ, J. M. L.; MORALES, I. *Seara*: Arte contemporáneo. Proyecto Galicia, Arte. T. XV. A Coruña, 1993, p. 177-178.

VIDAL, M. *1879*: descubrimiento de las Reliquias del Apóstol. Compostela, 1949, p. 6-10.

A estética de Confaloni e o conceito de aculturação

Jacqueline Siqueira Vigário[1]
Enrique Porta Lopez Puigcerver[2]

1. Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás. Contato: vigario.jacqueline@gmail.com.

2. Mestre em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Minas Gerais.

Figura 1 – Vista panorâmica dos afrescos da Igreja Nossa Senhora das Graças, Araraquara-SP



Fonte: Acervo próprio.

No ano de 1968, a Paróquia da Igreja Nossa Senhora das Graças, na cidade de Araraquara, São Paulo, encomendou ao artista italiano Frei Giuseppe Nazareno Confaloni uma série de painéis com tema bíblico e histórico para adornar o templo que havia terminado de ser construído. A temática escolhida pelo artista, de cunho cristão, compreende uma variedade de assuntos bíblicos, tratando-se da História da Salvação.

Sobre a história da encomenda dessa obra, Frei Lourenço, em entrevista, relatou que a obra teria sido encomendada depois que alunos e professores da Faculdade de Engenharia de São Carlos haviam idealizado e orientado a construção de uma igreja moderna na cidade de Araraquara, interior de São Paulo. Suas paredes internas estavam prontas para receber as pinturas. Na época, era membro da Comissão de Obras dessa igreja um senhor muito amigo de Frei Nazareno e grande admirador de suas obras. Esse senhor sugeriu à comissão que Frei Nazareno realizasse essas pinturas. Decidiu-se, então, que

um grupo de pessoas viria a Goiânia conhecer as obras de Confaloni, o que as entusiasmou. Oficializado o convite para a decoração da Igreja, no ano de 1968, Confaloni concluiu a pintura dos doze grandes painéis, denominados por Frei Lourenço Maria Papin de *História da Salvação*.

As imagens dos afrescos estão dispostas em um círculo, e o pintor usou instrumentos expressivos de denúncia social nas representações bíblicas que tratam da História da Salvação, o que faz ver a importância do trabalho do artista como filho de sua época. Há cinco imagens do lado direito de quem entra pela igreja, uma imagem central e seis imagens do lado esquerdo. Olhando não só a imagem, mas a igreja de um modo geral, o sistema de iluminação em torno dos painéis, tudo é pensado de tal forma que possamos ler os painéis andando desde a entrada do templo, da esquerda para o centro, ou da direita para o centro, onde se concentram as cenas de ressurreição de Cristo e da Igreja, representados em um só corpo na imagem de Cristo com Papa João XXIII. O estudo desenvolvido por Confaloni, a escolha onde colocaria cada cena, não foi algo aleatório; cada painel foi pensado em seus detalhes como um tratado teológico.

Apesar do conjunto da obra ser composto de doze painéis, interessa-nos, neste caso, o painel intitulado *Jesus Crucificado*, por entender que essa pintura é carregada de significados históricos no contexto do continente latino-americano. A despeito da obra ter sido executada antes das Conferências Episcopais latino-americanas de Medellín e Puebla, vê-se que o artista se inspirou nas utopias de esperança do Concílio do Vaticano II ao pintar os doze painéis. Diante do sagrado humanizado e do humano sacralizado, identificamos no mural intitulado *Crucificação* (Figura 2) o Cristo que carrega em suas feições traços com uma mistura das etnias negra e indígena. A face escurecida possui marcas do tempo. Confaloni explora o aspecto físico de misturas de etnias do povo brasileiro, e, em alguns casos, ressalta a característica física regional do povo nordestino. Confaloni convidava pessoas do próprio local para servirem de modelos aos seus personagens, assim, não é difícil imaginar que ele tenha se deparado com migrantes em Goiás e no interior de São Paulo. A cena clássica da mãe que entregou seu filho ajuda bem a delinear certos aspectos da natureza específica que o pintor quis dar à temática.

Figura 2 – N. Confaloni (1917-1977), Cristo Crucificado, 1968



Fonte: Acervo próprio.

Uma primeira percepção do painel *Cristo Crucificado*

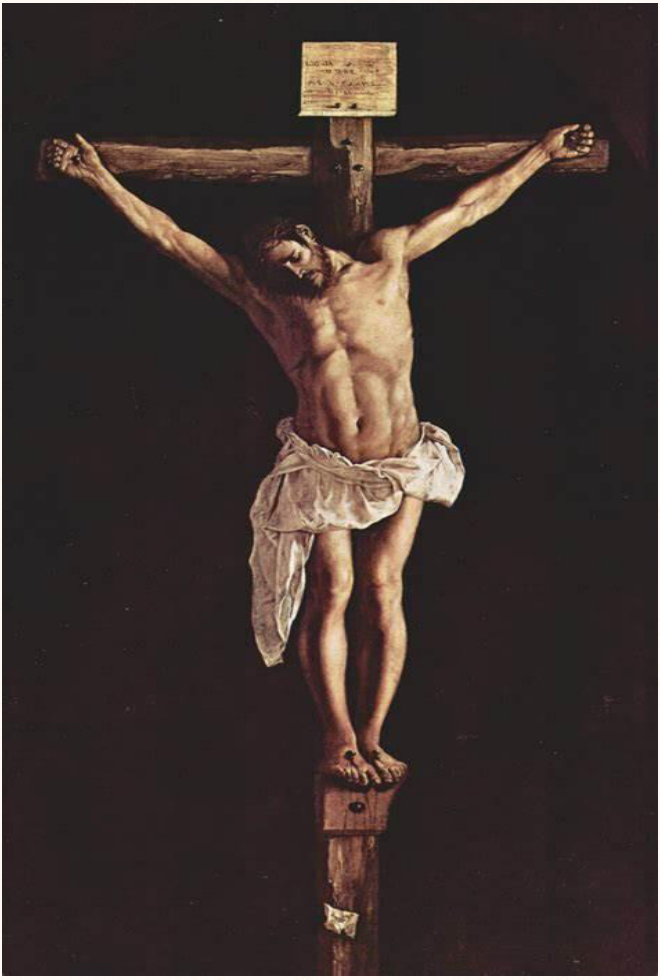
O Cristo crucificado é colocado no eixo central do afresco. Em termos de descrição, o pintor italiano caracteriza-o com a cabeça deslocando-se para um de seus ombros, revelando uma anatomia quase famélica e linear. Ao redor do Cristo morto, desprende-se um grupo de figuras femininas oriundas do mundo rural, robustas, portadoras de expressões corporais de súplica e oferecimento. É chamativa, a nosso ver, a distância gerada entre as figuras femininas e o Cristo crucificado. Num certo modo, poderíamos salientar que elas são representadas como se fossem uma extensão corporal do Cristo da cruz.

Outro ponto destacável está vinculado ao tema da composição bidimensional do afresco. No primeiro plano, Confaloni desenvolve as três cenas que constituem a iconografia: na cena central, um grupo de mulheres, em forma de súplica, "ofertam" uma criança ao Cristo crucificado; na cena lateral-esquerda,

ao lado do Cristo Pascal, em situação de itinerância, destacam-se as figuras de um frade e de um lavrador; e, na cena lateral-direita, sobressai-se um casal com seu filho – todos eles manifestam uma atitude de recolhimento devocional e de oração.[3] Assinale-se que as três cenas, mesmo sendo salientadas a partir de uma horizontalidade comum, obedecem a registros cronológicos diversos. Quem olha para o afresco se verá confrontado com diferentes elementos de conexão ou de aproximação bem perceptíveis: o tamanho, as cores, as vestimentas, os desenhos lineares e fortemente corporais das figuras, as mãos agigantadas. São elementos, sobretudo, de unidade. Por exemplo, indistintamente da cena à qual queiramos nos referir, do ponto de vista da roupagem ou das vestes, ela sempre estará subscrita ao universo rural, popular e social, própria do período histórico dos anos 1960 e 1970 do continente latino-americano. É como se o pintor ressaltasse a ideia de que somente o sacro ou o bíblico pode ser repensado ou desenhado, em função da matriz antropológica cultural histórico latino-americana. Desde o âmbito cromático, observamos que as figuras que delimitam a extensão do primeiro plano se encontram inseridas em uma mesma base cromática: vermelho-terra e azul-cinza. Por último, analisando o segundo plano do painel, encontramos a predominância das cores azul-cinza (que tomam boa parte da estrutura do fundo) e as cores avermelhadas-terra (localizadas na parte superior e servindo de pano de fundo à cabeça do Cristo).

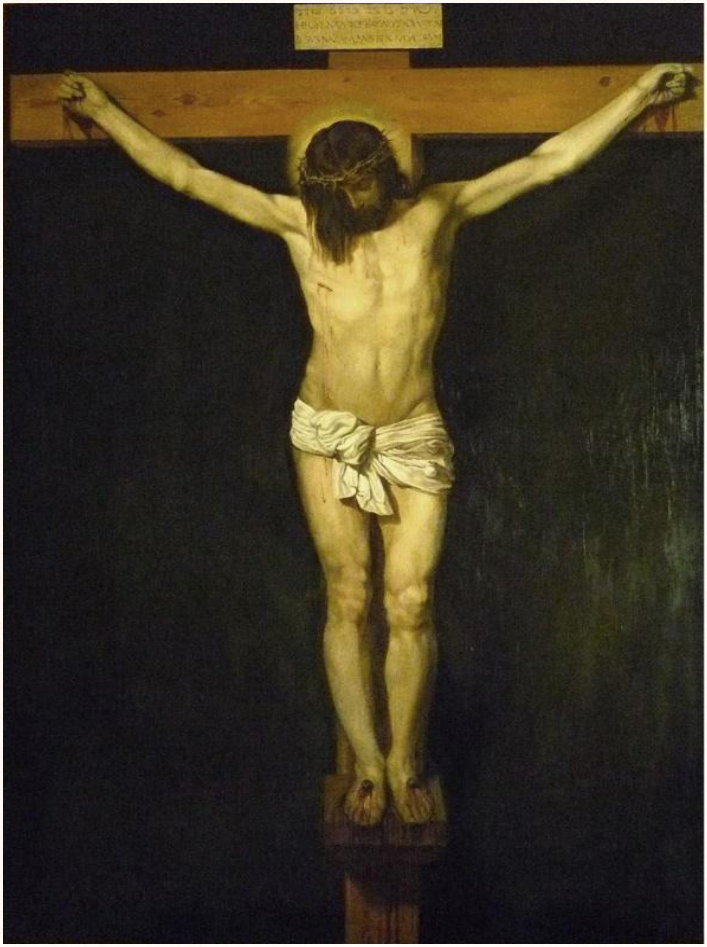
3. Pode-se afirmar que Confaloni cria camadas de imagens dentro do quadro, estórias e histórias, cada qual relacionando-se com a outra.

Figura 3 – Francisco de Zurbarán, Cristo na Cruz. Cruz. 1627. Óleo s/ tela, 290,3 cm x 165,5 cm x 248 cm



Fonte: Acervo National Gallery, Londres.

Figura 4 – Diego Velasquez, Cristo na 1632. Óleo s/ tela. 290,3



Fonte: Acervo Museu do Prado, Madri.

Se compararmos a iconografia do afresco do Cristo do pintor italiano, com as dos Cristos do *quatrocento* e do Barroco, avistaremos importantes diferenças: por exemplo, pode captar-se um certo movimento ou dinamismo no Cristo morto de Confaloni. Repare-se que a cabeça está deslocada para o ombro direito e o corpo denuncia uma leve inclinação frontal. Também pode se assinalar, como expressão de dinamismo ou movimento, o modo pelo qual o artista italiano caracteriza o sofrimento. Ele é desenhado, sobretudo, na estrutura referente à cabeça e à expressão esquelética, acima dos ombros (uma espécie de corcunda ou superfície óssea pode ser captada). Esta manifestação difere daquela dos Cristos representados pelos pintores espanhóis Velázquez (Cristo crucificado, 1631-1632, Museu do Prado, Madri) e Zurbarán (Cristo crucificado, 1635-1640, Museu BBA Sevilha). Nas iconografias destes artistas, prevalece uma anatomia rígida (hierática), com uma acentuada simetria traçada pelos braços. Ambos os pintores se servem do recurso de contrastes de luz e escuridão (*tenebrismo*) com a finalidade, de um lado, de atribuir à natureza do Cristo uma maior consistência e especificidade, e, de outro, de conferir ao Cristo um certo matiz sobrenatural. Os dois Cristos parecem estar movidos por uma serenidade voluntária, estoica ou passiva. O sangue, milimetricamente mensurado, parece significar algo alheio ou estranho à estrutura corporal das duas representações.

Já o Cristo crucificado do artista italiano Confaloni, em contraposição, apresenta-se despojado de muitos dos recursos ou técnicas convencionais iconográficas, utilizados pelas correntes artísticas sacras que o precederam (*trecento, quattrocento*, barroco, neoclássico). Para Confaloni, o significado sacral de seu afresco radica, sobretudo, na abertura do espectador para o conjunto de fatores que interagem na construção da obra (cromático, temático, cultural, formal, técnico, dentre outros). Por exemplo, do ponto de vista temático, identificamos fatores que aludem a cenários do Novo testamento (a passagem da crucifixação e o acontecimento pascal); em relação à composição cromática do afresco, pode observar-se que tanto as figuras como o horizonte de fundo no conjunto do afresco estão associados a uma mesma constante-matriz: a cor vermelho-terra. Para Confaloni, diferentemente dos períodos pictóricos anteriores mencionados, a ideia do sobrenatural somente pode extrair-se da horizontalidade do drama dos personagens representados.

Alusão às figuras bíblicas

Na parte esquerda do afresco (segundo olha o espectador), na cena central, a figura bíblica de Maria de Confaloni se apresenta como uma mulher robusta, morena, com aparência de meia idade. Ajoelhada diante do Cristo crucificado e com as mãos estendidas, quase atadas, parece adotar um gesto de sofrimento e, ao mesmo tempo, de firme súplica. Acima dela irrompe uma figura masculina, com os ombros e a cabeça levemente agachados, que parece querer sustentar, por sua vez, a coluna e os braços da mãe do crucificado. Quiçá tal figura poderia remeter-nos à do discípulo amado, João (segundo nos é relatado no quarto evangelho, dentro do contexto da paixão). Ainda, ao lado de Maria, uma criança assiste ao drama exibido pela mãe. Ela está de costas para a cena. Com um dos braços carrega uma boneca e com o outro agarra com força os braços robustos da mãe bíblica. Do lado direito do afresco (segundo o olhar do espectador), outras figuras rurais também participam do sofrimento do *Cristo crucificado*. Dentre elas, sobressai-se a forte expressão anatômica de uma mulher negra que "joga" o bebê no crucificado. Sua cabeça pode apreciar-se exageradamente erguida e parece querer denunciar uma atitude de desespero e de oblação. Por último, na parte esquerda, para quem olha de frente para o afresco, capta-se uma mistura de épocas históricas. No meio de duas figuras masculinas (um franciscano e um discípulo), aparece a figura do Cristo que se faz presente, mas agora em sua condição pascal.

Confaloni substitui as figuras santas por figuras históricas, figuras humanas (doméstica, lavrador, camponês). O histórico, o humano, em sua circunstancialidade cultural, laboral, étnica, social, é o que interessava a Frei Confaloni. Ele recorre às figuras bíblicas, mas sempre as representa como homens e mulheres do povo, ou, se preferirmos, como agentes ativos que participam, sacrificam-se (amparam, suplicam, sofrem, desesperam-se por seus filhos), atravessam todo gênero de sofrimento. As figuras do afresco do painel, enquanto temporais, estão sujeitas ao envelhecimento e à morte.

Vaticano II, Medellín e Puebla

A seguir, o que nos proporemos é determinar o contexto histórico eclesial do cristianismo católico, dentro do marco latino-americano e, sobretudo, brasileiro, a partir do qual encontra-se inserido o afresco do pintor N. Confaloni, *Cristo crucificado*.

Como assinalávamos ao início deste texto, foi no ano de 1968 que o artista italiano recebeu a encomenda de gerar uma série de afrescos para a Paróquia Igreja de Nossa Senhora das Graças (Araraquara, São Paulo). O tema desses afrescos faria referência a diversos trechos bíblicos e históricos (História da Salvação). É na textura dos desenhos, nas narrativas iconográficas representadas, no simbolismo sacral das várias cenas, que poderemos captar matizes, elementos e temáticas de forte preponderância e denúncia social. Daí a relevância em descrevermos alguns itens do contexto histórico latino-americano (em termos socioeconômicos e políticos) e, sobretudo, alguns itens concernentes aos documentos eclesiais latino-americanos produzidos na década de 1970 e que funcionaram como diretrizes oficiais.

Na década dos setenta, o continente latino-americano encontrava-se submergido na chamada fase expansionista promovida pelo modelo desenvolvimentista. Este desenvolvimento, que promulgava a industrialização com o fim de substituir as importações tradicionais de bens de consumo, colocou em marcha um amplo processo de transnacionalização da economia latino-americana. Dele podem-se extrair alguns pontos paradoxais. Primeiramente, tratava-se de um crescimento seletivo e discriminatório, que gerava uma pobreza crescente (marginalização, desemprego, problemas habitacionais, desnutrição, enfermidades, fome). Durante a dédada de 1970, atingiu-se a cifra de 122 milhões de latino-americanos vivendo em condições de pobreza (ou seja, um 33% da população total). Já o segundo paradoxo é que a manutenção deste processo de desenvolvimento exigiu sacrificar cada vez mais os direitos

humanos e as liberdades democráticas. As forças econômicas fizeram uso das ditaduras militares para assegurar a violência que emanava do povo.[4]

Poderemos compreender melhor este duplo paradoxo se levarmos em consideração dois fatos significativos que já estavam presentes no final da década de 1960 e em grande parte da década de 1970: a crise econômica internacional e sua repercussão na América latina e a doutrina da Segurança Nacional como legitimação das ditaduras militares. É dentro deste contexto que haveremos de inserir o marco da evolução da Igreja latino-americana. Para falarmos do Sínodo de Puebla (1979) e do modelo de Igreja que se pretendeu propor a partir deste, faremos antes uma rápida referência ao Concílio Vaticano II (1962-1965) e ao Sínodo de Medellín (1968).

No ano de 1962 (no dia 11 de outubro), em Roma, se dava a abertura do Concílio Vaticano II. Foi convocado pelo papa João XXIII. Sua duração foi até 1965 (8 de dezembro). Em meados de 1963, com a morte do pontífice, o papa sucessor Paulo VI deu prosseguimento e conclusão ao Concílio. Uma das principais intuições do Concílio Vaticano II foi afirmar a historicidade da Igreja (como "mediadora histórico-salvífica"). De outro modo, podemos afirmar que a Igreja adotou, desde essa premissa inovadora, um olhar de grande abertura para a modernidade. As concepções antimodernistas procedentes do C. Vaticano I (1869-1870) e representadas pelos papas Pio IX, Pio X, Pio XI e Pio XII foram repensadas a partir de um novo marco teológico-cultural-pastoral. Supera-se, assim, na nova eclesiologia proposta pelo Concílio Vaticano II, a visão da figura do papa retratada como o vértice de uma "societas perfecta", hierárquica e visível.

> O Vaticano II faz nos passar de uma Igreja-instituição ou de uma Igreja-Sociedade-Perfeita para uma Igreja-Comunidade, inserida no mundo, ao serviço do Reino de Deus; de uma Igreja-Poder para uma

4. Os dados acima são procedentes de um estudo da CEPAL, recolhidos por S. Molina e S. Piñera, "La pobreza en América Latina: evolución histórica y perspectivas futuras", em "Mensaje", XXVII (1978), p. 618-624.

> Igreja-Pobre. Despojada, Peregrina. De uma Igreja-Autoridade para uma Igreja-Serva, Servidora, Ministerial; de uma Igreja-Piramidal para uma Igreja-Povo; de uma Igreja Pura (...) para uma Igreja Santa e Pecadora, sempre necessitada de conversão e de reforma (Lorscheider, 2004, p. 7).

Três anos após o fechamento do Concílio Vaticano II, foi realizada em Medellín (Colombia) a II Conferência do Episcopado Latino-americano e Caribenho, em setembro de 1968. Seu tema foi "A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio". Para vários teólogos, o Sínodo de Medellín foi o Concílio Vaticano II da América Latina. Medellín foi o retrato de uma Igreja profética, dos pobres, popular, fiel ao Vaticano II. A ação evangelizadora foi inserida na realidade da população, especialmente dos mais empobrecidos. Estes são analisados a partir da Palavra de Deus e sob as diretrizes de ação: ver, julgar e agir. O documento de Medellín foi o incentivo da criação da Comissão de Justiça e Paz em todos os países latino-americanos. Pode salientar-se que a visão de uma Igreja condicionada pelos elementos da história, proveniente do C. Vaticano II (cf. a GS),[3] é continuada no Sínodo de Medellín através da expressão "força profética" ou "teologia profética" (Med. 2, 14).[4]

3. Estas siglas correspondem à expressão latina *Gadium et Spes* ("Alegria e Esperança"). Entre os documentos que constituem o Concílio Vaticano II (falamos de 16, 4 constituições apostólicas, 9 Decretos e 3 Declarações), a *GS* pertence à modalidade de "constituição pastoral". Foi promulgada pelo Papa Paulo VI, no dia 7 de dezembro de 1965, na 9ª sessão do solene concílio. A estrutura do documento consta de duas partes: uma é mais *doutrinária*, tratando de temas mais eclesiológicos, tais como a missão do serviço ou o sacerdócio comum do Povo de Deus; a segunda parte é fundamentalmente pastoral, centrando-se nos diversos problemas do mundo moderno e do atual ("*a explosão demográfica, as injustiças sociais entre classes e entre povos e o perigo da guerra nuclear*", entre outros problemas sociais e econômicos).

4. As sigas fazem referência ao *documento de Medellín* (Colômbia), sínodo latino-americano (II Conferência do Episcopado Latino Americano e Caribenho), ocorrido em setembro de 1968, três anos após concluído o Concílio Vaticano II. A estrutura temática do documento conclusivo da Conferência de Medellín possui três partes: uma dedicada à promoção humana dos povos latino-americanos, outra que insiste na urgência de adaptar a evangelização às novas circunstâncias do subcontinente e, finalmente, uma parte que versa sobre a Igreja e suas estruturas visíveis.

Por último, cabe ainda destacar como aspecto inovador da Assembleia de Medellín a sua originalidade eclesiológica ao abordar o tema das Comunidades Eclesiais de Base, caraterizadas como "comunidades cristãs de base" e descritas como um grupo homogêneo de fiéis que partilharam o mesmo contexto histórico-vital. Para Medellín, ela constitui o primeiro e fundamental núcleo eclesial, "o fator primordial da promoção humana e do desenvolvimento" (Med. 15, 10).

A III Conferência Geral do Episcopado Latino-americano e Caribenho foi realizada de 27/01 a 13/02 de 1979, na cidade de Puebla de los Ángeles, no México. O tema da Conferência teve como alicerce a Exortação Apostólica *Evangelii Nuntiandi* (1975), do papa Paulo VI, "A evangelização no presente e no futuro na América Latina". Na XVI Assembleia ordinária da Conferência Episcopal Latino-americana (Celam), em San Juan de Puerto Rico (novembro/1976), o cardeal Baggio comunicaria aos bispos integrantes do Conselho que foi confiada ao Celam a preparação de uma nova Conferência Geral do Episcopado Latino-americano e que esta ocorreria em 1978 (aos 10 anos da Conferência de Medellín), (*Boletim do Celam*, 111, 1976).[5] A morte de Paulo VI, em 1978, e os diversos conflitos de natureza doutrinal, pastoral e social, acontecidos dentro do Celam, fizeram com que o sínodo de Puebla, no final, materializasse-se em 1979. Os membros que estavam presentes na III Conferência eram, em sua maioria, bispos.[6] O papa, João Paulo II, dirigiu-se a eles relembrando-lhes três dimensões que haveriam de caracterizar o ministério episcopal: mestres da verdade, sinais e construtores da unidade e defensores e promotores da dignidade.

5. Em vários setores episcopais se comentava a necessidade de superar Medellín, pois, no parecer de muitos, esta havia sido mal interpretada. Desde o ano 1972, com a nomeação de D. Alfonso López Trujillo como secretário-geral da Celam, criou-se um período de tensão no interior da instituição, devido às posturas deste bispo contra a TdL (Teologia da Libertação) e as comunidades eclesiais de base. Houve, assim, nesses anos, no desdobramento da América Latina e na preparação de Puebla, uma polarização gerada não somente pela questão doutrinal de ortodoxia, mas, também, pelo tipo de alianças realizadas pelos setores da instituição religiosa com os poderes econômicos e políticos vigentes ou pelo rechaço.

6. Isso significava que na assembleia somente os bispos poderiam ser membros de pleno direito.

O *Documento de Puebla* foi estruturado em cinco partes, ou cinco núcleos: I - Visão Pastoral da realidade latino-americana; II - Desígnio de Deus sobre a realidade da América Latina; III - A evangelização na Igreja da América Latina: comunhão e participação; IV - A Igreja missionária ao serviço da evangelização na América Latina; e V- Sobre o dinamismo do Espírito: opções pastorais. Entre os temas-chave, podemos destacar os seguintes: a *evangelização* (tema central de Puebla);[7] comunhão e libertação;[8] a *libertação integral* do indivíduo humano; a prioridade do cultural sobre o socioeconômico e o político;[9] e a opção preferencial pelos pobres.[10]

7. Nesse sentido, a III Conferência está em clara continuidade com a carta encíclica de Paulo VI, *Evangelli nuntiandi*. Não obstante, Puebla atribuirá ao termo "evangelização" uma nova conotação. Na exortação de Paulo VI iniciava-se fazendo alusão a Cristo como evangelizador que anuncia o Reino de Deus aos pobres; em Puebla, Cristo e a Igreja são, antes de tudo, conteúdo de evangelização. Há uma preocupação em relação a que não se distorça o vínculo Cristo-Igreja-homem.

8. A Igreja se autocompreende como comunhão e vive em comunhão desde a família e, sobretudo, na comunidade eclesial de base (III, 1); e pretende disseminar a participação de todos na comunidade eclesial.

9. O termo cultura é o termo que melhor se ajusta ao contexto e ao objeto da evangelização, precisamente porque trata-se do termo que apresenta maior abrangência de significados. Ao trabalharmos com uma definição bem ampla de cultura, isto haverá de nos permitir descobrir o seguinte fato: é na cultura onde se localizam os valores fundamentais que informam todas as estruturas e instituições da sociedade (Puebla 388). E é no centro dela onde encontram-se os valores religiosos (Puebla 389).

10. Em relação a este tema, são muitos os que convergem em defender a ideia de que é aqui onde se percebe uma continuidade essencial entre Medellín e Puebla. Se nos remetemos à preparação de Puebla e ao desenvolvimento da assembleia, poderíamos concluir que a opção *preferencial pelos pobres* se apresenta como o "núcleo gerador" de todo o documento. O impacto com a pobreza é o traço destacado com maior ênfase na descrição da realidade sociocultural da América Latina (I/2).

Noção do *Cristo crucificado* de Confaloni, a partir da categoria *cultura*, segundo Puebla

A iconografia do pintor italiano, *Cristo crucificado*, como apontamos anteriormente, foi produzida num contexto latino-americano e brasileiro dominado pelos modelos da ditadura militar (Castelo Branco, em 1964, Arthur da Costa e Silva, em 1968) e pela chamada ideologia da segurança nacional. Foi nesse mesmo ano, em dezembro, quando se impôs o Decreto AI-5 (o ato institucional 5º). É interessante reparar que, quando ocorreu o acontecimento militar-político de 1964, muitas das autoridades mais influentes da Igreja Católica no Brasil apoiaram a intervenção militar na política, acreditando que o governo do presidente deposto, João Goulart (PTB), fosse uma ameaça à ordem social vigente por causa de suas inclinações supostamente reformistas. Foi no decorrer dos anos finais de 1960 e boa parte dos 1970 e 1980, quando setores da Igreja católica (junto a outras igrejas irmãs, de tradição luterana e anglicana) começaram a sofrer perseguição, tortura e homicídios (frei Betto, frei Tito, padre Josimo, irmã Cleusa, D. Helder Câmera, D. Pedro Casaldáliga, padre Joseph Comblin, dentre outros).

Confaloni, na representação iconográfica do painel que analisamos, incorporou estruturas e expressões de forte preponderância social: vinculadas aos problemas rurais, problemas de emigração, problemas de terra, problemas de desigualdades econômicas, de diferenças laborais e étnicas que atingiam as regiões, como Goiás, não beneficiadas pela industrialização, pela tecnologia e pela produção da agropecuária.

As figuras femininas, salientadas na parte central do afresco, são figuras portadoras dos sinais rudes próprios das culturas regionais, que nada tem a ver com os sinais ou expressões das chamadas culturas urbano-industrial e culturas da eficácia, como assinala Puebla (DP 415).[11] Ao nos determos nas roupas das

11. Documento de Puebla.

mulheres, observamos que foram apresentadas em panos simples, compostas de uma única peça, sob cores muito elementares, sem ornamentos. Talvez, por meio da representação dessas figuras femininas, Confaloni pretendia mostrar a construção de um cenário de sujeitos ou grupos sociais que, no uso desesperado da religião, delatam, sem saber, suas estruturas primárias de necessidade, de precariedade, de identidade. Para o Documento de Puebla, o elemento da religiosidade popular é o que haverá de se compreender como o essencial de uma cultura. Em outros termos, o documento fala da religiosidade como aquilo relacionado ao *sentido último* da existência humana (ou seja, relacionado à ideia de Deus). E será a partir deste "sentido" que as razões referentes à família, ao econômico, ao político, ao artístico chegam a uma razão de ser. A fé religiosa, cristã, portanto, "pertencerá à identidade cultural latino-americana que subsiste apesar da diversidade dos povos e das diferenças socioeconômicas e políticas" (DP 412). Confaloni, seguindo Puebla, pensou a religiosidade popular desde diversos lugares laborais próprios do submundo rural e periférico da América Latina dos anos 1960: a mulher doméstica, a lavadeira, o camponês, o artesão, o trabalhador rural, o religioso das bases sociais.[12]

Quando nos deparamos com o conjunto da estrutura temática do afresco, o *Cristo crucificado*, reparamos que esta ressalta a construção de imagens e de caraterizações sociais que vêm determinadas pelas escandalosas desigualdades socioeconômicas frutos da "extrema pobreza", de "políticas corruptas", de "oligarquias insensíveis aos sofrimentos da população", da "injustiça institucionalizada de alguns regimes". De modo que, pode-se afirmar que as situações das figuras sociais desenhadas por Confaloni são todas reclamadoras de "libertação". O sofrimento corporal que não apenas se sobrepõe na deformação ou no gigantismo dos membros de cada iconografia, mas também no sofrimento que se capta na tensão de olhares movidos pelo desespero (repare-se

12. É no elemento ou na mediação religiosa que transparece um verdadeiro humanismo, "um humanismo que reconhece a dignidade de todos e estabelece a fraternidade básica, ainda proporcionando razões para a alegria e humor em meio às duras condições de vida" (DP 488).

no olhar da criança oferecida ao Cristo e no olhar do homem idoso magro, à direita de quem olha para o afresco), poderia sinalizar, segundo o pintor italiano, o drama existencial, histórico e social. E esta constatação se torna mais palpável quando observamos que o ponto focal do afresco é a manifestação do Cristo morto. Portanto, não seria exagerado se concluíssemos, ao partirmos das diferentes cenas que compõem o afresco, que de um ponto de vista não só temático, mas também espacial e cromático, existe na pretensão do pintor italiano um forte interesse em focar a redenção desde um significado histórico antes que pascal (ou pelo menos este os situa no mesmo patamar). O Cristo da cruz, o Cristo morto, o Cristo caraterizado por tons avermelhados-carnais e tons cinza-azul, o Cristo corporal, famélico, o Cristo colocado na mesma altura e na mesma superfície espacial das figuras femininas, sem dúvida, expressa melhor o caráter condicionante histórico do qual participa o povo excludente de América Latina. Em função do exposto, pode-se afirmar que o artista religioso realiza uma inversão do método teológico. Assim concluiremos: para falarmos da redenção do Cristo, precisamos antes levar em consideração o dado antropológico e histórico latino-americano.

Na visão do Documento de Puebla, a ação evangelizadora que haverá de realizar o sujeito histórico latino-americano terá como objeto não simplesmente a "libertação integral" (que teria uma conotação apenas moral), e sim a libertação "estrutural", que evocaria um sentido mais social. No entanto, o Documento usa a expressão: "redenção integral das culturas" (DP 484-489),[13] traçando, assim, o lado social da evangelização. Desde este horizonte de interpretação, à luz do Documento, fala-se de que o homem e a mulher religiosos haverá, por direito, de agir dentro da práxis política, de maneira que a ação humana, própria da fé, não pode acontecer dissociada da política, pois, no final, o objetivo que o cristianismo se propõe, através da evangelização, é aquele de "evangelizar a totalidade humana" (DP 343).

13. Cf. Evangelii nuntiandi 18 e 20.

Para o Documento de Puebla, não cabe falarmos da "evangelização da cultura" sem antes relacionar à "inculturação da fé". Uma implica a outra. A este respeito escreve o jesuíta Mário de França Miranda:

> o evangelizador deve conhecer a cultura na qual vivem seus destinatários para poder lhes apresentar a mensagem cristã, não só uma linguagem que possam captar, mas que também atinja o quotidiano de suas vidas. Portanto, a mensagem cristã que é sempre apresentada nos padrões culturais do evangelizador deverá poder ser expressa a partir da linguagem familiar do evangelizando (Miranda, 2019, p. 96).

Confaloni, na visualidade do afresco, situa o horizonte da redenção cristã na horizontalidade das culturas étnicas, sociais, marginais que constituem o cenário do povo brasileiro, latino-americano. A linguagem da exclusão, da discriminação cultural, étnica e social, que afeta o nordestino, o goiano, o trabalhador rural e periférico brasileiro, é o lugar legítimo onde se exercita a práxis libertadora, que é também a práxis da evangelização.

Por outro lado, o sujeito receptor da ação salvífica de Deus, na concepção de Puebla, é alguém que se encontra sempre inserido numa determinada cultura e em um momento histórico bem concreto (não existe o ser humano em termos gerais). Portanto, a questão principal, tanto para Puebla como para Confaloni, é a necessidade da "mediação antropológica" na hora de falarmos da revelação.[14]

Na elaboração do desenho das figuras do afresco, de suas anatomias, de suas vestes, de suas cores, o pintor italiano não parece ter a intenção de situar o sacro numa realidade separada ou pontual, ligada a um evento de carácter excepcional. Pelo contrário, todas as figuras iconográficas representadas parecem participar de um mesmo substrato material, de uma mesma expressão existencial, dramática, latino-americana. Esta apreciação pode também ser

14. Puebla recomenda, dentro deste marco de interpretação, que a catequese penetre, assuma e purifique os valores da cultura latino-americana, para assim aperfeiçoar o uso da adaptação da linguagem catequética (DP 996). Igualmente afirma com relação à liturgia: "Sente-se a necessidade de adaptar a Liturgia às diversas culturas e à situação de nosso povo jovem, pobre e humilde (DP 899)" (Miranda, 2019, p. 97).

aplicada, inclusive, ao Cristo Pascal (à esquerda de quem olha para o afresco). Repare-se na sua túnica branca, esta revela um branco carregado de cinza. As manchas escuras no rosto, além do olhar tenso, por sua vez, manifestam a mesma expressão humana das outras imagens que desfilam no primeiro plano. Poderia-se concluir que, para Confaloni, como também para Puebla, de um lado, as expressões culturais são sempre construções humanas necessárias para lidar com a natureza, com os outros semelhantes e com o mundo, mas, por outro, as culturas constituem realidades abertas a algo que as transcende, pois elas geram significados e revelam valores e práticas, pois, em última instância, as culturas estão radicadas no próprio ser humano, ser dotado de abertura, de universalidade e de transcendência (DP 201).[15]

Considerações finais

Ao longo do presente capítulo, aquilo que nos propusemos mostrar, acima de tudo, foi a criação de um ambiente de interação entre dois sujeitos de análise: de um lado, destacamos um exemplo particular concernente à pintura sacra de Confaloni (*Cristo crucificado*), e, de outro, salientamos alguns elementos do *Sínodo de Puebla*. No entanto, antes de procedermos com tal conexão, optamos por iniciar o texto contextualizando o período histórico em que foi inserido o afresco do *Cristo crucificado* (1968). Seguidamente, adentramos-nos na composição e na textura do afresco, chamando a atenção a respeito da estrutura bidimensional da iconografia (no *primeiro plano*, além do pintor apresentar o eixo temático (*Cristo crucificado*), a partir do desenvolvimento de três cenas que constituem a iconografia (duas aludem a narrativas bíblicas e uma refere-se à modernidade); no *segundo plano*, assinala-se a predominância das cores azul-cinza (que tomam boa parte da estrutura do fundo) e as cores avermelhadas-terra (localizadas na parte superior e servindo de pano de fun-

15. Miranda, 2019.

do à cabeça do Cristo). Confrontamos, por meio de uma análise comparativa, o Cristo de Confaloni com os Cristos de Velázquez e Zurbarão (período barroco). Nosso intuito nessa análise foi mostrar que, para Confaloni, diferentemente dos períodos pictóricos europeus anteriores, a ideia do sobrenatural somente pode extrair-se da horizontalidade do drama dos personagens representados. Neste ponto conclusivo, já adiantávamos parte da teologia sacral de Confaloni que estará também pressuposta no *Documento de Puebla*.

Após apresentarmos uma primeira análise da composição e da textura do painel, *Cristo crucificado*, localizado na Igreja Nossa Senhora das Graças (Araraquara, São Paulo), avançamos para o marco histórico-social, isto é, para os "itens concernentes aos documentos eclesiais latino-americanos produzidos na década dos 70 e que funcionaram como diretrizes oficiais" (Concílio Vaticano II, Medellín e, sobretudo, Puebla). Não obstante, antes de mergulhamos no Documento de Puebla, antes, inclusive, de propor alguns de seus conceitos-chave, compreendemos que era de enorme relevância trazer a "problematicidade" que em anos anteriores envolveu os bispos e teólogos responsáveis pela elaboração do Sínodo.[16] Como foi dito, do ponto de vista eclesial católico, Medellín e Puebla foram o Concílio do Vaticano II, na América Latina (sobretudo no concernente à teologia da pastoral social da GS).

Por último, trouxemos como um dos elementos centrais do Documento de Puebla a categoria "cultura". Certamente, éramos cientes de que existiam outras, mais divulgadas ou estudadas, como, por exemplo, a categoria da "opção preferencial dos pobres" ou as noções de "justiça social" e de 'dignidade". Ocorre que os conceitos de cultura e de inculturação possuem uma abrangência semântica muito maior e, nelas, podem se pressupor as outras catego-

16. No longo processo da elaboração do Documento de Puebla (que demorou quase uma década), entre conferências e transformações internas dentro do Celam, além da participação de dois papas, Paulo VI e João Paulo II, houve situações de grande confronto entre aqueles expoentes que defendiam uma Igreja das bases sociais (TdL, comunidades eclesiais de base, CEB´s) e os que recorriam à ortodoxia doutrinal do catolicismo romano (cardeal Trujillo).

rias. A pintura preponderantemente social, profética, gritante que emana do enorme afresco do artista italiano, como foi demonstrado em nossa análise de conexão com o Documento, reflete, antes de tudo, uma catequese plástica, muralística, da chamada "teologia da inversão" ou da "teologia de baixo para cima" ou da "Teologia da Libertação".

Tanto para Puebla como para Confaloni, a questão principal, na hora de falarmos do sacro, passa, necessariamente, pela "mediação antropológica". Agora bem, é justo fazermos a seguinte diferenciação: enquanto ficou bem claro para o Documento que a dimensão do cultural e da inculturação vem inspirada pela ideia de Deus (esta a antecede), para Confaloni, restringindo sua fala ao marco rigoroso do afresco (e somente de afresco), a percepção final é outra: é a partir do dado antropológico, cultural e religioso que cabe discursarmos sobre o sagrado e a revelação.

Referências

CAMACHO, I. *Doctrina Social de la Iglesia*. Una aproximación histórica. Madrid: Ediciones Paulinas, 1991.

CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO (CELAM). *A Igreja na atual transformação da América Latina à luz do Concílio*. Conclusões de Medellín. 6. Ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

GONÇALVES, P. S. L.; BOMBONATO, V. I. (org.). *Concílio Vaticano II*. Análise e prospectivas. São Paulo: Paulinas, 2005.

GUEDES NETO, A. *José Comblin*: trajetórias e ditaduras na América Latina (1958-1985). Rio de Janeiro: Telha, 2022.

LIBÂNIO, J. B. Em torno a Puebla II. O documento final de Puebla: suas grandes linhas. *Síntese Nova Fase*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 15, p. 53-69, jan./abr., 1979.

LORSCHEIDER, A. *Vaticano II – 40 anos depois*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2004.

MIRANDA, F. M. Fé e cultura em Puebla. *In*: SOUZA, N.; SBARDELOTII, E. *Puebla, Igreja na América Latina e no Caribe*. Opção pelos pobres, libertação e resistência. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 97-120.

MOLINA, S.; PIÑERA, S. *La pobreza en América Latina*: evolución histórica y perspectivas futuras. Mensaje XXVII, 1978, p. 618-624.

PAULO VI. *Exhortación Apostólica Evangelii Nuntiandi*. La evangelizacíon del mundo contemporâneo. Madrid: Ed. San Pablo, 1995.

PLON, L. D.; MEIRELLES, C. *Um homem torturado*: nos passos de Frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

SOUZA, N. Puebla, antecedentes e evento. *In*: SOUZA, N.; SBARLEDOTTI, E. (org.). *Puebla. Igreja na América Latina e no Caribe*. Opção pelos pobres, libertação e resistência. Petrópolis: Vozes, 2019, p. 71-143.

SOUZA, N.; SBARDELOTTI, E. *Puebla. Igreja na América Latina e no Caribe*. Opção pelos pobres, libertação e resistência. Petrópolis: Vozes, 2019.

VI. SACRALIDADES DECOLONIAIS

O ritual de *Iluminação dos Mortos* nos cemitérios mapaenses

Tiago Varges da Silva[1]

Este texto tem por objetivo apresentar e analisar um dos principais rituais fúnebres realizados nos cemitérios do estado do Amapá, denominado *Iluminação dos Mortos*, que ocorre no Dia de Finados, em 2 de novembro. Basicamente esse ritual consiste em acender velas em túmulos e sepulturas ao longo

1. Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Contato: tiagovarges@gmail.com.

do dia, sobretudo à noite, e ornamentá-los com ramalhetes e coroas de flores artificiais. Entretanto, este ato aparentemente simples está envolto em um conjunto de complexas relações simbólicas que envolvem elementos do catolicismo oficial e popular, aos quais pontuamos ao longo do texto. O ritual de *Iluminação dos Mortos* é praticado em cemitérios de todos os 16 municípios que formam o estado do Amapá. Neste texto tomaremos como referências os cemitérios municipais São Francisco de Assis,[2] em Macapá, e Santa Ana,[3] em Santana.

De acordo com Peirano (2003), os rituais podem ser definidos como eventos que são considerados especiais, ou seja, aqueles que fogem ao cotidiano, casamentos, batizados, velório, ou posse de um presidente, por exemplo. Os ritos também possuem múltiplas características, podendo ser tanto de ordem religiosa quanto profana, formal ou informal, simples ou elaborado. O etnógrafo Arnold Van Gennep, em seus estudos sobre os ritos, propôs uma análise explicativa da estrutura dos rituais, a qual chamou de ritos de passagem, que se decompõem em: "Ritos de Separação, Ritos de margem e Ritos de agregação [...]. Os ritos de separação são mais desenvolvidos nas cerimônias dos funerais; os ritos de agregação, nas do casamento" (Gennep, 2011, p. 29-30). Já os ritos de margem, ou liminares, compreenderiam o período de transição entre ritos de separação e agregação, ou seja, a passagem entre as duas condições.

O ritual de separação seria, propriamente, a separação entre vivos e mortos, envolvendo como tal os ritos de preparação do corpo, o velório e o sepultamento. O ritual de agregação abrange a incorporação do morto ao além-túmulo, como o ritual da extrema unção, presente na tradição funerária católica. Entretanto, há um hiato temporal entre a passagem do mundo dos vivos para o

2. O Cemitério Municipal São Francisco Assis foi fundado em 1997 e é o maior cemitério público de todo o estado do Amapá, possuindo uma área total de 177.816 m². Está localizado na Zona Norte da capital Macapá, às margens da rodovia BR-156.

3. O Cemitério Municipal Santa Ana está localizado na cidade de Santana, foi fundado em 1974 e possui uma área total de 46.800m².

mundo dos mortos. Esta intersecção compreende o ritual de passagem, liminar e intermediário, que, como pontua Gennep (2011), é um período de preparação para a incorporação a uma nova fase, o que exige cautela por parte dos vivos na execução dos rituais que propiciam uma passagem segura para o mundo dos mortos, pois a falha ou ausência destes rituais pode causar graves problemas não só para o morto, mas também para os vivos. Dessa maneira, os rituais funerários são fundamentais e necessários no processamento da finitude humana e possuem caráter universal. Entretanto, como expôs Gennep (2011), cada cultura possui seus rituais funerários. Porém, mesmo nesta cultura, é possível encontrarmos diferenças e contradições acerca dos seus rituais fúnebres.

O Dia de Finados: as origens do ritual de *Iluminação dos Mortos*

O Dia de Finados é uma data que, na cultura cristã, está reservada para relembrar e cultuar os mortos. Segundo Andrade Júnior (2022), esta é uma tradição bastante antiga, que remonta ao século XI e está presente em diversos povos e culturas. No caso do cristianismo, a tradição foi oficializada em 1311, no pontificado do Papa Clemente V, quando foi instituído no dia 2 de novembro o Dia de Todas as Almas, um dia após o Dia de Todos os Santos, celebrado em 1 de novembro. A instituição de uma data específica para cultuar a memória dos mortos, não santos, foi uma solução encontrada pela Igreja para disciplinar o culto aos mortos, instituindo, assim, um momento para os finados que eram considerados distintos, e outro para os mortos "comuns".

Entretanto, existem diversas maneiras de celebrar o Dia de Finados entre as sociedades católicas ao redor do mundo. *El Día de Muertos*, celebrado em 2 de novembro no México, é, talvez, o Dia de Finados mais conhecido. Nesta data, "los mexicanos preparan, decoran y velan las tumbas de sus parientes. Desde los sepulcros más elaborados hasta las fosas comunes se adornan con arreglos de flores, velas y alimentos en honor de los defuntos" (Brandes, 2000,

p. 8). Nesta festividade, apesar de estar no calendário católico, os rituais, de acordo com Brandes (2000), não estão ligados à liturgia cristã, como, por exemplo, a oferenda de comidas aos mortos. Porém, nem todos os católicos celebram o Dia dos Mortos no dia 2 de novembro, como é o caso da França e, consequentemente, da Guiana Francesa, o seu território ultramarino aqui na América do Sul, que faz fronteira com o estado do Amapá. Os franceses visitam os cemitérios para homenagear os seus mortos no dia 1 de novembro, no feriado de *La Toussaint* (Dia de Todos os Santos).

No Brasil, assim como nos demais países da América Latina, a religião predominante é o catolicismo, portanto, o Dia de Finados é uma data importante não só no calendário religioso, mas também nos calendários civis. No calendário brasileiro, o Dia de Finados é feriado nacional, e os cemitérios de todas as regiões do país recebem visitantes que vão homenagear os seus entes queridos, com orações, flores e velas. O uso destes dois suprimentos, no ritual de homenagens aos mortos, está ligado à passagem do mundo terreno para o mundo transcendente. Segundo Andrade Júnior (2022), a vela representa a luz que o finado deixou enquanto viveu aqui na Terra. A luz da vela exprime também, simbolicamente, o seu caminho até o céu. As flores, por serem efêmeras, representam a alegria da vida, mas também a sua brevidade, um lembrete aos cristãos de que o que importa a Cristo é a vida eterna.

Entretanto, esse ritual nem sempre apresenta as mesmas características. Cada estado ou localidade tem suas especificidades, que seguem ou não as liturgias católicas, como demonstrou Brandes (2000) ao analisar o caso do México. É comum no ritual a participação da instituição Igreja Católica resumir-se à celebração das missas. Após essa celebração oficial, têm curso diversos ritos distintos dos ritos canônicos, que podem ser originários do *catolicismo não-oficial*, como definiu Andrade Júnior (2021) – rituais que não são tidos como oficiais pela doutrina da Igreja Católica, mas que integram especificidades das respectivas localidades, em um processo de trânsito entre

os ritos oficiais e os ritos não oficiais, ao seja, práticas populares, no sentido mais claro do conceito de hibridismo, proposto por Canclini (1997).

> O hibridismo faz parte da formação das identidades religiosas no Brasil. A mescla de ritos, práticas e crenças advindas de nossa formação étnica fez com que tivéssemos uma rica rede de encontros e conexões que não caberiam em religiões ortodoxas. O Catolicismo no Brasil se pluralizou, incorporando e ressignificando o seu entendimento em relação à fé e sua dinâmica na crença. Da mesma forma as práticas religiosas de indígenas e povos africanos que tocaram a cultura religiosa europeia no Brasil, foram intercambiando novas noções e deidades, ampliando no mosaico do catolicismo as cores que comporiam ao longo dos séculos (Andrade Júnior, 2021, p. 93).

Essas questões propostas por Andrade Júnior (2021) são fundamentais para compreender os rituais em homenagens aos mortos, que transitam entre a religiosidade oficial e não oficial, vivenciados no Dia de Finados, nos cemitérios dos rincões deste país. Como, por exemplo, na comunidade de Mundo Novo, no município de Esperantina, estado do Piauí, estudada por Amorim (2016). Nesta localidade, no Dia de Finados, é prática as famílias se reunirem nos cemitérios para o *Festejos aos Finados*, anterior à data. A comunidade se reúne para limpar os cemitérios e prepar bolos, que serão consumidos junto com cafés feitos no dia do festejo, em fogareiros construídos ao lado do cemitério. Na madrugada, a comunidade visita os túmulos para rezar pelos seus mortos. Algumas famílias levam esteiras, que são colocadas juntos aos túmulos e sepulturas para as crianças se deitarem, assim como redes, que são armadas dentro e fora do cemitério, utilizadas por adultos e crianças.

Em diversas localidades da região amazônica, o Dia de Finados é também conhecido como *Iluminação dos Mortos*, pois, além de flores, muitas velas são acesas sobre os túmulos e sepulturas ao longo do dia, sobretudo no final da tarde e início da noite, período do ritual em que o espaço cemiterial fica iluminado com as luzes das velas, como ocorre no Cemitério Municipal Nosso Senhor do Bonfim, de Salinópolis-PA, estudado por Negrão (2014).

Na cidade de Curuçá, também no interior do Pará, o ritual de *Iluminação dos Mortos* é uma das grandes datas do município. Este evento foi estudado por Sales (2022), no Cemitério São Bonifácio. De forma semelhante a Salinópolis, o ponto alto das comemorações ocorre no período noturno, quando o cemitério fica iluminado pelas luzes das velas. O caráter festivo fica evidente não só no interior do cemitério, mas também em seus arredores, com a venda de suprimentos para os rituais, como coroas e grinaldas de flores, velas, bebidas e comidas, inclusive bebidas típicas do Dia de Finados na região, como é o caso da *Manicuera*, que, segundo Sales (2022), é uma bebida de origem indígena feita de mandioca, muito apreciada no dia da *Iluminação dos Mortos*.

Os exemplos arrolados demonstram, enfim, a diversidade no modo de homenagear os mortos no Dia de Finados pelo Brasil. No Amapá não é diferente, pois também possui as suas singularidades, as quais passaremos a desenvolver.

A *Iluminação dos Mortos* nos cemitérios amapaenses

No dia 2 de novembro, Dia de Finados, os cemitérios amapaenses são tomados por uma multidão, de todas as idades e grupos sociais, que, nas primeiras horas da manhã até o início da noite, visitam os cemitérios para homenagear os seus mortos. As sepulturas e túmulos são delicadamente preparados para esse momento. Os túmulos castilho[4] são substituídos por castilhos novos, com os seus interiores sendo preenchidos com areia branca, vendida dentro dos cemitérios; os túmulos de alvenaria são revestidos com argamassa e pintados nas

4. O castilho é um túmulo pré-moldado em madeira, de caráter provisório, que cobre a extensão da sepultura. Geralmente possui cabeceira, em formato de cruz, ou um pequeno epitáfio em forma de Bíblia aberta, onde é registrado o nome do morto e as datas de nascimento e falecimento. A estrutura é depositada sobre a sepultura após o sepultamento e tem a função de demarcar o local até o momento em que seja possível construir um túmulo definitivo em alvenaria. Enquanto o túmulo definitivo não é construído, é comum a substituição do castilho antigo por um castilho novo no dia da *Iluminação*.

cores azul, rosa e branco; e os túmulos que possuem revestimento cerâmico ou granito são lavados com água e sabão. Flores artificiais das mais variadas cores e modelos são usadas para ornamentar túmulos e sepulturas. Dentro e fora dos cemitérios, há um intenso comércio de suprimentos, como túmulos castilhos, cruzes de madeira, coroas de flores, areia branca e velas, que se misturam aos prestadores de serviço que se oferecem para reformar, colocar areia, lavar, limpar, e pintar os túmulos.

Sempre do lado de fora do cemitério, especialmente a partir das 10h, diversas barracas e banquinhas comercializam comidas e bebidas. Água mineral, sucos, refrigerantes, salgados, batata frita, maçã do amor, pipoca, algodão-doce, sorvete e picolés são oferecidos. As velas e flores artificiais são vendidas do lado de fora dos cemitérios, sendo um dos suprimentos mais requisitados. As velas são acesas durante o dia, no velário do Cruzeiro das Almas, e pelos túmulos e sepulturas dos cemitérios, que também são ornamentados com muitas flores. Mas o ponto alto ocorre ao final da tarde e início da noite, quando os cemitérios recebem o maior fluxo de visitantes e, consequentemente, mais velas são acesas, iluminando o ambiente, em um espetáculo único de luzes e cores. Eis o motivo pelo qual o Dia de Finados é também conhecido no Amapá como o dia da *Iluminação dos Mortos*.

O ritual de *Iluminação dos Mortos*, que acontece ao longo do dia 2 de novembro, compreende a deposição de velas em túmulos, sepulturas e no Cruzeiro das Almas no decorrer do dia, desde o início da manhã até o encerramento do ritual, já no avançar da noite. Entretanto, há particularidades em momentos específicos deste período, sobretudo quando há ou não luz natural. Portanto, pode-se dividir o ritual de *Iluminação dos Mortos* em *Iluminação diurna* e *Iluminação noturna*. Tal nomenclatura também é usada por Negrão (2014) e Sales (2022) ao analisar os rituais de *Iluminação dos Mortos* em cidades do interior do Pará.

No caso do Amapá, na maioria dos cemitérios, sobretudo os municipais, o ritual de *Iluminação dos Mortos* tem curso com a *Iluminação diurna*,

entre 6h e 7h da manhã, e se desenvolve com a celebração da missa. A segunda fase, a *Iluminação noturna*, tem curso ao pôr do sol e no início da noite, sendo o momento em que o ritual adquire percepção visual, em decorrência da falta de luz natural, que, por sua vez, é substituída pelas luzes das velas – o que pode ser entendido, também, como a culminância do ritual.

Na última semana no mês de outubro, os cemitérios das sedes dos municípios já começam a se preparar para os rituais de *Iluminação dos Mortos*. As prefeituras fazem a limpeza mais intensa do ano e pequenos reparos na infraestrutura dos cemitérios, como a pintura dos muros e portões.[5] Em municípios do interior, as prefeituras também providenciam areia para que os munícipes possam colocar em túmulos e sepulturas no Dia de Finados. As famílias aproveitam esse período para concluir ou fazer reparos maiores em túmulos e jazigos, geralmente reparações que necessitam do trabalho de um pedreiro. Nos grandes cemitérios, especialmente na região metropolitana de Macapá, há todo um planejamento prévio junto às administrações destes espaços para organizar o comércio de suprimentos dentro e fora dos cemitérios. Conforme relatou o senhor Sílvio Rodrigues, administrador do Cemitério Municipal São Francisco de Assis, em entrevista realizada no ano de 2022:

> Na época de Finados as pessoas vêm fazer suas vendas aqui no cemitério, vendem água mineral, velas, castilhos, areia, tudo é comercializado. Flores, vasos e coroas de flores. Com antecedência a prefeitura faz o cadastro do *pessoal de dentro* e do *pessoal de fora*. Neste cadastro já fica demarcado onde cada um vai trabalhar, isto é, onde vão montar a barraquinha delas. Esse pessoal que trabalha aqui dentro [*pessoal de dentro*] são os que trabalham com castilho, com areia [...]. Porque são coisas mais pesadas, não tem como uma pessoa ficar com uma areia do lado de fora do cemitério pra carregar pra dentro [...], até atrapalha. Então a zeladoria urbana faz um levantamento de quantas pessoas querem fazer esse serviço, eles têm uma cota de quantas pessoas

5. Inclusive, quando se constrói alguma benfeitoria no cemitério, como um muro novo, uma nova capela, um portão ou a reforma da infraestrutura, existe a inauguração, que acontece, geralmente, no Dia de Finados.

> podem ficar lá dentro, cada uma pega um pontinho em uma árvore. Já *pessoal de fora*, são os vendedores que vendem a água, a coxinha, o refrigerante, o suco, as velas, as flores (Rodrigues, 2022).

Com o espaço cemiterial preparado, *dentro* e *fora*, no início do amanhecer do dia 2 de novembro passa a ocorrer, efetivamente, a *Iluminação dos Mortos*. Do lado de fora dos cemitérios, várias banquinhas de ambulantes vendem coroas e vasos de flores artificiais, velas, túmulos castilhos e cruzes de madeira. Logo pela manhã já é possível encontrar algumas barraquinhas vendendo água mineral e café com leite. Nas primeiras horas do dia, os cemitérios recebem muitos visitantes, sobretudo o público idoso, que prefere ir aos cemitérios em um momento em que o sol ainda não é tão forte, para participar da missa de Finados e prestar homenagem aos seus mortos. Após a celebração da missa, inicia-se a preparação e a *Iluminação*: os túmulos de alvenaria são lavados, as flores velhas são trocadas por flores novas e muitos túmulos são pintados com cal e tinta, principalmente os túmulos de alvenaria que não possuem revestimento em cerâmica ou granito.

Já as sepulturas que possuem castilhos, na maioria das vezes, recebem novos túmulos. Um castilho novo é adquirido na entrada ou em um dos vários pontos de venda espalhados dentro do cemitério. Além do túmulo, podem ser adquiridas a cruz ou pequenas lápides variadas, inclusive em formato de Bíblia aberta. Muitos dos vendedores de castilhos são os próprios artesãos, que os confeccionam, geralmente, como uma atividade complementar à renda familiar, ou seja, são pessoas que possuem profissões variadas, como motorista, faxineira, coveiro, mas que também desenvolvem as atividades de produção de castilho ao longo do ano, sob encomenda. No dia específico da *Iluminação*, produzem os castilhos dentro dos cemitérios. Alguns contam com a ajuda de integrantes das famílias na tarefa.

Figura 1 – Produção de castilhos no Cemitério São Francisco de Assis – *Iluminação* (2021)



Fonte: Acervo próprio (2021).

Nos cemitérios maiores, como é o caso do Cemitério Municipal São Francisco de Assis, em Macapá, no dia da *Iluminação dos Mortos*, além dos artesãos levarem os castilhos prontos, alguns confeccionam os túmulos no próprio local, montando a sua oficina literalmente dentro do cemitério, como pode ser observado na Figura 1. Em um processo que envolve uma equipe com tarefas pré-determinadas, um corta e serra as tábuas de *virola*,[6] outro monta os castilhos, outro pinta na cor escolhida pelo cliente (quase sempre azul e rosa), e, por fim, uma outra pessoa *abre o nome* na cruz, encerrando o

6. De acordo com Leite *et al.* (2006), tal planta possui o nome científico de *Virola surinamensis*, pertencendo à espécie da família *Myristicaceae*. Trata-se de uma madeira leve utilizada, sobretudo, na indústria de compensados. No caso do Amapá, é também empregada na construção dos túmulos castilhos.

processo. O ofício de abrir nomes, ou abrir letras, consiste na arte de grafar na cruz ou na lápide de madeira o nome do morto e as datas de nascimento e falecimento. Para executar tal atividade, além de uma ótima caligrafia, exige-se prática para registrar nomes dos mais diversos tamanhos em um suporte que possui espaço reduzido.

No decorrer da manhã, os cemitérios são bastante visitados. As famílias se reúnem para preparar os túmulos e sepulturas, isto é, realizar a limpeza, a lavagem ou trocar túmulos castilhos, colocar flores e velas. Há profissionais que oferecem os seus serviços para capinar o entorno da sepultura e colocar areia branca em seu perímetro, para melhor fixar o castilho; outros oferecem o serviço de lavagem dos túmulos em alvenaria. Estes profissionais, assim como os artesãos de castilhos, vendedores de suprimentos e comidas, são cadastrados previamente pelas prefeituras para poder trabalhar no cemitério, ou seja, é o *Pessoal de dentro*, como pontua o senhor Sílvio Rodrigues a respeito do cemitério São Francisco de Assis:

> Têm as pessoas que são destinadas só pra limpeza, pintura, reforma, lavagem de túmulos, têm essas pessoas aqui dentro [*Pessoal de dentro*]. Quando é feito o levantamento é perguntado [*o tipo de serviço*]. A pessoa vai fazer um cadastro, ela não vai pagar nada, vai ser isenta pela secretaria. Ela faz um cadastro com o nome, endereço e idade. A gente pega todos esses dados e aí pergunta: "Vem cá, você vai querer trabalhar com o quê? Vai trabalhar você e quem aqui?" "Ah vai trabalhar eu e a minha esposa". "Nós vamos trabalhar com a limpeza." Aí eu coloco lá "trabalhar com a limpeza." E então essa pessoa vai trabalhar só com a parte de limpeza, lavar túmulo, capinar, fazer uma limpeza nos túmulos, limpar grades onde tem capela e essas coisas assim. Quem não realizou esse cadastro ele não pode ficar aqui dentro do cemitério circulando, só essas pessoas que estão cadastradas, elas vão receber um crachá e uma camisa identificando que elas estão trabalhando e circulando dentro da área como um todo (Rodrigues, 2022).

Entre o final da manhã e o início da tarde, até por volta das 15h, o público diminui consideravelmente. Um dos motivos são as altas temperaturas,

pois, neste horário, a média pode chegar aos 34°. No entanto, a partir do final da tarde, o movimento nos cemitérios aumenta significativamente, tanto dentro como em suas imediações. Em alguns cemitérios, como é o caso do São Francisco de Assis, em Macapá, e do Cemitério Municipal Santa Ana, em Santana, são celebradas duas missas, uma no período da manhã, geralmente às 7h30, e outra no período da tarde, por volta das 17h30. Este período é o momento em que os cemitérios recebem o maior número de visitantes. Do lado de dentro, as famílias se reúnem em volta dos túmulos e das sepulturas dos seus entes queridos, enfeitam-nos com flores artificias e os iluminam com velas. Algumas famílias rezam, cantam e fazem orações em homenagem aos falecidos, acompanhadas por um violão, ou pequenas caixinhas de som que tocam músicas religiosas.

Figura 2 – Túmulo iluminado no Cemitério Municipal Santa Ana, em Santana



Fonte: Acervo próprio (2021).

Em volta dos túmulos e sepulturas, os visitantes se reúnem para homenagear a memória dos seus familiares, por meio das orações, às vezes acompanhadas de choros, através das flores e das muitas velas que são acesas. Este é um momento de reunião familiar em que mais de uma geração se encontra para relembrar os seus mortos. Mas é também um momento de interação social entre as famílias, amigos e conhecidos, que se encontram ano após ano nas *Iluminações*.

Fora dos cemitérios, principalmente na rua que dá acesso ao portão principal, um vai e vem de pessoas se misturam com banquinhas e barraquinhas que vendem comidas e bebidas, bem como suplementos para o ritual de homenagem aos mortos, como flores, velas e castilhos. Quase a totalidade das flores consumidas no Dia de Finados são artificiais, em formato de ramalhetes e coroas. Raramente são encontradas flores naturais nos cemitérios amapaenses. Artigos que não estão ligados diretamente com a *Iluminação* também são comercializados. Sombrinhas e guarda-sóis, bonés, camisetas com estampas religiosas e balões coloridos para as crianças, por exemplo, podem ser encontrados nos arredores dos cemitérios.

Nas primeiras horas da noite, os cemitérios se encontram iluminados em volta do Cruzeiro das Almas, e a alta quantidade de velas forma chamas que derretem a parafina que cobre a extensão da base do cruzeiro (Figura 3). A essa altura, já não é mais tão fácil acender as velas e fixá-las no velário, em decorrência do calor emanado no local, mas também pelas chamas e poças de parafina que se formam em volta do Cruzeiro. Portanto, algumas pessoas apenas lançam as velas sobre as chamas.

Figura 3 – Cruzeiro das Almas do Cemitério Santa Ana iluminado



Fonte: Acervo próprio (2021).

No Dia de Finados, não existe um horário fixo para encerrar a *Iluminação*, e o horário de fechamento dos cemitérios públicos vai depender do fluxo de visitantes, da cidade e do local do cemitério. Geralmente, o funcionamento dos cemitérios da capital amapaense se encerra por volta das 21h, mas, a partir das 20h, o fluxo já é bastante reduzido. Já os cemitérios do interior geralmente encerram a iluminação mais tarde, como é o caso do Cemitério Municipal Santa Ana, em Santana, que sempre se estende até por volta das 22h.

Considerações finais

A *Iluminação dos Mortos*, tanto diurna quanto noturna, para além de um ritual que transita nas fronteiras da religiosidade oficial e não oficial, usando aqui a ideia de Andrade Júnior (2022), é um momento não só de relembrar a memória dos familiares falecidos, mas também uma maneira de processar o luto, a saudade e a falta que a perda de um ente querido pode causar. Logo, cuidar das sepulturas e túmulos, ornamentando-os com flores e iluminando-os com velas, acalenta, reconforta e mitiga a dor da perda, mesmo aquelas que ocorreram há muitos anos. Entretanto, há uma outra dimensão que deve ser considerada, que é a festiva, que ocorre do lado de fora dos cemitérios, que envolve o comércio, com suas bancas e barracas de coroas de flores coloridas, comidas doces e salgadas, que fazem a alegria das crianças e dos adultos, especialmente dos vendedores. No Amapá, o dia da *Iluminação* não é apenas um feriado para rememorar os mortos, mas é também um momento para celebrar a vida.

Referências

AMORIM, G. *Imagens de vida e festejos no cemitério*: etnografia da morte na comunidade Mundo Novo (Esperantina-Piauí). 1. ed. Quito: Editorial Universitaria Abya Yala, 2016.

ANDRADE JÚNIOR, L. *Milagreira Cigana Christo*: sublimação no catolicismo não-oficial brasileiro. 1. ed. Curitiba: Editora CRV, 2021.

ANDRADE JÚNIOR, L. Dia de Finados. *In*: DILLMANN, M.; NASCIMENTO, M. R. N. (org.). *Guia didático e histórico de verbetes sobre a morte e o morrer*. Porto Alegre: Casaletras, 2022.

BRANDES, S. El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueada de una identidade nacional mexicana. *Alteridades*, p. 7-20, 2000. Disponível em: https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/404. Acesso em: 18 dez. 2023.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas. Poderes oblíquos. *In*: _____. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

GENNEP, A. V. *Os Ritos de Passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Trad. Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis, Vozes, 2011.

LEITE, H. G.; GAMA, J. R. V.; CRUZ, J. P.; SOUZA, A. L. Função de afilamento para Virola surinamensis *(Roll.) Warb*. *Rev. Árvore* [online], v. 30, n. 1, p. 99-106, 2006.

NEGRÃO, M. V. N. *Iluminando os mortos*: um estudo sobre o ritual de homenagem aos mortos no Dia de Finados em Salinópolis – Pará. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2014.

PEIRANO, M. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

SALES, V. F. S. *Saudades, reencontros e Manicuera*: espetacularidades entrecruzadas de afeto na Iluminação dos Mortos em Curuçá-PA. 175 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2022.

Fontes orais

RODRIGUES, Silvio Cezar Neves (1970). *Entrevista realizada no dia 3 de maio de 2022*, na Administração do Cemitério São Francisco de Assis, em Macapá-AP. O Sr. Silvio, trabalha como administrador do Cemitério São Francisco de Assis, desde o ano de 2005.

Sacralização e dessacralização de Mani

Francisco Alfredo Morais Guimarães[1]

Há aproximadamente 10 mil anos, no sudoeste da Amazônia, tem início a história da cultura agrícola e alimentar da mandioca, uma planta que define de forma muito singular o desenvolvimento da agricultura por povos indígenas no Brasil e as interações que eles mantêm com outros seres da natureza. Neste capítulo, apresentamos uma

1. Professor da Universidade do Estado da Bahia. Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia. Contato: fguimaraes@uneb.br.

reflexão sobre alguns aspectos que envolvem a trajetória histórica dessa planta, pondo em relevo a memória, a ciência, imagens e as relações íntimas que ela possui com seus companheiros humanos, como uma forma de desconstruir os mitos da natureza intocável e do primitivismo dos povos indígenas. Assim, destacamos o pioneirismo dessas sociedades no desenvolvimento de um modelo agrícola baseado no manuseio inteligente da biodiversidade presente na floresta Amazônica, mantendo-a em pé.

Veremos como estudos de ecologia histórica, datações de vestígios da mandioca em sítios arqueológicos e avaliações genéticas têm permitido a reconstituição do exitoso processo de transformação dessa planta em um alimento fundamental na segurança alimentar dos povos indígenas, bem como o seu caráter estratégico para os agentes coloniais europeus.

A visão indígena sobre a mandioca

Entre os aspectos que definem a visão indígena sobre a mandioca, temos diversos relatos míticos que apresentam a sua condição como um ser que desperta a curiosidade, interesse e a busca por explicações sobre sua existência, alimentando a imaginação com imagens mentais nas quais o impossível não existe, pois, como explicar a origem de uma planta cuja toxidade é letal e que se tornou um alimento?

O nascimento de Mani é visto como um acontecimento sobrenatural, o mesmo acontecendo com sua morte prematura e renascimento como uma planta, caracterizando o que Eduardo Viveiros de Castro (1996) e Tânia Stolze Lima (1996) definem como "perspectivismo ameríndio", que considera a existência de uma natureza relacional entre os seres humanos e outros seres na composição do mundo na cosmologia de povos indígenas.

Essa natureza relacional presente nos relatos míticos sobre Mani contempla a condição que ela estabeleceu de se perpetuar como uma planta, transformando o seu povo em agricultor, oferecendo a ele os meios necessá-

rios para o desenvolvimento dessa atividade laboral, redimensionando seus princípios e práticas em termos econômicos e sociais. Temos aí uma ideação que envolve valores nutritivos e simbólicos e que conecta os povos indígenas aos seus ancestrais.

A visão indígena sobre suas relações íntimas com os outros seres da natureza vem ganhando cada vez mais reconhecimento e se afirmando enquanto epistemologias que ecoam no Brasil e no mundo, como no caso da visão do xamã e principal líder do povo Yanomami, Davi Kopenawa, que é apresentada em livros como *A queda do céu*, um dos frutos dos 40 anos de diálogos com o antropólogo francês Bruce Albert. Nesse livro, Kopenawa descreve o que o seu povo compreende como *urihi a*, afirmando:

> O que eles chamam de "natureza" é, em nossa língua, *urihi a* a terra-floresta e também sua imagem, visível apenas para os xamãs, nomeamos *urihinari*, o espírito da floresta. É graças a ela que as árvores são vivas. Assim, o que chamamos de espírito da floresta, são as inumeráveis imagens das árvores, as das folhas que são seus cabelos e as dos cipós. São também as dos animais e dos peixes, das abelhas, dos jabutis, dos lagartos, das minhocas e até mesmo as dos grandes caracóis *warama aka*. A imagem do valor de fertilidade *në roperi* da floresta também é o que os brancos chamam de natureza. Foi criada com ela e lhe dá a sua riqueza. De modo que, para nós, os espíritos *xapiri* são os verdadeiros donos da natureza, e não os humanos (Kopenawa; Albert, 2010, p. 475).

Invenção e desenvolvimento da agricultura na Amazônia

Até muito recentemente, os povos indígenas eram enquadrados em paradigmas evolucionistas que os classificavam como "primitivos", estágio humano anterior à invenção da agricultura e marcado pela mera coleta e caça. Esse enquadramento, que serviu para justificar a dominação colonial, ignorou sistematicamente as complexas formas de cultivo e manejo ambiental desenvol-

vidas por estas sociedades, como no caso das interações com a floresta Amazônica, promovidas pelos povos do tronco linguístico Tupi-Guarani, que, com suas práticas de manejo e cultivo, fizeram com que plantas como a mandioca passassem a fazer parte de suas culturas, influenciando e redefinindo suas trajetórias históricas.

Para falar sobre a agricultura indígena, é necessário destacar o caráter pioneiro dos estudos realizados nas décadas de 1980 e 1990 pelo antropólogo e biólogo Darrel Posey junto ao povo Mebêngôkre-Kayapó, no Pará (López Garcés; Robert, 2012). Através do Projeto Kayapó, esse pesquisador demostrou a existência de transformações na floresta, com o desenvolvimento de um modelo agroflorestal sustentável e extremamente produtivo, com uma combinação do manejo de árvores e arbustos e cultivos agrícolas, com o objetivo de atender demandas humanas e a atração de animais, visando à realização da caça, em um arranjo sustentável e biodiverso.

Através do Projeto Kayapó, Posey não apenas "descobriu", mas documentou cientificamente a existência de um sofisticado modelo de transformação da floresta, no qual os Kayapó não eram habitantes passivos da Amazônia, mas engenheiros ecológicos que desenvolviam um sistema agrícola integrado. Parte dos resultados desse projeto estão descritos no artigo "Manejo de floresta secundária, capoeira, campos cerrados (Kayapó)", que se tornou uma publicação seminal no âmbito da etnobiologia e da ecologia histórica, onde Darrel Posey destaca:

> a pesquisa entre os Kayapó leva a uma nova compreensão sobre os processos de domesticação de plantas, bem como a novas idéias sobre o remanejo ecológico de florestas tropicais a longo prazo. O mais importante é a exploração humana de comunidades vegetais e animais integradas. Em suma, as estratégias de remanejamento indígenas colocam por terra as atuais tendências "desenvolvimentistas", que perseguem lucro fácil a curtíssimo prazo. Para isso, privilegiam a homogeneização em detrimento da diversificação e deixam de levar em conta a estabilidade social e a salvaguarda ambiental a médio e longo prazos (Posey, 1986, p. 184).

A partir do Projeto Kayapó, foram criados novos campos de investigação na Amazônia, como o da ecologia histórica, que se destaca pela superação e ressignificação dos conceitos de "mata virgem" e "selvageria indígena", utilizados para negar a agência dos povos indígenas nas suas interações com as florestas. Esses termos foram substituídos por "mata cultural" ou "floresta antropogênica" (Balée, 1989; Posey, 1986; Posey; Balée, 1989) e "selvageria culta" (Descola, 1999), o que garantiu uma ampliação nas abordagens decoloniais, proporcionando uma avaliação acurada das equivalências, do ponto de vista científico e tecnológico, das trajetórias históricas dos povos indígenas em relação a outros povos no mundo.

Através desses estudos, a agricultura indígena na Amazônia passou a ser vista considerando a sua antiguidade e o cultivo de plantas como a mandioca, que se destaca por ser extremamente tóxica, mas que, através da aplicação de conhecimentos sofisticados, foi transformada em um alimento versátil e fundamental na segurança alimentar dos povos indígenas (Cardoso; Campos, 2023).

Devido às suas qualidades, a mandioca também assumiu um papel estratégico no êxito das jornadas migratórias dos povos indígenas da família linguística Tupi-Guarani, como vem sendo revelado pelas pesquisas desenvolvidas pelo Departamento de Genética e Biologia Evolutiva do Instituto de Biociência da Universidade de São Paulo, sob a coordenação da geneticista Tábita Hünemeier (Couto-Silva *et al*., 2023).

Tomando como referência a diversidade genética encontrada entre os povos indígenas da Amazônia e outras regiões do Brasil, há uma estimativa de que depois de se fixarem onde atualmente é o estado de Rondônia, há aproximadamente 10 mil anos, chegando a uma população com milhões de indivíduos, os povos da família Tupi-Guarani realizaram um intenso processo migratório, deslocando-se para várias áreas da América do Sul, principalmente a faixa litorânea do atual território brasileiro, o que revela sua grande capacidade de adaptação aos diferentes biomas em que viviam e que passaram a viver.

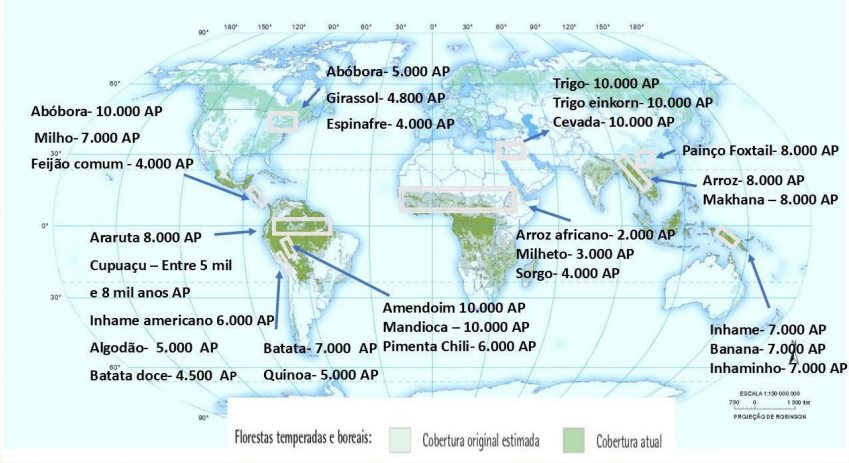
Essa é uma mudança de paradigma em relação aos estudos sobre a Amazônia, que também reverbera em outras áreas, como a Arqueologia, provocando, como destaca Eduardo Góes Neves (2025), uma ruptura com as amarras da tradição neoevolucionista, levando a uma virada conceitual. O autor afirma que essa mudança

> permitiu uma espécie de tropicalização do conceito de neolítico à luz dos dados amazônicos, já que está claro, como não se cansam de nos lembrar os povos indígenas e seus pensadores, bem como a comunidade antropológica, que os sistemas de conhecimento indígenas no passado e presente são baseados em visões de mundo que não separam de maneira clara os chamados domínios da natureza dos domínios da cultura e que, sobretudo, valorizam e cultivam a produção da diversidade, seja em seus roçados e pomares, seja em suas línguas (Neves, 2025, p. 3).

Tomando como base a identificação de vestígios arqueológicos relativos ao cultivo de plantas com datações em torno de oito mil anos AP,[2] Neves (2022) afirma que na Amazônia ocorreu um processo de transformação de plantas selvagens em plantas cultivadas, com os povos indígenas promovendo, a seu modo, o que Gordon Childe (1975) definiu como revolução neolítica. Tomando como referência um levantamento realizado por Smith (2006), o arqueólogo apresenta um mapa com os dez centros primários de domesticação de plantas no mundo, entre aproximadamente dez mil e quatro mil anos AP, que apresentamos sobrepostos à base cartográfica do IBGE "Cobertura original estimada e cobertura remanescente das florestas do mundo" (IBGE, 2018), atualizando a datação do início do cultivo da mandioca, considerando dados apresentados por Olsen e Schaal (1999).

2. Antes do Presente (AP) é um marcador de tempo utilizado na arqueologia, onde se convencionou o ano de 1950 como referência para definir o presente.

Figura 1 – Dez centros primários de domesticação de plantas no mundo



Fonte: Adaptado de Smith (2006) e IBGE (2018).

É necessário destacar que o conceito de domesticação apresentado no mapa representa um modo ocidental de narrar a história das relações estabelecidas entre os seres humanos, os animais e as plantas, principalmente a partir dos processos de conquista e colonização empreendidos pelos europeus depois do século XV, quando forjaram uma ideia universal a respeito da transformação do que definiam como "selvagem" em "doméstico", desconsiderando outros modos de explicação.

Esse modo de narrar ocidental também está presente na produção discursiva europeia sobre os povos originários do território brasileiro, constituindo um exemplo do que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos denomina "pensamento abissal", um sistema cognitivo que opera através de "linhas cartográficas invisíveis" dividindo a realidade social entre universos radicalmente separados. Como explica Santos, esse sistema está baseado em:

> distinções visíveis e invisíveis, sendo que estas últimas fundamentam as primeiras. As distinções invisíveis são estabelecidas por meio de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos dis-

> tintos: o "deste lado da linha" e o "do outro lado da linha". A divisão é tal que "o outro lado da linha" desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qual quer modo de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção de inclusão considera como o "outro". A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. O universo "deste lado da linha" só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante: para além da linha há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não- dialética (Santos, 2007, p. 1).

Isso pode ser constatado já no primeiro contato dos portugueses com os povos indígenas, onde essa estrutura epistêmica manifesta-se claramente na Carta de Pero Vaz de Caminha, onde, mesmo exaltando a saúde e beleza dos corpos indígenas, coloca-os "do outro lado da linha", como no caso da apresentação ao Rei de Portugal sobre o maior benefício da conquista da terra descoberta: "o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar" (Caminha,1963, p. 12).

Os indígenas são descritos por Caminha como um povo inocente, manso e limpo, mas definidos como "gente bestial e de pouco saber, e por isso tão esquiva" (Caminha, 1963, p. 8). Apesar dos portugueses terem comido os alimentos ofertados pelos Tupiniquim, o escrivão afirma que eles não possuíam agricultura, nem pecuária, destacando:

> Eles não lavram nem criam. Nem há aqui boi ou vaca, cabra, ovelha ou galinha, ou qualquer outro animal que esteja acostumado ao viver do homem. E não comem senão deste inhame, de que aqui há muito, e dessas sementes e frutos que a terra e as árvores de si deitam (Caminha, 1963, p. 11).[3]

3. Nesse trecho da carta, Caminha se refere ao inhame, uma raiz conhecida pelos portugueses na costa africana, buscando descrever, de maneira aproximada, a raiz da mandioca, por não saber o seu nome.

Em virtude de sua perspectiva etnocêntrica e da brevidade de seu contato com o povo Tupiniquim, é preciso reconhecer que Pero Vaz de Caminha atuou como um observador desprevenido, não tendo olhos para ver na floresta a sua condição cultural, onde espécies como a mandioca integravam um sistema agrícola singular e sofisticado.

A cegueira epistêmica de Caminha não foi um fenômeno isolado, mas sim o germe de um padrão que se consolidaria com o processo de conquista e colonização, estabelecendo-se com a intencionalidade política de instrumentalizar e sustentar relações de poder, com práticas de subordinação social, política e cultural, privando os povos indígenas de seus direitos.

Iconografia da mandioca e o estabelecimento de uma abordagem historiográfica da história do tempo presente

Apesar dos povos originários terem sido representados como se estivessem "do outro lado da linha", uma série de registros históricos do período colonial no Brasil, tanto as fontes escritas quanto as iconográficas, dão conta de que os europeus reconheceram a importância das plantas cultivadas pelos povos indígenas, principalmente a mandioca, passando a introduzi-la na sua alimentação e fazendo dela o principal produto na segurança alimentar nas vilas e cidades.

A propriedade da mandioca que mais surpreendeu os portugueses foi a sua grande capacidade de conservação em forma de farinha, podendo ser armazenada por meses a fio, sem perder suas qualidades nutricionais, como destaca o cronista Gabriel Soares de Sousa, ao se referir ao seu uso estratégico nas guerras travadas pelos Tupinambá com seus rivais, chamando-a de "uhi antan" (farina de guerra):

> farinha-de-guerra se diz, porque o gentio do Brasil costuma chamar-lhe assim pela sua língua, porque quando determinam de a ir fazer a seus contrários algumas jornadas fora de sua casa, se provem desta fa-

> rinha, que levam às costas ensacada em uns fardos de folhas que para isso fazem, da feição de uns de couro, em que da Índia trazem especiaria e arroz; mas são muito mais pequenos, onde levam esta farinha muito calcada e enfolhada, de maneira que, ainda que lhe caia num rio, e que lhe chova em cima, não se molha (Sousa, 1971, p. 194).

Essa condição da farinha de mandioca fez com que os portugueses também fizessem uso dela como um alimento estratégico em suas naus e caravelas, sobretudo nos navios negreiros, reduzindo o número de mortos nas viagens, o mesmo acontecendo nos portos africanos de embarque de escravizados e nas expedições das tropas envolvidas nas guerras de captura, a exemplo das guerras brasílicas em Angola, ampliando a escala do tráfico (Alencastro, 2000).

Por conta do comércio atlântico de africanos escravizados, que conectou o sofrimento e a expropriação de populações indígenas dos dois lados do Atlântico, a cultura agrícola e alimentar da mandioca teve o seu renascimento em terras distantes, com Mani vendo os gestos originários do seu povo espelhados no seu cultivo e no preparo da farinha em diferentes contextos na África, o mesmo acontecendo em outras regiões tropicais, fazendo da mandioca uma cultura amplamente distribuída, sendo cultivada atualmente em mais de 100 países, onde é um alimento fundamental na segurança alimentar.

A centralidade da cultura da mandioca no período colonial brasileiro foi amplamente documentada em uma série de registros, que atestam a complexidade de seu processamento e papel na alimentação. Entre esses registros, destaca-se a descrição minuciosa feita pelo naturalista George Marcgrave, integrante da comitiva do conde Maurício de Nassau durante a administração holandesa no Nordeste (1637-1644). Em sua obra, Marcgrave não apenas descreve os procedimentos técnicos para a fabricação da farinha, mas também coloca evidência, ainda que indiretamente, a existência de uma "gramática da mandioca", um sistema complexo, coerente e regrado de conhecimentos, gestos, objetos e palavras que precisavam ser dominadas para que essa planta cumprisse o seu destino de alimentar e não de envenenar. Conforme descreve Marcgrave:

> A raiz extraída e descascada com uma faca, da casca (cutícula) exterior, que facilmente pode ser raspada; em seguida e lavada em água pura. Depois é submetida pela mão a uma roda, que mede de diâmetro quatro ou cinco pés, preparada para êsse fim, tendo, uma superfície convexa, armada e de uma lâmina aguda de cobre com muitos furinhos. Esta roda é movida por dois homens e assim rala a raiz e as raspas caem num depósito sotoposto. Esta roda chama-se Ibecem babaca, na língua dos indígenas e em português Roda de farinha. Os indígenas, como têm poucos aparelhos, raspam essa raiz descascada com um ralo, gastando longo tempo e muito esforço. O depósito, que recebe as raspas, chama- se Mieecaba na linguagem dos indígenas e coche de ralar Mandioca, em português. Assim ralada e moída esta raiz é lançada a um saco, feito de cascas de árvores, preparado como cesto, tendo uma largura de cerca de quatro dedos, de figura cilíndrica; na linguagem dos indígenas, chama- se Tiamicaba, pelos indígenas e prensa, pelos portugueses. Esprema-se então o suco até que estas raspas tenham perdido toda a humidade. Este suco chama-se Manipoera pelos indígenas e Ágoa de Mandioca' pelos portugueses. Depois de esprimida raspagem é lançada a um crivo chamado Urupema, pelos indígenas e Joeira pelos portugueses. Depois de joeirada, é lançada essa raspagem a um vaso redondo, largo, raso, feito de argila ou cobre, que é colocado num defumador como uma caldeira; lança-se fogo por baixo e agita-se com uma pá até que fique seco o conteúdo. Chama-se este vaso, em que se seca a farinha Vimovipaba, na linguagem indígena e Forno de Farinha, em português. A pá é chamada pelos indígenas, Vipucuitaba (Marcgrave, 1942, p. 66).

O mesmo sistema tecnológico descrito por George Marcgrave encontra-se documentado visualmente em uma gravura anônima holandesa produzida por volta de 1624, em Pernambuco. Esta imagem constitui um registro etnográfico de excepcional valor, pois não apenas ilustra, mas sistematiza visualmente as etapas do processo de transformação da mandioca, desde o seu cultivo até a torra da farinha. Através de uma composição que organiza sequencialmente as atividades laborais, a gravura evidencia cada instrumento especializado e cada gesto técnico envolvido na produção, reforçando a noção de uma "gramática da mandioca", precisa e codificada.

Figura 2 – Cultura agrícola e alimentar da mandioca



Fonte: Detalhe da gravura "Pernambuco", de 1624 (autor anônimo). Reis Filho (2000).

Uma análise conjunta do textual e do visual revela com clareza a sofisticação do sistema tecnológico Tupi e, simultaneamente, expõe os mecanismos de seu apagamento cultural pelo olhar colonial, representando duas faces de um mesmo projeto colonial: a apropriação seletiva de uma tecnologia alimentar vital, mas esvaziada de seus significados culturais mais profundos. Enquanto as mãos indígenas manuseavam cada instrumento dentro de uma rede de significados, os registros europeus foram reduzidos a procedimentos desencantados, destituídos da dimensão cosmológica indígena.

Esses registros evidenciam um movimento paradoxal: a apropriação técnica do conhecimento indígena sobre a mandioca ocorreu simultaneamente a um discurso de inferiorização desses mesmos saberes. Essa dupla operação, de utilizar o conhecimento nativo enquanto se nega sua sofisticação, constitui uma forma de silenciamento epistêmico característica do colonialismo.

Este paradoxo explica porque, ainda hoje, a contribuição indígena à agricultura tropical é frequentemente reconhecida em seu aspecto utilitário, mas

negada em sua complexidade e profundidade cosmológica. Compreendê-lo nos permite ver que a luta atual dos povos originários não é apenas por território, mas também por ressacralização, com o reconhecimento de que suas tecnologias alimentares são expressões materiais de visões de mundo. Assim, a cultura da mandioca nos convida a uma reflexão mais ampla: talvez a verdadeira sustentabilidade exija não apenas a adoção de técnicas mais sustentáveis, mas também respeitar e reaprender a sacralidade que fundamenta nossa existência.

Nos relatos do período colonial, além da referência à produção da farinha, há também menções à transformação da mandioca em cauim, uma bebida fermentada, consumida nos rituais indígenas. No livro *Viagens ao Brasil*, escrito em 1557, o alemão Hans Staden apresenta uma descrição antropologicamente significativa do cauim, seguida da apresentação de uma ilustração do renomado gravurista e editor Théodore De Bry, também publicada por ele (Bry, 1592), onde se revela o protagonismo feminino na produção dessa bebida:

> As mulheres fazem as bebidas. Elas pegam raízes de mandioca e fervem grandes panelas cheias. Quando as raízes estão bastante cozidas, são retiradas e despejadas em outro pote, para esfriar um pouco. Depois disso, as mulheres jovens sentam-se, mastigam a mandioca e devolvem o que mastigaram para potes especiais. Quando todas as raízes cozidas já estão mastigadas, aquilo tudo volta para uma panela cheia d'água, que é misturada com a papa das raízes. O produto todo é aquecido mais uma vez. Eles possuem potes especiais, que são enterrados no solo pela metade. (…) Despejam todo o líquido nesses potes e os fecham bem. A beberagem começa a fermentar por si mesma, tornando-se forte. Permanece dois dias fechada, depois bebem dela e embriagam-se. Trata-se de uma bebida grossa e nutritiva. Cada cabana prepara sua própria bebida. Devendo-se celebrar uma festa na aldeia (…), todos se encaminham para uma primeira cabana e ali bebem toda a bebida. Seguem assim em círculo, até que todas as bebidas de todas as cabanas tenham acabado. (…) As mulheres servem as bebidas, como é o costume entre eles. Alguns se levantam, cantando e dançando em torno dos potes. Aliviam-se de suas águas no mesmo lugar em que bebem. O banquete dura a noite inteira. Eles dançam entre as fogueiras, gritam e sopram seus instrumentos (Staden, 1974, p. 165-167).

Figura 3 – Preparo e consumo do cauim. Xilogravura em *Americae Tertia Pars*, de Théodore De Bry (1592)



Fonte: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

A produção do cauim, descrita por Hans Staden e representada por Théodore de Bry, adquire significado mais profundo quando compreendemos a sofisticação bioquímica do processo de mastigação da mandioca. Esta prática, longe de ser um método "primitivo", revela um conhecimento empírico sobre a ação da ptialina (amilase salivar), que converte os amidos da mandioca em maltose, possibilitando, subsequentemente, a fermentação alcoólica que confere ao cauim seu característico teor alcoólico. Isso revela que, tanto na produção da farinha como do cauim, havia um domínio notável de princípios químicos e biológicos, desafiando a falsa dicotomia entre "saber tradicional" e "ciência".

Considerações finais

Colocamos em evidência nesse texto um dos elementos que define o protagonismo dos povos indígenas, que são seus saberes ancestrais presentes na cultura agrícola e alimentar da mandioca, que está entre as mais antigas e importantes no mundo, por apresentar uma complexidade nas técnicas e tecnologias empregadas para transformar uma planta venenosa em um alimento precioso, promovendo a segurança alimentar no passado, no presente e se constituindo como alternativa para o futuro, sendo eleita pela Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura- FAO como uma planta fundamental na resposta aos desafios da promoção de dietas saudáveis e no enfrentamento da emergência climática (Guimarães, 2015).

Apresentar a gramática da mandioca transcende a mera descrição de um processo agrícola e culinário; constitui-se como um exercício de decifração de um código civilizatório completo. Termos como *Mani*, *tipiti*, *maniva*, *manipueira*, *uhi antan*, funcionam como conceitos-chave que desvelam um sistema de pensamento cujo estudo, para além de um exercício intelectual, representa um ato de reparação epistêmica, estabelecendo um diálogo onde, finalmente, a voz de Mani possa ecoar em toda a sua potência e sabedoria. Afinal, quem tem Mandioca, tem tudo!

Referências

ALENCASTRO, L. F. *O trato dos viventes*: formação do Brasil no Atlântico sul. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BALÉE, W. Cultura na vegetação da Amazônia brasileira. *In*: NEVES, W. A. (org.). *Biologia e ecologia humana na Amazônia:* avaliação e perspectivas. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1989. p. 95-109 (Coleção Eduardo Galvão).

BRY, T. *Americae Tertia Pars, memorabile[m] provinciae Brasilianae historiam contine[n]s, germanico idiomate scriptam & a Ioanne Stadio Hombergensi M.S. H.* Frankfurt: Theodor de Bry, 1592.

CAMINHA, P. V. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Portugália, 1963.

CARDOSO, T. M.; CAMPOS, M. A. A. Relações íntimas: histórias multiespécie da vida social da mandioca. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, v. 20, 2023.

CHILDE, V. G. *A evolução cultural do homem*. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1975.

COUTO-SILVA, C. M.; NUNES, K.; VENTURINI, G.; CASTRO E SILVA, M. A.; PEREIRA, L. V.; COMAS, D.; PEREIRA, A.; HUNEMEIER, T. Indigenous people from Amazon show genetic signatures of pathogen-driven selection. *Science Advances*, v. 9, n. 32, p. 1-9, 2023.

DESCOLA, P. A selvageria culta. *In*: NOVAES, A. (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 107-124.

GUIMARÃES, F. A. M. Povos indígenas no Brasil e as lições da floresta cultural: a revolução da cultura da mandioca na economia do atlântico sul e no continente africano. *Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural*, v. 4, n. 2, p. 29-47, nov. 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Atlas geográfico escolar*. Florestas originais e florestas remanescentes. 8. ed. Rio de Janeiro: IBGE, 2018. Disponível em: https://tinyurl.com/2cpzkwmc. Acesso em: 16 nov. 2022.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*: palavras de um xamã Yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, T. S. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia Tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 21-47, 1996.

LÓPEZ GARCÉS, C. L.; ROBERT, P. El legado de Darrell Posey: de las investigaciones etnobiológicas entre los Kayapó a la protección de los conocimientos indígenas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 7, n. 2, p. 565-580, maio-ago. 2012.

MARGRAVE, J. *História natural do Brasil*. Trad. Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. São Paulo: Museu Paulista, 1942.

NEVES, E. G. *Sob os tempos do equinócio*: oito mil anos de história na Amazônia Central. São Paulo: Ubu Editor/Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

NEVES, E. G. *Ancestrais da floresta*: Arqueologia brasileira e as civilizações da floresta. Palestra apresentada no Seminário FRUTO, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KvgJbD8FG-o. Acesso em: 13 nov. 2025.

NEVES E. G. A Arqueologia do passado e do futuro na Amazônia. *Anuário Antropológico* [Online], v. 50, 2025, e-1 3xmg. Disponível em: http://journals.openedition.org/aa/13xmg. Acesso em: nov. 2025.

OLSEN, K.M.; SCHAAL, B.A. Evidence on the origin of Cassava: Phylogeography of *Manihot esculenta*. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Washington, v. 96, p. 5586-5591, 1999.

POSEY, D. A. Manejo de floresta secundária, capoeira, campos e cerrados (Kayapó). *In*: RIBEIRO, D.; RIBEIRO, B. G. (org.). *Suma Etnológica Brasileira*. V. 1: etnobiologia. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 172-186.

POSEY, D. A.; BALLÉE, W. L. *Resource Management in the Amazon*: indigenous and folk strategies. New York: New York Botanical Garden, 1989.

REIS FILHO, N. G. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Fapesp, 2000.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 79, p. 71-94, 2007.

SMITH, B. D. Leste da América do Norte como um centro independente de domesticação de plantas. *Anais da Academia Nacional de Ciências dos EUA*, [*s. l.*], v. 103, n. 33, 15 ago. 2006 Disponível em: https://tinyurl.com/waawmahx. Acesso em: 31 jul. 2023.

SOUSA, G. S. Tratado Descritivo do Brasil em 1587. 4. ed. Edição comentada por Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo: Nacional, 1971.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*. Trad. Guiomar Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

VAVILOV, N. I. *A Origem e a Geografia das plantas cultivadas*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

DE BRY, T. Preparo do cauim. Gravura em metal. *Americae Tertia Parte*. Frankfurt, 1592.

Catarina Paraguaçu Tupinambá na Soterópolis tupinizada

Mayume Hellen da Silva de Sousa[1]

Catarina Paraguaçu, uma indígena do povo Tupinambá, filha do Cacique Itaparica, é uma figura icônica na história da formação da sociedade colonial brasileira. Seu casamento com Caramuru (Diogo Álvares Correia), um dos primeiros portugueses a estabelecer conta-

1. Licencianda em História pela UNEB. Contato: sousamayumehellen@gmail.com.

to com os indígenas na Bahia, marcou um ponto de interseção crucial entre culturas indígenas e europeias no século XVI. Este texto busca explorar a importância histórica e simbólica de Catarina Paraguaçu, destacando sua representação nas celebrações do 2 de julho em Salvador e sua transformação em ícone da identidade cultural e da nacionalidade brasileira.

Catarina Paraguaçu e a formação da sociedade colonial

Catarina Paraguaçu desempenhou um papel fundamental na formação da sociedade colonial brasileira, especialmente na Bahia, onde seu casamento com Caramuru simbolizou a fusão de culturas indígenas e europeias. O contexto histórico e cultural da época foi marcado pela chegada dos portugueses e pelo impacto que a colonização teve sobre os povos indígenas, incluindo os Tupinambás, que eram um dos grupos mais influentes na costa brasileira. A cultura, as tradições e a organização social dos Tupinambás foram profundamente afetadas pela colonização, mas também contribuíram para a formação da nova sociedade que emergia.

Figura 1 – Escultura de Catarina e Diogo Álvares. Monumento de Jose Rodrigues. Viana do Castelo, Portugal



Fonte: Acervo próprio.

De acordo com Pedro Henrique Brasil (2021), a figura de Catarina Paraguaçu é emblemática da integração cultural que marcou o início da colonização portuguesa no Brasil. Sua conversão ao cristianismo e seu papel como mediadora entre os portugueses e os Tupinambás são aspectos que destacam sua importância na formação da sociedade colonial. A primeira manifestação

de Nossa Senhora no Brasil, conforme relatos, ocorreu na Bahia e está intimamente ligada à figura de Catarina Paraguaçu. Segundo a tradição, Catarina teve um sonho no qual viu Nossa Senhora e o Menino Jesus saindo da água junto com náufragos, o que levou ao resgate milagroso desses homens e ao surgimento da devoção a Nossa Senhora da Graça na região. A narrativa do sonho de Catarina Paraguaçu, descrita por Brasil (2021), reforça a interseção entre a religiosidade católica e as crenças indígenas. Este evento não apenas legitima sua conversão ao cristianismo, mas também serve como um testemunho da fusão de tradições culturais distintas.

O casamento de Catarina com Caramuru não apenas simbolizou a união entre indígenas e europeus, mas também facilitou um intercâmbio cultural significativo. Catarina atuou como mediadora entre os dois mundos, promovendo a compreensão mútua e a coexistência. Essa união gerou uma descendência mista, que se tornou um reflexo da nova sociedade colonial, onde as identidades indígenas e europeias começaram a se entrelaçar. A figura de Catarina, portanto, não é apenas uma representação individual, mas um símbolo da complexidade das interações sociais e culturais que moldaram o Brasil colonial.

Além disso, Catarina Paraguassu tornou-se um símbolo de resistência indígena, representando a luta de seu povo contra a opressão colonial. Sua história é frequentemente utilizada para destacar a importância da preservação das culturas indígenas no Brasil. A análise de obras de arte, literatura e outras representações culturais que retratam Catarina revela como sua imagem foi utilizada para promover a identidade nacional e a resistência cultural. Por fim, a celebração do 2 de julho, que marca a independência da Bahia, incorpora a figura de Catarina Paraguassu como um símbolo de luta e resistência. Sua presença nas festividades ressalta a importância da memória indígena na construção da identidade baiana e brasileira. A forma como Catarina é celebrada nas festividades contemporâneas reflete um significado crescente de sua imagem, onde ela é vista não apenas como uma figura histórica, mas como um ícone de identidade cultural e resistência.

Figura 2 – Representação de Catarina sonhando com Nossa Senhora da Graça, Manoel Rodrigues



Fonte: Acervo próprio.

Catarina Paraguaçu como signo de identidade nacional

Catarina Paraguaçu, uma figura histórica que viveu no século XVI, é frequentemente lembrada como uma líder indígena que teve um papel importante na resistência contra a colonização portuguesa. Sua inclusão nas festividades do 2 de julho não apenas homenageia sua contribuição histórica, mas também serve como um símbolo de resistência cultural e de luta pela valorização das raízes indígenas no Brasil.

No século XIX, a imagem de Catarina Paraguaçu foi revitalizada durante as celebrações da Independência da Bahia, em 2 de julho. Este evento, comemorado anualmente, destaca a expulsão das tropas portuguesas de Salvador em 1823. Catarina Paraguaçu foi esculpida em tamanho natural e, juntamente com a figura masculina do Caboclo, tornou-se um símbolo central nas festividades, representando os heróis da independência baiana. A estratégia de apresentar a Cabocla ao lado do Caboclo durante as celebrações cívico-religiosas também é uma forma de promover a ideia de unidade entre diferentes grupos étnicos e culturais. Essa representação dual destaca a complexidade das relações entre colonizadores e povos indígenas, mostrando que a história do Brasil é marcada por intercâmbios e tensões, mas também por momentos de resistência e cooperação.

Além disso, a maneira como Catarina Paraguaçu é evocada nas festividades e na iconografia popular ao longo do tempo demonstra como figuras históricas podem ser reinterpretadas para servir a novas narrativas de identidade nacional. Essa reinterpretação é crucial para a construção de uma memória coletiva que valoriza a diversidade e a pluralidade cultural do Brasil, reconhecendo a importância de todos os grupos que contribuíram para a formação da sociedade brasileira contemporânea. A representação dual de Catarina Paraguaçu e do Caboclo simboliza a união de diferentes grupos étnicos e culturais que desempenharam um papel importante na construção da sociedade brasileira. Essa representação dual é importante não apenas para a celebração da história do Brasil, mas também para a construção de uma identidade nacional mais inclusiva e diversa.

Brasil (2021) discute como a imagem de Catarina Paraguaçu foi utilizada ao longo do tempo para construir uma narrativa de identidade nacional que incorpora elementos indígenas e europeus. A presença de Catarina nas festividades do 2 de julho, tanto em forma de escultura quanto na iconografia popular, sublinha sua importância contínua como símbolo de resistência e união.

Figura 3 – Da esquerda para a direita, a Cabocla, representando a indígena Catarina Paraguassu, desfila à frente do carro do caboclo, que mostra uma identidade combatente à tirania portuguesa, com uma lança na mão



Fonte: Fotografia de Juliana Almirante, *G1*.

Representações visuais e ritualísticas de Catarina Paraguaçu

As representações visuais e ritualísticas de Catarina Paraguaçu são essenciais para compreender sua importância como figura simbólica na história e na cultura brasileira. A pintura devocional que a retrata em um ato de ora-

ção reflete sua conversão ao cristianismo e seu papel como intermediária cultural. Essa imagem destaca a integração de elementos religiosos e culturais na construção da identidade colonial, evidenciando como Catarina atuou como um elo entre mundos distintos. No desfile do 2 de julho em Salvador, Catarina é representada como a Cabocla, uma figura esculpida em uma das carroças e presente no monumento ao 2 de julho, no Campo Grande. Enfeitada com adereços indígenas, a Cabocla é celebrada como um símbolo de união e integração cultural. Este desfile anual não apenas comemora a independência da Bahia, mas também celebra a continuidade e a renovação da identidade cultural brasileira. No contexto do Candomblé de Caboclo, Catarina Paraguaçu é reverenciada como uma divindade, simbolizando a fusão de tradições religiosas afro-brasileiras e indígenas. Esta veneração destaca sua importância na construção de uma identidade sincrética que une diferentes heranças culturais. Assim, Catarina Paraguaçu transcende sua condição de figura histórica, tornando-se um símbolo dinâmico de identidade, resistência e integração cultural. As representações visuais e ritualísticas de Catarina Paraguaçu são fundamentais para entender sua relevância como um ícone cultural e histórico no Brasil. A análise dessas representações revela não apenas a sua trajetória pessoal, mas também os processos mais amplos de formação da identidade brasileira, marcada pela interseção de diversas culturas.

A pintura devocional que retrata Catarina em um ato de oração é uma das representações mais significativas de sua figura. Este tipo de arte não apenas documenta sua conversão ao cristianismo, mas também simboliza a complexa relação entre as tradições indígenas e a colonização europeia. A imagem de Catarina em oração pode ser vista como um ato de resistência e adaptação, onde ela, ao se apropriar de elementos do cristianismo, torna-se uma intermediária cultural, facilitando a comunicação e a troca entre diferentes mundos. Essa representação ressalta como a identidade colonial foi construída através da fusão de práticas e crenças, refletindo uma realidade multifacetada que desafiava as narrativas simplistas de colonização.

Conforme Freyre (2010), a figura de Catarina Paraguaçu ilustra a complexa relação entre indígenas e europeus na formação da sociedade colonial brasileira. Sua importância é ainda mais destacada nas festividades do 2 de julho, que, segundo Silva (2022), incorporam a figura de Catarina como um símbolo de resistência e integração cultural.

A veneração de Catarina Paraguaçu no Candomblé de Caboclo é outro aspecto crucial de sua representação. Nesse contexto, ela é reconhecida como uma divindade que encapsula a fusão de tradições afro-brasileiras e indígenas. A sua presença nos rituais do Candomblé não apenas reforça a importância da espiritualidade indígena, mas também evidencia a sincretização que caracteriza a religiosidade brasileira. Essa reverência a Catarina é um testemunho da resistência cultural e da busca por identidade em um cenário marcado pela opressão e pela diversidade. Assim, Catarina Paraguaçu se torna um símbolo dinâmico que não apenas representa a história, mas também a luta contínua por reconhecimento e valorização das identidades marginalizadas. As representações visuais e ritualísticas de Catarina Paraguaçu são, portanto, um campo rico de estudo que oferece insights sobre a construção da identidade brasileira. Sua figura transcende o contexto histórico em que viveu, tornando-se um símbolo de resistência, integração e renovação cultural. Através da arte, das celebrações populares e das práticas religiosas, Catarina se estabelece como um elo vital entre as diversas heranças que compõem a cultura brasileira, ressaltando a importância de reconhecer e valorizar essa diversidade na formação da identidade nacional.

Catarina Paraguaçu e a retomada da identidade indígena

Nos últimos anos, a crescente presença de indígenas urbanos em Salvador tem reforçado a importância de Catarina Paraguaçu como símbolo de identidade e resistência. Catarina, uma mulher Tupinambá que se destacou no período colonial, não apenas por sua relevância histórica, mas também por

seu papel como representante da luta e da cultura indígena, tornou-se um ícone para as comunidades indígenas contemporâneas. Sua figura é evocada em diversas celebrações e rituais, especialmente nas festividades do 2 de julho, que comemoram a independência da Bahia, e nos rituais realizados nos terreiros de Candomblé, onde a espiritualidade e a ancestralidade se entrelaçam.

Figura 4 – Imagem do 2 de julho em Salvador, quando o Balé Folclórico da Bahia convidou indígenas para o espetáculo *Aos pés do Caboclo*, 2024



Fonte: Secom/Betti Jr/ Lucas Moura, 2024.

Essas celebrações são mais do que simples festividades; elas representam uma forma de resistência cultural e uma afirmação da identidade indígena em um contexto urbano que, muitas vezes, marginaliza suas tradições e histórias. A presença de indígenas nas ruas de Salvador, com suas vestimentas e práticas culturais, serve como um lembrete poderoso da luta contínua pela visibilidade e

reconhecimento. A figura de Catarina Paraguaçu é, portanto, uma ponte entre o passado e o presente, inspirando novas gerações a se reconectarem com suas raízes e a reivindicarem seu espaço na sociedade contemporânea. Indivíduos que se identificam como Tupinambá têm encontrado na figura de Catarina uma fonte de força e inspiração. Ao resgatar suas narrativas e celebrar sua ancestralidade, eles não apenas honram sua história, mas também desafiam as narrativas hegemônicas que frequentemente invisibilizam as culturas indígenas. Essa retomada da identidade indígena é um movimento que busca não apenas a preservação das tradições, mas também a construção de um futuro em que a diversidade cultural seja reconhecida e valorizada. Assim, Catarina Paraguaçu emerge como um símbolo de resistência, um elo entre o passado e o presente, e uma fonte de inspiração para os indígenas urbanos que, em Salvador, lutam por reconhecimento, respeito e valorização de sua identidade. Através de sua figura, eles reafirmam que suas histórias e culturas são parte indissociável da rica tapeçaria cultural da Bahia, contribuindo para um diálogo mais amplo sobre a diversidade e a inclusão na sociedade brasileira.

O processo da retomada indígena é crescente em várias capitais, mas Salvador se destaca nesse cenário. No Censo IBGE de 2010, a Bahia se apresentou como terceiro lugar com maior população indígena no país, e, no Censo 2022, este percentual aumentou para 36%, tornando Salvador a segunda capital com maior número de indígenas. Salvador é uma cidade com uma rica tapeçaria cultural e histórica, que serve como um pano de fundo vibrante para a retomada da identidade indígenas. Este processo intenso de reafirmação da identidade e cultura indígena é um fenômeno que se estabelece em meio a outros movimentos de retomada e afirmação cultural, presentes, de forma mais visível, em contextos afro-brasileiros na Bahia, em meio ao crescente reconhecimento e valorização da diversidade étnica do Brasil a partir da Constituição de 1988, que reconhece e assegura o direito à diferença. A importância dos movimentos de retomada de identidade, no qual me incluo, afirmando-me como pertencente ao povo Tupinambá, reflete-se não apenas no respeito e na preservação de tradições, mas também na reivindicação de direitos e espaço

dentro do contexto urbano e rural, pois o lugar do(a) indígena, é onde ele/ela quiser e onde tem suas raízes plantadas ou replantadas.

A retomada da identidade indígena, impulsionada por movimentos sociais e culturais, destaca a resiliência e a continuidade das tradições indígenas na Bahia. Conforme relatos, Salvador foi construída sobre uma aldeia Tupinambá, e os esforços recentes visam restaurar a força e o espírito do povo Tupinambá que ali vivia. O Cacique Babau, em depoimento, afirmou:

> A cidade foi criada em cima dessa aldeia. Meu povo não foi exterminado. Nós temos o exemplo, o cacique Itaparica falou outras línguas, juntou o seu povo junto com a sua filha Paraguaçu, falou outros idiomas, francês, trouxe para aqui, educou os índios em outras línguas aqui em Salvador. E por que nós deixamos e perdemos o direito de ser chamado Tupinambá? É isso, é o resgate que o povo criou coragem, restaurou a força do espírito que estava morto nesse povo. E agora, eles estão renascendo com o conhecimento (Babau, 2023, n.p.).

Além disso, Mayume Sousa ressaltou a importância do reconhecimento indígena em Salvador:

> É muito importante, enquanto a sociedade reconheça que nós, indígenas, estamos aqui, que Salvador é território tupinambá e que eu não precise viver apenas na aldeia, embora eu tenha nascido aqui, tenha sido inserido aqui na cidade, no contexto urbano, eu sou indígena, eu sou tupinambá. Também carrego a História do país, da Bahia e os caboclos que desfilam aí são do povo Tupinambá. Isso também faz parte da minha História (Sousa, 2023, n.p.).

Referências

BRASIL, P. H. Os ex-votos de Catarina Paraguaçu: a mulher tupinambá através da arte, do museu e do catolicismo. *Revista Mosaico*, v. 13, n. 20, 2021, p. 363-382.

SOUZA, M. H. S. *Entrevista sobre a importância do reconhecimento indígena em Salvador*. Depoimento concedido ao IDEAS - Organização de Assessoria Popular, nov. 2023.

BABAU, C. *Depoimento sobre a história e a identidade Tupinambá*. Entrevista realizada pela autora com Babau Tupinambá, 2 jul. 2023.

HARA, S. *O papel das mulheres indígenas na história do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

PEREIRA, G. *Identidade e resistência*: a presença indígena nas festas cívicas do Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2020.

SILVA, M. H. *Festividades e memória cultural*: o 2 de julho e a representação de Catarina Paraguaçu. Salvador: EDUFBA, 2022.

OLIVEIRA, J. P. *A arte e a religião na formação da identidade baiana*: Catarina Paraguaçu e o Candomblé. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021.

ALMEIDA, S. *Movimentos sociais indígenas e a afirmação cultural em contextos urbanos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2022.

FREYRE, G. *Casa-grande & senzala*: formação do Brasil com um estudo sobre a convivência de portugueses e indígenas. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

As mulheres no *Festim Canibal* de Theodor de Bry

Vera Lúcia Caixeta[1]

O que vemos e o que sentimos diante de uma imagem, especialmente com relação à presença central das mulheres no canibalismo tupinambá de Theodor de Bry? Qual o impacto de uma gravura que trata da antropofagia tupinambá, com forte presença feminina, em nós mulheres hoje? Qual a intenção estratégica do artista ao propagar uma representação negativa dos povos indígenas entre as elites letradas euro-

1. Professora na Universidade Federal do Norte do Tocantins. Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: vera.caixeta@ufnt.edu.br

peias,no século XVI? E o que dizer da representação do *Festim canibal* a partir da perspectiva do feminismo decolonial?

O *Festim canibal* é uma representação imagética.[2] Trata-se de uma gravura elaborada pelo editor Theodor de Bry, no século XVI, a partir da concepção de arte renascentista, no contexto do fortalecimento das monarquias nacionais, das dificuldades enfrentadas para a colonização das gentes e terras distantes, da expansão do impresso, da caça às bruxas, de enormes conflitos religiosos etc. De fato, a gravura dialoga com as tradições culturais, estéticas renascentistas e das perspectivas colonialistas europeias do século XVI.[3]

Theodor de Bry inicia, em 1590, a coleção de relato de viagens *Thesaurus de Viagens* ou *Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, mais conhecida como *As grandes viagens e as pequenas viagens*.[4] Suas gravuras de metal favorecem a propagação da coleção, e o seu sucesso pode ser medido pela sua aceitação, já que teve exemplares em latim, alemão, francês e italiano, distinguindo-se como a primeira tentativa de apresentar à Europa uma imagem visual do Novo Mundo. Analiso neste texto apenas uma gravura que trata do canibalismo tupinambá.

2. As representações sociais "são matrizes geradoras de práticas sociais, dotadas de força integradoras e coesivas, bem como explicativas do real. Indivíduos e grupos dão sentidos ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade" (Pesavento, 2004, p. 39).

3. Theodor de Bry (1528-1598) nasceu em Liège e, após as guerras religiosas e a invasão dos Países Baixos pela Espanha, exilou-se em Estrasburgo, na Alemanha, onde aprimorou suas técnicas de desenho ao lado de Etienne Delaune. Era gravador, editor e livreiro, e, em 1590, iniciou a coleção de relatos de viagens *Thesaurus de Viagens* ou *Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, mais conhecida como *As grandes viagens e as pequenas viagens* (Chicangana-Bayona, 2020).

4. As primeiras seis partes da edição foram publicadas por De Bry. No ano de sua morte, 1598, a sétima parte ainda não estava acabada. Seus filhos Johan Theodor e Johan Israel editaram os volumes 7, 8 e 9 (1598-1601). Após a morte de Johan Theodor, Matthäus Merian publicou as últimas quatro partes, 10 a 13 (1619-1634) (Chicangana-Bayona, 2020).

Didi-Huberman (2020) oferece um suporte teórico/metodológico para pensar a imagem e, de forma especial, a sua recepção. O visível não pode subsumir no legível. Nesse trabalho de fazer a imagem significar, ele ressalta que é pela experiência do olhar e pela imaginação que a imagem toca o real, passa a incomodar e a exigir significação (Didi-Huberman, 2012). Nesse sentido, as visualidades são indícios dispersos que exigem uma atitude de compreender, um ato de pensar e de imaginar os significados da imagem, que nunca é dada e nem apreendida na sua totalidade. É preciso olhá-la e arrancá-la da homogeneidade de sentidos, abri-la para a riqueza das interpretações e deixar-se incomodar por ela.

Ao olhar para uma gravura que trata do canibalismo tupinambá, é preciso refletir sobre a tradição judaico-cristã e suas relações de poder. A partir dela, identifica-se o pensamento binário eurocêntrico, misógino e patriarcal, com forte presença da dicotomia do bem e do mal, o bem sempre associado ao masculino branco (Hans Staden com as mãos levantadas), que também pode ser associado ao Deus cristão do Antigo Testamento, além das analogias ao inferno cristão (fogueira, fogo, consumo de carne humana e as mulheres pecaminosas). Nesse sentido, os povos originários historicamente vistos como "bárbaros", "primitivos", "canibais", "irracionais", não humanos e a mulher, associada a Eva, a eterna pecadora, são sentidos construídos e propagados, especialmente a partir das gravuras de Theodor de Bry.

Para desnaturar "as verdades" impostas, faz-se o questionamento do saber/poder que legitima sujeitos, acontecimentos e invisibiliza outros. Orlandi (1990) ressalta que, nos discursos da descoberta, encontram-se os modos de tomar posse. A autora questiona: "que história nos é contada e com a qual nos identificamos enquanto brasileiros? Que silêncios nos acompanham ao longo dessa história?" (Orlandi, 1990, p. 19). De certo, o discurso eurocêntrico que deixou marcas profundas na identidade nacional distorceu imagens de sujeitos e acontecimentos, naturalizou opressões, hierarquizações e distanciou os brasileiros das suas origens negras e indígenas. Não sem razão, Anzaldua

(2000, p. 234) ressaltou a indignação dos esquecidos, invisibilizados, subalternizados e estereotipados: "estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios".

Na perspectiva feminista decolonial, María Lugones (2014) apresenta o "sistema/mundo/colonial de gênero" como uma lente sob a qual aprofunda a teorização sobre a lógica opressiva da modernidade. A colonialidade do gênero é o conceito utilizado para sublinhar o agravamento das relações de poder e subordinação estabelecidas com a colonialidade, principalmente no tocante às mulheres de cor, na medida em que as sociedades indígenas e africanas são reconfiguradas num processo de penetração de um patriarcado branco, ocidental, heterossexual e de padrão binário.

Segundo Lugones (2014, p. 935), "ver mulheres não brancas implica questionar a matriz eurocêntrica de poder/saber, desnaturalizar a exclusão, a negação e subalternização epistemológica-cognitiva dos sujeitos e organizações sociais que têm historicamente resistido à modernidade capitalista". Esses sujeitos e organizações considerados pré-modernas ou "tradicionais" possuem "conhecimentos, relações, valores, práticas ecológicas, econômicas e espirituais [...] constituídos em oposição a uma lógica dicotômica, hierárquica, ´categorial'" (p. 936).

Significativamente, ao reafirmar o imperativo da descolonização, é preciso assumir que somos marcados pela paisagem colonial, ou seja, é o poder colonial que nos fez quem somos, estamos mergulhados na colonialidade. Como ensina Lugones (2014, p. 940), "descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social". Nesse sentido, de uma análise crítica das imagens, também Didi-Huberman se apresenta hoje com uma enorme contribuição na história das artes e na teoria da imagem.

Imagens como "traço visual do tempo": Didi-Huberman

> É preciso 'ver' na imagem não só seu potencial itnformativo empírico, mas principalmente como artefato da cultura visual, todo o ciclo de sua produção, circulação e consumo deve ser percorrido
>
> (Meneses, 2003, p. 28).

Didi-Huberman, de fato, contrapõe-se à concepção de história da arte marcada pelos princípios positivista, evolucionista e teleológico, atribuídos ao método panofskyano, e se aproxima dos postulados de Walter Benjamin quanto à necessidade de "criar História por seus detritos", e de Aby Warburg, presentes em sua "Biblioteca e no Mapa Mnemósine".[5] Em seu texto "Quando as imagens tocam o real", publicado no Brasil em 2012, ele argumenta sobre o que é a imagem:

> É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

Na esteira de Walter Benjamin (1989), Didi-Hubeman define a imagem como um "um rastro, um traço visual do tempo" que "arde" em contato com o real:

> Nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a

5. Aby Warburg, final do século XIX e início do XX, elabora uma teoria da história da arte na qual a imagem é, por si só, autosuficiente, sem necessidade de textos explicativos, apenas imagens justapostas constituiriam o conhecimento em arte, de uma época.

> imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Numa sociedade visual e imagética impõe-se, portanto, o método histórico de análise (O quê? Quando? Quem? Por quê? etc.). Como ressalta Benjamin (1989), não dá para olhar para uma imagem como cliente, não se pode simplesmente aceitá-la, ou seja, consumi-la sem questionamentos. Didi-Huberman ressalta o trabalho envolvido na operação de análise das "centelhas do passado" presentes nas imagens, que envolvem os conceitos de "memória, montagem, dialética":

> Tudo isto, é claro, não quer dizer que bastaria recorrer a um álbum de fotografias 'de época' para entender a história que eventualmente documentam. As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão 'no presente', como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão no 'presente' que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história (Didi-Huberman, 2012, p. 213).

Como "rastro do passado", a imagem precisa de análise crítica. Parece que a imagem é para ser vista, imaginada, sentida e questionada. A partir da psicanálise, Didi-Huberman propõe a abertura, uma "rasgadura". O que parece estar em jogo é o *saber*, mas também pensar dialeticamente *o não saber*, pois trata-se do seu caráter aberto, devido à sua natureza de "encruzilhada dos caminhos" utilizados para lê-las (Didi-Huberman, 2020, p. 217). A abertura implica perceber o efeito que ela desperta em quem olha, em quem se permite vivenciar a experiência do contato: "etapa dialética que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes apreender por ela; portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*" (Didi-Huberman, 2020, p. 24).

A partir do paradigma crítico aberto pela psicanálise, Did-Huberman coloca em questão o estatuto do saber racional, para pensar também os elementos do não saber, os sentimentos, as emoções, as inquietações presentes

na imagem, no autor e no receptor. O método dialético exige conhecer o saber sobre ela, mas também o não saber, ou melhor, aquilo que não foi transformado em saber: os sentimentos e as emoções do artista e do receptor, a subjetividade de ambos, especialmente daquele que olha, que vive a experiência do contato com a obra de arte. Diferentes temporalidades emergem desse fecundo olhar, crítico, ético e político. Sempre, marcadamente, histórico e sensível.

Didi-Huberman, ao beber em Walter Benjamin, propõe uma análise crítica e sempre atualizada da imagem, pois "em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo que está a ponto de subjugá-la" (Didi-Huberman, 2014, p. 214). Esse trabalho é associado a "assoprar as cinzas" e fazer "arder" a imagem, arrancá-la do olhar tradicional e inseri-la naquele momento histórico em que todas as possibilidades estavam em aberto, aparecendo outros significados, anunciando os incêndios por vir, colocando em questionamento as certezas dos vencedores. Porque o olhar é sempre interessado, comprometido, informado! Nesse sentido, de inclusão da imaginação e dos sentimentos na análise, Didi-Huberman também faz uma crítica à lógica racional e totalizante da leitura da obra de arte e do método científico tradicional, denunciando seus reducionismos.

As eternas Evas: a misoginia eurocêntrica/colonial na gravura sobre o ritual canibal tupinambá de Theodor de Bry

Figura 1 – *Preparo da carne humana no moquém*. Theodor de Bry, gravura em metal



Fonte: *Americae Tertia Parte*, Frankfurt, 1592.

Uma das cenas mais macabras das gravuras de Theodor de Bry, intitulada *O preparo da carne humana no moquém*, revela os vários membros esquartejados, partes de vários corpos de vítimas, expostos e postos para moquear na grelha. Trata-se da objetificação do indígena canibal, com seus lindos corpos em destaque. As gravuras de De Bry combinam o exótico, o erótico e o macabro, todos associadas aos indígenas, vistos como "primitivos", "bárbaros", "diabólicos".

Chicangana-Bayona, em seu livro *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo* (2020), trata da produção iconográfica feita pelos europeus sobre os habitantes indígenas do continente americano, com destaque para as primeiras

imagens do "bom selvagem" e das terríveis representações dos canibais. Com relação à composição das imagens sobre as práticas canibais do Novo Mundo, recorre-se às cenas do homem selvagem dos bosques, portanto ,"o mito do homem peludo e selvagem que vive nos bosques pertence à cultura europeia" (Chincangana-Bayona, 2020, p. 39). A xilogravura de Brant seria usada por diversos artistas para compor as imagens sobre os canibais do Novo Mundo.

> As primeiras gravuras sobre o canibalismo no Novo Mundo, que ilustram as *Cartas de Américo Vespúcio*, geraram uma imagem negativa de seus habitantes, e os relatos e as estampas – especialmente o episódio do marinheiro morto e devorado pelas índias – provocaram um grande impacto e fizeram com que a mulher índia começasse a aparecer com maior frequência na iconografia do canibalismo, especificamente em atitudes de perversão, ansiedade e ferocidade. A mulher, de simples participante, passou a ser uma figura destacada nas xilogravuras posteriores, como no relato de Hans Staden (1557), tornando-se protagonista das gravuras de Theodor de Bry (1592) (Chincangana-Bayona, 2020, p. 53-54).

Com relação à misoginia ameríndia, ela tem raízes na antiguidade clássica, percorreu toda a Idade Média, e, na longa duração, ela construiu: "estereótipos negativos da mulher, como traiçoeira, castradora e devoradora de homens, símbolo do mal, o *instrumentum diaboli* que leva o homem à perdição, da mesma forma que Eva fez com Adão no Éden" (Chincangana-Bayona, 2020, p. 52). Nesse sentido, "a sensualidade, a luxúria e os baixos instintos caracterizam a imagem negativa e imperfeita da mulher" (p. 52), como presentes na tradição judaico-cristã.

Ao inserir a gravura no seu contexto de produção, é possível fazer uma relação entre a representação do canibalismo tupinambá com as guerras religiosas que ocorriam na Europa no século XVI. Um exemplo importante, que, certamente, impactou Theodor de Bry, foi o Massacre da Noite de São Bartolomeu, em Paris, em 1572, durante o qual, de acordo com Delumeau (1989), foram mortos cerca de 30 mil hugnotes em uma única noite, tendo prossegui-

do nas noites posteriores, estimando-se que cerca de 100 mil pessoas foram assassinadas no total. Esse triste evento repercutiu em toda a Europa e marcou as imagens produzidas por mais de dois séculos. Assim, a mutilição de cadáveres presente nas gravuras de Theodor de Bry (1528-1596) foi inspirada no evento francês, e não especificamente no ritual tupinambá.

A misoginia ameríndia está visível na gravura de Theodor de Bry. Ele incluiu os sentimentos de perversidade, sensualidade e ansiedade às atitudes femininas, distanciando-se das crônicas para associar as mulheres ao canibalismo, mesmo sem nenhuma comprovação etnográfica. Mas é preciso refletir exatamente sobre esse descompasso entre relato e imagem, que radica a sua originalidade, pois ele coloca as mulheres no centro do canibalismo tupinambá, da diabolização, ao deixar-se conduzir pelos instintos animalescos de comer os homens – devoração de parte do "contrário" morto.

Os valores patriarcais e eurocêntricos, com o seu machismo característico, estão presentes na gravura, especialmente direcionados para a condenação das mulheres velhas e pela presença em destaque do homem branco, com os braços levantados. Ele representa o homem europeu, racional, virtuoso, condenando a prática antropofágica, denunciando a participação dos homens e das mulheres indígenas no evento. Nesse sentido, é necessário refletir sobre o sistema sexo/gênero, para ver a modernidade em seu carater androcêntrico, misógino, racista e antropocêntrico, que reduz a cultura tupinambá apenas ao canibalismo e que ressalta os valores cristãos e civilizatórios dos europeus, em detrimento dos saberes femininos.

Na gravura estão presentes quatro mulheres, seis homens (incluindo o branco europeu) e duas crianças. Chama a atenção o contraste entre a jovem indígena e as três mulheres velhas.[6] A intenção do gravurista é de impactar

6. De Bry se inspira na obra de Hans Baldung *As três idades e a morte* (1510), que trata da passagem do tempo. De Bry vai além ao associar a decadência do corpo e da alma, não só ao implacável passar do tempo, mas principalmente à prática canibal (Chicangana-Bayona, 2017).

o espectador para a abominável prática do canibalismo, contrastando o corpo da jovem – todo visível, belo, pele roseada, seios firmes, cabelos longos – com a maldade das mulheres velhas. Elas representam a feiura, presente nos corpos decrépidos, sem dentes, seios caídos, cabelos despenteados, rostos e corpos enrugados devido aos longos anos de consumo de carne humana. No *Malleus Maleficarum* (Kremer; Springer, 1993), os frades dominacanos ressaltam a relação entre os sentimentos e as alterações nos corpos como forma de identificação dos hereges pecadores diabolizados.

Theodor de Bry joga com o contraste – a beleza das jovens em oposição à decrepitude da mulher velha. Porém, "nas edições ilustradas de André Thevet, Jean de Léry e Hans Staden [...] as índias velhas decrépidas não aparecem" (Chicangana-Bayona, 2017, p. 155). Ausentes, portanto, da iconografia dos viajantes do século XVI, mas presentes nas narrativas de Lery, na qual as velhas "são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte do prisioneiro, chegam com a água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme (Lery, 1980, p. 198), essas representações são utilizadas pelo gravurista como uma estratégia para justificar a necessidade da colonização. Porém, Jean Delumeau ressalta que:

> Em uma época em que redescobria com deleite a beleza do jovem corpo feminino, não há nada de surpreendente no rechaço ao espetáculo da decrepitude. Mas o que merece atenção é o que se escondia atrás do corpo da mulher veia e feia. Em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual a bondade, acreditava-se logicamente – e esquecendo as extenuantes sujeições da maternidade – que decadência física significava malignidade (Delumeau, 1989, p. 349).

Delumeau explicita a teoria neoplatônica de associação da beleza à bondade e da feiura à maldade. Assim, nas convensões estéticas da época do renascimento, as emoções e sentimentos presentes na alma deveriam ser expressas no corpo. O corpo era tido como espelho da alma. Na tradição judaíco-cristã, o corpo geralmente é representado como fonte dos pecados, da luxúria, da condenação eterna. Assim, a gravura torna visível os pecados das velhas, em contraste com os corpos das jovens.

A jovem Eva canibal é representada com corpo perfeito, olhar e rosto inocente, projetando uma pureza original, uma referência a Eva, antes da queda? Ou fruto do olhar pornográfico do colonizador europeu que aponta para o corpo disponível, desfrutável, explorável das jovens? Como se sabe, o pensamento eurocêntrico funciona a partir de dualidades, binarismos e hierarquizações. Assim, o corpo jovem e desfrutável se contrapõe aos corpos das mulheres idosas, as eternas Evas expulsas do paraíso e sem chances de salvação. Por sua vez, De Bry, ao desumanizar os sujeitos históricos encontrados, constrói, por seu turno, o ideal a ser conquistado, o sujeito colonizado, "civilizado", subalternizado.

No alto da gravura, o europeu Hans Staden condena o modo de ser e de viver dos povos tujpinambá, especialmente, das mulheres. Vale ressaltar que, um dos campos nos quais Quijano (2002) identifica a matriz colonial de poder é o controle da subjetividade. Portanto, só os valores e a cultura ocidental, incluída a fé cristã, são valorizados; o restante é condenado, deve ser eliminado. Assim, a cultura tupinambá, e, mais especificamente, as mulheres idosas e suas subjetividades, deveriam ser suprimidas a partir da perspectiva colonial/eurocêntrica do artista.

María Lugones ressalta a necessidade de uma leitura da relação entre colonizador e colonizado em termos do gênero, raça e sexualidade. Segundo ela, "a imposição colonial do gênero atravessa questões sobre ecologia, economia, governo, relaciona-se ao mundo espiritual e ao conhecimento, bem como cruza práticas cotidianas que tanto nos habituam a cuidar do mundo ou a destruí-lo" (Lugones, 2014, p. 935). Ela compreende que, na América, a "colonialidade do gênero", imposta pelos europeus, é o que garante a substituição do poder feminino pelo masculino no processo de colonização. A partir da leitura de Walter Mignolo sobre a "diferença colonial", María Lugones salienta que, no processo de colonização, uma das maiores violências constituiu-se na desumanização do outro:

> Ver a colonialidade é ver a poderosa redução de seres humanos a animais, o inferior por natureza, em uma compreensão esquizoide de realidade que dicotomiza humano de natureza, humano de não-humano, impondo assim uma antologia e uma cosmologia que, em seu poder e constituição, indeferem a seres desumanizados toda humanidade, toda possibilidade de compreensão, toda a possibilidade de comunicação humana. [A diferença colonial] é o espaço onde as histórias 'locais' inventando e implementando os desígnios globais encontram histórias 'locais', o espaço onde os desígnios globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados' [...] 'as múltiplas confrontações de dois tipos de histórias locais desafiam dicotomias'. Assim, não se trata de um assunto do passado. É uma questão de geopolítica e de conhecimento (Lugones, 2014, p. 946).

Ver "na diferença colonial" implica recuperar as marcas das memórias soterradas, das suas lutas, de resistências e reexistências dos subalternizados. Ao desnaturalizar a dominação/subordinação, compreende-se que a raça e o gênero são diferenciações produzidas pelas opressões imbricadas que o sistema colonial moderno produziu. Não por acaso, as mulheres indígenas são figuras centrais nas representações imagéticas que tratam do canibalismo tupinambá, elas são vistas como selvagens canibais e objetos sexuais desfrutáveis, portadoras de práticas diabólicas, abomináveis e irracionais que deveriam ser extirpadas, condenadas e substituídas.[7] Nesse sentido, há sempre a necessidade de historicizar as trajetórias a partir da perspectiva dos sujeitos colonizados, como condição para o existir, para a tomada de "consciência", no reconhecer-se na sua humanidade, na sua identidade histórico-cultural específica.

Certamente, a necessidade da colonização passa pela exposição das práticas culturais dos povos tupinambá desqualificando-as e extereotipando-as. Não aleatoriamente, as velhas decrépitas são colocadas em contraste com a

7. Todavia, com a nossa independência política, as elites locais não buscaram a valorização das nossas raízes culturais, ao contrário, fortaleceram o ideal eurocêntrico, etnocêntrico, contribuindo para o fortalecimento dos privilégios masculinos, especialmente da branquitude.

beleza das jovens, para ressaltar o quanto o canibalismo provoca a sua decadência física e moral. Seus rostos e gestos denunciam seus instintos diabólicos. O fogo aceso pode ser associado ao inferno, destino de todas as almas pecadoras, principalmente as das mulheres velhas.

As representações das mulheres idosas servem ainda para realçar a proximidade feminina com a barbárie, a natureza e a cultura, além de atribuir a elas "os piores vícios, como é o caso das bruxas; as índias velhas mostram o corpo deteriorado, em decorrência de uma vida inteira entregue ao vício e ao pecado" (Chicangana-Bayona, 2017, p. 174). Porém, essa misoginia, que se reatualiza na América portuguesa, distorce a cultura indígena para justificar a dominação dos seus territórios, dos seus corpos e dos seus saberes.

Florestan Fernandes (1989) se propõe a descobrir e explicar os laços de interdependência entre a organização social e o sistema guerreiro tupinambá através da análise das crônicas seiscentistas. Porém, a redução da função da guerra tupinambá à vingança canibal, como sustentada pelo sociólogo, pareceu extremamente simplista para Viveiros de Castro.

O antropólogo critica a leitura funcionalista da guerra dada por Florestan Fernandes (1970) e ressalta que o canibalismo não é apenas restaurador, no sentido de reestabelecer a relação do grupo com o seu passado, "comunhão com os ancestrais", mas seria produtor e instituinte, pois, é a morte do prisioneiro que impulsionaria a máquina social para o futuro, ao criar o espírito da vingança, já que ela produz pessoas plenas: "adultos-matadores-pais; canibalismo funerário enfim, onde os inimigos canibais servem de transubstanciadores do prisioneiro, convertendo-o em 'bom morto'[...] em ser capaz de ser vingado, cuja morte faz sentido e cria movimento" (Castro, 1986, p. 654). De certo, essa concepção amplia e ressignifica a guerra e a prática do canibalismo, no sentido positivo, específico daquela cosmovisão tupinambá, apagada, invisibilizada e diabolizada no discurso colonizador.

Finalizando

Marc Bloch, historiador judeu que lutou na resistência francesa, em seu livro *Apologia da História*, escrito antes do fuzilamento pela Gestapo em 1944, começa sua introdução à história com uma pergunta de uma criança ao historiador: "Pai, para que serve a História?". É a partir da perspectiva da história problema dos Annales que Bloch encaminha suas reflexões, que passam, inclusive, pela orientação de como lidar com a mentira. Ela é, à sua maneira, um testemunho, ou seja, é possível aprender sobre uma dada sociedade no tempo, a partir da interrogação a respeito das motivações de quem a inventou, para quem era dirigida e que consequências tiveram. Nesse sentido, o rompimento com as mentiras elaboradas sobre os povos originários e, de forma especial, sobre a presença marcante das mulheres tupinambá nos rituais canibais, passa, certamente, pela crítica ao eurocentrismo.

Perspectivas teóricas e metodológicas críticas ao eurocentrismo, especialmente o feminismo decolonial, possibilitam olhar para as narrativas históricas e encontrar as ações de outros sujeitos sociais, vê-los a partir do seu protagonismo, e não subsumidos na história universal. Assim, toda a historiografia burguesa, colonial, eurocêntrica, deve ser explicitada a partir de outros sujeitos e narrativas: "Trata-se de libertar do jugo do esquecimento e do apagamento contínuo outras epistemologias, outras narrativas, outras opções de estar no mundo" (Seligmann-Silva, 2021, p. 92-93).

Mignolo (2017), ao fazer a crítica ao eurocentrismo, assevera que "o Terceiro Mundo não foi inventado pelas pessoas que o habitam, mas por homens e instituições, línguas e categorias de pensamento do primeiro Mundo" (Mignolo, 2017, p. 19), a exigir o "giro epistêmico descolonial", a saber, um movimento teórico, ético e político que exige a nossa capacidade de interagir com mundos secularmente negados.

Exemplar, nesse sentido, é o compromisso de Maria Regina Celestino de Almeida (2022) e vários outros pesquisadores, principalmente indígenas,

que, ousadamente consideram a perspectiva dos povos originários. Nesse processo de deslocamento do protagonismo europeu para os povos indígenas, as primeiras fontes históricas têm sido revisitadas a partir de outras perspectivas teóricas: "algumas já bastante trabalhadas, quando lidas de outra forma [cronistas e gravuristas] revelam realidades distintas das tradicionalmente apresentadas" (Almeida, 2022, p. 25). Elas permitem desvendar algumas lógicas sócio-culturais dos grupos tupis.

Portanto, numa leitura a partir dos sujeitos sociais subalternizados, é possível recuperar o papel de sujeito dos povos originários, desnaturalizando as perspectivas de poder instituídas e naturalizadas. Assim, teremos outras representações sobre as mulheres indígenas, fora da binaridade feminina eurocêntrica Eva ou Maria, sem a representação dicotômica do espaço: sagrado e profano, jardim do paraíso ou inferno, e distante da dualidade dos seres, homens e animais; civilizados e bárbaros, humanos e não humanos.

Enfim, neste texto, procurei discutir o uso da iconografia de Theodor de Bry, especialmente sobre os rituais antropofágicos com forte presença feminina. Esta proposta está em consonância com as exigências da Lei 10.639/03, alterada pela Lei 11.645/08, que torna obrigatório o ensino de história e cultura indígena, afro-brasileira e africana. A legislação desafia os professores/pesquisadores a olhar para a iconografia a partir das suas condições de produção, circulação e recepção. De fato, ela não pode ser recebida passivamente e acriticamente, sob pena de continuar propagando estereótipos sobre os povos originários, africanos e afro-descendentes.

Fonte

DE BRY, Theodor. Preparo da carne humana no moquém. *América tertia pars*. Gravura em metal. Frankfurt, 1592.

Referências

ALMEIDA, M. R. C. *Os índios no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV,2022.

ANZALDUA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, n. 1, p. 229-236, 2000.

BLOCH, M. *Apologia da História*: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CASTRO, E. V. *Araweté:* os deuses canibais. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

CHICANGANA-BAYONA Y. A. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo*: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII). Trad. Márcio Edigar Coelho. Campinas: EdUnicamp, 2020.

DELUMEAU, J. *O pecado e o medo.* A culpabilização no Ocidente (Século XII-XVII). 2 V. Bauru: Edusc, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012. Disponível' em: https://periódicos.ufmg.br//index.php/revistapos/artcle/view/15454. Acesso em: 12 set. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos e o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2021.

FERNANDES, F. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. São Paulo: Pioneira,1970.

FERNANDES, F. *A organização social Tupinambá*. São Paulo: Hucitec, 1989.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, n. 22, p. 935-952, 2014.

MENESES, U. T. Fontes visuais, cultura visual, História visual, balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 23, n. 45, 2003, p.11-36.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: opção descolonial e o significado de identidade em política. *Caderno de Letras da UFF*, Dossié: Literatura, Língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

ORLANDI, E. P. *Terra à vista*: discurso do confronto velho e novo mundo. Campinas: Unicamp, 1990.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, ano 17, n. 37, 2002.

SELIGMANN-SILVA, M. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Ed Unicamp, 2021.

O culto a seres encantados e a prática da coivara

Eduardo Alfredo Morais Guimarães[1]

Essa história começa no ano de 1989, com o primeiro surto de Vassoura de Bruxa, em uma roça de cacau na Bahia. O surto ocorreu no município de Uruçuca, em uma roça centenária, plantada no tempo dos pioneiros. Não obstante as medidas de controle adotadas, a doença avançou, assumindo uma forma epidêmica. A epidemia

1. Professor da Universidade Estadual da Bahia. Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia. Contato: eaguimaraes@uneb.br

da Vassoura de Bruxa desestruturou completamente a cultura do cacau na Bahia. Arrisco afirmar que os países africanos, grandes produtores de cacau para exportação, estão vivenciando atualmente uma situação similar. Este capítulo busca contar uma parte dessa história, apresentando uma síntese do que ocorreu nos cacauais da Bahia, nos últimos 35 anos, sem negligenciar os principais fatores responsáveis pela eclosão da doença. No texto, leitores e leitoras são convidados a trafegar em um ambiente conturbado, que se situa entre o conhecimento científico e a sedução da magia.

A vassoura-de-bruxa tem esse nome porque deixa os ramos do cacaueiro secos e retorcidos, como uma vassoura velha, ou seja, uma vassoura de bruxa! Há quem pense que os cacauais estavam sendo vítimas de um feitiço. Há quem pense que a doença resultou de um ato de sabotagem agrícola de países africanos produtores de cacau, como Costa do Marfim e Gana. Há, ainda, aqueles que atribuem a doença a um ato de bioterrorismo petista.[2] Entre as principais causas da doença não há referências na mídia especializa ao declínio dos solos, ou seja, às agressões ambientais provocadas pelos fertilizantes e agrotóxicos do pacote tecnológico da revolução verde. É verdade que o movimento da Conservação Produtiva, com participação de pesquisadores do CEPEC e da Universidade Estadual da Santa Cruz (UESC), tentou trazer para o centro dos debates a problemática, mas, em decorrência do comprometimento do movimento com o ideário das elites locais, não ocorreram avanços.

Boa parte das reflexões presentes no texto surgiu durante o trabalho de campo que realizei no Quilombo do Empata Viagem, entre os anos 2014 e 2017, um quilombo que é, sobretudo, uma dádiva preciosa da mandioca, planta que convive há mais de dez mil anos com os povos originários. Para as famílias quilombolas do Empata Viagem, a epidemia da Vassoura de Bruxa foi um acontecimento muito importante. Embora as famílias quilombolas tenham sofrido com a infestação da doença, com a epidemia, as grandes fazendas existentes no território do quilombo, criadas em função das tecnologias

2. https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/entenda-o-caso-da-vassoura-de-bruxa-272350.

agrícolas da revolução verde, foram, praticamente, abandonadas. As palavras de uma velha viúva são paradigmáticas: "a vassoura de bruxa pegou foi os barões" (Guimarães, 2019, p. 228).

Este capítulo persegue, assim, objetivos distintos, mas relacionados. O primeiro é refletir sobre a importância das roças quilombolas de quase tudo, no contexto da lógica circular que abarca a agricultura ancestral indígena e quilombola, um modo de fazer agricultura no qual prevalece uma lógica circular que prima pela diversidade de vida e pelo agenciamento de seres encantados. É sempre importante deixar claro: a lógica circular da agricultura ancestral ensina que o solo é vivo e é povoado por bilhões de organismos vivos, essenciais para a manutenção da vida na terra. O segundo objetivo deste texto é refletir sobre a lógica linear que move o projeto da agricultura colonial de exportação, embalada nos encantos do projeto monocultural da revolução verde. O ponto focal, nessa abordagem, é o contraponto entre, de um lado, o potencial das tecnologias agrícolas ancestrais, presentes nos roçados indígenas e quilombolas de quase tudo e, de outro, as limitações das monoculturas da agricultura industrial, ou seja, da agricultura enquanto negócio. Essa agricultura depende de fertilizantes e agrotóxicos para fomentar a produtividade das plantações, mas não alimenta a microvida do solo e, em consequência, é uma agricultura insustentável. Para onde quer que se olhe na região cacaueira da Bahia, grandes cacauais decadentes, infectados por fungos, denunciam a decadência dos solos e, portanto, a insustentabilidade da agricultura industrial. O fato é que, a atual crise dos cacauais africanos, aponta exatamente para um mesmo quadro.

A premissa aqui é que a agricultura tem uma relevância que vai além da ação humana. Enquanto na agricultura ancestral seres humanos, forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água), plantas, animais e seres encantados agem em sinergia, imersos em um mundo mágico, na agricultura industrial o ser humano reina absoluto ao se sentir dominando as forças da natureza. Nesse suposto domínio da natureza, não há

espaço para agenciamentos de plantas, animais, microvida do solo e, inclusive, seres encantados, afora os seres mágicos lineares da agricultura industrial, capazes de mudar a ordem natural das coisas, ao forçar limites edafoclimáticos de diferentes espécies. Nessa perspectiva, a espantosa capacidade do fungo *Moniliophthora perniciosa*, agente causador da Vassoura de Bruxa, de reagir diante dos desatinos da agricultura industrial, ganha relevância. E, realmente, as coisas mudaram no Sul da Bahia com a epidemia. A Vassoura de Bruxa barrou o avanço dos cacauais por sobre territórios indígenas e quilombolas e criou as condições para a reforma agrária.

Epidemia nos cacauais da Bahia: entidades mágicas lineares da agricultura industrial falham na missão de conter a doença

Um belo dia, por alguma razão ainda desconhecida, sobretudo por pesquisadores e pesquisadoras da Ciência Agronômica que se intitula moderna, os cacauais da Bahia receberam a visita do fungo *Moniliophthora perniciosa*. Não se sabe muito bem de onde ele veio! Há, inclusive, quem diga que é natural do lugar! De todo modo, essa questão não é relevante. O fato é que o fungo chegou silenciosamente e ocupou um lugar privilegiado nos cacauais ao se alojar nos ramos novos de cacaueiros debilitados, intoxicados pelo pacote tecnológico da revolução verde. A cena é digna de filme de terror: de ramos, deformados por calosidades provocadas pelo fungo, e de frutos, marcados com grandes manchas negras, acometidos por uma espécie de necrose, afloravam belos basidiocarpos em forma de cogumelos róseos e pequenos, dos quais emanavam minúsculos esporos, responsáveis pela disseminação da doença. A situação era alarmante e o desespero tomou conta de pesquisadores e técnicos do Centro de Pesquisas do Cacau (CEPEC), indefesos diante do avanço exponencial da doença.

Figura 1 – Basidiocarpos em forma de cogumelos róseos



Fonte: Acervo próprio.

Figura 2 – Fruto do cacaueiro



Fonte: Acervo próprio.

Figura 3 – Ramos novos do cacaueiro atacados pelo fungo



Fonte: Acervo próprio.

As primeiras medidas, tomadas pelo CEPEC, foram decepcionantes e, certamente, traumatizantes: eliminar os cacauais contaminados, juntamente com a erradicação de toda a vegetação existente, com a realização de grandes queimadas, verdadeiras fogueiras. Aliás, os cacauais contaminados foram queimados "vivos", como as bruxas da Idade Média. Um clima desolador tomou conta da região! Afinal, acreditava-se que aquelas terras eram do cacaueiro e que, por direito, pertenciam aos pioneiros da cultura do cacau na Bahia. Antes de seguir adiante é importante registrar que a epidemia veio acompanhada de suicídios e mortes por depressão, decorrentes da desilusão com a ciência e a tecnologia, difundidas como verdades absolutas, e dos traumas oriundos da erradicação de cacauais infectados com o fungo. Em poucas palavras, pode-se afirmar que a eliminação de cacauais centenários, localizados nas proximidades dos vales dos grandes rios, exatamente nos locais onde foram plantados os primeiros cacaueiros, ainda no século XVII, foi um duro golpe.

É lógico que se pense que, sendo plantados em condições edafoclimáticas ideais, os primeiros cacauais estariam imunes à doença, mas essa ideia é incorreta. Os primeiros cacauais foram plantados nos vales dos grandes rios da região sul da Bahia, em respeito às exigências edafoclimáticas do cacaueiro. Essa não é uma condição aleatória, afinal, a grande umidade e a abundância de nutrientes tornavam esses cacauais extremamente produtivos e resilientes. Qual seria, então, o problema? A grande umidade foi condição ideal para a proliferação do fungo *Moniliophtora perniciosa*. Mas, efetivamente, o que justifica tal anomalia? Não obstante as condições naturais que possibilitavam grandes produtividades, a ânsia do lucro tornou esses cacauais os alvos ideais das novas e revolucionárias tecnologias desenvolvidas pelo CEPEC, ou seja, da magia linear que emanava dos modernos laboratórios de pesquisa agronômica. Se considerarmos as produtividades anteriores, os resultados obtidos foram arrasadores: como por magia, as tecnologias inovadoras propiciaram um aumento exponencial da produção! Por outro lado, a concretização desse intento gerou um passivo terrível: degradação das condições ambientais com a utilização massiva de corretivos de solo, fertilizantes e agrotóxicos. Sem deixar de registrar os danos monumentais à saúde de agricultores e agricultoras. As tecnologias revolucionárias provocam muito desconforto e, talvez, não seja precipitado relacionar o BHC e outros agrotóxicos a doenças que acometem hoje agricultores e agricultoras, como os casos de cegueira, ou mesmo de câncer, até certo ponto comuns entre camponeses e camponesas.[3]

Em um mundo onde a produtividade das *commodities* vale mais que a sustentabilidade, em seus diversos níveis, seja ambiental, social e, inclusive, econômica, não havia outro caminho: como por encanto, os cacaueiros começaram a produzir em profusão, cada vez mais cacau, em decorrência de verdadeiras poções mágicas, laboriosamente desenvolvidas nos laboratórios do CEPEC. Isso mesmo, poções mágicas que subverteram a ordem natural das coisas, ao tentar aniquilar completamente a vida do solo. A concretização dessa grande magia constitui a prática da agricultura industrial, obcecada por ganhos crescentes de produtividade.

3. BHC (Benzene Hexachloride) é um agrotóxico que foi utilizado durante muitos anos nos cacauais. Possui efeito cumulativo e causa danos irreversíveis ao sistema nervoso central.

A magia dos encantados e a agricultura na floresta

Feitas as observações iniciais, é importante evidenciar a espantosa resiliência das roças de quase tudo da agricultura ancestral, tanto indígena quanto quilombola. Refiro-me aqui especialmente às roças de mandioca quase tudo, mais especificamente à mata cultural indígena, sistema de cultivo invisibilizado pela agricultura industrial. A correta percepção do sistema requer uma boa imersão nos sistemas agrícolas que vigoram nos quilombos, territórios indígenas e, inclusive, na agricultura familiar. O pensamento de Boaventura Sousa Santos (2007) é um ponto de orientação importante nesse debate e isto se deve ao fato de a "ecologia dos saberes" tornar possível a percepção da "cartografia abissal" que divide o mundo em dois universos distintos: o "deste lado da linha" e o "do outro lado da linha". A divisão é tal que qualquer tentativa de a superar representa sempre um obstáculo, praticamente intransponível.

Qual é, afinal, o lugar da magia na "cartografia abissal" proposta por Boaventura Sousa Santos, se, deste lado da linha, impera a lógica linear de uma agricultura moldada em processos industriais e direcionada exclusivamente para o mercado? Em consequência, deste lado da linha, vigora a "magia" da ciência. Do outro lado da linha, impera a lógica circular da agricultura ancestral, que compreende que a natureza é cíclica, que os seres humanos são natureza e que, portanto, agem integrados aos demais seres que coabitam o universo agrícola. Consequentemente, do outro lado da linha, embora o conhecimento científico seja valorizado, impera o saber ancestral e a magia dos seres encantados.

Não há como negligenciar a lógica circular da agricultura ancestral, presente nas tecnologias que permitiram o cultivo do cacau ao longo dos vales dos rios nos séculos XVIII e XIX. Foram essas tecnologias que permitiram que o Brasil se tornasse um dos primeiros polos produtores de cacau do mundo. Mas essas tecnologias, de pequena escala, baratas e flexíveis, foram relegadas, a partir início do século XX, ao "outro lado da linha abissal", na me-

dida em que se tornaram obstáculos ao desenvolvimento, ou seja, ao aumento desmedido da produção de cacau e da produtividade dos cacauais. Para dar ainda mais vida a esse exercício cartográfico, vale a pena registrar que os primeiros cacauais foram cultivados em condições edafoclimáticas ideais, ou seja, do lado da linha abissal que corresponde aos saberes ancestrais, nos vales dos grandes rios, nos boqueirões e nas proximidades de cursos d'água. Trata-se, enfim, do reconhecimento da máxima da sabedoria agrícola ancestral: cacau é boqueirão, roça de córrego. Em contraponto, para além dos vales dos grandes rios, nas áreas de floresta e de solos ácidos e pobres em nutrientes, abrem-se os roçados de mandioca, alicerce da lógica circular da agricultura ancestral.

Para continuar esse exercício cartográfico, vale a pena recuar no tempo e imaginar a expulsão dos povos originários de suas terras, com predominância de solos férteis, para o plantio dos primeiros cacauais. Vale a pena também imaginar o recuo estratégico desses povos em direção às áreas de floresta em decorrência do avanço dos cacauais. Trata-se, enfim, de histórias reais, como a do território Tupinambá, com uma grande porção inserida no município de Ilhéus. De fato, existe uma clara correlação entre avanço de grandes cacauais e perdas territoriais dos Tupinambá, processo que adquiriu grande dimensão entre o final do século XIX e primeiros anos do século XX. E isso não foi mera coincidência, foi um desdobramento dos efeitos imediatos da tecnologia do Cacau Cabruca.

Por outro lado, vale a pena recuar no tempo e imaginar o processo de ocupação de territórios quilombolas, com predominância de solos ácidos e pobres em nutrientes. Essa configuração cartográfica, ou geográfica, está associada à ocupação de territórios pouco valorizados pela agricultura industrial, ou seja, terras de mandioca. A identificação dos limites das comunidades quilombolas é reveladora. Nas terras do cacau, ou melhor, nas terras das primeiras roças de cacau, não existem comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares. É verdade que existem vestígios de aldeamentos indígenas e de quilombos, e são muitos vestígios! Na verdade, existem fortes

evidencias arqueológicas de aldeamentos indígenas, mas não há estudos sobre eles. Existem também fortes evidências da presença de quilombos históricos. A presença de dendezeiros em fundões de grandes cacauais atesta muito bem essa afirmação. Tais configurações especiais demarcam o processo de ocupação do território pela empresa colonial. Essa é uma questão muito importante, na medida em que é um contraponto ao ideário da elite do cacau que nega a existência de trabalho escravo na região (Mahony, 2007).

Nos solos férteis dos vales dos grandes rios, ricos em nutrientes, até os dias de hoje, há cacauais mais produtivos. Nos solos ácidos das áreas de floresta, pobres em nutrientes, há pequenos mandiocais que alimentam Casas de Farinha centenárias, ricas capoeiras e muito mato grosso (ou remanescentes florestais). Tais ambientes foram muito importantes para a empresa colonial: o cacau como produto importante da pauta de exportações e a mandioca, alimento básico e "biocombustível" que alimentou o tráfico transatlântico de escravizadas e escravizados e o trabalho em grandes plantações e engenhos de açúcar e, também, é sempre importante registrar, em plantações de mandioca e engenhos de farinha.

Não há como deixar de registrar que os territórios quilombolas e indígenas que remanescem na região do cacau, na realidade, são dádivas da mandioca. Nesses territórios, a mandioca, muito mais do que planta, do que fonte de alimento, é uma entidade! É forçoso reconhecer que, como os quilombos são dádivas da mandioca, acabam também sendo dádivas de uma das entidades (encantados) mais importantes do universo mítico indígena. Além da importância como alimento para humanos, animais e, inclusive, divindades, a mandioca é um elo que liga os seres humanos aos ancestrais, a natureza ao universo mítico dos povos originários e, inclusive, às divindades do panteão das religiões de matriz africana. A mandioca, em uma trajetória de coexistência com os seres humanos de mais de dez mil anos, está no cerne dos sistemas agrícolas indígenas.

Essa configuração da mandioca, no cerne dos sistemas agrícolas indígenas, está associada a um processo bastante antigo, que remonta a mais de dez mil anos, período de convivência da mandioca com os humanos. Isso suscita observações importantes. A primeira é de que a mandioca alicerça a criação dos roçados de quase tudo e das agroflorestas indígenas, ou melhor, a criação das matas culturais, ou antropogênicas, na perspectiva do antropólogo William Balée (2008). Tais ambientes são muito produtivos devido à grande diversificação: é mandioca e quase tudo que as pessoas necessitam para viver. E, como a mandioca é uma entidade, é um ser encantado, ela age no roçado de quase tudo e, em consequência, na agrofloresta. Mas não age sozinha. É possível afirmar que existe uma sinergia toda especial entre agrofloresta indígena, forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água) e seres encantados (Guimarães, 2021).

Essa sinergia alimenta as roças de mandioca e quase tudo, sistema de cultivo que sustenta a vida em suas múltiplas dimensões, que inclui populações humanas, plantas, animais e, inclusive, seres encantados (Guimarães, 2021). Feitas essas observações, não há como deixar de lado a espantosa capacidade que os roçados de mandioca e quase tudo têm de acolher a vida, entrelaçada nos elementos essenciais da natureza: a terra, a água, o ar e o fogo. Cabe aqui a citação da fala de uma agricultora quilombola, do Quilombo do Empata Viagem, localizado no município de Marau: "a Vassoura de Bruxa pegou foi os barões. Aqui, a 'Macadami' (Fazenda Tô Contente, pertencente à Ilhéus Agroindustrial) acabou tudo! O Paes Mendonça ficou com os Sem Terra e a Patioba, que era do avô de Bonfim, acabou tudo também" (Guimarães, 2019, p. 228). Mesmo carregando o peso da violência sofrida pelas famílias quilombolas, no processo de implantação de grandes fazendas de cacau, fica claro no depoimento que algo protegeu as roças quilombolas da Vassoura de Bruxa, ou melhor, protegeu os quilombos da crise provocada pela epidemia. Afinal, o que protege as roças quilombolas? A resposta não é simples, mas pela profundidade, não há como excluir um fator determinante: o mundo oculto "que é a chave para a nossa sobrevivência" (Lymbery, 2023, p. 59).

Não há como negar a existência desse mundo oculto no solo da floresta. Nessa perspectiva, Philip Lymbery, refletindo sobre as formas de vida existentes no planeta, cita uma afirmação de Leonardo da Vinci, com mais de quinhentos anos: "Nós sabemos mais sobre o movimento dos corpos celestes do que sobre o solo sob nossos pés" (Lymberi, 2023, p. 59). De acordo com Lymberi, as coisas não mudaram muito nesses mais de quinhentos anos. O fato é que Lymbery faz referência à microvida do solo, que propicia as condições adequadas para o desenvolvimento das plantas. Mas não é apenas a enorme quantidade de microvida (milhões de fungos e bactérias); o saber ancestral e os seres encantados também protegem. Nessa perspectiva, microvida, insetos "pragas", sabedoria ancestral e seres encantados agem, em sinergia, para proteger as roças de quase tudo. Por outro lado, a diversidade de cultivos foi também fator determinante para a forte resilência da agricultura quilombola. Nesse ponto, não há como não citar a mandioca, afinal, são a farinha de mandioca e o quase tudo que garantem segurança alimentar e geração de renda.

O fogo e a imagem da floresta enquanto santuário ecológico

A partitura que engloba microvida do solo, insetos, "pragas", sabedoria ancestral e seres encantados protege os roçados de mandioca e quase tudo e, em consequência, a agrofloresta indígena, em sinergia com os elementos da natureza (água, ar, terra e fogo). O mais notável é que, nesse sistema de cultivo habilmente colocado do outro lado da linha abissal, novamente citando Boaventura Souza Santos, está a chave para a sobrevivência dos seres humanos. Exatamente, o avesso da agricultura industrial que, com seus fertilizantes artificiais, agrotóxicos e corretivos de solo, matam bactérias e fungos responsáveis pela disponibilização de nutrientes para as plantas. É importante reafirmar que a agricultura industrial está posicionada desse lado da linha abissal; ou seja, um lado que ignora partituras e sinergias, que cultua a floresta como santuário ecológico e que teme os agenciamentos dos elementos da natureza.

Tudo isso influencia a separação radical entre agricultura (monocultura) e floresta. No âmago dessa separação, está uma floresta que, quanto mais virgem melhor. Para ser mais incisivo, um divórcio que demoniza o fogo e cultua uma suposta virgindade da floresta enquanto santuário ecológico. A abordagem que proponho seguir coloca o fogo no centro do forte dualismo que separa agricultura ancestral e agricultura industrial. Nessa perspectiva, faço referência, em primeiro lugar, à mandioca, planta que convive com os humanos há mais de dez mil anos. A mandioca está completamente embaraçada com o fogo. Na tradição oral, a máxima é: no cultivo da mandioca, se não queimar, não dá! O cultivo da mandioca está intrinsecamente ligado ao ciclo de renovação da floresta, e o fogo está no epicentro das tecnologias agrícolas.

A criação de um roçado de mandioca, necessariamente, envolve a utilização do fogo. Como foi dito anteriormente, o fogo é um elemento da natureza demonizado e expurgado para o outro lado da linha abissal. Cabe aqui uma breve descrição do processo de criação de um roçado. Começo apesentando a fala de uma liderança quilombola quase centenária:

> Queima a roça assim: bota fogo, devagarzinho vai fazendo a coivara e vai queimando, sempre devagarzinho. Ajeita os paus e vai queimando, queimando, sempre devagarzinho.... Não pode esturricar a terra! A terra muito queimada a mandioca dá mais ruim, por que a terra ressecou, queimou demais e você passou fogo no mato, queimou pelo maior, deixa a cinza, deixa o carvão, pode reparar. Quando queima tudo, fica tudo limpo não presta (Guimarães, 2019, p. 130).

Após a queimada as manivas de mandioca são cuidadosamente plantadas, juntamente com o quase tudo. Lentamente, sementes das mais diversas plantas, "acordadas" pelo fogo, eclodem no roçado, inclusive sementes de mandioca remanescentes de antigos roçados. Lucia Chamlian Munari, em sua dissertação de mestrado, realiza um levantamento exaustivo da literatura especializada e apresenta conclusões importantes sobre a utilização do fogo na agricultura, a coivara. De acordo com Munari (2009, p. 17), a queimada elimina "organismos que potencialmente competiriam com os cultivares por

luz e recursos do solo". Ainda segundo Munari (2009, 17), "além de essencial à limpeza da área, o fogo é importante para reduzir a acidez do solo e disponibilizar, através das cinzas produzidas, os nutrientes armazenados na biomassa vegetal, tornando o solo mais favorável ao plantio". Há, ainda, evidências de que a mandioca e, sobretudo, o fogo, são aliados importantes dos seres humanos na criação da "terra preta de índio", o solo fértil amazônico e, consequentemente, na regeneração de solos (Lima; Steward; Richers, 2012). Faço referência, também, aos "solos de primeira pra cacau" da saberia ancestral, especificamente, aos solos férteis da região do "Pó de Café" e do Catulé, no município de Aurelino Leal e de outros locais, com fortes evidências de origem antropogênica.

De fato, os roçados de mandioca e quase tudo (e as agroflorestas) são espaços mágicos, repletos de seres encantados. A estruturação desses espaços mágicos se baseia na sabedoria ancestral e no agenciamento das forças da natureza (o fogo, o vento, a chuva e o fluxo incessante dos cursos d'água), em sinergia com seres encantados. O roçado depende da fertilidade presente no solo da floresta para produzir em abundância. Dada à circularidade, que é a forma como o ritmo da vida se expressa no campo da agricultura ancestral, o roçado está imerso em um ciclo de renovação continuo: coivara /roçado/capoeira/mato grosso (ou agrofloresta). Para dar vida ao exercício comparativo, vale a pena registar que a pesquisa agronômica encontra dificuldades ao lidar com esses sistemas agrícolas circulares, estruturados em termos sistêmicos, afinal, o roçado de mandioca e quase tudo contraria a lógica linear da ciência ocidental.

O cultivo do cacaueiro em monocultivos de quase nada, em terras de mandioca, foi uma aposta arriscada. O marco inicial está nos anos iniciais do século XX, quando o Brasil alcança a posição de um dos maiores produtores de cacau do mundo. O Cacau Cabruca foi a tecnologia utilizada como sucedâneo à umidade natural dos cursos d'água. Essa é uma tecnologia bastante simples: derrubada seletiva da floresta (ou do mato grosso), queima seletiva da vegetação e cultivo do cacaueiro na sombra de grandes árvores remanes-

centes. Resumindo e simplificando, a lógica linear das monoculturas de cacau, ao excluir as possibilidades do fazer agrícola em termos sistêmicos, quebrou o circulo de renovação da floresta. A fala de um ancião do Quilombo do Empata Viagem é esclarecedora: "O Cacau Cabruca, pra gente aqui sabe o que é que dá? É broca no cacau! Dá broca em tudo quanto é pé de cacau!" (Guimarães, 2019, p. 89). Trago aqui a obra de Tachi Kiuchi e Bill Shireman, *O que a floresta tropical nos ensinou*. Para os autores, na floresta tropical, a acomodação é fatal, característica essencial do Cacau Cabruca, e o sistema consegue se manter em algumas condições. Como explicam:

> Enquanto for abastecido de recursos que induzem o crescimento, como fertilizantes, esse ecossistema consegue vingar durante algum tempo e manter-se quase inalterável, a não ser no tamanho físico. Mas, se posteriormente for atacado por um fungo ou uma peste, pode ser rapidamente destruído (Kiuchi; Shireman, 2003, p. 24).

Considerações finais

O ciclo de renovação do roçado de mandioca e quase tudo foi profanado pelos cacauias. Durante, praticamente, toda a primeira metade do século XX, essa profanação resultou em uma série de problemas de adaptação do cacaueiro e, em consequência, de baixa produtividade. Do inicio dos anos 1930 até o final da década de 1950, ocorreu um aumento de 300% nas áreas de cultivo e, em consequência, um avanço significativo dos cacauais sobre territórios quilombolas e indígenas, e um incremento de apenas 100% na produção. Ou seja, os cacauais avançaram, significativamente, em direção à floresta, mas com produtividades muito baixas. A partir do final dos anos 1960, modernas tecnologias de cultivo, desenvolvidas nos laboratórios do CEPEC, mudaram a ordem natural das coisas, e o cacau passou a produzir em profusão, em qualquer lugar e em todo lugar. No período, ocorreu um aumento de 310% na produção nacional de cacau (Rocha, 2008), uma demonstração perfeita da força da magia linear da ciência agronômica que se intitula moderna.

A partir de então, os rendimentos dos cacauais passaram a ser mantidos artificialmente, mediante a utilização de corretivos de solo, fertilizantes industriais e agrotóxicos, ou seja, pelo pacote tecnológico do CEPEC. Em sequência, o declínio dos solos surge como consequência da profanação dos saberes ancestrais indígenas e, inclusive, quilombolas. O Cacau Cabruca mostrou-se uma tecnologia ruim em termos de imediatismo. E esse é um grande problema, pois as alternativas ao cacau cabruca, apresentadas pela pesquisa agronômica, são piores. Hoje, a principal alternativa ao Cacau Cabruca é o cultivo do cacau a pleno sol. A ideia é aumentar a incidência de luminosidade (aumentando a fotossíntese), reduzir a infestação de fungos com a redução da umidade e, assim, aumentar a produtividade das plantas. No final das contas, o sistema exige quantidades cada vez maiores de corretivos, fertilizantes e agrotóxicos, em decorrência da exacerbação do processo de degradação do solo. Por outro lado, o solo retém menos água, então precisa cada vez mais de irrigação, o que também acelera a lixiviação dos nutrientes.

Gostaria de mencionar agora, brevemente, um último aspecto da discussão: a crise da agricultura intensiva. Certamente, a lição mais importante trazida pela agricultura ancestral tenha sido mostrar que um outro mundo é possível. Após mais de três décadas de convivência com a agricultura em pequena escala, em assentamentos de Reforma Agrária, Quilombos e Territórios Indígenas, consigo perceber com nitidez os limites da agricultura industrial e, sobretudo, as virtudes da agricultura ancestral indígena e quilombola. Consigo perceber, também, as fronteiras tênues que separam a agricultura ancestral indígena da agricultura quilombola, e não acredito que seja possível englobar esses dois modos de fazer agrícola em uma mesma categoria. Na verdade, não há como negar a forte presença indígena nos quilombos, fundamental no processo de ocupação dos territórios, no manejo da biodiversidade e no cultivo e preparação dos alimentos. Tudo isso afetou decisivamente a capacidade de resistência quilombola. Nesse ponto, ganha grande relevância a mandioca. O domínio das tecnologias de cultivo e de processamento da mandioca foi fundamental para a consolidação dos territórios, e repito, os quilombos são dádivas da mandioca.

Philip Lymbery, em seu livro *As últimas colheitas*, escrito em plena pandemia da Covid-19, alerta para a rápida degradação dos solos. De acordo com Lymbery, estamos colhendo as últimas colheitas. A epidemia da Vassoura de Bruxa é uma evidência importante. As modernas tecnologias agrícolas (corretivos de solo, fertilizantes industriais e agrotóxicos) começaram a ser utilizadas nos cacauais baianos nos anos finais da década de 1960. Exatamente no ano de 1989 foi identificado o primeiro surto da doença. A situação das roças era de penúria, a aplicação do pacote tecnológico do CEPEC, sobretudo o uso intensivo de corretivos, fertilizantes e agrotóxicos, havia matado a microvida do solo, em especial, bactérias e fungos, seres fundamentais para a manutenção da fertilidade natural dos solos, ou seja, havia matado o mundo oculto (Lymbery, 2023),

Hoje, mais de trinta anos após o inicio da epidemia, a doença continua presente nos cacauais. É verdade que a produção de cacau aumentou nos últimos anos, mas, apesar dos esforços do CEPEC, a produção mantém-se no mesmo patamar dos anos 1940-1950 e não há sinais de que vai se recuperar. Atualmente, o fungo *Moniliophthora perniciosa* está atazanando a vida de produtores e produtoras de cacau na África. Quando olho para os cacauais africanos e faço a conta, percebo que o prazo dos cacauais africanos está acabando. Na Bahia, a revolução verde garantiu vinte anos de felicidade a fazendeiros e fazendeiras; na África, parece que serão alguns anos a mais. Dito isso, surpreende a ausência de referências nos diversos meios de comunicação ao declínio dos solos nos cacauais africanos. Sites de notícias e programas jornalísticos da TV aberta, ao abordarem a queda brusca da produção de Cacau na África, colocam em destaque o "envelhecimento" dos cacaueiros, a infestação de fungos e, inclusive, períodos de secas extremas. Não há referências ao declínio dos solos, ou seja, ao mundo oculto (Lymbery, 2023). O que se percebe mesmo é o negacionismo. De todo modo, o que importa aqui é que a história se repetiu.

Referências

BALÉE, W. Sobre a indigeneidade das paisagens. *Revista de Arqueologia*, v. 2, n. 2, p. 9-23, 2008.

COSTA, F. M. *Políticas públicas e atores sociais na evolução da cacauicultura baiana*. 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2012.

GUIMARÃES, E. A. M. *Uma história diferente do Cacau na Bahia*. Salvador: Eduneb, 2019.

KIUCHI, T.; SHIREMAN, B. *O que a floresta tropical nos ensinou*. São Paulo: Cutrix, 2003.

LIMA, D.; STEWARD, A.; RICHERS, B. T. Trocas, experimentações e preferências: um estudo sobre a dinâmica da diversidade da mandioca no médio Solimões, Amazonas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeld*, Ciências Humanas, v. 7, p. 371-396, 2012.

LYMBERY, P. *As últimas colheitas*. São Paulo: nVersos, 2023.

MAHONY, M. A. Um passado para justificar o presente: memória coletiva, representação histórica e dominação política na região cacaueira da Bahia. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 18, p. 737-798, 2007.

MUNARI, L. C. *Memória social e ecologia histórica:* a agricultura de coivara das populações quilombolas do Vale do Ribeira e sua relação com a formação da Mata Atlântica. 2009. Dissertação (Mestrado em Ecologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ROCHA, L. B. *A região cacaueira da Bahia – dos coronéis à vassoura-de-bruxa*: saga, percepção, representação. Ilhéus: Editus, 2008.

SOUSA SANTOS, B. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 79, p. 71-94, 2007.

A estética da resistência das capelas caiçaras

Ingrid Hötte Ambrogi[1]

Partimos, neste estudo, do mapeamento das raízes caiçaras, especialmente as do litoral norte do estado de São Paulo, utilizando as capelas caiçaras como objeto de referência, em especial uma delas, a capela de Sant'Anna, situada na Barra do Sahy, por seu conjunto arquitetônico e ambiental preservados, bem como suas festas religiosas, que se mantêm há muitas décadas.

1. Professora na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Contato: ihambrogi@gmail.com.

Um dos primeiros territórios nominados na costa brasileira foi o de São Sebastião, atribuído por Américo Vespúcio em 1502 ao passar pela costa da região, em referência ao santo do dia, prática usual na época. Posteriormente, o povoamento se constituiu pela ocupação de sesmeiros portugueses, vindos a partir da Vila de Santos em busca de um local com oportunidades para criar comércio. A pequena vila se tornou um ponto importante na circulação de mercadorias. A região era ocupada, em sua origem, por duas tribos inimigas, os Tupinambás ao norte e os Tupiniquins ao sul, tendo como delimitação de seus territórios a serra próxima ao atual bairro de Boiçucanga.

O litoral norte foi cenário de vários fatos da história, um dos mais famosos foi o aprisionamento de Hans Staden pelos índios tupinambás em Bertioga, permanecendo nove meses junto aos indígenas, que rumavam para Ubatuba com o prisioneiro para ser oferecido ao cacique Cunhambebe. O trajeto realizado percorreu a região de São Sebastião, onde os tupinambás conheciam vários locais para alimentação e descanso para o deslocamento entre as tribos. O excerto a seguir revela, segundo Staden, esse conhecimento.

> Quando ainda estávamos a um dia de distância do lugar onde deveriam desferir seu ataque, acamparam no mato frente a uma ilha chamada de São Sebastião pelos portugueses, e de Maembipe pelos selvagens. (...) Queriam seguir no mesmo dia para as proximidades do território de seus inimigos até uma faixa de terra chamada Boiçucanga, onde queriam ficar à espreita esperando o entardecer (Staden, 2011, n.p.).

Sobreviver à captura tupinambá é um fato raro, pois a grande maioria dos capturados era morta e servida em rituais como alimento. Ao que tudo indica, Hans Staden conseguiu, com ajuda de franceses considerados amigos dos tupinambás, negociar sua liberdade, possibilitando seu retorno à Europa, de onde relatou seu cotidiano no cativeiro, descrevendo as batalhas, os rituais tupinambás, entre outros aspectos, publicados no livro de título *Duas viagens ao Brasil*, em 1557.

O interessante desse relato é observar o cotidiano dos tupinambás, a descrição do ambiente da floresta, os animais, a épocas de plantio, de caça e pesca. Um desses relatados chama a atenção, tratando-se da descrição da captura anual dos cardumes de tainha ao subirem os rios das praias, em especial a região de Bertioga para desova, entre os meses de julho e agosto.

Essa é uma prática caiçara, que ocorre nos dias de hoje em várias localidades do litoral norte de São Sebastião, preservando uma tradição indígena. A denominação caiçara aparece em um relato de Hans Staden durante seu cativeiro, ao acompanhar e presenciar a destruição de uma fortificação portuguesa em Bertioga, em 1551. Essa região passou a ser um ponto de colonização portuguesa, por suas características de abundância de água, caça e pesca. Assim, os colonos construíram uma espécie de forte, e, no seu entorno, preparavam a terra para plantar.

Para os indígenas, preparar a terra para plantar foi considerado uma grande destruição feita pelos portugueses no entorno da fortificação de Bertioga, derrubando as árvores e queimando boa parte da mata. Os índios tupinambás, ao verem a destruição de um lugar importante para sua alimentação, a pesca de tainhas, extração de madeira e folhas, gritaram: caiçara![2] Esse termo sinaliza para um sentido de armadilha e, posteriormente, é atribuído à população mestiça que surge e que não pertence nem ao universo europeu português, nem ao contexto indígena, mas transita entre os dois. A população caiçara tem hábitos que unem uma cultura a outra e, dessa maneira, desenvolveram um modo peculiar de habitar e viver nas terras litorâneas, especialmente no sudeste do país.

O culto à religiosidade portuguesa, a maneira de construir as habitações, tornam as capelas caiçaras importantes referências dessa população, que traz na materialidade desses templos os traços de sua origem. Há, nesse território litorâneo de São Sebastião, o tombamento municipal de parte das

2. *caa* significa galhos, paus, "mato", e içara significa armadilha, seria armadilha de galhos e paus.

capelas caiçaras, o que as preserva em uma instância frágil, que pode ser facilmente revertida. Algumas dessas capelas foram incorporadas à aglomeração urbana que se formou, modificando seu entorno e, de certa maneira, descontextualizando sua presença, que na origem era de destaque. Esse fato pode ser constatado na sequência de imagens das fachadas de algumas das capelas caiçaras de São Sebastião, apresentadas a seguir.

O Município, portanto, em fevereiro de 1994, resolve tombar algumas das capelas a partir da Lei Nº 943/94, que salvaguarda a preservação de 13 (treze) capelas caiçaras de interesse histórico-cultural para o município de São Sebastião.

Segundo documento de tombo municipal, são elas: 1) Capela da Enseada, costa norte; 2) Capela do Cemitério Municipal de São Sebastião; 3) Capela de Toque-toque Grande; 4) Capela de Toque-toque Pequeno; 5) Capela de Paúba; 6) Capela de Maresias; 7) Capela do Cemitério de Maresias; 8) Capela da Irmandade do Coração de Jesus, em Boiçucanga; 9) Capela de Nossa Senhora da Conceição, em Boiçucanga; 10) Capela de São Roque, em Camburi; 11) Capela da Barra do Sahy; e 12) Capela de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, na Praia das Cigarras.

Posteriormente, com a alteração pela lei 1064/95, a Capela do Cemitério de Juquehy é incorporada ao tombamento inicial, totalizando 13 capelas. Há outras capelas que não foram protegidas pelo poder municipal, embora sejam conhecidas, como a de Juquehy a beira mar, por estar em propriedade privada, fato que ocorreu com a capela que iremos utilizar como foco desta pesquisa, a Capela Sant'Anna da Barra do Sahy.

Cada uma das capelas tem seu santo de devoção, como exemplo:

- Paúba – Imaculada Conceição
- Toque-toque – Imaculada Conceição
- Boiçucanga – Nossa Senhora Imaculada
- Maresias – São Benedito

- Barra do Sahy – Sant'Anna
- Juquehy – São Sebastião
- Maresias – São Benedito

A seguir, o conjunto de fachadas de algumas capelas caiçaras do litoral norte de São Paulo:

Figura 1 – Capela de Paúba



Figura 2 – Capela de Toque-toque



Fonte: Disponível em: https://www.cidadeecultura.com/capelas-caicaras-de-sao-sebastiao/. Acesso em: 23 ago. 2024.

Figura 3 – Capela Boiçucanga



Figura 4 – Capela Barra do Sahy



Fonte: Disponível em: https://www.cidadeecultura.com/capelas-caicaras-de-sao-sebastiao/. Acesso em: 23 ago. 2024.

Figura 5 – Capela do Cemitério de Juquehy



Figura 6 – Capela de Maresias



Fonte: Disponível em: https://www.cidadeecultura.com/capelas-caicaras-de-sao-sebastiao/. Acesso em: 23 ago. 2024.

Todas as capelas foram construídas em alvenaria a partir do início do século XX, algumas substituindo a taipa de pilão original. Segundo documento do tombamento, mantiveram uma estética semelhante, com características de pequenas construções com ornamentos singelos. Outro aspecto é a cor e o tipo a pintura a cal, branco nas paredes e os detalhes em azul, cor que, na perspectiva católica, remete ao manto de Nossa Senhora, destinada, em Portugal, à solenidade da Imaculada Conceição, e, posteriormente, difundida em suas colônias.

A capela da Barra do Sahy possui um entorno preservado e constitui um conjunto patrimonial com a ponte que liga uma margem à outra do rio Sahy, feita de madeira com técnica caiçara, baseada em princípios antigos de construção que indicam aspectos da herança portuguesa. Os antecedentes daquele local apontam para uma configuração geográfica da foz do rio Sahy com características adequadas para existência de agrupamentos indígenas da região, podendo ser rota de passagem, ou aldeamento, segundo mapas de rotas realizadas a partir do século XVI.

A seguir, observamos mapa publicado pela *Revista de Antropologia* da Universidade de São Paulo:

Figura 7 – Mapa do litoral paulista com destaque para a região de São Sebastião



Figura 23. **A costa paulista**. Detalhe da *Carta Corographica e Hydrographica de toda a costa do mar da Capitania de São Paulo*. Trata-se de pioneiro levantamento regional. Além dessa carta geral, as *Villas* assinaladas em cruz (referências de latitude e longitude), foram destacadas em *Plantas Topographicas*, com exceção de São Vicente, não contemplada. Fonte dessa *Carta*: Museu Paulista – autorização conforme Ofício 459/05. Acrescentados textos e sinalizações do autor.

Fonte: *Revista de Antropologia* da USP, v. 13, n. 1, jun./dez. 1965, p. 91.

No entanto, há registros anteriores, como o de Azevedo Marques (1879), que descreve o rio Sahy com pouca profundidade e, por isso, navegável só por canoas, sendo esta uma característica que se mantém até hoje. O nome Sahy na língua Tupi é o nome de um pássaro da região. Já os pescadores caiçaras atribuem o nome ao caminho do rio para o mar, fácil de sair, por sua configuração ao desaguar protegido por um morro.

Esse local junto à foz do rio Sahy, em decorrência da cultura religiosa portuguesa, constituiu-se, em homenagem a Sant'Anna, como ponto de encontro e reza e, posteriormente, com capela erigida, local de missas, casamentos, batizados e outros rituais católicos, como a Festa de Sant'Anna e a Festa de Reis.

Uma das primeiras pessoas que comprou uma propriedade de caiçaras descreve as festas de Sant'Anna, santa padroeira. Segundo ela, a festa começa-

va com a bandeira em homenagem à santa e, no último dia, erguia-se o mastro que marcava o final da festa. Sempre havia uma quermesse com a doação de doces e prendas reunidas com aqueles que podiam ajudar. A cada ano um novo festeiro era escolhido para organizar a festa do próximo ano.

Essa propriedade ainda existe e fica próxima à foz do rio Sahy, onde havia o galpão dos pescadores, um pequeno armazém e algumas moradias iniciais. O povoamento tem a sua origem naquele ponto do território, no entorno da capela. Antes da capela, as atividades religiosas, como as novenas e terços, eram realizadas sob um telhado acoplado à casa descrita, próxima da atual capela, onde havia um altar. Ao perceber que a capela estava em sua propriedade e diante da utilização e devoção da comunidade caiçara, a proprietária doou a capela à Arquidiocese de São Sebastião para que a preservassem e, dessa maneira, os frequentadores da capela teriam seu direito garantido, independente de quem fosse o proprietário daquela casa.

Enquanto propriedade privada, as capelas não têm salvaguarda de suas características ou de sua manutenção e existência. A cultura do pitoresco é vista da mesma maneira que a população com a qual se relaciona. Neste caso, a cultura caiçara geralmente é considerada como algo menor a ser preservado. Além das capelas, os cruzeiros que acompanham parte delas são um importante ícone, muitas vezes antecedendo sua existência. A vantagem da capela da Barra do Sahy é ter tido, ao longo de sua existência, pessoas da comunidade caiçara e de fora desejando sua preservação e de seu entorno.

Figura 8 – Pescadores no rio Sahy, 1960. Ponte no centro, capela de Sant'Anna à direita, galpão dos pescadores à esquerda, e, ao fundo, uma casa de morador



Fonte: Acervo particular, recolhido pelo pesquisador.

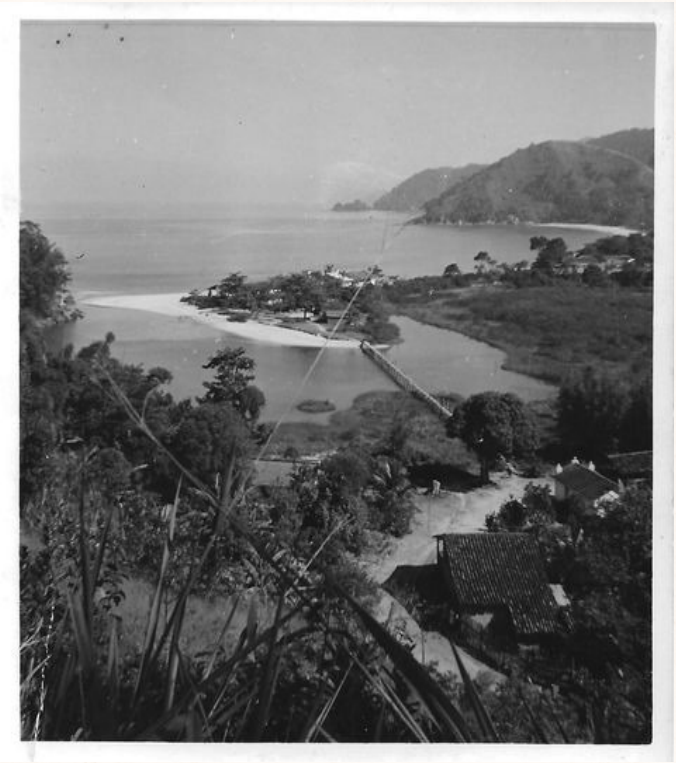
Reforçando essa afirmação sobre uma das primeiras casas que foram vendidas para pessoas de fora da comunidade, um antigo morador caiçara, o primeiro a vender sua casa atrás da capela de Sant'Anna, afirmou: "aquela casa foi do meu bisavô, depois do meu avô. Minha mãe nasceu lá. A casa foi vendida depois da morte do meu avô (1972) por causa da grilagem que existia na época"[3] (5 de maio de 2024).

A seguir, fragmentos do relato da primeira moradora de fora da comunidade, que retrata a origem do povoamento da Barra do Sahy:

> A vila da Barra do Sahy era exatamente onde é a minha casa, com a igrejinha, a mangueira, a pracinha central. As outras casas eram no entorno. O outro lado, beira-mar, era só mato, com pouquíssimas casas de pescadores. Tudo acontecia ali. O pescador, Sr. Henrique, dono da minha casa, era o líder e havia barracões onde ficavam os barcos que saiam para a pesca. Intervir nesse lugar é mexer com essa história, de onde começou o Sahy. Tudo era centralizado exatamente ali. Até que um grupo de amigos comprou uma grande área, indo da praia até a serra e começou a construir. Eram poucas casas e mantiveram toda vegetação. Foi o que salvou a Barra do Sahy de um crescimento desordenado (28/05/24).

3. Todos os relatos foram recolhidos e fazem parte da documentação enviada ao Iphan com o objetivo de tombamento do conjunto da capela e ponte, ameaçado por projetos municipais.

Figura 9 – Vista da foz do Rio Sahy. Capela de Sant'Anna (à direita) e ponte, anos de 1960



Fonte: Acervo particular, recolhido pelo pesquisador.

As festas de Sant'Anna e de Reis seguiam uma organização que era realizada pelo festeiro do ano, demonstrada no relato a seguir:

> Em uma destas comemorações, há 50 anos atras fui convidada a ser a Festeira deste evento pela comunidade. Aceitei o convite com muito orgulho presenteando com uma bandeira nova para a celebração deste acontecimento.

Outra expressão cultural era a procissão da Folia de Reis onde da Baleia vinha o grupo, cujo mestre caiçara Jordão, artista nato nas cordas da viola e os músicos tocadores de pandeiro, etc., todos, ótimos cantadores também.

Paravam em frete a Capelinha para pedirem a benção da Santa e saiam casa após casa pedindo um donativo para a festa do ano seguinte.

Assim, esta pequena romaria era animada pela religiosidade popular de seus ancestrais e se confraternizavam com a comunidade das praias do Sahy e da Baleia. Uma tradição que passava de pais para filhos.

Como me recordo com muito respeito de todos os dons da caiçara e amigo Jordão, senhor respeitoso (fazedor de passarinhos pequenos de madeira, um artista espontâneo que se inspirava na observação dos pássaros na natureza e colava seus pés delicados em pequenos galhos mais grossos com cola de ORQUÍDEAS.

Isto já se remonta a meio século atrás e a Festa…… continua.

Figura 10 – Festa de Sant'Anna, Barra do Sahy



Fonte: Acervo particular, recolhido pelo pesquisador.

Figura 11 – Procissão da Folia de Reis junto à foz do Rio Sahy



Fonte: Acervo particular, recolhido pelo pesquisador.

A igreja, a ponte de madeira que une as margens do Rio Sahy e dá acesso à Capela, o mangue e toda a vegetação ao redor formam um espaço paisagístico e arquitetônico inestimável e representam um conjunto único de bens materiais, imateriais e ambientais, como exemplo expressivo e representativo para a manutenção da cultura caiçara no estado de São Paulo. A preservação da paisagem construída ao redor da Capela de Sant'Anna, da ambiência física e social dessa área, remete às memórias do território do Rio Sahy e sua foz como marco essencial da ocupação caiçara tradicional.

Sobre o culto às imagens, Peter Burke (2017, p. 76) afirma que "numa cultura de alfabetização diminuta, as imagens oferecem uma evidência muito mais rica desse processo do que os textos". Assim como as imagens, os ritos e as construções simbolizam a materialização da fé, sendo capazes de perpetuar um ideário. Dessa maneira, as capelas caiçaras são iconografias presentes que simbolizam a manifestação de uma assimilação híbrida entre as tradições portuguesas e indígenas.

Desde o início do processo de colonização, o templo católico marcou presença e fixou sua representação na cultura caiçara, que as mantêm através das festas e rituais por séculos. A ponte é outro elemento icônico. Embora tenha havido várias versões mais simples, sem guarda corpo, mais baixas, estas sempre foram feitas pela comunidade caiçara. Em uma época com madeira farta, extraíam grandes árvores da região, e todo esse trabalho era ensinado às novas gerações para o processo de recuperação exigido na manutenção, tornando a ponte um marco de resistência da cultura local.

Sua necessidade local fez com que a população se unisse para efetivar sua construção, na medida em que permite o acesso da população do centro da Barra e da Vila Sahy para o culto religioso na Capela de Sant´Anna, bem como o acesso cotidiano dos moradores da margem esquerda do rio à área mais urbanizada. Sem a ponte, o caminho é bem mais longo, e quem está na margem esquerda do rio não tem acesso direto à praia fora da maré baixa.

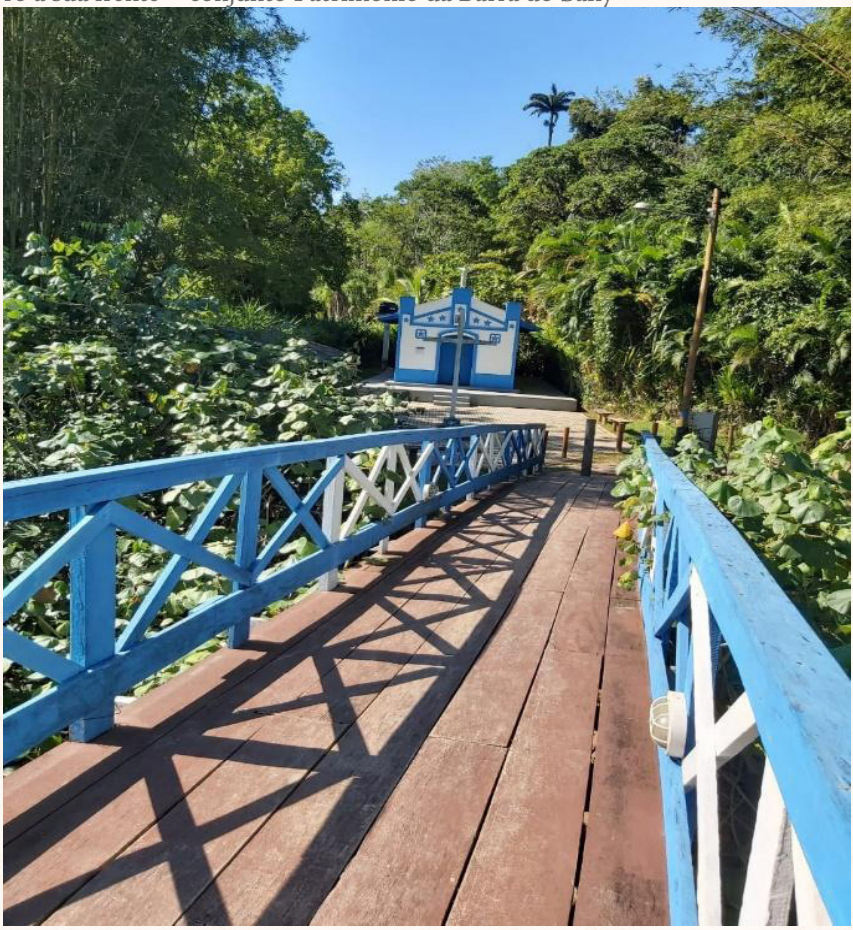
A área envoltória da Capela de Sant´Anna compõe com a ponte a paisagem desse trecho do Rio Sahy, descrito desde os primórdios da ocupação como referência na subsistência e modo de vida local. No morro próximo se plantava mandioca e se produzia farinha, como na tradição indígena. A foz do rio possui ainda espécies da fauna e flora da Mata Atlântica preservadas, estando inserida na APA Sahy/Baleia, uma das entidades que realiza estudos para preservação da região.

Nesse sentido, reafirmamos que as tradições caiçaras são importantes referências de uma população que, durante mais de um século, convive com a natureza em sinergia e construiu e preserva esse patrimônio como uma garantia para que as próximas gerações possam ter um exemplo vivo de suas tradições e um modelo bem-sucedido de convivência.

O lugar de um território é sempre uma conquista histórica de manutenção da existência, que deve ser rememorado como um processo que revigora a ancestralidade e provoca a apropriação e consciência da existência de uma comunidade. Os apagamentos sucessivos e a descaracterização produzem

o silenciamento da existência ancestral da comunidade caiçara da Barra do Sahy. Esse apagamento afeta diretamente a percepção dessa identidade pela comunidade local – composta por migrantes de diferentes partes do país e do mundo –, além dos veranistas e turistas.

Figura 12 – Ponte sobre o Rio Sahy. Capela de Sant'Anna ao fundo e cruzeiro à sua frente – conjunto Patrimônio da Barra do Sahy



Fonte: Acervo próprio.

Figura 13 – Foz do Rio Sahy, ponte caiçara. Conjunto e entorno do patrimônio da Barra do Sahy



Fonte: Acervo próprio.

Referências

BURKE, P. *Testemunha ocular*: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: UNESP, 2017.

MARQUES, M. E. Azevedo. *Apontamentos historicos, geographicos, biographicos, estatisticos e noticiosos da Provincia de São Paulo*. Vol I e II. Rio de Janeiro: Typographia universal de E.& H. Laemmert, 1879.

SÃO SEBASTIÃO. Lei nº 943/94, de 28 de fevereiro de 1994. Dispõe sobre a proteção do casario urbano, Centro Histórico, entorno do Convento Nossa Senhora do Amparo, capelas caiçaras e demais patrimônios de valor histórico, artístico, cultural, arquitetônico e arqueológico do município. São Sebastião, *Diário Oficial Eletrônico do Município - DOEM*, 1994.

SÃO SEBASTIÃO. Lei nº 943, de 28 de fevereiro de 1994. Dispõe sobre a proteção do casario urbano, Centro Histórico, entorno do Convento Nossa Senhora do Amparo, capelas caiçaras e demais patrimônios de valor histórico, artístico, cultural, arquitetônico e arqueológico do município. São Sebastião, *Diário Oficial Eletrônico do Município - DOEM*, 1994.

SÃO SEBASTIÃO. *Lei nº 1064/95*, de 10 de novembro de fevereiro de 1995. Dispõe sobre incorporação de tombamento. São Sebastião, Câmara Municipal, 1995.

SCHADEN, E. Mapa Capitania de São Paulo. *Revista de Antropologia*, USP, aculturação indígena, v. 13 n. 1, jun./dez. 1965.

STADEN, H. *Duas viagens ao Brasil*: primeiros registros sobre o Brasil. Trad. Angel Bojadsen. [recurso eletrônico]. Porto Alegre: L&PM, 2011. Disponível em: https://prioste2015.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/10/duas-viagens-ao-brasil-hans-staden.pdf acesso 19/08/2024. Acesso em: 19 ago. 2024.

Sacralidades do feminino em Ely Camargo

Nayara Crístian Moraes[1]

Em canções interpretadas pela saudosa folclorista, compositora, radialista e intérprete goiana Ely Camargo, analisei discursos que nos possibilitam apontar reflexivamente delineações de masculinidades e feminilidades, tendo como perspectiva os estudos de gênero e os estudos histórico-culturais amparados por sensibilidades e musicologia histórica, identificando nos enunciados cantados as imagens e representações construídas em torno de figuras femininas e masculinas.

1. Doutoranda em história pela Universidade Federal de Goiás. Contato: ncm.hist@gmail.com.

Para os discursos em torno das feminilidades, foram mobilizados os seguintes discos: "Canções da Minha Terra- vol. 4" (1964), "Folclore do Brasil" (1964),"Outras Canções de Minha Terra" (1967),"Canção da Guitarra (1968), "Canções do Meu Brasil (1973) e "Cantigas do Povo" (1983). Trata-se de um repertório diversificado, composto por diferentes gêneros, ritmos e estilos musicais. Embora eu me atente para o disco e as canções como objetos polissêmicos, formados por sons, imagens visuais e sonoras, textos escritos e cantados e elementos estéticos e técnicos variados, privilegiarei neste momento os discursos e representações que se sobressaem nas letras das músicas. Busco, assim, evidenciar a imagem construída em torno da figura feminina, baseando-me nas temáticas de feminilidade e masculinidade nos estudos de gênero.

Para tal exercício, identifiquei inicialmente dez músicas dentro da obra acessada, como referido acima, que delineiam imagens femininas sacras e profanas da mulher. Tais mulheres aparecem nas paisagens sonoras cantadas, ora como santas, ora como transgressoras e indignas. São mães, ou não, ora beatificadas, ora sedutoras, indutoras do pecado ou da santidade.

Para começar, trago duas canções interpretadas por Ely Camargo que evocam a figura de Iemanjá (ou Yemanjá). São duas canções compostas por diferentes compositores. Trata-se das músicas "Mamãe Iemanjá" (disco "Outras Canções da Minha Terra, 1967, e "Minha Terra", 1973) e Yemanjá (disco "Canções da Minha Terra" vol. 4, 1964), cujas letras podemos observar logo a seguir:

1 – Yemanjá, 1964
(*Composição e letra de Paulo Ruschell*)

Seus brincos são as conchas que se banham nas praias do mar. Seus dentes são as pérolas que ninguém inda pôde buscar.

Seus cachos são de ouro, ouro que o sol dá pro mar.

Que bonita as areias do mar, aiai! Que bonita as areias que dormem no fundo do mar!

Quando eu canto é para salvar Yemanjá, que escolheu para seu leito as areias do fundo do mar.

Vou cantar pra senhora que ouve meu sarava, vou cantar pra rainha que dorme no fundo do mar, vou cantar pra areia onde dorme dona Yemanjá, vou contar pras areias que dormem no fundo do mar.

Seus brincos são as conchas que se banham nas praias do mar. Seus dentes são as pérolas que ninguém inda pôde buscar.

Seus cachos são de ouro, ouro que o sol dá pro mar.

2 – Mamãe Iemanjá, 1967
(*Compositor Guerra Peixe. Com frangmentos de Pontos de Macumba, recolhidos por Ely Camargo*)

Ela é uma moça bonita. Ela é dona de conga. Erê, erê, lerá. Quando vem de Aruanda, sarava de umbanda, mamãe Iemanjá.

Aí eivem, vem a nossa rainha. Aí eivem sereia do mar. Erê, erê, lerá. Quando vem de Aruanda, sarava de umbanda, mamãe Iemanjá.

Aí eivem a senhora das águas. Aí eivem mamãe Iemanjá. Erê, erê, lerá. Quando vem de Aruanda, sarava de umbanda, mamãe Iemanjá.

Trata-se de duas músicas que reverenciam Iemanjá. A primeira composição é executada apenas por voz e violão, em ritmo solene, arquitetado mais brandamente. Na performance vocal de Ely, a artista ressalta o sentimentalismo da canção, o que difere da segunda composição, que foi composta no estilo e ritmo de marcha-baião, pelo famoso maestro Guerra Peixe, mais animada, orquestrada por diferentes instrumentos, principalmente o triângulo, instrumentos de percussão e instrumentos de sopro. É importante dizer que Ely teve a preocupação de inserir na performance alguns fragmentos de pontos de macumba, o que confere à sonoridade uma autenticidade resguardada aos terreiros.

Ely Camargo não é a primeira, e certamente não a última, artista a interpretar músicas que reverenciam a mãe Iemanjá, orixá feminino também conhecido como Rainha do Mar em crenças de matriz africana como o candomblé e a umbanda. Inúmeros artistas cantaram músicas que se referem à Iemanjá, dentre eles Baden Powell, Maria Bethânia e Dorival Caymmi. É importante lembrar que nos cultos de matriz africana as sonoridades são essenciais e fazem parte dos rituais.

Iemanjá, além de guardadora dos mares, é cultuada e conhecida no Brasil, no discurso popular, por ser dona de poderes ligados à fertilidade. Sueli Carneiro e Cristiane Abdon Cury (1993), ao falarem sobre o poder feminino nos cultos aos orixás, trazem avante as relações de gênero dentro dos cultos de matriz africana. Acreditam que é no mistério da concepção da vida que reside a associação da mulher ao segredo e ao temor do desconhecido, "à natureza selvagem, às profundezas das águas e suas turbulências, à terra, ventre fecundo onde tudo nasce e para onde tudo retorna, e ao fogo sensual que conduz ao encontro" (Carneiro; Cury, 1993, p. 23).

Segundo as autoras, os orixás femininos cultuados no candomblé, como Oxum, Iemanjá, Nanã, Obá, Ewá e Iansã, representam os aspectos socializados das "Iyá mi" (sacralização da figura materna), e os aspectos "antissociais" dos orixás femininos são temíveis por todo povo de santo. A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento dos aspectos contrários às suas qualidades. Dessa forma, enquanto provedora de filhos, quando irada, pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes, os "males do amor". Exemplificam que Iemanjá representa no seu aspecto perigoso a ira do mar, a esterilidade e a loucura, e que cada orixá representa uma força ou elemento da natureza, "um papel na divisão social e sexual do trabalho, e como desdobramento disto, a este papel estão associadas características emocionais, de temperamento, de volição e de ordem sexual" (Carneiro; Cury, 1993, p. 23).

A música "Mamãe Iemanjá" faz referência à maternidade no título da canção. No entanto, especificamente acerca de Iemanjá, Carneiro afirma que,

se, de um lado, a sociedade patriarcal reduz a sexualidade feminina apenas à procriação, às deusas africanas, por outro lado, são mães e amantes. A autora coloca como exemplo a própria Iemanjá, mãe dos orixás, que segundo um mito "enfeitiça os homens e os atrai ao seu grande ventre (o mar)". Ela os devora justamente porque é de temperamento apaixonado e instável, além de ciumento e possessivo. Ela seria, portanto, segundo as autoras, o próprio mar: "calmo e plácido, violento e destruidor". Ao mesmo tempo em que rejeita os filhos, ela os ama com furor. "Iemanjá, assim como Oxum, é um orixá ligado às águas e no Brasil é associada fundamentalmente às águas do mar. Em alguns mitos, é do rompimento dos seus seios que nascem todos os orixás" (Carneiro; Cury, 1993, p. 26). Para Carneiro e Cury, é daí sua estreita relação com a fecundidade. Um outro mito, no entanto, afirma que ela foi violentada por seu filho Orungãn, e deste incesto, nasceram os orixás.

Obviamente, o mito que a mostra como violentada não é abordado nas músicas que se referem a Iemanjá, pois o estupro ainda é assunto tabu para se tratar em músicas brasileiras de forma questionadora. No entanto, a beleza do orixá é de fato enaltecida, em acordo com a narrativa acerca das deusas na África. Além do poder feminino que emana de Iemanjá, as duas músicas referidas evidenciam a beleza e sedução da deusa das águas.

Ainda de acordo com Carneiro e Cury (1993), é relevante apontar também que o poder feminino nos cultos se faz presente mesmo diante de Oxalá, um grande genitor masculino, pois a pena vermelha que as mulheres exibem nos cabelos representa o sangue menstrual e é símbolo da concepção e fertilidade. Portanto, as mulheres participantes dos cultos de matriz africana percebem que a dominação masculina não se explica pela sua natureza inferior. Tais mulheres "descobrem, enfim, que a Virgem Maria e Maria Madalena são forças latentes em cada uma delas, e que não precisam abdicar de sua sexualidade para atingir o reino dos céus. As deusas negras são mães dedicadas e amantes apaixonadas" (Carneiro; Cury, 1993, p. 35).

E por falar em Virgem Maria e Maria Madalena, observemos os enunciados discursivos a seguir:

3 – Nossa Senhora da Guia, 1978
(*Folia de Valdomiro Bariani Ortêncio*)

Ô de casa, nobre gente na sua porta chegou
Ô de casa, nobre gente na sua porta chegou

Nossa Senhora da Guia visitando os moradô
Nossa Senhora da Guia visitando os moradô
Quem tem sua esmola dá, filho de nossa senhora. Esta santa, virgem pura, lhe proteja lá na glória. Esta santa, virgem pura, lhe proteja lá na glória

Esta santa é vossa guia neste mundo sofredô
Lhe promete lá no céu o galardão do senhor
Lhe promete lá no céu o galardão do senhor

4 – Incelência, 1983
(*Cantiga de Velório tradicional*)

Uma incelência é da Virgem do Rosário, é do pranto, é do riso é do santo sacrário

Sacrário aberto, senhor saia fora e acompanha essa alma que vai para glória.

Ave Maria cheia de graça, Ave Maria cheia de graça.

Eu plantei um pé de rosa na horta da mãe de Deus. Deu um vento na roseira, balançou menininho Deus.

Lá vem as três conchinha, todas três conchinha é minha. Uma chama pastaflor, a outra chama pastorinha.

Uma incelência da Virgem, Senhora da Solidade. A nossa mãe é bendita e dolorosa imaculada

5 – Bendito de Santa Luzia, 1983
(*Canto de rua recolhido por Ely em Juazeiro do Norte em 1980*)

Bendito louvado seja
Pelas dores de Maria
Que Deus já era serva
Senhora Santa Luzia
Santa Luzia era cega
Mas esmola não pidia
Que de Deus já era serva
Senhora Santa Luzia
Tanto pobre penitente
Batendo de porta em porta
Quem não tiver cego na porta
Também não quereis a minha

Santo Padre, de Roma
Pregava e também dizia
Quero te louvá na terra
Senhora de Santa Luzia
Ofereço esse bendito
A senhora de Santa Luzia
Que me livre da cegueira
Senhora Santa Luzia
Ofereço essa esmola
Dada de bom coração
Neste mundo ganhe um prêmio
No outro a salvação
Ofereço essa esmola
Que deste à Santa Luzia
Conserva a luz em seus olhos
Senhora Santa Luzia
Nossa Senhora das Dores
Lhe potreja todo dia
No reino do céu se ache
Com toda sua família
No lado da mão direita
Nos pés de Virgi Maria

6 – Cantiga de Mendiga
(*Canto recolhido por Ely em Palmeira dos Índios, Alagoas, em 1973*)

Ô moço, me dê uma esmola
Cristão de Nosso Sinhô
A Mãe de Deus do Amparo
É quem nos dá valô
Por caridade, eu lhe peço
Me dê esmola, sinhô

Quando eu cheguei nessa feira
No pino dá meio-dia
Encontrei a feira arrumada
De Toda a mercadoria
Uns pra cima, outros pra baixo
Uns comprava, os outro vendia

O padre véve da missa
São cristão de ajudá,
Eu vivo das minhas esmola
Quando bom cristão me dá

Tô cansada de pidi
A todos meus irimãos
Aqueles que for devoto
Da Virgi da Conceição
Por caridade, eu lhe peço
Me dê uma esmola, irmão

Trata-se, claramente, de cantos com teor religioso, cristãos católicos. Em todos há uma regularidade discursiva. Todos têm como imagem central santas reconhecidas dentro do catolicismo brasileiro, figuras femininas sacralizadas.

O primeiro canto é uma folia de reis composta pelo folclorista Bariani Ortêncio, que ganha vida na voz de Ely Camargo. A composição sonora é em ritmo alegre moderado, cantado em tom empolgante, mas com reverência. "Nossa Senhora da Guia" aparece no disco "Canções do Meu Brasil", lançado em 1978. Nossa Senhora da Guia é um título atribuído à santa mais famosa do Brasil: a própria Virgem Maria.

Ao investigar o retrato cultural dos papéis atribuídos à maternidade, a historiadora da arte Maria Beatriz de Mello e Souza afirma que, na história das religiões, os temas relacionados à vida da virgem são conhecidos como mariologia. As "santas mães", ancestrais de Cristo, são muito cultuadas no ocidente. Segundo Mello e Souza, a Virgem Maria e sua mãe, Anna, foram as santas mais populares no Brasil ao longo dos séculos XVII e XVIII. E é justamente a maternidade sacralizada a característica mais associada às santas. A santa Virgem Maria ganha diferentes nomes no Brasil ao longo da história. Nos enunciados dos cantos acima, ela é mencionada também como Virgem do Rosário e Senhora da Solidade. Suas dores são exaltadas, como se tais dores fossem um sacrifício em prol de um bem maior.

A historiadora Cristiane de Castro Ramos Abud reitera que a concepção de mulher relacionada ao mal, ao carnal e ao profano, no campo religioso, parte da imagem de Eva, mas, para que haja salvação para esta mulher, o dever e a alegria da maternidade na dor aparecem como recurso de absolvição de pecados. Afinal, o sexo para ato reprodutivo no seio cristão fundamentalista não é pecado, diferentemente das relações carnais associadas ao prazer.

Já na faixa 4 do Lado B do disco "Cantiga do povo: água da fonte", lançado em 1983, Ely Camargo traz à cena uma senhora que cantava o Bendito de Santa Luzia em dezembro de 1980, na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará. Ela carregava consigo um oratório com a imagem de Santa Luzia, santa ado-

rada por ser consagrada como a portadora da luz e protetora dos olhos, a que vendeu tudo que tinha e deu aos pobres. A senhora contou a Ely que fizera uma promessa de tirar esmola, carregar a imagem e rezar o bendito de Santa Luzia caso ficasse curada. Sempre que se colocava uma moeda, ela continuava a cantar. Ely Camargo gravou seu canto e a ouviu até que pudesse "apreender o sentido e dar cor àquelas palavras" tão reais para ela. O que era um canto sem sentido e valor para muitos que ouviam aquela mendiga se convertia em valor extraordinário para Ely Camargo (Ely, 2014).

Outra memória evocada pela música recolhida e interpretada por Ely, faixa 5 do lado A do disco denominado "Cantiga da mendiga", traz à cena uma cantiga de mendigos recolhida em 1973 na região de Palmeiras dos Índios, Alagoas. Tanto o bendito de Santa Luzia quanto a cantiga da mendiga foram transpostas para o disco com arranjos e timbres elaborados por Ely e parceiros instrumentistas e maestros. Nas palavras da artista, a melodia era cantada por mendigos nas ruas, feiras, mercados, com a finalidade de impressionar, comover e atrair a atenção das pessoas que passavam e receber, assim, a esmola. A mendiga cantava melodia conhecida, um Bendito de Juazeiro do Norte, Ceará. Sobre os benditos, segundo Luís da Câmara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, estes são cantos religiosos com que são acompanhadas as procissões e, outrora, as visitas do Santíssimo. Mas o bendito da mendiga mencionado acima tinha a finalidade específica de pedir esmola. No Nordeste era muito comum que Ely encontrasse o mesmo bendito executado por zabumba, que é um instrumento de percussão, uma espécie de tambor que tradicionalmente era feito de madeira com peles esticadas por cordas. Observamos palavras cantadas considerando o traço popular – palavras de um português informal, ditas de modo simples, costumeiro, carregado de hábitos e preces cotidianas, ditas de maneira natural pelos pedintes. Valorizando aquele canto, Ely se propunha a interpretar a obra que ouvia nas ruas. De valor inestimável, seus registros e interpretação evidenciam as tradições, identidades e cultura. O canto da mendiga evocava imagens de práticas culturais, religiosas, mas também da realidade social cristalizada em alguns pontos do país.

Todavia, a imagem da mulher construída na obra de Ely Camargo não é de todo santificada. Algumas vezes ela é, pelo contrário, difamada, profanada pejorativamente. Trata-se, neste caso, dos discursos em torno da mulher faceira, mulata sedutora, que enreda, engana e trai, interesseira em sua essência. Vejamos os enunciados das canções abaixo:

7 – Mãe Maria (Lundu), 1964

Mãe Maria te pede favô
Pra num querê mais bem pai João
Mãe Maria te pede favô
Pra num querê mais bem pai João

E te prego na cabeça o orimonho
E te prego na barriga o facão

Óia só Mãe Maria, seu nego ta padecendo
Vai pra roça, vai gemendo

Hum hum, hum hum, hum hum, hum hum

Mãe Maria te pede favô
Pra num querê mais bem pai Vicente
Mãe Maria micê bem sabe
O que é que meu peito sente

Óia só Mãe Maria, seu nego ta padecendo
Vai pra roça, vai gemendo

Hum hum, hum hum, hum hum, hum hum

8 – Batuque, 1964 (tradicional-tema 2)

A mulata é bonita, é sim sinhô
A mulata é carinhosa, é sim sinhô
Ela gosta de dinheiro, é sim senhô
Se é por causa de dinhero, dinheiro eu dô

9 – Bia-tá-tá, bia-tá-tá, 1967
(*Coco alagoano-tradicional*)

Esse coco saboroso você come e não me dá
Bia-tá-tá, bia-tá-tá
Desse coco saboroso também quero "isprimentá"
Bia-tá-tá, bia-tá-tá
O que foi que a nêga disse quando avistou a sinhá
Bia-tá-tá, bia-tá-tá
Esse coco saboroso você come e não me dá

Morena boa, morena boa
Morena você veio da terra das alagôa
A terra é boa, a terra é quente
A terra tem tanta coisa que a gente fica contente

Bia-tá-tá, bia-tá-tá...

Aqui tem sol que eu nunca vi
Morena, a terra tem sururu e sapoti
Aqui é bom, não há melhor
O brasil é muito grande, mas aqui inda é maior

Bia-tá-tá, bia-tá-tá...

10 – Morena, Morena, 1967
(*Modinha tradicional recolhida em Goiás Velho. Sem autoria definida*)

Morena, Morena, dos olhos brilhantes. Estes teus olhos me põe quebrante. Me põe quebrante de me olhar assim. Morena, minha morena, têm pena de mim.

Me põe quebrante, de me olhar assim. Morena, minha morena, têm pena de mim.

Morena, Morena, dos olhos castanhos. Estes teus olhos de grandes tamanhos. De grandes tamanhos, de me olhar assim. Morena, minha morena, têm pena de mim. De grandes tamanhos, de me olhar assim, morena, minha morena, têm pena de mim.

Morena, Morena, dos olhos de prata. Estes teus olhos são que me mata. São que me mata de me olhar assim, morena minha morena, têm pena de mim. São que me mata de me olhar assim. Morena, minha morena, têm pena de mim.

Todas as canções citadas acima trazem como regularidade discursiva a imagem de uma mulher morena, mulata ou negra. A primeira letra é de um canto lundum, gênero de música e dança formulado no Brasil pelos negros escravizados. Trata-se de um canto colonial que, posteriormente, foi inserido na música brasileira branca ao longo do século XIX e XX. Até 1780, no entanto, apenas as negras poderiam dançar o lundum. Era uma dança conhecida por sua sensualidade. Muitos lundus exaltam a sensualidade das negras que o dançavam, entretanto, no enunciado do lundum aqui presente, à mulher negra que protagoniza o discurso, é permitido até "facão na barriga", violência explícita que leva à morte.

Em "Batuque", outro canto tradicional de autoria desconhecida, a mulata é bonita e carinhosa, mas em tom depreciativo, ela é vista como uma

mulher interesseira e faceira, de má índole moral. O coco alagoano "Bia-tá-tá, bia-tá-tá" e a modinha "Morena, Morena" ressaltam o poder de sedução da mulher "mulata". Tal mulher supostamente sempre seduz, envolve, é muito bonita, capaz até mesmo de "pôr quebrante" em um homem.

A historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (1998), ao historicizar as ações de resistência e transgressão de uma mulher negra que se vestia como homem por volta de 1900 no Brasil, afirma que, no discurso psiquiátrico da época, as mulatas eram descritas como "fêmeas, objeto de fantasia masculina inescapável" (Cunha, 1986, p. 155). Iaiazinhas brancas, entretanto, seriam futuras esposas dignas de amor casto ou comedido dos filhos e netos dos velhos senhores de terras e de escravos. As mulatas eram associadas não só à sensualidade positiva, mas também às promiscuidades maléficas, nos arquétipos sexuais do imaginário masculino da época (Cunha, 1998). Negras e mestiças eram desejadas, mas degradadas, mulheres com as quais muitos homens brancos não se casariam mesmo se estivessem apaixonados e disponíveis, pois a pobreza, a cor e a condição social as infamavam na tradição ibérica (Vainfas, 1989).

A imagem acerca do feminino projetada através das músicas entoadas por Ely Camargo em sua obra denota diversas faces do feminino. Entretanto, sobressaem-se as santificadas. Às mulatas coube um papel secundário, marginal, interpeladas pelo desejo "objetificante" do eu masculino cristalizado em cantos populares. Por outro lado, às profanas é permitido seduzir e serem "seduzidas", ou assediadas, enquanto às santas cristãs católicas só foi permitido o sacrifício, a piedade. Diferencia-se, entretanto, a imagem de Iemanjá, que mesmo conhecida por seu lado maternal, não deixa de exibir-se como dona de beleza, que exibe riquezas no seu vestir e é adorada pelo poder completo que exerce não só como divindade, mas também como mulher.

Já acerca dos homens, podemos dizer que sua representação na sociedade foi moldada para não se permitirem demonstrar dor ou sofrimento. Mas eles sofrem e choram, obviamente, embora não lhes fosse permitido fazê-lo publicamente, como era às mulheres. Mas há uma exceção no seio da música popular brasileira, lugar em que lhes é permitido exprimir seus sentimentos. É o que demonstra a historiadora Maria Izilda Matos (2001). Observemos as letras a seguir:

11 – Tava na beira da praia, 1964
(*Modinha*)

Tava na beira da praia
Pensando no meu amor
E lá vem vindo Isaura

Em um lindo barco de flor
Isaura, querida Isaura, acorda se estás dormindo
Se estás dormindo acorda, para meus lábios beijar

Teus lábios que eu já beijei
Já sei o gosto que tem
Hoje você me despreza, vou desprezar-te também

12 – Leilão, 1964
(*Canção de Hesckel Tavares e Joracy Camargo*)

De manhã cedo
Num lugar todo enfeitado
Nóis ficava amontoado
Pra esperá os compradô

Depois passava
Pela frente do palanque
Afincado ao pé do tanque
Que chamava bebedô

E nesse dia minha véia
Foi comprada
Numa leva asseparada
Prum Sinhô mocinho ainda

Minha véinha
Que era a frô dos cativeiros
Foi inté mãe do Terreiro
Da família dos Cambinda

No memo dia em que levaro minha preta
Me botaro nas grilheta
Que é pru mó de eu não fugi
E desde então o preto véio percurô
Ficou véio como eu tô
Mas como é grande esse Brasil

E quando veio de Isabel as alforria
Percurei mais quinze dias

Mas a vista me fartô
Só peço agora que me leve Sá Isabel
Quero ver se tá no céu, minha véia, meu amô...

13 – Xodó, 1967

(*Tanguinho – Letra de João Taful. Música de Marcello Tupynambá*)

Minhá mulata,
Ai! Meu xodó!
Deixa de ser ingrata
Do teu neguinho tem dó!

Minhá mulata,
Não foge, não,
Não despreza, maltrata
O meu pobre coração!

(Estribilho)
Com esse dengue, esse derriço
Conseguiste me encantar...
És um azougue, és um feitiço
E comigo hás de casar!...

Tu és mulata uma pintura,
Da beleza a perfeição!
Com essa cor de rapadura
És minha perdição!..

Minhá mulata,
Ai! Meu xodó!
O sorriso desata
Volve os olhos pra mim só!..

Minhá mulata,
Não foge, não,
Não despreza, maltrata
O meu pobre coração!...
(Estribilho)
Com esse dengue, etc

14 – Noite de encanto, 1967

(*Música de Marcello Tupynambá*)

Da luz dos teus olhos
Do teu riso em flor
Não posso esquecer
Hei de lembrar, hei de sofrer

Meu sonho de amor
Bem cedo acabou
Porque tua traição
Meu coração despedaçou

Eu nem sei por que tu, meu amor
Pura, tão pura, qual flor em botão
Foste encher de tristeza e de dor
Meu pobre coração

Eu te fui dedicado e fiel
Sempre te amei com ardor e paixão
Mas tu foste cruel, cruel
Em magoar meu coração

Daqueles nossos anseios
Em noites cheias de lua
Eu, a jurar ser teu
Tu, só mim amar

Noites de encanto e poesia
De brisa fresca e suave
Quero evocar a doçura, o sabor, o ardor
Daquele amor

15 – Trigueira, 1967
(*Tanguinho. Letra de Arlindo Leal. Música de Marcello Tupynambá*)

Ai! Trigueira catita, não sei
Por que foges com tanto temor
Já te há muito sincero afirmei
Que por ti estou doido de amor

Por que hás de ser ingrata e cruel?
Por que hás de mulher, desprezar
Quem, sempre fiel,
Apaixonado vive a te adorar?!

Ai! Não sejas ingrata, assim
Ai! Trigueira tem pena, tem dó de mim
Dá-me, dá-me o teu olhar
Vem minh'alma consolar!

Ai! Não sejas ingrata, sim
Ai! Trigueira tem pena, tem dó de mim
Cessa o teu rigor
Dá-me o teu lindo amor!

Ai! Trigueira catita, não sei
De quem vive contigo a sonhar
E não pode mais tristinho e só,
Esta vida cruel suportar!

Tu não deves, trigueira, zombar
De quem vive chorando de dor
Sempre a implorar
Desesperado o teu ardente amor.

Ai! Não sejas ingrata, assim, etc.

16 – O cigano, 1967
(*Fox-trot. Letra de João do Sul. Música de Marcello Tupynambá*)

Um dia,
Eu em Andaluzia
Ouvi um cigano cantar
Havia
No canto a nostalgia
De castanholas batidas ao luar

Mas era
A canção tão sincera
Que eu a julguei para mim...
E agora
Que minh'alma te chora
Ouve bem a canção que era assim:

O amor
Tem a vida da flor
Não sonhe alguém
Do seu sonho o colher
Do seu sonho o colher

Pois bem
Como acontece à flor
O lindo amor
Principia a morrer
Principia a morrer.

Cigano
Que sabias o engano,
Por que me fizeste tão mal?!
Não fora
A canção traidora
E o meu sonho seria eternal!

Quem há de
Fugir à realidade
Que vem desmentir a ilusão?...
E hoje
Que o teu beijo me foge
Cantarei do cigano a canção:

O amor, etc.

17 – Coisa ruim, 1967
(*Letra de autor desconhecido. Música de Marcello Tupynambá*)

Meu amor, meu amor
Tu me fazes penar
Quando eu peço um beijinho
Coisa ruim, coisa ruim

Não faz mal, não faz mal
Viverei a sofrer
Só lembrando de ti
Coisa ruim, coisa ruim

Longe, bem longe
Meu amor, eu vou viver
E não mais ouvirei
A voz que me enganou

Longe, bem longe
Meu amor, eu vou viver
E não mais ouvirei
A voz que me enganou

18 – Minha Alma, 1967
(*Marcelo Tupinambá e J. Malta*)

Sinto me preso e cativo deste amor
Dessa mulher a quem amei o seu sorrir
O seu semblante bem altivo e sedutor
É que minha alma ela soube assim ferir

Com seu desdém eu vou sentindo a dor cruel
Num mundo a sós, na solidão desse sofrer
A esperança que o amor dessa mulher
Vai pouco a pouco minha vida fenecer

Um sonho triste e real no seu valor
Um vento agreste que açoita sem cessar
A rosa aberta como um sonho de amor
Matando a alma vai matando a flor

Com seu desdém eu vou sentindo a dor cruel
Num mundo a sós, na solidão desse sofrer
A esperança que o amor dessa mulher
Vai pouco a pouco minha vida fenecer

19 – Esperança vã, 1967
(*Toada. Música de Marcello Tupynambá*)

Tudo o que eu tenho é seu
Basta você querer
Basta você dizer
Que me tem simpatia
Ai de mim!

Sei que meu sonho é vão,
Nada conseguirei
Mas mesmo assim
Eu vivo esperando
Este olhar que é de amor

(Refrão)
Esta esperança vã
Ai de mim, ai de mim
Mata o meu coração
Ai de mim, ai de mim

Esta esperança vã
Ai de mim, ai de mim
Mata o meu coração
Ai que será de mim
Por mais que queira ter
Felicidade assim
Vai se apagando aos poucos
A doce esperança
Meu amor

Eu morrerei então
Sem nunca lhe dizer
Todo este amor infindo
Que enche o meu coração

(Refrão)
Esta esperança vã, etc.

20 – Canto chorado, 1967
(*Toada paulista. Letra de F. Nascimento e Música de Marcello Tupynambá*)

Siá moça, meu bem amado
Meu peito sempre a batê,
Me tráis de canto chorado
Somente por vassuncê

Me agrado da morena
De andá todô brejeiro,
Que da gente não tem pena
Machucâno o dia inteiro

De longe o peito amante
Tendo n'arma só amô
Vê a serra verdejante
Toda chêinha de frô
(bis)

Pensâno na sua image
Numa noite de luá,
Na viola canto e choro
Amarguras dum pená!...

Vassuncê não sabe o rumo
Da paixão que me devora,
Desta terra eu assumo
Pr'esse mundo vo m'imbora...

De longe o peito amante, etc.

As canções acima estão presentes nos discos "Folclore do Brasil" (1964), "Outras canções de minha terra" (1967) e "Canção da Guitarra" (1968). Embora tenham sido expostas na voz de Ely, todas elas, entretanto, foram compostas por homens; homens que deixaram fluir suas sentimentalidades, ora se colocando como protagonistas, ora criando outros personagens masculinos para dar vida às suas canções.

No primeiro caso, em "Tava na beira da praia", trata-se de uma modinha melancólica. A modinha e as serenatas nos remetem às sensibilidades, afetividades que também devem ser observados pelo historiador, nas práticas da sociedade, a fim de identificar a movência dos sujeitos. Para isso, entretanto, é importante que consideremos o "ouvir" como algo tão importante quanto o "ver". De acordo com Câmara Cascudo (2001, p. 631), "serenata é o canto e a música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa da pessoa a quem se dedica a homenagem".

No segundo caso, em canção, o autor constrói uma história triste baseada nos tempos da escravidão no Brasil. O negro escravizado, "preto véio", é separado de sua mulher, que fora comprada por um branco. Trata-se de um lamento, cantado em tom choroso, acompanhado unicamente pelos dedilhados solitários de um violão. Somos convidados a nos emocionar com um relato repleto de dor, não só pela perda de um amor, mas também pelas condições de vida e pelas impossibilidades vividas por um negro entre o período de escravidão ferrenha e o advento da Lei Áurea.

O estudo de Matos (2006) em torno das masculinidades e sensibilidades enfatiza o quanto a masculinidade, tal como a conhecemos na sociedade, é construída e deve ser problematizada por historiadores enquanto objeto de investigação, numa adoção das perspectivas analíticas das relações de gênero. Os sentimentos não devem ser enquadrados, "essencializados". As subjetividades são múltiplas. A autora questiona como os valores, frustrações, desejos afetivos e eróticos podem ser apreendidos socialmente. Nesse sentido, ela chama atenção para as potencialidades das canções como lugar privilegiado

de subjetivação de sentimentos, documentações importantes para se investigar como as emoções são postas em evidência nos discursos de sofrimento e dor protagonizados por homens.

Coincidentemente ou não, as outras oito músicas que têm como regularidade a exposição de emoções por parte de homens foram compostas por Marcelo Tupynambá. A maioria aparece no disco "Canção da Guitarra" de Ely Camargo, lançado em 1968, álbum em que a artista se dedica exclusivamente a cantar as músicas do compositor referido. Todas essas canções, de diferentes gêneros, foram acompanhadas por violão, instrumento conhecido por fazer parte das melodias românticas ao longo da história da música no Brasil.

A mulata aparece mais uma vez a enredar o homem em seus encantos. O discurso das canções, em sua maioria, tem como alvo de mágoa a mulher, que sempre maltrata, é ingrata, despreza, magoa, destrói corações. À mulher é pedido simpatia, é implorado amor, como se dela só se conseguisse maldades. Como se amar fosse para elas uma obrigação. Para eles, todavia, o amor era desesperador, porque a liberdade que a mulher tem de não os amar lhes dói e maltrata profundamente. Nem todo enunciado, entretanto, impõe a elas o posto de cruéis.

Em "Noite de Encanto", a traição é mobilizada para acusar o despedaçar de um coração de homem. É bom lembrar que o discurso é atravessado de práticas. A historiadora Maria Amélia Garcia Alencar (2006) salienta que a sexualidade feminina, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. Acerca da traição, convém lembrar que muitos homens, perante a lei, eram justificados quando matavam suas atuais ou ex-companheiras, porque matavam "por amor". Ironicamente falando, resta saber que amor seria esse. De acordo com Alencar (2006, p. 153), "por associar a honra feminina aos valores de estabilidade do próprio sistema, a justiça sempre se mostrou muito compreensiva com o marido traído que matava a mulher 'acometido de paixão e arrebatamento'".

Nas canções referidas acima, acerca das masculinidades, os homens se mostram indignados frente à impossibilidade de viver tranquilamente com as mulheres que desejavam e diziam amar. São inúmeras as canções que colocam a mulher numa posição que não lhes cabe de fato. Se, de um lado, é positivo que os homens tenham liberdade na música para depositar publicamente suas emoções, por outro, é preciso desconstruir e rejeitar os discursos de artistas que naturalizam o "matar por amor", ou a impossibilidade de a mulher escolher quem amar ou não. Nas músicas, tudo se canta; nas canções, os beijos são roubados das mulheres. Infelizmente, ainda é comum que se retrate a mulher como megera indomável, ou como delicada flor incapaz de decidir. É urgente, portanto, que os valores patriarcais sejam problematizados e desconstruídos nas canções, já que essas são os principais componentes da paisagem sonora na sociedade. Daí a importância de nós, historiadores, resgatarmos, evidenciarmos e analisarmos as imagens construídas em torno dos sujeitos ao longo do tempo.

Referências

ABUD, C. C. R. *Corpos e(m) imagens na história*: questões sobre as mulheres católicas do presente. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CAMARGO, E. *Cantigas do povo: água da fonte*. São Paulo: Edições Paulinas Discos, 1983. 1 LP, 33 rpm.

CAMARGO, E. *Outras canções da minha terra.* São Paulo: Chantecler, 1967. 1 LP, 78 rpm.

CAMARGO, E. *Minha terra*. São Paulo: Chantecler, 1973. 1 LP, 78 rpm.

CAMARGO, E. *Canções da minha terra*. V. 4. São Paulo: Chantecler, 1973. 1 LP, 78 rpm.

CARNEIRO, S.; CURY, C. O poder feminino no culto aos orixás. Mulher Negra. *Caderno Geledés*, v. 4, p. 19-35, nov. 1993.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

CUNHA, M.C.P. *O Espelho do Mundo: Juquery, a história de um asilo*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

CUNHA, M. C. P. De historiadoras, brasileiras e escandinavas: loucuras, folias e relações de gêneros no Brasil (século XIX e início do XX). *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 1-28, 1998.

ELY de canto a canto. Direção: Thiago Camargo e Júlio Vann. Goiânia: Mandra Filmes, 2014. 1 DVD (65 min), son., color, 8 mm.

MATOS, M. I. S. Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade. *História: Questões e Debates*, v. 34, n. 1, jun. 2001.

SOUZA, M. B. M. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Santa'Anna. *Topoi*, Rio de Janeiro, p. 232-250, dez. 2002.

VAINFAS, R. *Trópico dos Pecados*: moral, sexualidade e inquisição no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

VII. ESPAÇOS DES(SACRALIZADOS)

Religiosidade, peregrinação e turismo religioso

Rangel Gomes Godinho[1]

O turismo é uma prática social e atividade econômica que produz o espaço geográfico, processo que ocorre a partir de um conjunto de ações que se materializam pela apropriação de diferentes objetos geográficos, ou mesmo com criação de novos objetos, integrando-os em uma nova dinâmica socioeconômi-

1. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Doutor em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Contato: rangel.godinho@ifg.edu.br.

ca que tem o uso turístico como vetor de consolidação do espaço geográfico como produto a ser consumido.

Perante o exposto, compreende-se que o espaço geográfico é resultado dos diferentes usos empreendidos historicamente na constituição da sociedade, tendo a inerente relação entre sistema de objetos e sistemas de ações como aspecto definidor (Santos, 2006; Santos; Silveira, 2016). Portanto, para sua compreensão, é preciso a análise dos processos e fenômenos que o produzem, daí o interesse da Geografia e outras áreas do conhecimento pelo estudo do turismo.

Dentre as possibilidades de apropriação turística do espaço geográfico, empreende-se neste trabalho um estudo sobre o uso turístico-religioso, caracterizado pela confluência entre religião e turismo que conformam o chamado turismo religioso. O turismo religioso é reconhecido como uma modalidade turística que implica no deslocamento de pessoas para determinadas localidades que se constituíram historicamente como espaços sagrados, ou seja, lugares considerados privilegiados para estabelecer uma relação mais próxima com o sagrado (divindade), mediada pelas práticas religiosas (rituais) e artefatos religiosos.

A constituição de espaços de uso turístico-religioso está relacionada ao processo histórico de consolidação da devoção ao sagrado vinculada a algum objeto de devoção específico ou à algum fenômeno geográfico, caracterizado no contexto da religião como uma hierofania, à manifestação do sagrado. Destarte, *a priori*, desenvolve-se a religiosidade em torno de uma devoção específica que repercute gerando uma dinâmica de organização territorial, tendo os aspectos relativos à religião – à fé – como eixo central do processo de produção do espaço geográfico.

Oliveira (2004) defini religiosidade como a maneira em que a cultura religiosa é geograficamente vivenciada e elucida que a religiosidade não se desenvolve de forma homogênea nos diferentes contextos geográficos onde se reconhece uma hierofania. Portanto, evidencia-se que outros aspectos socioeconômicos podem ocorrer de forma concomitante ao desenvolvimento da

devoção, favorecendo ou não o incremento do culto à divindade, ao sagrado; aspectos que, no processo histórico, refletirão também em diferentes formas de apropriação turística. Todavia, há de se considerar que, nas diferentes realidades geográficas onde se consolidou o uso turístico-religioso, ocorreram similitudes que permitem identificar aspectos comuns no processo de consolidação do turismo religioso.

Perante o exposto, apresentar-se-á a origem etimológica da palavra "turismo" para enfatizar sua intrínseca relação com movimento de pessoas; também se empreenderá uma análise do desenvolvimento do turismo associado à promoção do lazer como inserção do tempo livre do(a) trabalhador(a) na lógica de consumo; bem como será estabelecida uma discussão sobre a produção do espaço pelo uso turístico, resultado da apropriação dos objetos espaciais de determinada localidade como componentes da oferta turística, que, pela efetivação do consumo, passam a se configurar como produto turístico. Em seguida, será enfatizada a discussão sobre a concepção de turismo religioso e sua relação com a peregrinação.

Turismo e o consumo do espaço geográfico

Barbosa (2002) explica que a etimologia da palavra "turismo" remete ao termo francês *tourisme*, que depois foi apropriado para o inglês como *tourism*. O autor esclarece que *tourisme* deriva do latim *tornare* e do grego *tornos*, que significa um giro ou círculo. Já o sufixo "ismo" é definido como uma ação ou processo, enquanto o sufixo "ista", de turista, qualifica aquele que realiza uma determinada ação. Essa breve descrição etimológica explicita que o turismo implica movimento de pessoas. Ao longo do tempo, passou a assumir características específicas, configurando-se em diferentes tipos de viagens promovidas por diversos agentes sociais por terem como interesse prioritário, segundo Barbosa (2002), a geração de lucro. Desse modo, incorporam-se à lógica do mercado turístico: congressos, feiras, peregrinações religiosas, entre outros elementos que passam a se caracterizar como produtos turísticos.

Ao realizar uma retrospectiva histórica quanto ao advento do turismo, Barbosa (2002) argumenta que o *Grand Tour*, promovido a partir do século XVI, é o primeiro exemplo significativo de viagem de lazer em larga escala. O autor expõe que, nessa época, a imprensa atuava por meio das publicações sobre viagens para despertar o interesse e o desejo das pessoas por viajar e conhecer outros lugares.

Henriques (2003) explica que o turismo, como uma atividade eminentemente urbana, tem o *Grand Tour* pelas cidades europeias, mais especificamente nos séculos XVIII e XIX, como expressão da dimensão urbana do turismo. Cruz (2003), contudo, destaca que é somente a partir do século XIX, posterior ao processo de urbanização mundial, que o turismo tem se destacado enquanto atividade econômica organizada.

Nesse contexto histórico, pode-se destacar a modernização dos sistemas de transportes, em especial a invenção da locomotiva a vapor e expansão das estradas de ferro, e também a atuação de Thomas Cook, personagem de destaque na promoção do turismo, uma vez que ele foi responsável por favorecer que mais pessoas e também as de diferentes classes sociais tivessem acesso à viagem de lazer, considerando seu empenho para que houvesse redução das tarifas, sob o argumento de que o aumento da demanda implicaria o aumento do lucro das empresas ferroviárias (Barbosa, 2002).

Face ao exposto, Becker (1996) argumenta que o turismo se expande associado ao advento da sociedade capitalista moderna, com aumento da acumulação de capital e desenvolvimento tecnológico como forma de apropriação capitalista do tempo livre dos trabalhadores. Em consonância com a essa afirmação, Boullón (2002, p. 37) expõe que "o turismo é consequência de um fenômeno social cujo ponto de partida é a existência do tempo livre e o desenvolvimento dos sistemas de transporte".

Barbosa (2002) enuncia que o tempo fora do trabalho é tão antigo quanto o próprio trabalho, todavia, a conformação do tempo livre enquanto lazer possui traços específicos, característicos da civilização emergente da Re-

volução Industrial. O autor esclarece que o direito a férias remuneradas surge em alguns países europeus durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), embora as reivindicações operárias tenham começado em 1866, por ocasião do Primeiro Congresso da Associação Internacional dos Trabalhadores. Em 1935, a situação das férias remuneradas foi discutida no âmbito da Sociedade das Nações (entidade internacional que posteriormente é substituída pela Organização das Nações Unidas) e na Organização Internacional do Trabalho (OIT), o que favoreceu que, em 1936, vários países criassem legislação relativa às férias remuneradas. O autor conclui que as primeiras férias remuneradas inauguram o direito de todo (as) ao ócio turístico. Assim, o tempo livre se torna, de modo geral, um tempo de consumo de produtos e serviços. Destarte, o lazer no turismo é considerado um tempo de consumo de produtos turísticos e, sobre isso, Rodrigues (1999) usa os termos *homo-turisticus* ou *homo-viajor* como forma de explicitar que a necessidade de viajar é fabricada, sendo incorporada como necessidade básica do homem.

Não obstante, Cruz (2003) ressalta que o lazer corresponde somente a uma parte possível do uso do tempo livre, embora, nas sociedades industrializadas, este é cada vez menos o tempo do ócio. Assim, o lazer foi transformado em necessidade, considerado como uma busca do(a) trabalhador(a) por uma compensação ao tempo árduo de trabalho, o que reflete uma estratégia de apropriação capitalista do tempo livre, por imprimir o cumprimento de tarefas e atendimento a horários integrados em um circuito de consumo. Quanto à relação entre turismo e lazer, a autora destaca que, embora a definição oficial de turismo da Organização Mundial do Turismo (OMT) apresente diferentes motivações para os deslocamentos turísticos, é a lógica do lazer que orienta a organização dos espaços para uso turístico.

A Organização Mundial do Turismo (OMT) define que "o turismo compreende as atividades que realizam as pessoas durante suas viagens e estadas em lugares diferentes ao seu entorno habitual, por um período consecutivo inferior a um ano, com finalidade de lazer, negócios ou outras" (Sancho,

2001, p. 38). Está evidente que, nessa definição, toda viagem é integrada como prática de turismo, considerando a perspectiva de deslocamentos entre distintos lugares relacionados a diferentes motivações, bem como à permanência das pessoas em um período determinado. Há de se ressaltar que o Ministério do Turismo, órgão nacional responsável pelo turismo no Brasil, adota o conceito da OMT como referência para estabelecer parâmetros conceituais relacionados ao desenvolvimento dessa atividade no país (Brasil, 2006).

A importância dessa definição oficial se deve ao fato de ser considerada base para geração de dados estatísticos e consequentes ações de planejamento e gestão do turismo nas várias escalas geográficas, além de subsidiar a comparação entre diferentes realidades. Embora seja preciso considerar que, ao abranger diferentes motivações, que podem estar desvinculadas do lazer, essa definição implica o que Cruz (2003) chama de exacerbação das estatísticas, a autora afirma que é necessário ponderar a relação do turismo com o lugar visitado, bem como a intrínseca relação entre turismo e lazer.

Desse modo, Cruz (2003, p. 5) define turismo como "uma prática social que envolve o deslocamento de pessoas pelo território e que tem no espaço geográfico seu principal objeto de consumo". A autora enfatiza que o interesse da Geografia pelo turismo se deve ao fato de que o turismo é uma prática social que consome, elementarmente, espaço, resultando na constituição de espaços de uso turístico, a partir de um conjunto de relações que podem estar integradas a diferentes escalas geográficas (local, regional e global), e configura-se como um dos possíveis fatores que atuam e concorrem na produção do espaço.

Rodrigues (1999) e Cruz (2003) explicam que o turismo ocorre a partir de três áreas de influência: áreas emissoras de turistas, áreas de deslocamento e áreas receptoras. Nestas últimas é que se constituem os espaços de uso turístico pela materialização do turismo, com a introdução ou reformulação de objetos técnicos. Quando se trata do turismo religioso, nos casos em que há caminhos de referência para realização da peregrinação, alguns chegam a receber mais ênfase que o próprio destino final. Assim, os espaços de desloca-

mento são realçados no processo turístico, uma vez que podem ser promovidos como atrativos e receberem instalações de empreendimentos vinculados diretamente ao mercado turístico. Observa-se que se trata de uma importante particularidade que emerge no contexto do turismo religioso, porém, que tem ampliado suas significações para além da dimensão religiosa, já que o sentido do percurso pode abranger motivações não religiosas, como é o caso dos Caminhos de Santiago de Compostela, percorridos também por pessoas que atestam não ter motivação religiosa direta, conforme discute Santos (2006).

Destarte, a atividade turística passa a ocorrer reconfigurando os espaços geográficos, pela incorporação espontânea ou induzida, por meio de medidas políticas e planejamento da atividade, e direcionando os equipamentos sociais, tornando-os turísticos para atender às necessidades emergentes. Constata-se que o turismo pode funcionar também como importante fonte de divisas, que poderão ser destinadas a obras de interesse turístico imediato, ou não, de acordo com as necessidades locais e/ou interesses dos atores sociais. Há dificuldades, porém, para o estabelecimento de parâmetros para mensuração de estatísticas turísticas, o que está relacionado à capacidade do turismo de permear as outras atividades econômicas, fato que dificulta estabelecer exatamente o que compete diretamente ao turismo em ramos como transporte, habitação, alimentação e comércio, entre outros.

Faz-se necessário, entretanto, o entendimento do que caracteriza o uso turístico do espaço geográfico e, assim, compreender seu processo de produção. Sobre isso, Cruz (1998) elucida que os espaços de uso turístico, ou, como ela denomina, lugar turístico ou espaço turístico, materializam-se pelo conjunto de objetos turísticos e objetos suportes, somados à presença do turista. Os primeiros se referem aos atrativos turísticos e à infraestrutura turística; já os últimos são os objetos técnicos que subsidiam o uso de dado espaço (infraestrutura de saneamento, energia, rede viária etc.), os quais estão voltados às necessidades locais, porém são incrementados pela demanda turística.

Em outras palavras, pode-se afirmar que o processo de produção do espaço geográfico pelo uso turístico se dá pela relação de consumo que as pessoas/turistas estabelecem com determinada porção do espaço mediada por diferentes objetos espaciais, que vão desde atrações turísticas até equipamentos sociais, empreendidos em função da prática turística ou emergentes nas demandas locais a integrarem a lógica de mercantilização do lugar, constituindo-se como oferta turística).

Diante do exposto, a OMT define a oferta turística como "o conjunto de produtos turísticos e serviços postos à disposição do usuário turístico num determinado destino, para seu desfrute e consumo" (Sancho, 2001, p. 43). Segundo esse órgão, a oferta turística pode ser usada também de forma não turística pelos residentes ou pelos visitantes não relacionados com o turismo, por isso, usa-se a expressão "usuário turístico". Nessa acepção, a referência para a identificação das diferentes categorias de oferta turística da OMT utiliza o conceito de gastos turísticos, que se refere a "todo gasto de consumo efetuado por um visitante ou por conta de um visitante, durante seu deslocamento e sua estada no lugar de destino" (OMT, 1996 *apud* Sancho, 2001, p. 44). Com base no conceito de gasto turístico, distinguem-se as seguintes categorias da oferta turística: alojamento, alimentação, transporte, lazer, cultura, atividades esportivas, compras, entre outros.

Nesse ponto de vista, Melgar (2001, p. 68) reforça que o produto turístico "nasce da concretização do desejo de viajar de um indivíduo e este realiza o primeiro gasto derivado do seu futuro deslocamento". O autor elucida que os atrativos turísticos são responsáveis pelo deslocamento de pessoas para ver, fazer, sentir e desfrutar de sua existência. Outros objetos locais, no entanto, dispostos para uso turístico, são fundamentais para o desenvolvimento das atividades turísticas e são definidos pelo autor como equipamentos turísticos.

No campo da análise econômica do turismo, Beni (2003) expõe que a oferta turística pode ser pensada em duas vertentes: a oferta original e a oferta agregada. A oferta original se refere a atrativos turísticos "sem a qual não se poderia realizar nenhum processo produtivo" (Beni, 2003, p. 161), ou, ao que

o autor chama de matérias-primas, uma vez que ele discute turismo na ótica de indústria. Já a oferta agregada é o "conjunto das prestações de serviços das empresas de turismo" (p. 161).

Beni (2003, p. 163) explica que os elementos turísticos primários de um país constituem sua oferta original, conformam o patrimônio turístico, "são atrativos que provêm quer da natureza quer dos legados histórico-culturais". São considerados oferta econômica, ou bens econômicos, pois há turistas dispostos a dispender tempo e dinheiro para dispor desses recursos.

Quanto à oferta agregada, Beni (2003, p. 163) a denomina também como oferta turística derivada, que "é composta pelos transportes, pelas diversas formas de alojamento, lazer e recreação, pelos organizadores de viagens, e pelas agências de viagens". O autor ressalta que, para a satisfação da demanda turística, é necessária uma combinação entre os diversos fatores da oferta derivada e da oferta original. Também enfatiza que o consumo turístico se realiza em momentos diferentes e, desse modo, o produto turístico só poder ser efetivamente reconhecido no próprio momento do consumo.

Outra autora que contribui para a discussão sobre oferta turística é Ruschmann (1997), a qual argumenta que os componentes do produto turístico são as atrações do núcleo receptor (o fator motivador do deslocamento das pessoas), as facilidades oferecidas ao turista (conjunto de serviços os quais permitem a permanência das pessoas nas proximidades do atrativo e sua exploração econômica) e as vias e meios de acesso. Para a autora, "a oferta turística de uma localidade é constituída da soma de todos os produtos e serviços adquiridos ou consumidos pelo turista durante a sua estada em uma destinação" (Ruschmann, 1997, p. 138).

A autora expõe que as facilidades são responsáveis pelo maior ou menor tempo de permanência do turista, o que pode variar conforme qualidade e preço. Quando se relacionam aos serviços eminentemente turísticos, são chamados de oferta técnica específica; quando os componentes atendem à população num todo e correspondem aos equipamentos da infraestrutura local, estes configuram-se como oferta geral (Ruschmann, 1997).

A oferta técnica é também identificada como infraestrutura turística do destino; consideram-se todos os serviços oferecidos e equipamentos instalados para o atendimento ao turista. Já a oferta geral, ou infraestrutura geral, constitui a base para atender adequadamente as necessidades da população local/receptora, sendo também demandadas pelos turistas, como os serviços de abastecimento de água, eletricidade, combustíveis, serviços médicos, entre outros (Ruschmann, 1997).

Evidencia-se a partir das considerações acima que a oferta turística se configura como produto turístico a partir do uso turístico empreendido, ou seja, a partir do gasto efetuado, do consumo realizado pelo turista. Nesse processo, há de se ressaltar que a infraestrutura local, o que Cruz (2003) denomina de objetos suportes e Ruschmann (1997) de oferta geral, configura-se como elementos que subsidiam o processo de uso turístico.

Com isso, Almeida (2002) explica que o uso turístico transforma lugares em mercadorias. A autora, entretanto, afirma que a valorização econômica do patrimônio cultural (e natural), que se conforma enquanto atrativos turísticos, pode vir a favorecer a minimização das práticas danosas ao meio ambiente, desenvolvidas pelo próprio incremento do turismo ou demais processos de produção espacial.

Perante o exposto, no que tange ao uso turístico religioso do espaço geográfico, os artefatos (igrejas, mosteiros, conventos, objetos de culto etc.) e a práticas religiosas (missas, cultos, procissões, orações comunitárias, meditação etc.), conjuntamente com os meios de hospedagem e infraestrutura alimentícia, são os objetos técnicos característicos na produção do espaço para uso turístico. Os primeiros se constituem como atrativos religioso-turísticos, enquanto os demais objetos compõem a infraestrutura turística. Com a implementação ou desenvolvimento do turismo, ocorre a apropriação dos elementos originários das práticas devocionais/religiosas com a atribuição de novos significados, sem, necessariamente, ocorrer um processo de dessacralização ou perda de vínculo com sua dimensão religiosa-espiritual.

Outro aspecto da turistificação dos espaços sagrados se trata da elaboração de novos objetos técnicos, novos atrativos turísticos religiosos, à medida que se intensifica a prática turística em determinado lugar. Pode-se citar, como exemplo, a construção de uma nova igreja, de imagens de santos (no contexto do catolicismo), e também a inserção de outros elementos não vinculados à religião como atrativos secundários, como é o caso da Basílica de Aparecida (São Paulo), onde foi introduzido um aquário e um passeio de bonde no contexto geográfico das práticas devocionais. Também se pode fazer referência à promoção da Igreja Matriz de Trindade como patrimônio cultural nacional, uma vez que esta igreja passou por um processo de revitalização e a praça em que se encontra foi reformada, ganhando novos assentos e reconfiguração paisagística, além de contar com a expansão de estabelecimentos alimentícios em seu entorno e também estacionamento, infraestrutura que emerge pela valoração daquela como patrimônio e também atrativo turístico.

Turismo religioso: peregrinação e viagem turística

O turismo religioso é reconhecido como uma modalidade turística que implica o deslocamento de pessoas para determinadas localidades que se constituíram historicamente como espaços sagrados, ou seja, lugares considerados privilegiados para estabelecer uma relação mais próxima com o sagrado, mediada pelas práticas e artefatos religiosos.

Rosendahl (1994) elucida que o simbolismo religioso e caráter sagrado atribuído a determinados espaços permite considerá-los locais de manifestação do sagrado que podem se constituir em cidades-santuários, que se configuram como centros de convergência de peregrinos que recebem uma forma de organização particular. A autora explica que há uma área focal, definida como espaço sagrado, na qual se realiza o contato do peregrino com o transcendente, e, ao redor desta, estendem-se as atividades auxiliares, tais como alojamento e diversos estabelecimentos comerciais que se constituem como espaço profano.

Não obstante, evidencia-se que o desenvolvimento do turismo nessas localidades implica não apenas a inserção de elementos relacionados ao sagrado, mas também outros equipamentos sociais, à lógica de consumo do espaço geográfico, caracterizando o uso turístico. Portanto, há uma integração no processo de consumo do espaço entre o que Rosendahl (1994) denomina de espaço sagrado e espaço profano.

Dessa forma, como ressaltado anteriormente, diferentes objetos espaciais constituintes de um sistema de valores religiosos – como templos/igrejas, imagens religiosas, práticas celebrativas/cultos religiosos e também o próprio espaço de deslocamento – podem vir a tornarem-se atrativos turísticos e passarem a integrar um conjunto de elementos que compõem um produto turístico. Com isso, a religiosidade passa a coexistir com a prática turística, conforme os peregrinos demandam serviços e infraestrutura turística que impliquem em uma nova forma de valorização e funcionalidade dos artefatos e práticas religiosas, resultando no uso turístico-religioso do espaço geográfico.

Lussault (2003) explica que a imagem consiste em um sistema de signos mediador da relação entre indivíduo e o mundo. Desse modo, toda a representação visual, seja material ou mental, quer ela se refira a uma realidade concreta ou a uma idealização abstrata, é uma imagem. O autor argumenta que essa acepção permite abordar o vasto domínio dos enunciados visuais, materiais e os usos do olhar nas sociedades, ou seja, o papel da visão na construção da realidade social e na prática dos indivíduos. Tal concepção pede uma ampliação da abordagem visual e se estende da reflexão das coisas para ver a maneira como as coisas são vistas.

Perante o exposto, evidencia-se que as imagens do sagrado recebem papel preponderante quanto à religiosidade e sua apropriação turística, desde a hierofania ao consumo turístico-religioso. Desse modo, a produção do espaço de uso turístico-religioso implica uma nova forma de valorização e funcionalidade das imagens do sagrado, que se constituem como objetos e práticas religiosas que configuram os lugares, aos quais se atribui poder de atração de

inúmeras pessoas, sendo elementos centrais no estabelecimento de uma relação de consumo do espaço geográfico a partir da apropriação turística. Desse modo, ao sentido da religiosidade é incrementado seu valor econômico, tendo o turismo religioso como atividade econômica que organiza, normatiza, seleciona, fragmenta e dá uma nova dinâmica ao uso do espaço geográfico.

Por conseguinte, a relação com o sagrado passa a ser mediada por valores monetários. Os aspectos relacionados à divindade e à fé são refuncionalizados como componentes de uma oferta turístico-religiosa, introduzindo-se novos produtos turístico-religiosos, como a criação de museus que expõem diferentes objetos eclesiásticos, visitas orientadas que enfatizam aspectos artístico-arquitetônicos dos santuários, visita a locais restritos de igrejas, oferta de vista panorâmica da cidade de cima das torres das catedrais, entre outras possibilidades dispostas que caracterizarão uma revalorização econômica-cultural de diferentes dimensões embutidas originalmente de mística religiosa.

Como exemplo da apropriação do espaço geográfico pela prática do turismo religioso, pode-se citar diferentes realidades que permeiam distintas religiões. As peregrinações estão vinculadas a diferentes religiões, tais como: a peregrinação dos mulçumanos à cidade de Meca (localizada na Arábia Saudita, sendo considerada a mais sagrada no mundo para esse grupo de pessoas); a peregrinação dos judeus à cidade de Jerusalém (localizada em Israel), principalmente ao Muro das Lamentações; a peregrinação de cristãos a Israel, com ênfase nos marcos da história de Jesus Cristo, como o local de seu nascimento e morte; e também, no budismo, a peregrinação para os lugares relacionados à vida de Sidarta Gautama (mais conhecido como Buda), a pessoa de maior referência dessa religião e que viveu no Nepal.

No contexto brasileiro, o Ministério do Turismo, responsável pela condução do planejamento e gestão do turismo no Brasil, apresenta uma segmentação (ou tipos/modalidades de turismo) com base no reconhecimento de características particulares de grupos de consumidores relacionadas a fatores que determinam suas decisões, preferências e motivações. Nessa perspectiva,

definem-se as seguintes modalidades de turismo: turismo social, ecoturismo, turismo cultural, turismo de estudos e intercâmbio, turismo de esportes, turismo de pesca, turismo náutico, turismo de aventura, turismo de sol e praia, turismo de negócios e eventos, turismo rural e turismo de saúde (Brasil, 2006).

Dentre as diferentes modalidades de turismo listadas, há o segmento denominado de turismo cultural, o qual "compreende as atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura" (Brasil, 2006, p. 13). Na confluência entre turismo e religião, como parte do turismo cultural, constitui-se o turismo religioso, que, para o Ministério do Turismo, "se configura pelas atividades turísticas decorrentes da busca espiritual e da prática religiosa em espaços e eventos relacionados às religiões institucionalizadas, independentemente da origem étnica ou do credo" (Brasil, 2010, p. 19).

Observa-se que a proposta do Ministério do Turismo quanto ao turismo religioso considera a dimensão do consumo dos bens materiais e imateriais vinculados ao sistema religioso como uma forma de valorização, o que evidencia o interesse institucional em promover a turistificação dos espaços sagrados, processo que se realiza na atualidade a partir da articulação de diferentes atores institucionais, como a igreja, o poder público e a iniciativa privada. Nessa perspectiva, Maio (2004) afirma que o turismo religioso pode contribuir para a valorização e a preservação das práticas espirituais, quanto ao caráter cultural e religioso, podendo favorecer o incremento da economia e beneficiar a população local.

Face ao exposto, Oliveira (2004, p. 13) explica que "o turismo religioso tem sua origem no exercício contemporâneo da peregrinação. O turista religioso, nesses termos não deixa de ser um peregrino". O autor esclarece que, ao adaptar sua viagem ao processo turístico, atualiza-se a prática da peregrinação, ou seja, passa a integrar dois processos de caráter distintos, porém concomitantes, que se referem às dimensões da fé e do mercado.

Collins-Kreiner (2010a, 2010b) destaca que o turismo moderno é considerado um dos fenômenos mais recentes do mundo, porém, remetendo-se às suas origens, observa-se que está enraizado na peregrinação. A autora elucida que a peregrinação, de modo geral, é uma forma de circulação, de mobilidade populacional, portanto, implica movimento de pessoas, objetos, capital e informações, bem como envolve processos locais, tais como sistema de transporte, espaço público e demais aspectos materiais da vida cotidiana. Além da mobilidade de pessoas, a peregrinação pode gerar mobilidade do comércio, intercâmbios culturais, integração política e, talvez, menos desejada, a disseminação de doenças. O turismo, como uma dimensão da peregrinação, implicará aspectos específicos na promoção do consumo espacial.

A peregrinação, deslocamento de pessoas a lugares para prática religiosa, trata-se de um fenômeno presente em diferentes religiões. Corroboram essa afirmação Oliveira (2004), Maio (2004) e Collins-Kreiner (2010a; 2010b). Com base no exposto, Oliveira (2004) argumenta que a peregrinação e sua incorporação ao turismo ocorrem nas mais diversas religiões. Considerando o contexto ocidental, marcado pelo sistema de valores cristãos e pelas diversas influências de etnias minoritárias, o autor explica que as ideias de fé e sacrifício estão na origem do ato religioso que motiva uma peregrinação, ideia com a qual concorda Maio (2004), que afirma que a origem do ato de peregrinar está vinculada a uma caminhada difícil, que exige sacrifico, penitência e demonstração pública da fé, tratando-se de uma manifestação concreta de reconhecimento de uma graça alcançada.

Desse modo, evidencia-se que o ato de peregrinar está inserido no âmbito religioso, no contexto do sagrado. Não obstante, cabe a reflexão: e aquelas pessoas que seguem pelos caminhos dos peregrinos, mas "peregrinam" como experiência humana-cultural, com intuito de contemplação paisagística, ou na busca de integração com aspectos físico-naturais, mas não buscam estabelecer uma relação com a divindade (ou santo) ou mesmo viver práticas celebrativas? Observa-se que se trata de um tema complexo e que é preciso analisar cada caminho de peregrinação em sua particularidade. Portanto,

há necessidade de se considerar estudos mais verticalizados para melhor compreensão dessa temática. Quanto a isso, Collins-Kreiner (2010b) elucida que os peregrinos, por motivos religiosos ou seculares, compartilham a característica de procura de uma experiência mística, buscam experimentar algo fora do comum que marca a transição do mundo secular mundano de sua existência cotidiana para um estado especial e sagrado. Assim, o fato é que, aquele que peregrina, da mesma forma que aquele que pratica turismo, está em busca de algo que extrapola a vivência cotidiana, mas que é parte integrante de um contexto religioso.

Nesse sentido, Collins-Kreiner (2010a), ao analisar quatro distintas realidades de peregrinação religiosa (peregrinação de cristãos à Terra Santa – Israel; peregrinação judaica à Israel; peregrinação Bahaí; e peregrinação de ocidentais à Índia), explica que tanto peregrinos como os turistas exigem movimento espacial, e ambos podem ser motivados pelo desejo de experimentar algo que irá adicionar mais significado às suas vidas. Assim, a autora conclui que a experiência do visitante, peregrino e/ou turista, não é homogênea, ao contrário, compreende diferentes tipos experienciais, por vezes relativos aos aspectos religiosos, outras vezes vinculados ao consumo de bens e serviços. Destarte, ressalta-se que a mescla de características da peregrinação e do turismo marcará, muitas vezes, as viagens para centros populares de peregrinação.

No que tange ao percurso, Oliveira (2004, p. 15) chama atenção para o fato de que, na maioria das vezes, realiza-se em espaços profanos, "ligados ao mundo cotidiano do trabalho e do consumo, mas seu auge – sua principal destinação – está nos lugares especialmente delimitados pelas forças divinas, sagradas". É interessante destacar que em determinados percursos de peregrinação há uma tentativa de sacralizar o caminho, por meio da alocação de objetos religiosos ao longo do percurso, ou mesmo criando mecanismos jurídicos para que os trechos percorridos não sejam ocupados por grandes empreendimentos turísticos ou outros equipamentos sociais que prejudiquem o caráter religioso-contemplativo da peregrinação. Busca-se, assim, conservar as imagens do sagrado no caminho.

No caso de Trindade (cidade do estado de Goiás, Brasil), a presença de 14 painéis/imagens ao longo do trajeto, que conformam a Via-Sacra (refere-se às "estações" do "caminho" percorrido por Jesus Cristo, que compreende sua perseguição, morte e ressurreição), imprime no percurso, mesmo em espaço profano, o sentido do sagrado. Há também a instalação de iluminação, banheiros e disponibilidade de água. Considerando a realidade dos Caminhos de Santiago de Compostela, especificamente o Caminho Francês, observa-se que sua patrimonialização como primeiro itinerário cultural europeu pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), organismo subordinado à Organização das Nações Unidas (ONU), estabelece parâmetros para conservação das características ambientais.

Oliveira (2004) explica que os caminhos percorridos pelos peregrinos, chamados de Caminhos da Fé, percursos de ida do profano ao sagrado, tornam-se tão fundamentais quanto os destinos. Segundo o autor, há, historicamente, uma força mística impressa nas vias de acesso mais utilizadas pelo devoto viajante. Para o autor, somente no contexto da turistificação há o reconhecimento da importância dos caminhos, afirmação que não abarca a diversidade dos caminhos de peregrinação, visto que existem caminhos onde não há exploração turística, pois, dentre outros fatores, não há demanda significativa que interesse ao mercado turístico. Também é necessário recordar a gênese dos caminhos, relacionada às motivações espirituais. Estes emergem sem que haja infraestrutura turística ou promotores turísticos. Pode-se constatar essa afirmação ao analisar a gênese das peregrinações, tanto para as cidades brasileiras de Trindade e Aparecida quanto para Santiago de Compostela, na Espanha.

Outro fato relacionado ao percurso se refere às particularidades que atraem as pessoas a percorrê-los, que não corresponde ao menor tamanho a ser trilhado ou à facilidade de acesso ao destino final. Conforme expõe Collins-Kreiner (2010b), sua atratividade pode estar motivada até mesmo pelo seu afastamento e necessidade de realizar uma longa viagem para alcançar o objetivo.

No contexto do desenvolvimento e multiplicação das técnicas, é fato que cada vez mais os peregrinos demandam infraestrutura e modernização. Desse modo, como a Igreja ficaria indiferente à emergência do turismo religioso, ou à incorporação do contexto religioso à prática turística?

Sobre esse tema, pode-se recorrer à análise empreendida por Oliveira (2004) quanto à atuação da Igreja Católica no incentivo à peregrinação e, consequentemente, ao turismo. O autor afirma que, desde o Concílio Vaticano II (congresso eclesial mundial realizado entre 1962 e 1965), os santuários cristãos são valorizados como centros privilegiados de evangelização. Desse modo, a eles são incorporadas infraestruturas para atender à demanda gerada pelos peregrinos. O autor explica que o Papa João Paulo II, por meio de suas viagens apostólicas – mais de cem viagens em quase 27 anos de pontificado –, influenciou sobremaneira a mobilidade de católicos e, indiretamente, as peregrinações de outras confissões religiosas.

Maio (2004) argumenta que, no Brasil, a partir do século XIX, há um processo de transformação das peregrinações em romarias com a chegada dos padres redentoristas para administrar o Santuário Nacional de Aparecida, uma vez que estes atuaram a partir de orientações pastorais engajadas na romanização e europeização do catolicismo brasileiro. Esse processo explicita uma política religiosa de moralização e racionalização dos costumes e das devoções do catolicismo tradicional. Destaca-se que o termo "romaria" é relativo ao deslocamento de peregrinos (chamados romeiros) que têm como destino a cidade de Roma, centro de referência do catolicismo no ocidente. Portanto, a romaria implica uma orientação institucional no fenômeno da peregrinação.

Com isso, o modelo de desenvolvimento turístico dos santuários vem sendo atualizado por uma convergência de fatores técnicos que incluem a própria perspectiva pastoral, ou seja, o sentido missionário das peregrinações. Deste modo, a divulgação de santuários e caminhos da fé torna-se um instrumento de veiculação das especificidades da instituição promotora, de modo que o peregrino pode se tornar um missionário.

Oliveira (2004) ressalta que, na relação peregrinação e turismo, mediada pela Igreja, estabelece-se uma forte parceria técnica. Assim, "o turismo religioso, no sentido de missão, afasta-se do puro lazer e aproxima-se de uma viagem de negócios: o negócio da fé" (Oliveira, 2004, p. 26).

Por fim, a análise empreendida ao longo deste texto explicita que a intrínseca relação entre religiosidade e turismo tem nas imagens do sagrado a gênese de um processo contínuo e dinâmico de transformação socioespacial, que conflui na produção dos espaços de uso turístico-religioso.

Referências

ALMEIDA, M. G. Políticas públicas e delineamento do espaço turístico Goiano. *In*: ALMEIDA, M. G. (org.). *Abordagens geográficas de Goiás*: o natural e o social na contemporaneidade. Goiânia: IESA/UFG, 2002, p. 197-222.

BARBOSA, Y. M. *História das viagens e do turismo*. São Paulo: Aleph, 2002 (Coleção ABC do Turismo).

BENI, M. C. *Análise estrutural do turismo*. 9. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

BOULLÓN, R. C. *Planejamento do espaço turístico*. Trad. Josely Vianna Baptista. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

BRASIL. Ministério do Turismo. *Segmentação do Turismo*: marcos conceituais. Brasília: Ministério do Turismo, 2006. 56 p.

BRASIL. Ministério do Turismo. Secretaria Nacional de Políticas de Turismo, Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico, Coordenação-Geral de Segmentação. *Turismo Cultural*: orientações básicas. 3. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2010. 96 p.

COLLINS-KREINER, N. The geography of pilgrimage and tourism: transformations and implications for applied geography. *Applied Geography*, v. 30 (1), p. 153-164, jan. 2010a.

COLLINS-KREINER, N. Geographers and pilgrimages: changing concepts in pilgrimage tourism research. *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, v. 101 (4), p. 437-448, set. 2010b.

CRUZ, R. C. A. O turismo no espaço – O espaço do turismo: reflexões acerca da participação do turismo na produção do espaço urbano brasileiro. *RA'E GA: o espaço geográfico em análise*, Curitiba, v. 2, ano II, p. 31-41, 1998.

CRUZ, R. C. A. *Introdução à Geografia do Turismo*. 2. ed. São Paulo: Ed. Roca, 2003.

HENRIQUES, E. B. A cidade, destino de turismo. *Revista da Faculdade de Letras* – Geografia. I série, vol. XIX, Porto, p. 163-172, 2003.

LUSSAULT, M. Image. *In*: LÉVY, J.; LUSSAULT, M. (org.). Trad. Fernanda Padovesi Fonseca e Jaime Tadeu Oliva. *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétes*. Paris: Belin, 2003. p. 485-489

MAIO, C. A. Turismo religioso e desenvolvimento local. *Publicatio UEPG*. Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes, Ponta Grossa, v. 1, n. 1, p. 53-58, 2004.

MELGAR, E. *Fundamentos de Planejamento e Marketing em Turismo*. São Paulo: Contexto, 2001.

OLIVEIRA, C. D. M. *Basílica de Aparecida*: um templo para cidade-mãe. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

OLIVEIRA, C. D. M. *Turismo religioso*. São Paulo: Aleph, 2004.

RODRIGUES, A. B. *Turismo e espaço*: rumo a um conhecimento transdisciplinar. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROSENDAHL, Z. Sagrado e o urbano: gênese e função das cidades. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, Edição comemorativa, p. 67-79, 2008.

RUSCHMANN, D. M. *Turismo e planejamento sustentável*: a proteção do meio ambiente. 7. ed. Campinas: Papirus, 1997.

SANCHO, A. *Introdução ao turismo*. Organização Mundial do Turismo (OMT). Trad. Dolores Martin Rodriguez Corner. São Paulo: Roca, 2001.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. *O Brasil*: território e sociedade no início do século XXI. 19 ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

Dessacralizar Auschwitz a partir da arquitetura e da imagem

Pedro Henrique Máximo Pereira[1]
Gabriel Lopes Montanine[2]

1. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Professor do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação Territórios e Expressões Culturais do Cerrado da Universidade Estadual de Goiás. Contato: prof.pedromaximo@ueg.br.

2. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estadual de Goiás e Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Contato: gabrielmontanine@gmail.com.

Uma densa névoa paira por sobre Auschwitz. Desde sua libertação em 27 de janeiro de 1945, os horrores revelados pelas lentes das câmeras de filmes e da fotografia, além de relatos dos sobreviventes e testemunhas, nos levam ao silêncio, ao espanto e à desorientação. Esta névoa nos dissuade do esforço de legibilidade que o *lugar* nos demanda – em razão dos conteúdos que possui –, pela imprecisão e incompletude de seus vestígios, pela inerente dor que evoca e pela inevitável sacralização que depreende. Essa densa e pesada névoa torna Auschwitz, em síntese, um lugar quase mítico, intangível, indizível e inimaginável – e razão primeira de seu principal perigo.

Neste texto trataremos do processo de dessacralização de Auschwitz com o uso das imagens. Imagens que podem demover ou clarificar um trecho ou campo de visão desta densa névoa, e nos fazer enxergar aspectos materiais e reais do que Auschwitz foi e é. Dessacralizar Auschwitz é torná-lo tangível, dizível, imaginável, ou seja, é trazê-lo à consciência e dar à sua visibilidade intrínseca legibilidade histórica, ainda que esta tarefa beire o impossível. Dessacralizar Auschwitz por meio das imagens a fim de provocar a imaginação é manter sob atenção e vigilância uma das possibilidades ocultas das formas de violência da nossa sociedade e, em respeito às vítimas, livrá-las do esquecimento em um momento histórico em que Auschwitz como Museu de Estado é tratado como simulacro de si próprio ou um cenário de terror instagramável de roteiros *cult* ou de sádicos.

O texto está dividido em três partes. A primeira refere-se a um breve histórico da pesquisa, que julgamos importante relatar, tendo em vista a abordagem aqui pretendida do processo de dessacralização como um imaginar a partir de imagens e, consequentemente, o imaginar como processo de saber. As outras duas partes são os ritos de dessacralização, que propomos aqui como um exercício. Em "Rito de dessacralização I – Entre a singularidade e normalidade", refletimos sobre o Holocausto como fato singular e como fonte de lições universais das formas espaciais da violência, abordagem que demanda um processo de dessacralização da imagem que ocupou e ocupa

na história. Já no tópico "Rito de dessacralização II – "*nel campo sistemammo solo i Giardini*": a evocação da imagem", procuramos operar com imagens dos projetos urbanísticos e arquitetônicos desenvolvidos para Auschwitz a partir da metáfora do jardim e do jardineiro.

Um breve histórico da pesquisa em primeira pessoa: espaço, imagem e legibilidade[3]

Há momentos em que, como num lampejo, o passado se presentifica como fantasmagoria. Diante dela, Benjamin (2012) nos aconselhou, como num súbito desespero evidentemente justificável, que saltemos e os agarremos como tigres a fim de livrá-lo do esquecimento. O *jetzet* ou o *tempo de agora* está cheio destes lampejos fantasmagóricos, que rememoram e remontam a Auschwitz. Ele, diante de nós, quase um século depois, como "imagem do passado [que] *passa voando*" (Benjamin, 2012, p. 243), leva-nos à perturbadora suspeita da aterrorizante verdade de que Auschwitz não somente foi possível, mas que a possibilidade de que se repita não foi minada. Após ser intensamente impactado por esta perturbadora suspeita no final da segunda década do século XXI – diante da ascensão da extrema-direita no Brasil e no mundo –, decidi me deslocar do interior do Brasil, do Planalto Central, em direção à Alta Silésia polonesa, a Auschwitz.

No inverno de 2020, numa manhã chuvosa e fria, entrei em contato com suas ruínas e permanências. Ali havia algo a ser alcançado, embora não soubesse o que, quando e como. Percorri Auschwitz pela manhã e Birkenau à tarde. O vento gélido e os poços de lama, a fala emocionada da guia, as fotografias e vídeos vistos *in loco* em conjunto com as pilhas de vasilhas, cabelos, malas, óculos e sapatos, no entanto, não me levavam ao que estava procuran-

3. Relato de experiência de Pedro Henrique Máximo, que visitou Auschwitz em 9 janeiro de 2020.

do. Eu estava vestido, agasalhado, não estava sendo surrado ou faminto, a sede não me atordoava, não ouvia os tiros, choros e gritos, e não senti persistentemente o cheiro doce da carne humana lançada aos ares pelos fornos, como narrado por Olga Lengyel (2018).

Não vi, várias vezes ao dia, milhares de pessoas descendo dos comboios e sendo destinadas à morte. Em nenhum momento da minha visita a Oświęcim me senti ameaçado ou que minha vida corria risco, seja de ser assassinado a tiros, de ser encaminhado às câmaras de gás, ou de ser acometido por alguma doença infectocontagiosa grave. Não estava escravizado, não realizei nenhum trabalho forçado, não fui estuprado ou não tive sequer este medo. Não vi minha mãe, meu pai, meus irmãos, meus filhos, avós, sobrinhos, netos, marido ou esposa sendo espancados, destituídos de capacidade de reação.

Não vi corpos em putrefação e não senti os odores que eles emitiam. Não precisei levar os corpos esqueléticos dos meus vizinhos de *koia* para incineração após não acordarem aos sons dos apitos do insistente sino do campo, dos gritos *Aufstehen!* ou *Wstawac!* (Levanta!). Não dividi espaço de dormir com inúmeras pessoas ao ponto de nos tornarmos, juntos, o que Primo Levi (1988) chamou de uma única substância. Não precisei do calor destas pessoas para me manter aquecido nas noites nevadas ou de intenso frio. Não tive medo de tocar as cercas outrora eletrificadas. Meus pés não estavam em carne viva em processo de congelamento. Não precisei articular com nenhum dos presentes um plano de resistência, revolta ou fuga. Não fui tatuado com um número, que seria meu novo nome. Não vesti roupas ou trapos listrados com um símbolo que me classificava e reduzia a complexidade do meu espírito a um tipo, também não tive meus cabelos raspados. Ao olhar para o lado, não vi pessoas cinzentas e idênticas. Ao final da visita a Auschwitz-Birkenau, meu nome era o mesmo, saí com as mesmas roupas que entrei e meus cabelos ajudavam a compor o meu rosto e a me discernir dos outros visitantes. Mas, certamente, não saí a mesma pessoa que entrei, mesmo não vivenciando o terror que constitui a história cultural, social e territorial daquele espaço. Embora tenha saído vivo, não saí ileso.

Das limitadas experiências turísticas em Auschwitz, mas de meu olhar de arquiteto e urbanista para aquele espaço, algo como um profundo e persistente incômodo me demoveu. O primeiro momento de demoção e perturbação ocorreu ao atravessar o portão de Auschwitz com os escritos *Arbeit macht frei*, cuja paisagem, inacreditavelmente, é a de uma inofensiva vila operária (Figura 1). O segundo momento de demoção ocorreu, com a boca seca e desacreditado do que via, ao iniciar a caminhada em Birkenau (Figura 2). Havia, entre as chaminés remanescentes dos barracões, uma regularidade obsessiva e uma implantação ordenada devidamente *planejada*, que não havia notado por meio de filmes e fotografias. A partir dessa angustiante experiência, passei a questionar-me: há projeto urbanístico-arquitetônico para Auschwitz-Birkenau? Quem o fez? Em quais circunstâncias? Se sim, qual a matriz formativa destes arquitetos ou engenheiros? Há registros? Onde estão? Quais as referências contidas nestes projetos? Se sim, por que não os conheço?

As questões se ampliaram e se aprofundaram por um ano após a visita. De 2020 a 2021, tive contato com uma extensa literatura e vários arquivos digitalizados, e se desnudou diante de mim minha completa ignorância quanto a este tema. Ao partilhar as novas informações com meus competentes colegas, a ignorância quanto a este tema também lhes era comum. Várias das perguntas que havia feito já estavam respondidas. Embora o início das publicações tenha surgido somente a partir da década de 1980, vários textos já estavam disponíveis. Mas, o confronto das historiografias dos campos de concentração com a historiografia da arquitetura moderna, não.

Figura 1 – Portão de Auschwitz (Campo de Concentração principal)



Fonte: Acervo próprio, 2020.

Figura 2 – Paisagem de Birkenau, com as chaminés ritmadas remanescentes dos barracões (Campo de Extermínio)



Fonte: Acervo próprio, 2020.

Rito de dessacralização I — Entre a singularidade e a normalidade

Auschwitz, Holocausto, *Shoah* são termos que traduzem um universo pertencente a uma circunstância histórica particular, que, por vezes, é encoberto pela Segunda Guerra e que, quando está à mostra, revela-se como a tragédia judaica. Essa inquietante posição, no entanto, revela-se nos números: aproximadamente seis milhões de judeus, aproximadamente um milhão de ciganos e dezenas de milhares de homossexuais, pessoas com deficiência e cri-

minosos foram assassinados, e boa parte deste crime ocorreu em Auschwitz. Se olharmos para este fenômeno cujas datas estão circunscritas desde a Solução Final até o fim da Segunda Guerra, seus dados revelam que o Holocausto foi um fato singular e que guarda em si uma unicidade inviolável.

Mas o Holocausto não foi um fato da história judaica, apenas. Marcou a história humana, com incontáveis crimes contra a humanidade, e é também uma cicatriz na história de diversos outros grupos. Tratar o Holocausto apenas pelo viés de sua singularidade nos apresentará tonalidades que reforçarão as posições do algoz e da vítima: os nazistas mataram indiscriminadamente, e os judeus foram o principal alvo deste genocídio, fruto da sanha de Hitler de purificar o continente, conforme expôs claramente Raul Hilberg (2016). Qualquer trabalho honesto que for realizado sobre o Holocausto chegará a esta conclusão.

No entanto, a questão a que nos atemos é como extrair da singularidade do Holocausto possibilidades de normalidade, para que possamos nos prevenir e, se e quando ocorrerem, possamos identificar possíveis metamorfoses que vierem a assumir em sua forma, praticadas contra outros grupos e manifestadas em outras localidades. Em outras palavras, como dar sentido de universalidade a esta forma político-espacial de violência, que pode tornar-se normal, a partir do tipo, escala e intensidade da barbárie perpetrada durante o Holocausto como fato singular? Sobre tal necessidade de transbordo do singular para o universal, tratando exatamente sobre este tema, Tzvetan Todorov (2002, p. 204) alegou que a "singularidade do fato não impede a universalidade da lição que se extrai dele."

A desconfiança de que poderia ocorrer novamente levou Theodor Adorno (1995), em seus últimos 10 anos de vida (1959-1969), a se dedicar ao tema publicamente, e levantou, em diversos momentos, essa discussão sob o signo da *barbárie*. O livro *Educação e Emancipação*, título homônimo a um ensaio de 1969, resultou destes debates públicos, contendo evidente angústia e busca por saída. Chama atenção, no entanto, que Adorno sequer mencionou

o termo Holocausto[4], certamente porque o termo ainda possuía imprecisão semântica, associado, no contexto temporal de seus debates públicos, também aos ataques nucleares em Hiroshima e Nagazaki. Todavia, nele, o campo de concentração ou o campo de extermínio passam, nos textos, a conotar o espaço arquetípico da barbárie e assassinatos em massa, e Auschwitz, por sua vez, é sua súmula, seu modelo materializado e concreto que revela a incontornável violência contra o corpo enquanto fato. Adorno, aqui, negou qualquer alusão metafísica, e quando se dirigiu a Auschwitz o fez pautado na sombra que este campo direcionava sobre a história e sobre a humanidade enquanto extrato extremo da violência contra os corpos, capaz de escravizá-los, agredi-los e eliminá-los. Em outras palavras, um local que materializou e potencializou a face mais obscura do capital, da exploração da mais-valia a partir da própria vida das vítimas em processo de desumanização, do ápice da razão instrumental e dos limites da cultura burguesa e das promessas iluministas.

Como ressaltamos, o termo Holocausto passou a ser reconhecido por sua singularidade. Zygmunt Bauman concordou com Adorno e deu alguns saltos na direção de organizar extratos de sua normalidade, na tentativa de produzir uma sociologia do Holocausto. Bauman (1998, p. 12) asseverou que o "Holocausto nasceu e foi executado na nossa sociedade moderna e racional, em nosso alto estágio de civilização e no auge do desenvolvimento cultural humano". E prosseguiu: "e por essa razão é um problema dessa sociedade, dessa civilização e cultura" (Bauman, 1998, p. 259). Em publicação posterior, ponderou que os campos de concentração e as experiências concentracionárias emprestariam seu espírito para o século XX como "idade dos campos", e que sua evidente explicação está na "socialmente inventada geringonça moderna, a engenhoca curiosa e aterradora que permite a separação entre ação e ética" (Bauman, 2021, p. 262). Para evitar qualquer confusão entre os termos,

4. O termo *Holocausto* foi amplamente divulgado na década de 1980 a partir da minissérie Holocaust (1978), dirigida por Marvin Chomsky, assentando-se, por meio da Indústria Cultural, no imaginário público como a Tragédia Judaica.

preferiu nomear, anos depois, de assassinatos categóricos este tipo de violência unilateral, que utiliza técnicas de extermínio em massa, e cujo alvo é algum grupo étnico, religioso, nacional etc. (da qual o Holocausto faz parte). Assim, assassinatos categóricos são "atos de escolha e coordenação, ambos executados unilateralmente por seus futuros assassinos, para selar o destino das vítimas" (Bauman, 2021, p. 93), das quais não se exigiu nenhuma prova de culpa, e, como "absoluto oposto do combate", é uma questão unilateral de "privar da vida seus definidos alvos humanos – mas, também, e a priori, para expropriar sua humanidade" (Bauman, 2021, p. 94).

Harold Marcuse, em *Architecture and Auschwitz* (1995, p. 123), fez uma sumária apresentação de cinco textos sobre o que ele chamou de "um exemplo de uma das arquiteturas mais puramente funcionais".[5] O texto foi publicado no *Journal of Architectural Education*, para oferecer aos professores e professoras indicações de literatura recente à época sobre o assunto. Marcuse pontuou que a escrita deste texto estava justificada em uma pesquisa que apresentava, por um lado, que docentes acreditavam ser um assunto importante, mas que lhes faltavam referências e literatura específica sobre sua arquitetura. Dentre os livros indicados,[6] cabe ressaltar dois que traziam grande novidade. *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, de Gutman e Berenbaum (1994), e *Auschwitz, 1270 to the present*, de Debórah Dwork e Robert Jan van Pelt (1996), são obras que desnudam o processo histórico de produção material do espaço à luz da história da arquitetura, do urbanismo e da cidade na região da Alta Silésia polonesa. Quando publicadas, causaram impacto na comunidade acadêmica, pois revelaram a inteira relação do processo de produção material do espaço com a

5. Tradução dos autores de "*an example of one of the most purely functional of architectures*".

6. Certamente outros textos poderiam ganhar destaque. Se seu objetivo era apresentar uma literatura pertinente para inclusão de uma maneira de refletir materialmente sobre a produção do Holocausto, as obras de Raul Hilberg (2016 [1961]) e Jean-Claude Pressac (1989) são a antessala de qualquer entendimento do tema. Tais obras revelam seu *modus operandi*.

atuação de profissionais arquitetos, urbanistas e engenheiros. Além disso, apresentaram os projetos, vários que foram construídos e muitos outros que fizeram parte dos esboços e do processo de concepção dos espaços de terror. Mas, na historiografia da Arquitetura Moderna, tais obras permanecem marginais.

Primo Levi já nos havia alertado que a história dos campos de concentração foi escrita "quase exclusivamente por aqueles que [...] não tatearam seu fundo". Levi reconheceu ser ele mesmo um destes que "não tatearam seu fundo", pois, "quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão" (Levi, 2016, p. 12). Ou seja, a história dos campos de concentração é essencialmente a história de um trauma. E, por assim o ser, é marcada pela imprecisão do ato representacional ou da própria representação, tendo em vista a dificuldade que a linguagem apresentou para assimilar e simbolizar o aumento exponencial da intensidade de estímulos de violência contra o corpo e o espírito ali experienciados pelas vítimas, seja de testemunhas, sobreviventes ou mesmo de pesquisadores.

Por esta inerente dificuldade de representação de um trauma, pairou e predominou por sobre Auschwitz a conclusão do cineasta francês Claude Lanzmann de que os horrores ali perpetrados eram "inimagináveis", "inexprimíveis", "inenarráveis", "indizíveis", ou seja, impossibilitados de alguma representação que aludisse à violência que ali ocorreu. Por isso, seu monumental filme *Shoah* (1985) não recorreu a registros documentais, imagens ou trechos de filmes de arquivo, mas ao presente, às testemunhas e a alguns perpetradores. Mas analisemos. Tais vocábulos, a saber, *inimaginável*, *inexprimível*, *inenarrável* ou *indizível*, são, em síntese, uma tentativa de representação em si, mas do vazio, do vácuo, ou do nada. São, igualmente, sentenças, cujos sons reverberam sem encontrar superfícies de ressonância, e cujo emaranhado de significados é opaco. Eles, de partida, tendem a encerrar o debate na impossibilidade da sentença já previamente proferida de que não somente não é possível imaginar Auschwitz, mas que fazê-lo seria uma difamação, um crime, uma profanação à memória dos que ali foram violentados e aniquilados. Em síntese, imaginar a barbárie em Auschwitz seria uma desonra à memória das vítimas.

Mas, nas palavras de Dominick LaCapra (1998), Lanzmann, ao renunciar o uso dessas imagens de arquivo e ao defender veementemente sua inutilização, revestiu o Holocausto e, especificamente, Auschwitz de tom religioso, e acabou por produzir o que negou: a sacralização. E LaCapra foi mais a fundo na questão. Aferiu, de modo respeitoso ao potente filme, mas com o devido tom ácido da crítica, que a sacralização da *Shoah* foi dupla: a de seu próprio filme e da memória do fato. Para LaCapra, Lanzmann sacralizou seu produto e o que ele procurou retratar. Ao renunciar tais imagens e ao defender sua renúncia – e à imaginação por consequência – Lanzmann produziu o que Tzvetan Todorov (2002, p. 191) chamou de sacralização ou de "isolamento radical da lembrança".

Uma memória sacralizada, para Todorov (2001), interrompe a partilha, descredibiliza a disputa, cristaliza posições e posturas e acirra o conflito. A sacralização entroniza os sacralizadores e seus interesses, seja como vítimas ou como vencedores da história. A sacralização da memória reforça um sentimento coletivo perigoso de legitimação das ações presentes de modo irrefletido, seja como a premente necessidade de uma vingança justiceira ou como um ressentimento eterno.[7] Assim como a sacralização, a banalização da memória nos coloca diante das mesmas armadilhas. Extingue ou diminui os espaços de partilha coletiva da memória, tendo em vista seu descrédito, anulação ou diminuição de valor. Asfixia a memória e tende, assim como a sacralização, a fossilizá-la. A banalização da memória dificulta o encontro dos membros de uma comunidade, ao passo que reduz as possibilidades de reconhecimento mútuo dos sentidos que o passado pode trazer e operar no presente.

7. Vê-se, por exemplo, a partir da atuação e justificativa de Benjamin Netanyahu para declarar e defender guerra em Gaza, que produziu o que as Comissões de Inquérito Independentes da ONU envolvidas no caso nomearam de genocídio e destruição de parte ocupada na Palestina desde seu início em 2023. Parte dessas declarações foram proferidas nas Assembleias Gerais da ONU de 2024 e 2025. Ainda, para justificar o morticínio e se defender, Netanyahu justificou que a ONU foi por muito tempo antissemita e que o Hamas era um "novo nazismo", e que deveria ser combatido. Nota-se que o repertório utilizado pelo primeiro-ministro de Israel para legitimar a violência extrema está assentado no passado judaico de parte de sua população.

Todo ato de rememoração é atravessado por uma hermenêutica consubstanciada ou contingenciada pela posição que ocupamos diante dele. Por isso, a memória é objeto de disputa e partilha permanente (Bauman, 2021). Sua sacralização, no caso de Auschwitz e nas tonalidades que Lanzmann lançou sobre o Holocausto, como um véu, limitariam o acesso e reverência das obras artísticas de seus sobreviventes, como David Friedman (1893-1980), Władysław Siwek (1907-1983), David Olère (1902-1985), Halina Olomucki (1921-2007), Józef Szajna (1922-2008), Thomas Geve (1929 -) ou Yehuda Bacon (1929 -), que não somente recriaram a atmosfera de violência e terror dos campos de concentração como testemunhas oculares, mas o fizeram após sua libertação, anos depois, por meio de suas memórias traumatizadas e do recurso da imaginação.

Portanto, dessacralizar Auschwitz é também imaginá-lo. Para Didi-Huberman (2012), o imaginar é um recurso do saber, e o saber, neste caso, é, em si, o um próprio esforço de dessacralização. E ainda que doa, ainda que nos desafie, Didi-Huberman (2012, p. 15) nos aconselha: "Não nos protejamos dizendo que de qualquer forma não o podemos imaginar [...] já que não poderemos imaginá-lo inteiramente." Neste caso, diante da magnitude do que foi e do perigo que representa, "*devemos* imaginá-lo, esse imaginável tão pesado" (Didi-Huberman, 2012, p. 15), a fim de alcançarmos a empatia e a alteridade e restringirmos o modo em que se processa a autocura das memórias do Holocausto, que se dá também por meio do "saneamento das imagens do Holocausto sedimentadas na consciência popular" (Bauman, 1998, p. 12). A consequência deste saneamento: quando a população é convidada a refletir sobre as possibilidades do horror, "sua tranquilidade e equilíbrio mental raramente são perturbados" (Bauman, 1998, p. 12), "sintoma não só da indiferença ofensiva às vítimas", mas "sinal de perigosa cegueira, potencialmente suicida" (Bauman, 1998, p. 11).

Portanto, segundo Didi-Huberman (2012, p. 15), "não evoquemos o inimaginável". O autor nos sugere que utilizemos cada imagem arrancada dos campos de concentração, "*cada aparição* - por mais fragmentária ou dificil-

mente visível e interpretável que ela seja" – como dispositivo para a imaginação (Didi-Huberman, 2012, p. 43). Cada fragmento remanescente de Auschwitz – que operou como um grande "empreendimento de desaparecimento generalizado" (p. 43) – deve ser utilizado como um recurso para imaginação, inclusive seus projetos arquitetônicos e urbanísticos.

Rito de dessacralização II — "*Nel campo sistemammo solo i giardini*": a evocação da imagem

De 19 de outubro de 2016 a 26 de fevereiro de 2017 ocorreu no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris a exposição *L'esprit du Bauhaus*, com curadoria de Anne Monier e Olivier Gabet. A exposição, embora bastante visitada e elogiada pelo extenso acervo apresentado ao público, causou polêmica. Ao final da exposição havia a *L'héritage du Bauhaus*, um painel de aproximadamente 1,4 x 0,7 metros, com o *mapa mundi* impresso localizando os "marcos" da herança da escola, diga-se com ressalva, muito sucinto, sumário, para não dizer incompleto. Havia nele eventos, exposições, projetos e edifícios, novas escolas e cursos abertos sob inspiração de seu famoso currículo e alguns itinerários de seus egressos. Mas, destacado em itálico, distinto da grafia dos outros eventos, estava escrito *"Auschwitz, 1940: Fritz Ertl participe à la conception du camp de concentration"*, que causou revolta entre arquitetos franceses, a ponto de gerar discussão nas entidades de classe e na mídia (Leirner, 2017).

Após polêmica, Anne Monier e Olivier Gabet se pronunciaram, alegando que decidiram destacar em itálico essa "herança", como indicativo de ressalva. Consultado após citação por parte dos curadores, o historiador Jean-Louis Cohen (1949-2023), que havia feito a importante curadoria de *Architecture*

in Uniform,[8] alegou ser esta uma "verdade histórica",[9] com a ressalva de que, no contexto da exposição, "o que é chocante e difícil de entender é apresentar as coisas desta forma: como um buraco na parede"[10] (Emery, 2016). Auschwitz, herança da Bauhaus? Tal sugestão direto-indireta foi infeliz se olhada por qualquer prisma, seja ele teórico, histórico ou mesmo crítico. Não que as heranças malditas não sejam realidade ou testificáveis. Mas, dentre as imensas lacunas deixadas no painel *L'héritage du Bauhaus*, a escolha por Auschwitz não parece ter sido arbitrária diante do centenário da escola que se aproximava, mas provocadora e, neste contexto, sem propósito contextualizado didático, diferente do restante da exposição.

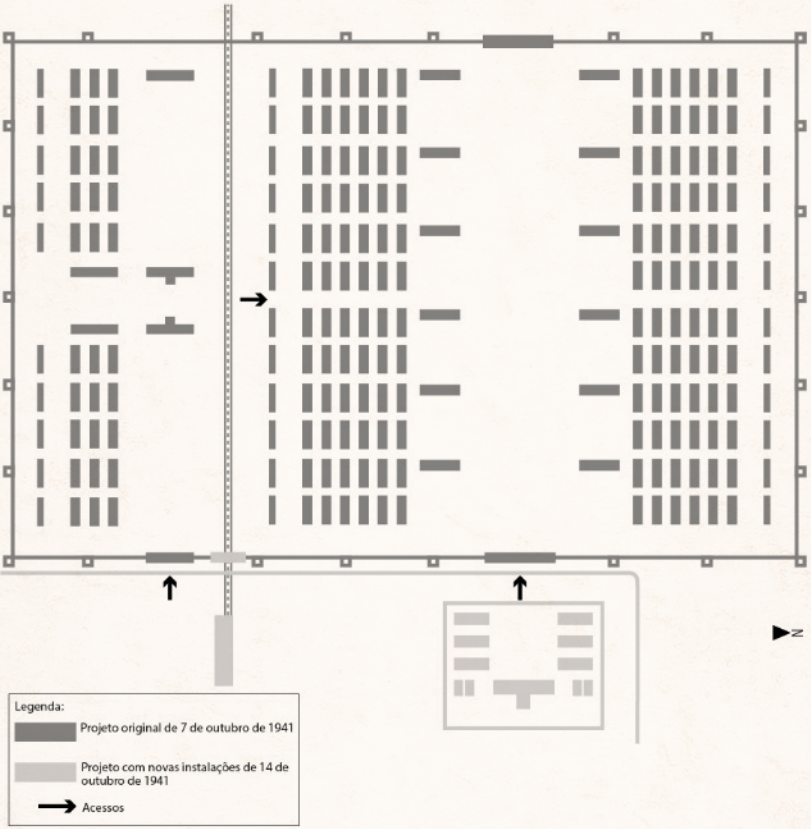
O fato de Fritz Ertl (1908-1982) – egresso da Bauhaus (1928-1931), de Mies van der Rohe, Ludwig Karl Hilberseimer (que assinaram seu diploma em 9 de junho de 1931) e Walter Gropius – ter participado da equipe que projetou o Complexo de Auschwitz já havia sido publicado há aproximadamente um quarto de século antes da polêmica gerada em *L'esprit du Bauhaus* pelos autores expostos no *Rito de dessacralização I*. O tratamento dado pela mídia ao caso Fritz Ertl em *L'esprit du Bauhaus* não foi elucidativo, que, por sua vez, ocupou-se em criticar a exposição e minimizar sua atuação na concepção de Auschwitz. Ertl não fez somente toscos barracões, mas ocupou importante cargo na *Zentralbauleitung*, trabalhou na ampliação do campo principal (Auschwitz I), desenvolveu os primeiros esboços para Birkenau (Auschwitz II), projetos que podem ser nomeados como expressão do modernismo reacionário (Herf, 1993), por serem um híbrido de racionalidade, técnicas e tecnologias modernas com racismo extremista e um reacionarismo até então jamais praticado (Figuras 3, 4 e 5).

8. "*Architecture in Uniform: designing and building for the Second World War*" para a Canadian Centre for Architecture (CCA), em 2011.

9. Tradução dos autores de "*vérité historique*" (Emery, 2016).

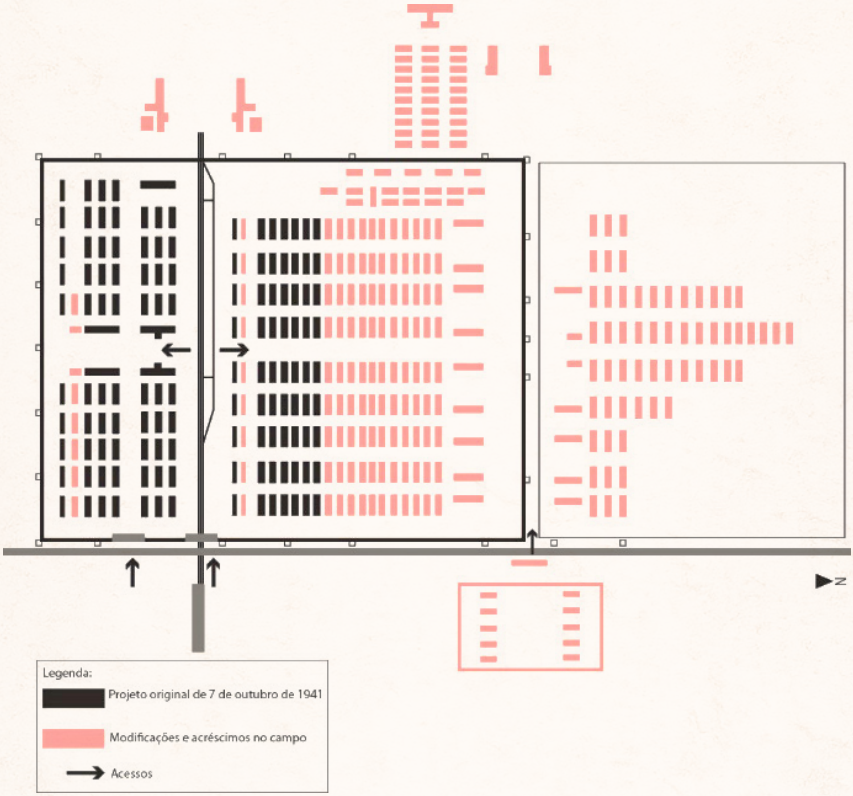
10. Tradução dos autores de "*Ce qui est choquant et difficilement compréhensible, c'est de présenter les choses de cette façon: ça fait un trou dans le mur*" (Emery, 2016).

Figura 3 – Sobreposição dos primeiros projetos para Birkenau (Auschwitz II) de Fritz Ertl em 1941



Fonte: Concepção da representação gráfica de Gabriel Montanine, 2024.

Figura 4 – Campo de Extermínio de Birkenau (Auschwitz II) em 1944, evidenciando os acréscimos e modificações em relação aos esboços de 1941 de Fritz Ertl



Fonte: Concepção da representação gráfica de Gabriel Montanine, 2024.

Figura 5 – Os barracões de Birkenau



Fonte: Acervo próprio, 2020.

O problema não é apenas a *L'héritage du Bauhaus*, mas derivado da própria historiografia da arquitetura e urbanismo modernos. Dentre os historiadores vivos após a publicização dos projetos de Auschwitz na década de 1980,[11] não houve interesse em amortecer, incluir e digerir tal informação e descobertas, ou de confrontar as ideias com os projetos. O espírito que marcou a década posterior à potente publicação de Pressac (1989) esteve relacionado à criminologia, à perícia, na qual os *blueprints* foram fortemente utilizados como documentos para o enfrentamento jurídico de Deborah Lipstadt contra o negacionismo, como narrado por Jan van Pelt (2002).[12]

11. A exemplos daqueles que se propuseram a constituir uma história ampliada, como Leonardo Benévolo (1923-2017), Kenneth Frampton (1930 -), William Curtis (1948-), Jean-Louis Cohen (1949-2023), ou historiadores da nova geração, como Josep Maria Montaner (1954 -).

12. Relato publicado em *The case for Auschwitz: evidence from the Irving Trial* (2002). Deborah Lipstadt é uma historiadora norte-americana que publicou, em 1993, *Denying the Holocaust: the growing assault on truth and memory*, Filme *Denial* (2017), dirigido por Mick Jackson.

Trinta anos antes do julgamento de Deborah Lipstadt, em 20 de janeiro de 1972, o jornal italiano *l'Unita* publicou, em sua página 5, a matéria por título *I nazi di Auschwitz: "Nel campo sistemammo solo i giardini"*, referindo-se ao inédito julgamento austríaco dos arquitetos Walter Dejaco e Fritz Ertl, por constarem suas assinaturas nos projetos dos crematórios de Auschwitz. Mentiram quando, ao afirmarem que não sabiam do que ocorria no campo, depuseram, nas palavras de Dejaco, "notamos pelo fedor dos cadáveres queimados, isto é, em 1943, quando em toda a Alta Silésia não se falava de outra coisa".[13] Diante dos cargos e funções que ocuparam na *Zentralbauleitung*, era impossível que Dejaco e Ertl não tivessem conhecimento do assassinato categórico que ocorria em Auschwitz. Mesmo diante da justificativa apresentada pelos arquitetos, conforme matéria da *l'Unita*, "os edifícios destinados à eliminação de presos, nomeadamente as câmaras de gás e os crematórios, foram projetados e construídos por outro gabinete de construção, de responsabilidade direta do comando do campo",[14] suas assinaturas denunciam a ciência de sua existência. Mas não mentiram quando, em resposta aparentemente cínica e irônica, disseram, "no campo nós apenas arrumamos os jardins".

O fato de serem "jardineiros", no contexto do nazismo, assumia outro significado, e seu reconhecimento, na verdade, foi a confissão do crime não identificada no tribunal. Era uma metáfora utilizada amplamente nos circuitos nazistas e fomentada, antes da ascensão de Hitler ao poder em 1933, por ideólogos. Este era o caso do agrônomo Richard Walter Darré (1895-1953), que foi ministro da Alimentação e Agricultura do Terceiro Reich de 1933 a 1942, e que, em 1929, escreveu, em *Marriage Laws and the principles of breeding*, que o jardim deveria ser criteriosamente planejado e mantido pela "von-

13. Tradução dos autores de "*Ce ne siamo accorti per il tanfo dei cadaveri bruciati e cioè nel 1943 quando in tutta l'alta Slesia non si parlava d'altro*".

14. Tradução dos autores de "*i fabbricati destinati alla eliminazione dei prigionieri e cioè le camere a gas e i crematori, venero progettati e costruiti da un altro ufficio costruzioni, responsabile direttamente nei confronti del comando del campo*".

tade formadora do jardineiro", que seria "cuidadoso com o que deve ser cuidado" e eliminaria "sem compaixão as ervas que privariam as melhores plantas de nutrição, ar, luz e sol" [15] (Darré, 1978, p. 115). A confissão do crime foi inaudita pela ignorância e pela incapacidade de imaginação.[16] Como os principais planejadores de Auschwitz, com diversas pranchas de projetos de arquitetura e urbanismo assinadas, passaram-se por jardineiros diante de uma corte?

As imagens do jardim, do jardineiro e a de um "plano de cultivo bem concebido no centro mesmo da sua cultura", conforme Darré (1978, p. 115-116), deveriam estar no "centro de todas as considerações"[17] do planejamento ordeiro e racional do Terceiro Reich. Nos grandes projetos societários do século XX, e o nazismo foi um deles, pressupunha-se a existência de "planejadores, visionários e, de forma geral, 'jardineiros', que tratam a sociedade como um torrão virgem de terra a ser planejado de forma especializada e então cultivado e cuidado para manter dentro da forma planejada" (Bauman, 1998, p. 138). No caso do projeto societário nazista, os projetos de arquitetura, urbanismo e planos territoriais desenvolvidos por seus arquitetos estão entre os mais poderosos destes instrumentos, ainda que encobertos pelo processo de sacralização, razão pela qual, conforme Niels Gutschow e Annika Wienert (2021), os estudos recentes do Holocausto têm se voltado para as abordagens espaciais, com mais ênfase para os estudos arquitetônicos.

A imagem metafórica do jardim é evidente no filme *Zona de Interesse* (2023), dirigido por Jonathan Glazer, que nos é interessante mencionar aqui. O filme de Glazer, diferentemente da postura de Lanzmann em *Shoah*,

15. Tradução dos autores de "*the forming will of a gardener*", [...] *carefully tends what needs tending and ruthlessly eliminates the weeds which would deprive the better plants of nutrition, air, light, and sun.*" (Darré, 1978, p. 115)

16. Foram absolvidos em 11 de março, como relata matéria do *The New York Times* de mesmo dia e ano – *Auschwitz Architect Goes Free; Austrian jury Also Clears Aide*.

17. Tradução dos autores de "*a well-conceived breeding plan stands at the very center of its culture*" e "*but that they have to be at the center of all considerations*" (Darré, 1978, p. 115-116).

apresenta documentos do processo de implantação do Holocausto, contextualizados à vida doméstica e rotineira de Rudolf Höss e Hedwig Hensel, sua esposa, que viviam numa casa fronteiriça a Auschwitz. Nele, algumas peças gráficas que fizeram parte do planejamento do Holocausto no contexto de Auschwitz estão em evidência. A principal é a que é homônima ao filme, *Plan von Interessengebiet des KL Auschwitz*, desenvolvido em fevereiro de 1941, logo após o partido arquitetônico de Birkenau (Figura 3) ter sido esboçado por Fritz Ertl (1908-1982) e durante a elaboração dos esboços gerais para a cidade modelo alemã e ampliação de Auschwitz I ter sido desenvolvido pelo urbanista Hans Stosberg (1903-1989). Esta base foi posteriormente utilizada para o desenvolvimento, modificação e detalhamento do plano pelo arquiteto Lothar Hartjenstein (1908–1994) no escritório de Berlim, à distância, cuja área está demarcada entre os rios Vístula e Sola. Auschwitz, a partir de sua *Interessengebiet*, passam a dominar uma ampla área regional que contou com outros 46 subcampos, também mencionados no filme. Além deste plano, na peça cinematográfica há diversos outros desenhos que emergem nas cenas, como o desenvolvimento do tipo arquitetônico inventado pelos nazistas, a câmara de gás acoplada aos crematórios, e figuras importantes deste planejamento, como o engenheiro Kurt Prüfer (1891-1952), que apresentou as atualizações no sistema de crematórios a Höss (Máximo *et al*., 2024).

A evocação da imagem do jardim em *Zona de Interesse* é sugestiva ao apresentado neste texto. Ele estabelece interface com outros elementos que se articulam e constroem a trama: o muro e o ruído/silêncio. É o jardim, na verdade, o elo espacial entre a casa de Höss e Auschwitz. Em *Zona de Interesse*, o jardim é exultado e passa a ser o ponto principal de articulação entre as cenas. O muro separa dois mundos diferentes: a vida idílica prometida por Hitler aos alemães e alinhada aos pressupostos da relação romântica com a natureza de Darré, e o campo, o lugar da exceção, onde as regras e leis que regem o mundo externo não interferem. O aterrorizante e progressivo ruído que o atravessa, aos nazistas, pouco importa. Seja em tomadas simples de banho de

sol no jardim, seja em brincadeiras dos filhos dos Höss, eles desconsideravam a natureza de sua origem, tendo em vista que consideravam ser ruídos de animais aprisionados sendo caçados e abatidos, conforme divulgava, entre os alemães, a propaganda nazista. Ainda, a metáfora de Darré outrora mencionada é reforçada no filme quando Hedwig, relativamente irritada, arranca uma erva daninha do jardim com as mãos, numa cena icônica. Profundamente crítico, o filme sugere conviverem, num espaço controlado e cuidado como o jardim, resquícios da mais extrema violência.

Considerações finais

Neste texto propusemos uma reflexão sobre o processo de dessacralização de Auschwitz com o uso da imagem a partir da imaginação – neste caso, com o uso de imagens de projetos urbanísticos, arquitetônicos e planos deste campo de concentração e, em última instância, para sua *Interessengebiet*. Partimos da compreensão de que Auschwitz é um lugar *quase mítico*, e procuramos, com uma primeira aproximação, abrir algumas clareiras para enxergarmos melhor suas feições e dessacralizá-lo, especialmente do ponto de vista de sua produção material e espacial.

A percepção narrada de um dos autores deste texto e a surpresa que teve ao enxergar propriedades de um espaço planejado em Auschwitz e Birkenau, certamente foi a mesma de vários dos arquitetos franceses ao descobrirem, no contexto da exposição *L'esprit du Bauhaus* – ainda que justamente revoltados com o absurdo de considerá-lo uma herança da Bauhaus – que este campo de concentração teve entre seus planejadores um dos egressos dessa escola revolucionária. Creditamos tal ignorância à persistente mitificação de Auschwitz como um opaco e impenetrável cenário de filme de terror por parte dos historiadores da arquitetura e do urbanismo, que procuraram não digeri-lo e incluí-lo nos principais livros que circulam nas universidades, e que tais informações estejam nas estantes entre os livros da Segunda Guerra e de estudos judaicos, apenas.

Dessacralizá-lo é, portanto, trazer sobre ele luz, e dele extrair extratos de seus ensinamentos possivelmente universais a fim de produzirmos anticorpos e prevenção às formas espaciais de violência em potencial. No caso deste texto e dos documentos consultados, as imagens metafóricas do jardim e do jardineiro podem traduzir estes ensinamentos. Um jardim, aos moldes do planejamento rigoroso e do extremo cuidado, precisa eliminar as consideradas plantas não tipificadas como pertencentes a ele, para que guarde, assim, sua pretensa beleza e saúde. O filme *Zona de Interesse* resgata esta imagem de modo potente, seja como um dos principais cenários do filme, seja pelas inerentes sugestões de cuidado e zelo, ou pela presença, em toda a obra, de projetos arquitetônicos e urbanísticos que sugerem a racionalização do processo indiscriminado do genocídio. No filme, o jardim está de fora. Auschwitz não era o jardim, mas o espaço planejado para o expurgo das espécies nele não desejadas e dele arrancadas, fruto de um exercício pretensamente científico de taxonomia.

Referências

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

BAUMAN, Z. Assassinatos categóricos, ou o legado do século 20 e como relembrá-lo. *In*: _____. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BAUMAN, Z. *Modernidade e Holocausto.* Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BAUMAN, Z. *Vida em fragmentos:* sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DARRÉ, R. W. Marriage laws and the principles of breeding [1929]. *In*: LANE, B. M.; RUPP, L. J. *Nazi ideology before 1933*: a documentation. Austin: University of Texas Press, 1978, p. 111-118.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EMERY, E. L'architecte nazi qui fait polémique au musée des Arts Déco. *Marianne*, 2016. Disponível em: https://www.marianne.net/culture/l-architecte-nazi-qui-fait-polemique-au-musee-des-arts-deco. Acesso em: 30 jul. 2023.

GUTSCHOW, N.; WIENERT, A. Der, Erläuterungsbericht zum Bebauungsplan für die Stadt Auschwitz O/S [Oberschlesien] von Hans Stosberg vom Januar 1943. *Medaon:* Magazin für jüdisches Leben in Forschung, v. 15, n. 28, p. 1-42, 2021.

HERF, J. *O Modernismo Reacionário*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1993.

HILBERG, R. *A destruição dos judeus europeus*. Barueri, SP: Amarilys, 2016.

LACAPRA, D. *History and memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

LEIRNER, S. O espírito da Bauhaus gera polêmica em museu. *Estadão*, 2017. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/sheila-leirner/o-espirito-da-bauhaus-gera-polemica-em-museu. Acesso em: 28 jul. 2023.

LENGYEL, O. *Os fornos de Hitler*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

L'UNITÀ. *(Documenti) I nazi di Auschwitz*: "nel campo sistemammo solo i giardini". Ano XLIX , n. 19, p. 5, 20 jan. 1972. Disponível em: https://archivio.unita.news/assets/derived/1972/01/20/issue_full.pdf. Acesso em: jul. 2023.

MÁXIMO, P.; MONTANINE, G.; VIEIRA, L.; SILVA, E.; BERNARDES, M.; CARVALHO, E. O capítulo não escrito na história da arquitetura moderna lido em voz alta pelo cinema: o filme Zona de Interesse (2023). *Anais do X EEPEX*, v. 1, n. 1, p. 90-93, 2024.

PELT, R. J. V. *The case for Auschwitz:* evidence from the Irving trial. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

PRESSAC, J. *Auschwitz:* technique and operation of the gas chambers. New York: The Beate Klarsfeld Foundation, 1989.

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1985, cor, 543 min.

TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem:* indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

TODOROV, T. Ni banalisation, ni sacralisation. Du bon et du mauvais usage de la mémoire. *Le Monde Diplomatique*, 2001. Disponível em: https://www.monde-diplomatique.fr/2001/04/TODOROV/1810. Acesso em: jul. 2023.

ZONA de interesse. Direção de Jonathan Glazer. Produção: James Wilson e Ewa Puszczyńska. Nova Iorque: A24, 2023. Streaming, 1h45min.

VIII. SACRALIDADES E LINGUAGENS

Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e o Grupo Galpão[1]

Rodrigo de Freitas Costa[2]

1. Este texto foi produzido no âmbito do projeto de pesquisa "O Grupo Galpão de Belo Horizonte (1982-2017): a história pelo viés popular e o repertório dramático clássico", financiado pelo Edital de Demanda Universal da FAPEMIG.

2. Professor da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Contato: rodrigo.costa@uftm.edu.br.

> A história subterrânea do teatro não se deixa aprisionar nas razões históricas, que se esclarecem somente a posteriori. Ela vê causalidades aparentes, circunstâncias incoerentes, encontros fortuitos. E acima de tudo descobre – atrás da grandeza dos resultados e da eficácia das escolhas – outras forças e outras dimensões: o impulso à revolta, a incapacidade de domesticar-se ao espírito do tempo, a sede de transcender a própria sociedade e a própria pessoa. E a força da paixão e do amor.
>
> (Eugenio Barba, 2006, p. XVI)

A arte teatral possui estreita relação com o universo do sagrado, uma vez que a capacidade do ser humano de dar vida a personagens, criar situações ficcionais e colocar isso diante do público ocorre por meio de um pacto entre aqueles que promovem a cena e os que assistem. Este pacto é parecido com o que acontece nos ambientes sagrados e religiosos, pois, entre os fiéis e o sagrado, ocorre uma combinação capaz de ligar o material ao sobrenatural, a necessidade mundana ao desejo do devoto, enfim, a capacidade e a vontade de vivenciar outras experiências, além daquelas que são experienciadas no cotidiano. A ficção teatral, ao permitir os encontros, promove ações ritualísticas e reforça a sacralidade dos desejos inerentes ao humano.

Muito se discute sobre o sentido do teatro e sua utilidade, mas o certo é que ele, ao longo do tempo e em diferentes culturas, adquiriu acepções variadas, sem jamais deixar de existir, ressaltando sua umbilical articulação à existência humana. Para Patrice Pavis:

> A origem da palavra grega teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios óticos o constituem. Tão somente pelo deslocamento da relação entre olhar e objeto olhado é que ocorre a construção onde tem lugar a representação (Pavis, 2003, p. 372).

Além dessa percepção, podemos retomar o trabalho de Denis Guénoun ao questionar a necessidade do teatro, reflexão em que o pesquisador promove balanço interpretativo partindo das considerações de Aristóteles até as alterações que a arte teatral alcançou nos últimos tempos, onde, por fim, considera:

> Há teatro por necessidade dos homens de jogar. Ora, nosso mundo conhece, como outros mundos antes dele, um número quase infinito de jogos: dignos ou vis, jogos físicos, de cartas ou de signos, de piões ou de peças, de papéis ou de dinheiro. O que tona necessário esse jogo entre outros? A singularidade de seu campo e de suas regras. O teatro, hoje, está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e em sua verdade. Suas regras são em número finito, mas uma delas prescreve todas as outras: aquela que exige que esta apresentação encontre sua fonte e origem íntima no confronto entre a existência e a poesia. O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. Só o teatro faz isto: só ele lança o poema para diante de nossos olhos, e só ele lança e entrega a integridade de uma existência. Comandadas por este lançar, que vem dos extremos poéticos da língua, a nudez, a precisão e a verdade fazem do teatro uma necessidade – absoluta (Guénoun, 2004, p. 147-148).

Além do entendimento do teatro como espaço onde um grupo de pessoas observa uma ação, a reflexão de Guénoun insere no debate a questão do jogo e que ele "lança o poema diante de nossos olhos", daí a importância de sua existência e necessidade. Sob esse aspecto, cabe lembrar que, no mundo ocidental, a origem das artes cênicas remete aos cultos e rituais dedicados a Dionísio por meio dos ditirambos, que lançavam mão de elementos teatrais, como objetos simbólicos, trajes específicos e estruturação de um tempo cósmico durante a realização das cerimônias. Isso sem contar a gestualidade, o canto, a dança, a mímica e todas as diferentes formas de expressões corporais utilizadas nos encontros. Conforme o tempo e os diferentes ambientes culturais, essas expressões vão sofrendo alterações, ganhando outras dimensões e produzindo sentidos variados, porém, a expressividade cultual do teatro permanece, seja no período medieval, com as procissões e a ocupação dos espaços

públicos pela reencenação frequente de temas bíblicos, da vida de Cristo e dos santos, passando pelo estabelecimento do mundo burguês, onde os temas e as dimensões sociais se alteraram profundamente, até chegar a momentos mais próximos de nós, quando tardiamente reconhecemos outros espaços culturais além do mundo europeu e ocidental como ambientes carregados de sentidos e experiências. Em outros termos, o teatro, como expressão humana, permanece e, junto dele, as expressões rituais e a possibilidade de contato e ressignificação do sagrado.

A possibilidade do encontro entre espectadores e atores promovida pelo jogo talvez seja uma das mais importantes ações cultuais do teatro e, na sociedade contemporânea, isso toma uma dimensão importante e até disruptiva, pois, num ambiente que privilegia as ações individuais e o desejo material, estar em contato com o outro, estabelecer-se em grupo, comungar experiências e acessar desejos coletivos compõem uma experiência tão importante quanto aquelas promovidas pelas diferentes religiões ao longo do tempo. Enfim, "lançar um poema" para o público é uma ação poderosa.

No século XX, importantes nomes das artes cênicas mundial buscaram refundar as noções de teatro realçando seu caráter ritual e a imprescindibilidade de ligar pessoas num mundo fraturado por guerras, fome, exploração e outras consequências típicas da especulação do capital. Antonin Artaud talvez seja o primeiro e o mais destacado teórico do teatro do século que lutou contra a noção de racionalidade burguesa e voltou-se para a força ritual e cósmica do teatro. Lançado em 1935, o livro *O teatro e seu duplo* mexeu com as discussões teatrais subsequentes por defender a ação do corpo humano e sua sonoridade como linguagem cênica. Contra o teatro de palavra e de tese, Artaud chamou para o debate a força e a capacidade do ritual e colocou no centro dessa reflexão o corpo humano, desprovido de elementos entendidos como racionais, mas carregado de desejos, ânsias e pulsões, marcando um movimento de retorno às origens religiosas e sagradas do teatro.

Na esteira dessas reflexões surgiram inúmeras propostas teatrais, com destaque para as ponderações e os exercícios do teatrólogo polonês Jerzy Grotowski que, vivendo na segunda metade do século XX, consolidou o teatro experimental como espaço criativo importante das artes cênicas. Grotowski foi o responsável por recuperar as ações físicas de Constantin Stanislávski e levá-las às últimas consequências em busca de um teatro físico e ritualístico. Publicado em 1965, o livro *Em busca de um teatro pobre* foi fundamental para reafirmar o papel da arte teatral no mundo contemporâneo. Percebendo a dimensão que o cinema e a televisão tomaram na vida das pessoas e fazendo severa crítica ao teatro de palavra, o autor demandava o encontro entre atores e espectadores de outra forma, despido de figurinos, maquiagem e tudo que ele considerava supérfluo, mas tendo a técnica pessoal e cênica do ator como preponderante. Em seu trabalho com a dramaturgia, Grotowski procurava entender e confrontar o arquétipo de cada texto chegando ao mito. Com isso,

> Ele propôs um confronto com o mito, mais do que uma identificação. Se os atores e o diretor mantêm suas associações pessoais e experiências particulares enquanto tentam encarnar o mito (ou arquétipo) na encenação, então a conexão com as raízes e tanto a relatividade dos problemas de hoje quanto a relatividade das próprias raízes tornam-se perceptíveis para o espectador. Nessa luta ou confronto é possível tocar uma camada mais íntima e pessoal do ator que, quando exposta, suscita um choque que pode quebrar a máscara social do espectador e do ator e tocar cada um deles em um nível mais profundo. Grotowski acreditava que, dada a ausência de um sistema de crenças comum, era somente através da conexão direta entre ator e espectador, sem artifícios, através da "percepção do organismo humano", que o mito nos permitiria mais uma vez experienciar uma verdade humana universal (Slowiak; Cuesta, 2013, p. 95).

A amplitude dessa proposta significou a produção de inúmeros projetos cênicos no Brasil e no mundo, todos, em menor ou maior grau, com ligações com o ritual, não no sentido estritamente religioso, mas humano, que é a dimensão que o polonês buscava. Além disso, permitiu o surgimento de ou-

tras reflexões com base no encontro do espectador com os atores e, nesse caso, merece destaque o trabalho desenvolvido por teatrólogos como o italiano Eugênio Barba, aluno e discípulo de Grotowski, e o inglês Peter Brook, ambos preocupados com os caminhos das artes cênicas no final do século XX. Talvez seja Barba quem melhor ajudou a disseminar as noções grotowskianas e suas articulações com um teatro ritualizado, formatando sua "antropologia teatral" e a busca de um "teatro santo e sacrílego". De acordo com suas palavras:

> Para o ator, a personagem é um instrumento para agredir a si mesmo, para atingir alguns recessos segredos da sua personalidade, para desnudar o que ele tem de mais íntimo. É um processo de autopenetração, de excesso, sem o qual não pode existir criação profunda, contato com os outros, possibilidade de formular interrogações angustiantes que voluntariamente evitamos paras preservar o nosso limbo cotidiano. Livrando-se da canga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com a personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psiquê e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um "ápice", que é purificação aceitação da própria fisionomia interior, libertação (Barba, 2019, p. 99-100).

Por essas palavras é perceptível que parte do processo de renovação teatral da segunda metade do século XX retomou as ligações com o ritual e com o sagrado, vocalizando em uma dimensão ampla e articulada com o jogo promovido pelo encontro entre atores e espectadores. Passado o tempo e percebida a necessidade de valorização da dimensão humana, o teatro tornou-se linguagem prioritária e potencial para a transformação, uma vez que seu constante caráter ritualístico foi recuperado e redimensionado no contexto da segunda metade do século passado.

No Brasil, inúmeros profissionais do teatro lançaram mão desse debate desde a década de 1960, momento em que o país vivenciou um amplo processo criativo até o golpe militar de 1964. Com a ditadura, a criação experimental sofreu inúmeros revezes no campo das artes, mas continuou se fazendo presente em produções importantes. Com isso, as ideias de Grotowski e Barba se tornaram mais frequentes entre nós, especialmente a partir dos anos 1970, momento em que o livro *Em busca do teatro pobre* foi publicado em português e o país recebeu, pela primeira vez, a visita do teatrólogo polonês para uma série de palestras e debates. No entanto, é nos anos seguintes, em especial na década de 1980, que essas noções teatrais se tornam mais conhecidas, não só no Brasil como na América do Sul, já que esse é o período em que a maioria das ditaduras militares da região estavam se desintegrando, com um saldo bastante negativo para o mundo das artes e da criação.

A formação do Galpão no início da década de 1980 e a importância do teatro grotowskiano

O Galpão é um grupo de teatro que iniciou suas atividades em 1982 por meio da união de cinco atores – Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Teuda Bara, Antônio Edson e Fernando Linares –, após a realização de uma oficina ofertada pelo *Goethe Institut*, em Belo Horizonte. Hoje, o grupo conta com doze atores e, de acordo com o site da companhia, já visitou mais de 2800 cidades no Brasil e no exterior, com mais de quatro mil apresentações e um público total estimado em dois milhões de espectadores, em vinte e seis espetáculos. Em suma, é um grupo muito conhecido, com longa carreira e uma produção variada e substanciosa. Como estamos tratando das relações entre teatro e o universo do sagrado, utilizaremos a produção do Galpão nos anos de 1980 como uma referência receptiva às ideias de Grotowski no Brasil.

Naquele período, o grupo produziu oito espetáculos, sendo cinco voltados para o público das ruas.[3]

Ocupar os espaços públicos durante o processo lento, gradual e controlado de distensão política, depois de anos de repressão militar aos artistas e ao teatro e também após a profunda reforma cultural realizada pelos militares no Brasil, tinha um sentido transgressor e político potencializado. Isto é sempre lembrado no processo de rememorização dos atores, que deixam claro a opção por fazer teatro de rua devido à dificuldade de conseguir utilizar as escassas salas teatrais da capital mineira na época e também pela opção política que representava as praças e as ruas. "Levar o teatro para a rua, no Brasil, em 1982, significava uma ruptura com o 'status quo' de uma sociedade cuja expressão artística estava coibida e confinada por dezoito anos de falta de liberdade e perseguições políticas" (Moreira, 2013, p. 117).

O caráter disruptivo do "teatro de rua" é tema de reflexões importantes do pesquisador André Carreira, que recupera o sentido de jogo teatral esclarecendo que no espaço público o jogo pode sair da esfera individual e subjetiva e caminhar para a coletividade, transição que, segundo ele, potencializa a transgressão. Tal transgressão pode ocorrer pelo fazer artístico que ocupa e ressignifica o espaço público:

> Ainda que se possa ver nas ruas manifestações artísticas que nada têm de transgressoras – especialmente nos casos em que as instituições da cultura levam espetáculos de âmbitos fechados aos palcos nas ruas, ou quando organismos oficiais de cultura realizam atividades de rua – se pode dizer que essencialmente o teatro de rua transgride

3. Os espetáculos de rua produzidos nesse momento foram: "E a noiva não quer casar..." (1982 – direção de Fernando Linares), "Ó prô cê vê na ponta do pé" (1984 – direção de Fernando Linares e Eduardo Moreira), "A comédia da esposa muda" (1986 – direção de Paulinho Polika), "Foi por amor..." (1987 – direção de Antonio Edson) e "Corra enquanto é tempo" (1988 – direção de Eid Ribeiro). Para os palcos, o grupo encenou nos anos 1980: "De olhos fechados" (1983 – direção de Fernando Linares), "Arlequim servidor de tantos amores" (1985 – direção de Fernando Linares) e "Triunfo: um delírio barroco" (1986 – direção de Carmen Paternostro).

> o princípio hierárquico espacial dentro do qual a sociedade burguesa enquadra as manifestações artísticas. As intervenções espetaculares que propõe a desconstrução do discurso do espaço rigidamente ordenado e da regulação legal do trânsito veicular e de pessoas, por exemplo, representam sempre uma espécie de ruído com o qual a instituição busca conviver, mas sempre à força de contradições (Carreira, 2007, p. 42).

O rompimento do espaço urbano pela arte teatral possibilita novos movimentos, encontros e interações, e isso, por si só, no ambiente imediatamente após a Ditatura Militar, significava muito. No geral, as reflexões de Carreira demonstram que o teatro de rua toma elementos das manifestações de rua, recondiciona as regras do espaço público, contrapõe-se aos projetos culturais homogeneizadores e, necessariamente, não pode ser compreendido como uma manifestação que se coloca sob a chave da arte popular, mas sim da arte alternativa. Daí o fato de esse tipo de encontro, promovido pelo jogo teatral em ambientes de passagem e dispersão, promover outros tipos de intercâmbio social, liberando pontos alternativos de reflexão e sensibilização a outras formas de encarar e compreender o processo social. Porém, no contexto desta reflexão, é preciso refletir sobre em que medida esse tipo de ação cênica, amplamente utilizada pelo Galpão ao longo dos anos de 1980, esteve em diálogo com as noções cultuais, ritualísticas e experimentais que marcaram o debate teatral da segunda metade do século XX.

A atriz Wanda Fernandes, em texto de 1982, momento em que o grupo acabava de se formar, escreveu algumas notas que apontam para a maneira como ela entendia o teatro de rua. Salta aos olhos dos leitores a maneira como a atriz trata da questão dos encontros inesperados e a emoção que eles geram.

> O teatro é comunicação. É comunicação e troca de energia: ator – público. O ator e as emoções do personagem mexem com o público, desequilibram-no. O público recebe as emoções e reage a elas. Existe sim um pacto entre atores e plateia, para que um dê e outro receba. O público espera que o ator o desequilibre, faça-o se emocionar. O

> público busca a emoção também junto com o ator. O público também quer senti-la. Quando ele não a sente, sai frustrado e vazio do teatro. O bom espetáculo é aquele que transforma o espectador. O espectador sai renovado, com uma carga maior de informação ou mais nova de emoção. [...] O teatro de rua é a magia que pode chegar ao absurdo. É a confusão, o impacto, o irreal, o inesperado, o estranho, o esdrúxulo, a irreverência, o atrevimento, a provocação (Fernandes, 2006, p. 249-251).

Nos meios teatrais brasileiros dessa época, as ideias de Eugênio Barba, relendo e divulgando as proposições de seu mestre Jerzy Grotowski, ganharam forma e influenciaram muitos grupos teatrais. Esse movimento ocorreu em toda a América do Sul, especialmente porque era o momento de restabelecimento dos espaços democráticos em diferentes países após as ditaduras militares que assolaram a região com autoritarismos de toda sorte. Com o Galpão não foi diferente.

O grupo de jovens atores que vivia e trabalhava em Belo Horizonte optou por ficar na cidade de origem e batalhar por um processo formativo naquele ambiente, bastante diverso dos grandes centros de produção de arte, como São Paulo e Rio de Janeiro. Ali é claro que entraram em contato com grupos de teatro de outros lugares do país e do exterior em busca de compreender o sentido daquele tipo de ação cênica. Nesse caso, merece destaque a importância dos festivais de arte e de teatro para a formação do Galpão. O grupo, que surgiu a partir de uma oficina realizada no Festival de Inverno da UFMG, consolidou seu trabalho num momento em que os festivais ganhavam força em diversas partes do país e foram importantes para a circulação de ideias e propostas artístico-culturais após a ditadura. Em várias ocasiões, o ator Eduardo Moreira rememora a importância desse movimento não só para o Galpão, mas para a troca de ideias e formação de novos atores e público na época. Para aqueles atores que desenvolveram seu trabalho fora do circuito principal de criação artística nacional, esse movimento foi fundamental. Além do próprio Festival de Inverno da UFMG, do qual o grupo sempre partici-

pou ativamente, ocorreram festivais durante os anos 1980 em cidades relativamente próximas a Belo Horizonte, como Sertãozinho (SP), Baenpendi (MG) e Paraty (RJ), onde o grupo recém-formado esteve presente. De forma geral, no ambiente dos festivais, as inovações artísticas e de vanguarda ganhavam destaque e, no caso das artes cênicas, as ideias de Grotowski, Barba e do teatro ritual tiveram grande amplitude, transformando-se em fontes criativas para muitos grupos.

A ampliação dos festivais nacionais permitiu também o intercâmbio com grupos de artistas do exterior e, no caso das discussões cênicas, muitos grupos de teatro de rua latino- americanos e europeus passaram pelo Brasil, entre eles, aqueles que eram fortemente marcados pelas proposições de Grotowski e Barba. Isso, inclusive, ressalta importante diferença entre o teatro de rua discutido e promovido nesses festivais com o teatro de rua desenvolvido no Brasil dos anos 1960, onde o tema do engajamento e do posicionamento político eram a tônica dos espetáculos, obviamente marcados pelo autoritarismo da Ditadura Militar. Com o restabelecimento paulatino da vida democrática e sob o impacto de propostas artísticas que iam além do engajamento, os projetos de teatro de rua que passavam a ganhar força estavam centrados na figura do ator e nos encontros cultuais que os ambientes públicos possibilitam. Certamente, sem os festivais e sua intensa circulação de ideias, seria bem mais complexa a formação de um grupo teatral composto por atores em Belo Horizonte. E o Galpão foi muito hábil no sentido de compreender o momento, envolver-se nesses espaços, inclusive chegando a criar festivais na capital mineira.[4] Em um texto de balanço sobre a participação do grupo em festivais, Eduardo Moreira elenca uma série de encontros que os festivais permitiram à trupe:

4. O Galpão criou no início da década de 1990 o primeiro festival de teatro da capital mineira, Festin (Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte), que mais tarde se transformou em FIT e tornou-se responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultural, tornando-se um evento cultural importante da cidade até os dias atuais.

> Outra contribuição marcante dos festivais na nossa trajetória foi ter-nos permitido encontrar e assistir a trabalhos de craques do teatro como Peter Brook, Robert Lepage, Eugenio Barba, Sankai Juku, El Galpon, La Candelaria, Yuchachkany. Vanesa Redgrave, La Abadia, Generik Vapeur, os Fofos, Beatriz Sayad, Tear, Felipe Hirsch, Cheel by Jowl, Imbuaça, CPT, Teatro Sunil, Globe Theatre, Tascabille, Potlach, Terreira da Tribo, Fora do Sério, etc. etc. (Moreira, 2010, p. 154-155).

Por mais que estejamos diante de referências variadas, muitas delas altamente significativas para o desenvolvimento dos debates sobre as artes cênicas no Brasil e no mundo, esse conjunto aponta para as renovações europeias da época e também para os encontros com grupos inovadores do teatro latino-americano, uma conjugação de interesses e esforços que possui relação direta com as noções de "teatro ritual" ou "antropológico", muito divulgado e conhecido na época sob a chave da inovação.

Frente a isso, é importante questionar como esse caldeirão de ideias e desejos de fazer teatro se estruturou no interior do Galpão. Ou, de forma mais direta, qual a influência das propostas teatrais de Grotowski, Barba e outros no processo de composição do trabalho da companhia ao procurar dialogar com as ruas, seja da capital mineira ou de qualquer outra cidade por onde a trupe ne época se apresentou?

Em uma das participações no Festival Internacional de Teatro de Rua, no Rio de Janeiro, o Galpão estabeleceu contatos com os grupos italianos Tascabille e Potlach, de onde surgiu a inspiração para o uso instrumentos musicais pelos atores em cena, característica de suas encenações até hoje. No mesmo festival, também houve o contato com o grupo dinamarquês Farfa, dirigido na época pelo próprio Eugenio Barba e, dessas interlocuções, surgiu o convite para uma atividade teatral, em homenagem a Grotowski, em Huampaní, no Peru, em 1988. O grupo participou dessa experiência encenando *A comédia da esposa muda*, e os contatos com Barba e as teorias grotowskianas se aprofundaram.

> O encontro de Huampaní foi outro momento importante, que nos permitiu aprender muito com os ensinamentos de Barba e dos grandes mestres do teatro antropológico. Foi também a oportunidade de vivenciarmos um grande congraçamento teatral, representado pelo encontro das mais diferentes culturas. O evento também nos permitiu perceber como também havia uma espécie de "colonização cultural" por trás de tudo aquilo, especialmente entre grupos peruanos e colombianos, que reproduziam a forma de criação e imitavam o modelo trazido pelos europeus. Era como se estivéssemos assistindo a uma série de pastiches do Odin Teatret e do Farfa. Começava ali a se delinear com mais clareza a certeza de que nosso caminho teria que ser construído por nós mesmos (Moreira, 2021, p. 26).

Após essa experiência, que no processo de rememoração remete à necessidade de encontrar um caminho de trabalho específico, e não como pastiche de grupos europeus, o Galpão é convidado a participar do projeto Resenha Latino-Americana de Teatro e percorre, junto com grupos de outros países da América, diversas cidades italianas encenando *A comédia da esposa muda* e *Corra enquanto é tempo*, em eventos sempre organizados por grupos teatrais ligados a Eugênio Barba – ocasião onde os atores têm contato, inclusive, com o encenador polonês.

É visível, portanto, que o Galpão inicia seu trabalho de teatro de rua como uma opção de ação artística após o fim da Ditadura Militar, mas, além disso, ele procurou estar articulado às tendências teatrais da época. É uma companhia teatral dos anos 1980, que vai produzir um teatro bem diferente do teatro operário ou daquele que era realizado por grupos teatrais engajados na periferia das grandes cidades brasileiras nos anos 1970. O tom dos espetáculos em Belo Horizonte era dado pela irreverência, pelo uso de figurinos coloridos e pelo diálogo direto com a estética circense, como o uso de pernas de pau, nariz de palhaço, malabares etc. A questão é que a ideia do "teatro antropológico" serviu para que os jovens atores buscassem desenvolver intensivas formas de preparação corporal, vocal e de composição de cenas. Já o uso da estética circense foi uma saída importante para estar nas ruas, chamar a

atenção do público e se fazer ver. Depois de mais de vinte anos de Ditadura, censura explícita e implícita à produção artística, repressão de toda ordem e forte desenvolvimento da cultura de massas no país, os jovens do Galpão perceberam que precisavam chamar a atenção do público e a referência ao circo foi o caminho, o que obviamente permitiu inúmeros encontros pelas ruas das cidades e colocou os espectadores, acostumados com a dureza do militares, diante de algo completamente novo, colorido, provocador e com uma nova dimensão do político. Em outros termos, o encontro, o congraçamento, o jogo teatral e a retomada de aspectos rituais que ligavam as pessoas por meio da arte circense foi consolidando e se relacionando com as noções culturais de teatro em voga na época.

Voltemos a Grotowski, Barba e o Galpão no Brasil dos anos 1980. André Carreira comenta a influência do italiano sobre o processo de trabalho da companhia:

> A metodologia de trabalho que o grupo pôs em prática a partir de então apresenta semelhança com a forma de trabalhar do diretor italiano Eugenio Barba, especialmente no que se refere à disciplina do trabalho do ator. O treinamento dos atores do Galpão, diferentemente do que faz Barba, não é o ponto de partida para a criação da estrutura dramática dos espetáculos. Este treinamento funciona como uma aprendizagem independente de seus projetos cênicos. Como resultado deste processo contínuo de treinamento todos os membros do Galpão tornaram-se capazes de tocar pelo menos um instrumento musical, cantar, dançar, utilizar pernas de pau e praticar acrobacia (Carreira, 2007, p. 130).

O papel dos atores e seu processo criativo são centrais na composição e na história do Galpão. O grupo não possui um diretor fixo, constituindo-se como uma companhia de atores que trabalha com diretores externos, geralmente convidados, e que tenham relação com os interesses do coletivo. Esse elemento é definidor de todo um programa de trabalho cujo centro se localiza na preparação completa do ator – que diz o texto, canta, dança, lida com ma-

labares e se aproxima do público – e na necessidade de estabelecer diálogos com a plateia. O mote de toda a produção galpônica localiza-se na intensa preparação do ator independente de cada projeto cênico, e este, por sua vez, busca encantar e aproximar-se do público num virtuosismo que envolve todo o jogo cênico. O ato teatral se transforma num espaço mobilizador de sentimentos, numa espécie de cerimônia que utiliza as técnicas e proposições de preparação dos atores que advém de Barba, ao mesmo tempo que rompe com as noções defendidas pelo italiano de que o valor do teatro não está em sua função sociológica, mas no sentido psicológico que ele potencializa nos atores e no público. A "cerimônia teatral" promovida pelo grupo de Belo Horizonte atua sobre atores e público, mas também se articula com questões sociais da época. Não por acaso, a atriz Wanda Fernandes, em texto de 1982, já sinalizava para essa conjugação que o pacto teatral pode promover nas ruas. Ao mesmo tempo, o ator Eduardo Moreira, quando trata do processo de formação da companhia, relembra a importância dos diversos encontros com as teorias de Grotowski e Barba ao longo dos diferentes festivais que participou, mas ressalta a necessidade de romper a ideia de uma influência europeizante sobre as discussões e composições cênicas do grupo brasileiro.

A irreverência, as cores, o malabarismo, o domínio de instrumentos musicais chamou muito a atenção da plateia brasileira dos anos 1980. A "cerimônia teatral" foi concretiza pelo encontro com o público diverso e instável das ruas, e esse foi um processo que também dialogou com as características sociais brasileiras, sobretudo por meio da linguagem mineira, cujo exemplo maior foi a encenação de *Romeu & Julieta* (1992), onde o texto de Shakespeare foi reescrito e encenado com prosódia que lembra o interior de Minas e cuja inspiração foi *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Antes dessa encenação, todos os espetáculos de rua do Galpão dialogaram de alguma forma com problemas sociais brasileiros. A questão feminina foi tema que perpassou espetáculos como *E a noiva não quer casar*, *A comédia da esposa muda* e *Foi por amor*, este último inspirado nas discussões sobre o julgamento de Doca Street pelo assassinato

de Ângela Diniz, nos anos 1980. O assassino foi responsabilizado pelo crime, mas obteve o direito de cumprir a pena em liberdade com base na tese dos advogados de defesa de que o ocorrido foi em defesa da honra e "por amor". Em meio a inúmeros protestos pelo país, o caso ganhou ampla repercussão e o Galpão aproveitou-se do momento para colocar o direito das mulheres em praça pública, mas sempre utilizando as técnicas circenses, a ironia e o contato com o público. A questão religiosa e o avanço das igrejas neopentecostais no Brasil daquela época também foram tema do grupo, concretizando-se no espetáculo *Corra enquanto é tempo*, onde pastores disputavam fiéis em meio a prostitutas, moradores em situação de rua etc.

Diante de tudo isso, é fácil perceber que o Galpão bebeu nas fontes das transformações teatrais dos anos 1980, dialogou com vertentes teatrais europeias que tiveram grande influência em diversas partes do mundo, inclusive na América do Sul, mas conseguiu construir uma linguagem própria, calcada no lugar social onde o grupo surgiu e na temporalidade da qual faz parte. O valor da cultura regional, aliado aos elementos circenses e à preparação completa dos atores, permitiu o reconhecimento do público que, aos poucos, começou a tratar do Galpão como o "grupo das pernas de pau". Bastante diferente do teatro engajado dos anos 1960 e 1970 e também do teatro de rua realizado nessa época, a trupe foi construindo seu caminho por meio de articulações entre as proposições grotowskianas e os ensinamentos de teatrólogos como Eugênio Barba e Peter Brook. A ideia de "cerimônia teatral" foi utilizada no sentido da formação dos atores e com a necessidade de causar o encantamento e o pacto com o público das ruas.

Sob esse aspecto, o trabalho desenvolvido pelo Galpão diz muito sobre o teatro brasileiro e a realidade social do país nos anos posteriores à distensão lenta e gradual da Ditadura Militar. O público, distante do teatro, precisava ser cativado, e a cerimônia do encontro seria fundamental para religar as pessoas à necessidade de rediscutir, repensar e se articular às questões que aquele momento colocava para todos. Distante da noção de engajamento que não

tinha muito apelo no momento, os atores centraram suas forças na alegria, na irreverência, nas cores e, com isso, tentaram reativar o sentido sagrado do encontro teatral tão importante ao longo do tempo e que adquiriu diferentes maneiras em múltiplas culturas. A necessidade do encontro e do jogo que a arte teatral propicia restabeleceu em Belo Horizonte, via Galpão, a sacralidade dos agrupamentos humanos e a potencialidade da arte como forma de reflexão, ação e fruição.

Referências

BARBA, E. *A terra de cinzas e diamantes*: minha aprendizagem na Polônia. Trad. Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, E. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CARREIRA, A. *Teatro de rua:* Brasil e Argentina nos anos 1980. São Paulo: Hucitec, 2007.

FERNANDES, W. Reflexões sobre teatro de rua. *In*: ALVES, J.; NOE, M. *O palco e a rua*. A trajetória do teatro do Grupo Galpão. Belo Horizonte: Ed. PUC MG, 2006.

GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MOREIRA, E. (org.). *Grupo Galpão:* tempos de viver e de contar. São Paulo: Edições SESC, 2021.

MOREIRA, E. *Uma história de encontros*. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SLOWIAK, J.; CUESTA, J. *Jerzy Grotowski*. Trad. Júlia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

O sagrado e o cinema

Paulo Roberto Monteiro de Araujo[1]

Emerson Brito[2]

O cinema, desde a sua criação no final do século XIX, tornou-se um significativo instrumento de linguagem, uma ferramenta crescente de comunicação e expressão artística. Ele não apenas reflete a sociedade, mas também molda percepções e valores culturais. Um dos

1. Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas. Contato: prmaraujo@uol.com.br.

2. Professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Doutor em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Contato: emerson.brito@belasartes.br.

temas complexos que o cinema aborda é o sagrado. O sagrado, em suas diversas manifestações simbólicas, culturais, metafóricas, entre outras, tem sido uma fonte de inspiração para pesquisadores e criadores ao redor do mundo. O presente capítulo tem o propósito de elaborar uma reflexão sobre como o sagrado é representado no cinema, analisando sua linguagem artística por meio de imagens compreendidas como formas representacionais e simbólicas.

O conceito de sagrado é multifacetado e varia amplamente entre diferentes culturas e religiões. No entanto, em termos gerais, o sagrado pode ser entendido como algo que é considerado divino, espiritual ou digno de reverência. No cinema, o sagrado pode ser representado de várias maneiras, desde a representação direta de figuras religiosas e eventos até a exploração de temas espirituais e existenciais. Filmes como *A Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, e *Os dez mandamentos* (1956), de Cecil B. DeMille, são exemplos clássicos de como o cinema pode retratar eventos e figuras religiosas de maneira direta e evidente.

Além das representações diretas, o cinema também explora o sagrado por meio de narrativas poéticas, simbólicas ou metafóricas. Filmes como *Era uma vez um gênio* (2022), de George Miller, e *A garota dinamarquesa* (2015), de Tom Hooper, utilizam imagens e temas que evocam o sagrado de modo simbólico, poético e metafórico.

Em *Era uma vez um gênio*, a jornada do protagonista é frequentemente interpretada com símbolos que podemos associar ao sagrado das culturas ocidentais e orientais, como efeitos de luz, símbolo da cruz, a romã, ou mesmo por trechos do roteiro. Da mesma forma, *A garota dinamarquesa* explora questões da figura humana e sua criação, ressignificando a vida por meio de uma narrativa poética e visualmente associada a elementos que compõem o sagrado tal qual a cor azul, a cruz, os efeitos de raios de luz.

O sagrado no cinema não se limita apenas às religiões tradicionais. Filmes de ficção científica e fantasia frequentemente exploram temas espirituais e existenciais de maneiras inovadoras. *Blade Runner 2049* (2017), de Denis

Villeneuve, e *Matrix* (1999), das irmãs Wachowski, são exemplos de como o cinema pode usar cenários futuristas e elementos de fantasia para explorar questões sobre a natureza da realidade, a alma e o propósito da vida. Esses filmes, embora não sejam explicitamente religiosos, tocam em temas que são centrais para muitas tradições espirituais e filosóficas.

Filmes que se utilizam de relações com os temas espirituais e religiosos têm o poder de inspirar, confortar, informar e provocar reflexão. Eles podem ajudar o público a se conectar com suas próprias crenças e valores, bem como a explorar novas perspectivas sobre o sagrado. Além disso, o cinema pode servir como uma ponte entre diferentes culturas e tradições religiosas, promovendo um maior entendimento e respeito mútuo.

Por outro lado, a representação do sagrado no cinema também pode ser fonte de controvérsias e conflitos. Filmes que desafiam e questionam crenças religiosas estabelecidas podem ser vistos como ofensivos ou blasfemos por alguns espectadores. A reação a esses filmes pode variar amplamente, desde debates intelectuais até protestos e boicotes. Eis o motivo da importância de se abordar o sagrado no cinema com sensibilidade e respeito, reconhecendo a diversidade de crenças e valores que existem no mundo.

Nós encontramos a representação do sagrado em toda a história da arte, com maior destaque na arte antiga, durante a Idade Média, e até mesmo no renascimento, principalmente no barroco. Com o advento do modernismo e da arte contemporânea, temos novas linguagens, como o audiovisual. Assim, a representação do sagrado na história da arte reflete não apenas a evolução das técnicas e estilos artísticos, mas também as transformações profundas na percepção humana do divino e do espiritual ao longo dos séculos.

Consideramos aqui que a palavra "sagrado" também estará associada a elementos da ficção e narrativa audiovisual, de modo a se apresentar como mitológico, misterioso, fábula, indefinido, mágico e fantasioso. O filme *Era uma vez um gênio*, por exemplo, trata do "gênio da lâmpada", um ser da mitologia árabe que promove valores morais e éticos associados aos ensinamentos sagrados.

Assim, temos o uso de simbolismo religioso na cinematografia para transmitir mensagens espirituais empregadas pela direção de arte. Esses tópicos oferecem uma ampla gama de possibilidades para explorar as interseções entre o sagrado, a educação e o cinema, proporcionando uma abordagem multidisciplinar e enriquecedora.

Compreender a arte como um conceito historicamente mutável torna complexa qualquer tentativa de definição fixa. Entretanto, observar os aspectos que constituem uma obra artística e interpretar seus elementos visuais, simbólicos, históricos, sociais, culturais e religiosos pode ser um caminho eficiente para compreender aquilo que chamamos de arte. Toda obra estabelece uma troca de sentidos com quem a observa, mesmo quando sua mensagem não se apresenta de modo direto ou objetivo.

A leitura imagética desempenha um papel tão importante quanto a sua criação artística, e atentar-se a esses detalhes fornece um enriquecimento durante sua análise. Diversas são as formas que auxiliam a elucidar um objeto de arte, mas o ponto inicial para interpretar uma obra de arte é sem dúvida olhar para ela. Quanto maior o tempo de contemplação, mais evidentes os elementos visuais, facilitando, assim, a nossa compreensão. Todavia, apenas olhar não será suficiente, pois a visão irá captar apenas aquilo que está na superfície da pintura ou na sequência de imagens de um filme, ou seja, como os elementos estão organizados na pintura ou na representação da obra audiovisual. Sendo assim, é necessário relacionar a análise visual desempenhada pelo espectador junto com fatores como contexto histórico, artístico e técnico da produção para se ter uma leitura completa da obra de arte.

É praticamente impossível falar de arte sem levarmos em conta a sua linha cronológica, representada por meio dos estilos, influenciando e sendo influenciado pelas linguagens plásticas concebidas no decorrer da história. Por trás de toda obra existe um contexto pelo qual ela foi criada. Logo, localizá-la no seu tempo histórico é observar seu tema, suas relações políticas, sociais, seus autores e seus conceitos, auxiliando na compreensão dos seus possíveis significados.

A contextualização da história é um dos principais pontos para começar a entender uma obra de arte. Por exemplo, ao escolhermos uma peça artística da Idade Média, é bem provável que se trate de uma obra religiosa. O período é conhecido também por "Idade da Fé". Isso se deve ao fato de que a Igreja Católica, por muitas vezes, foi patrona das artes e incentivadora na divulgação da mensagem bíblica por meio de suas representações sacras (Janson, 1986).

Isto é, muito do simbolismo artístico dessa época remete ao cristianismo, a religião que imperava no ocidente aproximadamente entre 470 a 1300 d.C. Nas obras desse período, a cor dourada ou os tons cujos matizes eram amarelos e alaranjados tornaram-se muito presentes. Esses matizes dourados representavam o sagrado e estavam presentes em grande parte das criações medievais, especialmente em obras dedicadas a santos, figuras bíblicas e cenas devocionais. Esse recurso pode ser observado em produções associadas à tradição ítalo-medieval, como em obras de Piero Cavallini.

A presença do dourado na arte medieval não se limita a uma escolha cromática ou decorativa. Trata-se de um recurso simbólico associado à esfera celeste e à experiência visual do sagrado. Segundo a obra *Os fundos de ouro na pintura italiana: da Idade Média ao Renascimento*, o ouro, quando utilizado na pintura, "não serve para representar a realidade", mas para aludir a uma dimensão distinta, inatingível e distante. O fundo dourado torna-se, assim, a imagem visual do céu, da esfera celeste e da presença sagrada que envolve Cristo, os santos e as figuras devocionais (Scala, 2012, p. 5).

Vemos que compreender o contexto histórico nos auxilia a descobrir a função dos elementos e conceitos artísticos da arte. Seja para expor uma mensagem, como no caso da arte sacra, seja por estar associada a uma ideologia de poder, ou para estudos científicos, o contexto sempre afetou diretamente a produção artística.

Com relação aos estudos científicos, podemos citar Da Vinci. A amplitude de sua atuação permite compreendê-lo como uma das figuras centrais do renascimento, justamente por articular investigação científica, observação

anatômica, experimentação técnica e criação artística. Além de pinturas e estudos plásticos, Leonardo produziu reflexões e projetos relacionados à engenharia, arquitetura, anatomia, música, geologia e invenções, revelando uma compreensão integrada entre arte, ciência e conhecimento do corpo humano (Da Vinci, 2004).

O renascimento foi um período ainda marcado pela influência católica, mas também atravessado pelo interesse renovado pela antiguidade clássica, pela filosofia e pela literatura humanística. Segundo Martindale (1979), o interesse pela linguagem, pela filosofia e pela literatura da Antiguidade ganhou força no século XV, especialmente em cidades como Florença, que se tornaram centros do pensamento humanístico. A recuperação das fontes clássicas e pagãs exerceu influência significativa sobre as artes visuais, criando um ambiente cultural em que tradição religiosa, pensamento humanista e investigação formal passaram a conviver de modo intenso.

Desse modo, num ambiente científico e religioso de criação, Da Vinci traz em seus estudos científicos sobre o conhecimento da anatomia humana preocupações de ordem religiosa e pagã como temas de suas produções artísticas. Mesmo ao produzir obras de temática sacra, como *Sant'Ana, a Virgem e o Menino*, Da Vinci não deixou de explorar os estudos científicos do corpo humano, especialmente por meio da observação anatômica e da investigação das proporções.

Graças a esses estudos, o artista nos possibilitou representações científicas da constituição física do homem, como é o caso do *Homem Vitruviano*, que trata do estudo das proporções humanas, com anotações sobre questões do estudo feitas pelo próprio Da Vinci; e a *Monalisa*, uma representação da figura feminina em primeiro plano pintada juntamente com a técnica do *sfumato*, desenvolvida pelo artista.

Nos estudos científicos e representações plásticas, a história das linguagens artísticas nos leva a um avanço tecnológico que acarretou uma mudança significativa no campo das representações visuais: a fotografia. Se fizermos

um levantamento da produção artística manual antes do surgimento da técnica da fotografia, veremos que a representação imagética, em pinturas, é predominantemente figurativista.

O fato de que a pintura tinha como principal função representar certa realidade, traz, com o surgimento da fotografia no século XIX, uma arte sem a necessidade da reprodução natural da imagem, pois a foto desempenharia esse papel. Desse modo, a arte estava livre para se desenvolver por outros caminhos da linguagem. As técnicas pictóricas passaram a ser mais fluidas, espontâneas, ou seja. elas estavam mais "libertas" pelo avanço tecnológico da fotografia, resultando em uma ideia de arte com vistas para o futuro: a arte moderna.

Os artistas dessa época acreditavam que qualquer que fosse a obra que apresentasse a imagem próxima ao real estaria ultrapassada. Logo, seria preciso criar uma nova forma de ver e sentir o mundo, em diversos estilos, oferecendo uma nova visão para sociedade sobre o mundo. O processo para uma nova visão do mundo deu origem e força às diversas manifestações artísticas como Dadaísmo, Impressionismo, Expressionismo, Cubismo e Surrealismo.

O cinema também trouxe mudanças em relação à arte e à imagem visual, principalmente no que se refere à questão do olhar do observador. A estaticidade imagética abriu espaço para o movimento das imagens do cinema, permitindo ainda mais o movimento do olhar do espectador, que aumentou graças à velocidade da apresentação das imagens.

O movimento da imagem no cinema ainda permitiu a introdução do conceito de tempo fílmico. Antes, o tempo de observação de uma imagem estática era o tempo que o observador determinava, afinal, era ele quem detinha o poder do prazo de duração que um objeto artístico poderia ter mediante suas próprias circunstâncias. Com o tempo fílmico, esse poder caía nas mãos do diretor, reconhecendo o tempo de projeção da imagem em movimento como o tempo fílmico e duração do objeto observado. Para Aumont, essa foi uma mudança radical, pois, anteriormente, podia-se controlar o quanto algo podia ser visto, e o próprio observador podia prolongar ou acelerar esse tempo; já com o

cinema, a duração é interativamente controlável, quase deformável, possuindo um começo, meio e fim para uma análise do objeto (Aumont, 2004).

O surgimento do cinema ainda acarretou numa incorporação de linguagens. Literatura, arte, teatro e fotografia, todos fazem parte de um sistema evolutivo de códigos que originou o próprio cinema. Nesse sentido, vemos que a narrativa da literatura serviu de base para a construção das histórias nos filmes, e a arte fez com que se compreendesse a delimitação de imagem por quadro juntamente com a representação figurativa. O teatro, bem como a ópera, serviram de escola, por assim dizer, à interpretação de atores dentro do espaço fílmico e do espetáculo, sendo a fotografia a matéria-prima para fazer com que as imagens simulassem um movimento contínuo.

Tecnicamente, o cinema pode ser compreendido como um feixe de luz projetado sobre uma tela, organizado por imagens em movimento. Um de seus elementos constitutivos fundamentais é o plano, unidade visual essencial para a construção de sentido no filme. Para entendê-lo, é necessário discorrer sobre esse elemento tão essencial na linguagem cinematográfica. As obras de arte sempre foram possíveis de se reproduzir, seja pelo próprio artista, seja por aprendizes ou por imitadores. Antigamente, essa reprodução era controlada e demandava fisicamente o mesmo esforço que o artista utilizava na produção do original de uma determinada obra.

A fotografia fez com que esse processo de reprodução das imagens acelerasse de modo a atingir o mesmo nível que a palavra oral, pois o olho apreende mais rápido do que a mão desenha. Já a reprodutibilidade técnica do som atingiu tal padrão de qualidade que conseguiu conquistar seu espaço dentre os procedimentos artísticos. Com o aumento da tecnologia e intensificação das mídias, houve alterações tanto na criação como na recepção dessas artes, pois não é apenas a possibilidade de se reproduzir obras, e sim o aparecimento de obras criadas para serem multiplicadas em série, graças a fotografia e ao cinema.

Os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicaram de forma tão notável as possibilidades de exposição da obra, que o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança

qualitativa em sua natureza, semelhante àquela experimentada em tempos primitivos. Assim como naquela época, a obra de arte foi sobretudo um instrumento de magia, dado o peso absoluto do seu valor de culto, e só mais tarde foi reconhecida como obra de arte. Hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como uma função secundária (Benjamin; Schöttker; Buck-Morss; Hansen, 2012).

Desse modo, a contemplação de uma obra deu lugar a uma percepção coletiva e distraída do real significado por trás da obra. No momento em que a obra de arte é replicada e ocorre a democratização da imagem, em que todos passam a ter livre acesso, especialmente as massas, o aqui e agora se perde. Esse novo contexto destruiu a aura, ou seja, aquela autenticidade por trás de uma obra, sua originalidade e inacessibilidade.

A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, além da sua permanência física até o seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina, é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura (Benjamin; Schöttker; Buck-Morss; Hansen, 2012).

Na contemplação da obra de arte, a sua aura é composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Existem duas circunstâncias que explicam o declínio atual da aura, que são: fazer as coisas ficarem mais próximas e a tendência das massas de perder o caráter único dos objetos através de sua reprodutibilidade.

A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Retrógradas diante de Picasso, elas se tornam progressistas diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza por combinar, íntima e imediatamente, o prazer em vê-la e vivenciá-la com o julgamento típico de um entendido. Essa combinação constitui um importante indicador social.

Na medida em que diminui a significação social de uma arte, mais se separam no público o espírito crítico e a fruição, o que fica muito claro no caso da pintura. A arte convencional será apreciada sem crítica, enquanto aquilo que é verdadeiramente novo provocará aversão à crítica (Benjamin; Schöttker; Buck-Morss; Hansen, 2012).

Desse modo, o aqui e o agora da obra de arte é o elemento que está ausente na reprodução. Esse aqui e agora é onde se desdobra a história, ao mesmo tempo, por assim dizer, enraíza-se uma forma de se compreender o significado do que é objeto dentro de uma certa tradição artística. Por sua vez, a reprodução técnica tem mais autonomia que a manual e pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original, pois o autêntico não preserva a sua essência criativa no que se refere à reprodução técnica. Mesmo o conteúdo ficando intacto, as reproduções desvalorizam o seu aqui e agora (como ato de criação temporal no tempo e espaço, em um significado kantiano). Daí sua autenticidade se perder, por meio da calcificação material da obra. "Mesmo na reprodução mais perfeita falta algo: o aqui-e-agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que está. Mas é nessa existência única, e somente nela, que transcorre sua história" (Benjamin; Schöttker; Buck-Morss; Hansen, 2012, p. 11).

Com o declínio do aqui e agora, perdemos a sua aura, ou seja, o tempo da contemplação, do sagrado, da recepção da imagem e a magia do olhar, como forma de apreensão do ato criativo do artista. Essa destruição da aura e o aumento da reprodução como exposição das coisas fez com que as massas modernas tivessem a necessidade de possuir o objeto. Com o aumento do consumo, aproximou-se os objetos aparentemente artísticos das massas populares, porém, não no sentido de apreensão do ato criativo, que é o fundamento original da obra.

Um exemplo desse ritual da contemplação aparece nos tempos antigos, em que poucos tinham acesso ao luxo, às obras de arte como pintura e escultura. O cinema, por sua vez, não era restrito a uma determinada classe dominante,

distinguindo-se, assim, daquela tradição de contemplar a obra. Na modernidade, com a aceleração da tecnologia e dos meios de comunicação, as criações artísticas se tornaram cada dia mais expostas a todos como forma de objeto para ser consumido, e não simplesmente contemplado como criação artística.

Os veículos de comunicação contribuíram para a propagação da informação de modo extremamente rápido, já que o objetivo era alcançar principalmente as massas. O luxo, a moda, as obras de arte, entre outros exemplos, tornaram-se acessíveis visualmente por meio de revistas ilustradas, fotografia, cinema, internet, redes sociais, entre outros. Essa democratização da imagem, de tornar as coisas acessíveis à massa da população, criou uma estrutura para o consumo. O consumo, que está ligado à acessibilidade das coisas, é o principal objetivo dessa aceleração da reprodutibilidade de imagens, sons e informações, provocados pelos veículos de comunicação.

Contraditoriamente ao que apresentamos acima acerca da perda da aura, por meio da reprodutividade das obras em objetos de consumo, podemos fazer uma leitura da narrativa poética do filme *A garota dinamarquesa*. Nossa questão é compreender como a construção visual do filme, especialmente por meio da direção de arte e do design de produção, procura apreender uma dimensão de aura da criação artística tendo como fundamento a presença simbólica do sagrado. Desse modo, o diretor de criação consegue elaborar uma narrativa em que o personagem principal do filme não se limite às suas questões de gênero. Daí o filme poder ser compreendido como um modo de apreender as linguagens artísticas relacionadas ao sagrado, a partir da relação entre os personagens Gerda Wegener e Einar Wegener. O nosso propósito é confrontar a figura de Gerda, a esposa, como uma possível representação de Maria, mãe de Jesus. Desse modo, Gerda seria uma espécie de mãe de Einar, no sentido que ela gesta, por assim dizer, o processo de transformação de Einar do gênero masculino para o gênero feminino. Gerda, então, ao assumir tal processo de transformação do gênero do marido, torna-se mãe de Lili, nome que Einar assume quando se torna mulher.

Começamos a análise pelo espaço sentido da obra cinematográfica, em que encontramos algumas breves relações de composição visual à linguagem sacra conferidas pela diretora de arte do filme, Eve Stewart. Ao comentar sua leitura visual da obra literária *A garota dinamarquesa*, Stewart afirma que percebeu no livro uma dimensão espiritual, relacionada à jornada de Lili para tornar-se mulher, dimensão que a equipe procurou evocar visualmente no filme (Murphy, 2016).

Em uma primeira leitura da obra fílmica, a narrativa direta parece conduzir o espectador à experiência de transição de gênero vivida por Lili, especialmente por meio das tensões entre corpo, identidade, reconhecimento social e procedimentos médicos. No decorrer do filme, o espectador é inicialmente guiado pelas dimensões afetivas e científicas desse processo, sobretudo pela possibilidade cirúrgica apresentada à personagem. No entanto, a descrição de uma "jornada espiritual de Lili", apontada por Stewart, ganha força quando observamos as relações poéticas com o sagrado que atravessam a construção visual do filme.

Para "embalar" o espectador, o espaço som, que confere a sonoplastia do filme, oferece recursos técnicos que amplificam as possibilidades criativas de realização do audiovisual. Diálogos, ruídos, silêncio e, principalmente, a trilha sonora, discorrem particularidades em seus elementos compositivos, instigando a reflexão sobre a complexidade e a importância da personagem e de sua narrativa. No espaço som do filme, observamos uma relação simbólica na composição das personagens. De acordo com o compositor francês Alexandre Desplat, responsável pela trilha sonora do filme, em entrevista para Tim Gray da revista *Variety*:

> A faísca veio quando percebemos que tínhamos que olhar para Einar através dos olhos de sua esposa. Ela é talvez a mais corajosa das duas. Ele é corajoso porque está se arriscando, mas ela corajosamente sacrifica o que eles têm como casal, para que ele se sinta livre e feliz. Quando percebemos que precisávamos passar musicalmente pelos olhos de Gerda, isso era uma revelação. Eu tive que fazer um dueto, respeitar

> cada uma dessas duas vozes - e encontrar diferentes ângulos a cada vez. Esse foi o outro desafio, observar dois personagens que estão mudando, não ser muito enfático, nem muito sombrio ou muito simples. É romântico, mas não é apenas romântico, é algo mais profundo.

Vale atentar-se para o desafio a que se refere o compositor na busca de criar um ambiente em que figurasse a questão do feminino, e que esta fosse presente "através dos olhos de Gerda". Veremos que Gerda se apresenta, pelo discurso do compositor, como personagem central da experiência sensível do filme. Como figura criadora, ela conduz a narrativa para uma revelação de "algo mais profundo", como afirma Desplat. Desse modo, Gerda torna-se nossa protagonista simbólica e progenitora do discurso visual do filme. Sua criação, sua filha estética e afetiva, será Lili Elbe.

Seguindo a decupagem das imagens que compõem o filme, analisaremos as cenas iniciais que dizem respeito ao espaço lugar. O filme começa com imagens de Vejle, na Dinamarca (tempo analisado do filme: 00:00:30), cidade natal de Einar. As cenas se apresentam, nos planos abertos de câmera, sem a presença de figuras humanas, animais ou casas. Podemos associar o início desta narrativa imagética ao texto bíblico de Gênesis 1:1, "No princípio Deus criou o céu e a terra".

Nestas cenas iniciais, podemos encontrar relações com o trecho bíblico (Gênesis 1:1) em sua concepção plástica. Assim como em Gênesis 2:5, "e toda a planta do campo que ainda não estava na terra, e toda a erva do campo que ainda não brotava; porque ainda o Senhor Deus não tinha feito chover sobre a terra, e não havia homem para lavrar a terra".

Entre as cenas de abertura do filme, um outro elemento significativo à questão de símbolo sagrado se apresenta nas cenas iniciais: uma árvore seca. Sua imagem parece representar uma "árvore invertida", por conta de seu reflexo na água. A árvore invertida é uma "árvore cósmica", cujas raízes buscam sustento espiritual no céu e o espalham na terra por meio dos seus ramos. Segundo Eliade, em seu livro *O sagrado e o profano*, a imagem da árvore cósmica se faz presente em vários mitos para simbolizar o cosmos e sua sequência de nascimentos e

mortes, além de exprimir as ideias de vida, juventude, imortalidade e sapiência. Assim, a árvore consegue exprimir tudo o que é sagrado, logo "real", para o homem religioso. A sacralidade da árvore acaba por desvendar as estruturas mais complexas do mundo, do ponto de vista mítico (Eliade, 1996).

É a Árvore da Vida que crescia no Paraíso e representa a imortalidade e o começo e o fim de um ciclo. "As árvores são associadas à fertilidade, a longevidade e à força. Representam dinamicamente a vida, a morte e a renovação e ligam simbolicamente o Céu, a Terra e o Mundo Inferior. Muitas são sagradas e associadas a deuses e espíritos específicos" (Kindersley, 2013, p. 94).

A representação da árvore é frequente em obras plásticas no decorrer da história da arte de diferentes culturas, como entre mesopotâmicos, incas, celtas, persas, entre outros. Podemos encontrá-la representada na mitologia nórdica, como um gigantesco freixo chamado "Yggdrasil", que ligava os domínios dos deuses, homens e do Mundo inferior. Ou no "Sicômoro" egípcio, cuja representação é de uma árvore sagrada, uma Árvore da Vida, como na figura do afresco de um túmulo egípcio cuja representação é da deusa Ísis na forma de um sicômoro amamentando um faraó no além, o que reforça a associação da árvore à eternidade e aos mistérios do renascimento no ventre da mãe ancestral.

Todos os tipos de criaturas se aconchegam no abrigo dos ramos protetores e maternais da árvore, escondem-se em suas concavidades e são alimentados de sua matéria. Às vezes, na mitologia, os seres humanos são transformados em árvores e os suspiros destas e as suas lágrimas de resina são, ao mesmo tempo, característicos da árvore e da pessoa. Em associação árvore/figura humana, o escultor barroco italiano Gian Lorenzo Bernini fez a obra "Apolo e Dafne", na qual narra a transformação de Dafne em um loureiro, para fugir da sedução de Apolo. A escultura apresenta os detalhes da conversão de Dafne de humano a árvore, como a casca e os ramos nos dedos. No cristianismo, a Árvore da Vida aparece em obras como "A Lamentação", de Giotto. Segundo Farthing (2018, p. 121), "a árvore sem folhas simboliza a debilitada árvore do conhecimento do bem e do mal. Ela está na diagonal oposta à imagem

de Cristo e enfatiza a desolação da cena e a perda da vida sagrada. A árvore também prenuncia a espera pela renovação da vida por meio da Ressurreição".

No cinema, podemos encontrar a árvore na narrativa direta, objetiva ao tema bíblico, representando a presença de Deus em solo sagrado junto a Moisés no filme *Os dez mandamentos*, quando Deus lhe diz: "eu sou quem sou".

Há também a representação da árvore no filme *Blade Runner 2049*, logo nos minutos iniciais do filme. Como elemento cenográfico, está a "árvore" a ser percebida entre a "neblina" pelo protagonista "K", replicante da trama de ficção científica.

Em outro momento do filme *Blade Runner 2049*, esta relação do protagonista K com a árvore se faz de modo poético e discreto, por meio do espaço texto, num diálogo da obra cinematográfica. Trata-se de uma conversa entre a replicante Mariette (interpretada por Mackenzie Davis) e o protagonista replicante e caçador de androides, policial KDC-3-7, conhecido por "K" (interpretado por Ryan Gosling), sobre a foto de uma árvore que este segura na mão. Na trama, ela o questiona: "quem guarda uma árvore morta?" ("now, who keeps a dead tree?"). Vejamos o trecho do diálogo:

> Mariette: What's that?
>
> K: A tree.
> Mariette: I've never seen a tree. It's pretty.
> K: It's dead.
> Mariette: Now, who keeps a dead tree?

Este diálogo pode passar despercebido de uma razão mais profunda na narrativa para um espectador que não o veja de forma poética. Mas, se tomarmos como base a importância da árvore na significação espiritual da vida, veremos de modo mais contundente a questão que permeia o íntimo de todos os androides do filme: eles teriam uma alma? Um espírito? Por que um androide guardaria com afeto uma imagem de uma árvore morta? É o que questiona Mariette.

Em *A garota dinamarquesa*, há, possivelmente, o significado mais forte dentre o cristianismo, e este está associado à Santa Ana, mãe da Virgem

Maria. Santa Ana ou Santana, como também é conhecida, era uma mulher estéril. O nome "Ana" vem do hebraico "Hanna" e significa "graça". Santa Ana era de família descendente do sacerdote Aarão.

Segundo a tradição cristã, Santa Ana, também conhecida como Santana, foi mãe da Virgem Maria. Sua figura está associada à fertilidade, à linhagem sagrada e à continuidade da promessa divina. O nome Ana deriva do hebraico Hannah, frequentemente associado à ideia de graça. Nessa tradição, a maternidade de Santa Ana adquire valor simbólico por estar ligada ao nascimento de Maria, figura central na genealogia cristã do sagrado.

A imagem de Santa Ana pode ser observada na pintura de Vinci em associação à presença da árvore, elemento que reforça simbolicamente ideias de linhagem, criação, proteção e continuidade. Por isso, a aparição de uma árvore em *A Garota Dinamarquesa* pode ser lida como um elemento visual expressivo, ainda que passe despercebida ao espectador em uma leitura mais imediata.

No filme *A garota dinamarquesa*, ainda nas cenas iniciais, quanto ao espaço tipográfico, o texto com o título do filme *THE DANISH GIRL* é apresentado no ecrã. Podemos observar como as palavras do título do filme estão banhadas por uma luz ascendente, que parece estar abençoando *A garota dinamarquesa* sob uma "luz divina". Como em Gênesis 1:3, está escrito "Deus disse: ´Faça-se a luz!´ E a luz foi feita".

Esta cena de raios de luz saindo das nuvens será vista novamente no final do filme. A mesma tomada de câmera que apresenta os raios de luz está presente no começo e no fim do filme.

No livro de David Ebershoff, *A garota dinamarquesa*, é o primeiro parágrafo que inicia o discurso de transformação, logo no capítulo um: "sua esposa percebeu primeiro. – Me faz um favorzinho? - perguntou Gerda do quarto naquela primeira tarde. – Para me ajudar numa coisa aqui?" (Ebershoff, 2016, p. 11). No romance, a personagem correspondente a Gerda aparece como Greta. Essa diferença de nome entre livro e filme não altera a função simbólica da esposa/artista na narrativa: é ela quem percebe primeiro, quem observa,

quem solicita a colaboração de Einar e quem inaugura o processo visual que o filme desenvolverá como revelação de Lili (Ebershoff, 2016).

Em uma das sequências do filme, Gerda pinta sobre o rosto de Einar. A evidência visual é significativa, pois, em vez de recorrer apenas a cosméticos, a artista utiliza pincel e paleta, aproximando o gesto de maquiagem do gesto pictórico. Gerda começa a conceber visualmente Lili no próprio corpo de Einar.

Essa relação de tratá-lo como "sua criação" se tornará frequente em muitos trechos do filme, tanto sobre seu corpo, utilizando acessórios de figurinos como meias, sapatos e perucas, quanto pelos diálogos entre eles e pelos desenhos e pinturas que Gerda faz de Einar como Lili. Gerda está começando os primeiros esboços de Einar, que tomam a forma de um rosto feminino; a figura de Lili começa a surgir. Ela está sentada à janela, temos o formato de uma cruz ao fundo, e a criação acerca de Lili se inicia.

Em outro momento do filme, Gerda sugere que Einar "vá como outra pessoa". É ela quem faz o convite para o nascimento desta outra figura: Lili. Ou quando Gerda e Einar estão no teatro, sendo este tratado aqui como um espaço "sagrado", um espaço da "criação", que veremos mais adiante. É neste espaço do teatro, nas coxias, que ela quem o veste, trazendo a personificação da figura feminina, experimentando possibilidades de fazê-lo tomar a forma de uma nova pessoa.

Em outros momentos, o discurso está no diálogo de Einar com Gerda. Ele confirma que Gerda "o fez" como criação, deu vida a Lili, ao dizer para ela: "você ajudou a dar vida à Lili", e ela pergunta: "eu fiz isso a você?". Esse diálogo ganha maior presença quando Lili está em recuperação no hospital e conversa com Gerda. Lili diz que ela se tornou aquilo que Gerda desenhava, ou seja, ela se tornou a criação de Gerda. Em seguida, diz que "há tanto poder em você", ou seja, há poder nas criações de Gerda. Vejamos este trecho do diálogo:

> Einar: Já me sinto melhorar ao te ouvir desenhar.
> Você sempre me desenhou melhor do que eu era.
> Eu me tornei o que você desenhava.

Você me fez linda.
E agora está me fazendo ficar forte.
Há tanto poder em você.
(01:32:30 > 01:33:02).

O cinema, ao longo de sua trajetória, revelou-se um campo fecundo para a exploração do sagrado, espelhando sua capacidade de evocar o divino, o espiritual e o reverente através de narrativas visuais e sonoras impactantes. Desde figuras e eventos religiosos explícitos, como em *A Paixão de Cristo* e *Os dez mandamentos*, até temas mais abstratos e simbólicos encontrados em obras como *A garota dinamarquesa* e *Blade Runner 2049*, o cinema possibilita um mergulho profundo e multifacetado na dimensão do sagrado. A habilidade do cinema em abordar o sagrado não se restringe apenas às tradições religiosas convencionais. Ele também capta e reflete questões espirituais e existenciais em cenários futuristas e fantásticos, proporcionando uma análise dos temas fundamentais da existência humana, como a alma e o propósito da vida. Exemplos significativos desse potencial são *Matrix* e *Blade Runner 2049*, que investigam profundas questões filosóficas envoltas em enredos de ficção científica.

A representação do sagrado no cinema não é apenas evocativa, mas também educativa e unificadora, conectando o espectador a uma vasta gama de valores e perspectivas culturais e espirituais. No entanto, requer uma abordagem sensível e respeitosa, pois a interpretação e visualização do sagrado são tão diversas quanto controversas, potencialmente provocando reações variadas, desde a admiração até o protesto.

O cinema contemporâneo, absorvendo e reinterpretando elementos da arte sacra ao longo da história, adapta-se às novas linguagens e técnicas audiovisuais, integrando-se à tradição artística de concretizar o sagrado. O resultado é uma narrativa visual rica que, ao ser contemplada e analisada, pode nutrir a compreensão humana sobre o divino e o místico, proporcionando um espaço de diálogo entre o antigo e o moderno. Assim, o cinema não apenas reflete a percepção humana do sagrado, mas também a transforma, oferecendo novas maneiras de ver e interpretar o mundo espiritual.

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. *Benjamim e a obra de arte*: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DA VINCI, L. *Da Vinci por ele mesmo*. Trad. Marcos Malvezi. São Paulo: Madras, 2004.

EBERSHOFF, D. *A garota dinamarquesa*. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2016.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FARTHING, S. *Tudo sobre arte*. Editora Sextante: Rio de Janeiro, 2018.

GRAY, T. *Alexandre Desplat on the musical challenges and rewards of 'Danish Girl'.* Disponível em: https://variety.com/2015/artisans/awards/danish-girl-alexandre-desplat-music-1201662338/. Acesso em: 18 ago. 2024.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. *Iniciação à História da Arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANSON, H. W. *História da Arte*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

KINDERSLEY, D. *Sinais e símbolos*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MARTINDALE, A. *O Mundo da Arte:* Renascimento. 7. Ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.

MURPHY, M. *Below the line*: designing 'The Danish Girl'. Disponível em: https://www.nytimes.com/2016/02/18/movies/oscars-2016-the-danish-girl-production-design.html. Acesso em: 18 ago. 2024.

SCALA. *Os fundos de ouro na pintura italiana*: da Idade Média ao Renascimento. [S.l]: Scala, 2012. 320 p. impresso.

Filmografia

A GAROTA DINAMARQUESA (*The Danish Girl*). Direção: Tom Hooper. EUA/UK: Working Title Films, Pretty Pictures, Revision Pictures, Senator Global Productions, 2015 (produção), 119 min.

A PAIXÃO DE CRISTO. (*The Passion of the Christ*). Direção Mel Gibson. EUA. Produção Bruce Davey, Mel Gibson, Stephen McEveety. Roteiro Mel Gibson, Benedict Fitzgerald. 2004, 127 min.

BLADE RUNNER 2049 (Original). Direção: Denis Villeneuve. EUA: Warner Bros. Entertainment, Alcon Entertainment, Columbia Pictures, Thunderbird Entertainment, Scott Free Productions, 2017 (produção), 165 min.

ERA UMA VEZ UM GÊNIO (*Three Thousand Years of Longing*). EUA. Direção: George Miller. Roteiro George Miller. 2022, 1h 49min.

OS DEZ MANDAMENTOS (*The Ten Commandments*). Direção: Cecil B. DeMille. EUA: Paramount Pictures. 1956 (produção), 229 min.

MATRIX (*The Matrix*) EUA. Direção: Lana Wachowski, Lilly Wachowski. Produtora: Warner Bros. Pictures; Village Roadshow Pictures; Silver Pictures. 1999, 136 min.

IX. SACRALIDADES, CULTURA E PODER

A religião espetacular[1]

Alberto da Silva Moreira[2]

Vivemos desde algum tempo sob uma torrente de estímulos produzidos pelas novas tecnologias e meios de comunicação, e ela

1. Este texto em forma modificada foi publicado em alemão com o título de *Religion als Spetakel: Ästhetisierung des Religiösen und Ökonomie der Sensualisierung in Brasilien* no livro organizado por Esther Berg-Chan e Markus Luber (Hg.): Christentum medial. Religiöse Kommunikation in digitaler Kultur. Regensburg: Pustet, 2020.

2. Professor na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Doutor em Teologia e Ciências da Religião pela Westfalische-Wilhelms-Universität de Münster, com estágios pós-doutorais na Facultad de Teologia Fonamental de Barcelona e na Università degli Studi di Padova. Contato: alberto-moreira@uol.com.br.

se traduz culturalmente por um *boom* da estética. Há uma forte expectativa e exigência de que tanto as experiências como as mercadorias sejam atraentes, bonitas, agradáveis, confortáveis, prazerosas, *diet*, *light*, *fashion*, *soft*, *cool*, com muito *design*, *image*, *look*, *performance* e em grande *style*. A compulsão estética vai da roupa, comida, decoração, condomínios e casas, carros e embalagens até os desenhos animados, à imagem dos políticos, às *selfies* dos narcisos e às logomarcas onipresentes. Nos meios religiosos latino-americanos, exercem fascínio as dramáticas *performances* dos pregadores pentecostais, a intensa emoção provocada pela imersão nos *gospel shows* evangélicos ou nos *shows-missas* dos padres-cantores. Em termos mundiais, o enterro de um Papa ou o casamento dos príncipes ingleses na catedral de Westminster se convertem em espetáculos religiosos e midiáticos, para deleite e consumo de massa. Na literatura e no cinema, história e religião são constantemente estetizadas, até a realidade se confundir com a ficção, como nos filmes *Código da Vinci* e *Noé*, ou na série *Game of Thrones*. Parece que, cada vez mais, dimensões da realidade são estetizadas, e que a própria realidade se tornou uma construção estética. Da vida se espera que seja vivida "intensamente", com prazer e adrenalina, como se fosse um *reality show*. Da religião também se espera que seja atraente, agradável, bonita, intensa, que produza prazer, animação e um forte envolvimento emocional.

Parece inegável que processos de longa duração, ligados à globalização das sociedades capitalistas ocidentais, estão afetando a vida social e cultural de todos os povos e, portanto, também suas práticas e crenças religiosas. Um desses processos mais importantes é o surgimento do que Christoph Türcke denominou sociedade da sensação ou *sensation seeking society* (Türcke, 2010). Neste capítulo quero tratar apenas de um aspecto ou consequência mais evidente que este processo de mudança econômico-social está produzindo: a crescente estetização da religião. As reflexões a seguir estão baseadas no estudo empírico de três igrejas pentecostais no Brasil e uma nos Estados Unidos. Todas as quatro, em proporções diferentes, operam no sentido de transformar a religião em espetáculo e entretenimento. Apesar de tratar de casos localizados em sociedades específicas, creio que esta pode ser considerada uma tendência global e duradoura.

Como exponho a seguir, o processo de estetização da vida social é provocado por desenvolvimentos situados fora do campo da própria estética. Trata-se, fundamentalmente, da expansão da racionalidade do mercado para a vida subjetiva e para a esfera libidinal dos sujeitos. Assim, apesar das ligações imediatas da estética com o mundo das artes, não vou abordar este tema, pois, além de exceder os limites deste texto, a estética que nos interessa é a "estética fora da estética" (Welsch, 1996), aquela que não leva esse nome. Hoje a estética mais importante é aquela que está presente na economia, na cultura, na política, na mídia, na experiência religiosa e na construção das subjetividades.

1. O que significa estetização da realidade?

Em primeiro lugar, para poder utilizar o termo estetização em nossa discussão, é necessário ampliar o conceito de estética, voltando à compreensão mais antiga desta palavra. Estética deriva do grego *aisthesis*, que significa sensação, impressão, percepção sensitiva deixada pela experiência da beleza; ou seja, estética envolve também a emoção, o prazer, a comoção interior, o arrebatamento experimentado quando a pessoa capta e frui a beleza e a harmonia nas imagens e percepções sensoriais. Assim, pode-se dizer que estetizar é tentar reproduzir essa experiência de beleza, é intensificar as percepções sensoriais de modo a produzir nas pessoas a emoção, o prazer ou a comoção interna causada pela vivência da beleza. Essa vivência sensacional da beleza, ou arrebatamento estético, pode-se dar em detrimento do conteúdo ou independentemente do significado "objetivo" das coisas e da situação. Começo então com uma definição provisória: estetização é um processo pelo qual se quer dotar de valor estético um objeto, um lugar, um entorno ou uma experiência que por si só não teriam tal valor ou tal intensidade (Welsch, 1996). Como veremos, o conceito de estetização se aplica a camadas diferentes da realidade e se refere não tanto a um fato fixo ou definitivo, mas a uma dinâmica sociocultural que se modifica, e que modifica quem nela se encontra.

1.1. Estetização superficial

Wolfgang Welsch (1993, 1996), ao oferecer uma tipologia dos processos de estetização social, menciona uma estetização mais superficial, fácil de perceber e criticar, e uma estetização mais profunda, não tão visível, embora mais importante e com mais consequências para a vida social e a experiência religiosa. Na estetização superficial, trata-se de um embelezamento, de uma operação plástica na realidade, que envolve tanto um *upgrade* estético, um *face lifting* das pessoas e paisagens, ruas e bairros, fachadas e lojas, ambientes internos e externos, carros e decoração, roupas e estilos de vida, objetos e mercadorias, como também de um esforço consciente para aumentar a animação, as emoções e as sensações que se pode experimentar vivendo nesses espaços, praticando tais estilos de vida ou usando tais objetos ou mercadorias. Ir a um grande *shopping center*, a um restaurante chique ou local turístico famoso passa a ser algo emocionante; a vivência emocional, a busca da satisfação e do entretenimento tornam-se as linhas básicas da atividade cultural.

Essa cosmética da realidade responde ainda a uma necessidade elementar do ser humano, de transformar a si mesmo, as paisagens, coisas e situações para que sejam ou pareçam mais bonitas, mais harmônicas e agradáveis aos sentidos. Afinal, o moderno quer se contrapor a uma tradição cultural e religiosa anterior, hoje nada em moda, que enfatizava a ascese, o pudor vitoriano, o rígido controle sobre as linguagens estéticas na arte, no uso do corpo e na vida cotidiana. A própria modernidade se caracteriza, segundo Max Weber, exatamente pela independência das esferas da arte, da ciência e da moral, que antes estavam todas incrustadas na religião (Weber, 1922). No entanto, a autonomização da arte em relação à esfera da religião e do mecenato custou um preço alto:

> Na época liberal-burguesa a autonomia da arte e da cultura é inseparável do seu processo de conversão progressiva em mercadoria, que se por um lado possibilita a liberdade frente à instituição eclesiástica e ao mecenato aristocrático, cria, por outro lado, uma dependência com respeito ao mercado, às suas preferências e exigências (Zamora, 2014, p. 301).

O desejo de tornar a vida mais agradável através do embelezamento mudou radicalmente ao ser assumido pela dinâmica do mercado. O mito do progresso, a pressão mercadológica e a crescente força social da ciência e da tecnologia deram a essa necessidade de embelezamento e cosmética do mundo, da cidade e do homem, formas nunca imaginadas. A tendência se tornou dominante, a estetização foi assumida como estratégia econômica e o hedonismo, que em si não era novo, tornou-se uma matriz cultural. Em nossas sociedades, o lazer, a experiência estética e a busca da beleza se tornaram atividades profissionais cuidadosamente planejadas e administradas, que envolvem instituições poderosas, pessoal altamente especializado e imensas somas de dinheiro.

Como mostraram Leiss, Kline e Jhally (1997), a publicidade há muito não é apenas um setor da economia encarregado de turbinar as vendas, mas é uma cultura na qual se nasce e se vive; é uma ambiência que, ao substituir as culturas tradicionais, praticamente se naturalizou. Justamente por isso, a publicidade não visa fundamentalmente vender um determinado produto, mas produzir fidelidades de longo prazo, inculcar o próprio consumo como modo de vida e horizonte da existência. A publicidade que influencia e disciplina nossa economia libidinal seria impensável sem o uso inteligente e refinado da arte e da estética. Assim como não há nenhuma espontaneidade no sorriso "espontâneo" da *top model*, não há nenhuma magia na gestão milionária dos mágicos filmes da Disney: o que existe é uma produção industrial da beleza e do encantamento, em tudo dependente dos mecanismos do mercado. O que hoje fascina e encanta é a estética e o design, a beleza com que as mercadorias são revestidas.

Welsch (1996) afirma que houve uma inversão entre mercadoria e embalagem, entre essência e aparência, entre hardware e software. A coisa em si tornou-se acessório, a estética em torno dela tornou-se o principal. Todos os produtos passam regularmente por fases periódicas de embelezamento e estetização para que não percam seu poder de atração e fascínio. Mas como isso é possível? O *marketing*, através do *design* e do emprego contínuo dos artistas

plásticos ou visuais, se encarregou de enamorar o comprador do seu objeto, de criar no indivíduo uma "empatia para com a mercadoria" (Benjamin, 2012). O indivíduo se encanta e se enamora da mercadoria porque na superfície lisa, brilhante e colorida dos objetos estão calados e reduzidos ao silêncio todo o sofrimento e a alienação embutidos no processo social de sua produção. Ao deixar-se seduzir e doar-se à mercadoria, o comprador se torna seu objeto; ao esquecer-se dos custos humanos, sociais e ambientais, habilmente ocultos pela estética, ele se aliena.

A tese da estetização da vida cotidiana supõe que a experiência cotidiana está cada vez mais estetizada e nosso consumo está cada vez mais cativo do *design* e da estilística. Por causa da publicidade e da natureza publicitária da mídia, "a estética se tornou um valor condutor autônomo... a estética, em suma, não é apenas o veículo, mas antes a essência" (Welsch, 1996, p. 4). Nesse sentido, o processo de estetização da vida tornou-se parte das estratégias de produção social do esquecimento e do consentimento.

1.2. Estetização profunda

Aqui já fomos muito além do campo das relações econômicas. Chegamos ao nível mais profundo do processo de estetização da vida cotidiana, no qual a estética, entendida como produção "industrial" da satisfação, do prazer e da emoção, se torna a prioridade da vida social e pessoal. Para se chegar a esse estágio cultural, a esta ambiência social, foi necessário um acelerado processo de mudanças no processo produtivo e o emprego sistemático de novas tecnologias. Tais mudanças não teriam ocorrido sem a incorporação sistemática da tecnociência e do marketing ao processo produtivo capitalista. As tecnologias computacionais integraram a simulação como parte constitutiva do planejamento e da fabricação das mercadorias. A simulação, através do emprego de modelos matemáticos e da digitalização da informação, mudou completamente a noção do que existe e do que poderia existir. Não se trata

mais de imitar a realidade ou de reproduzi-la, mas de projetar ou simular realidades inexistentes, depois criá-las virtualmente, segundo o gosto e as preferências estéticas, e, por fim, produzir industrialmente aquilo que o mercado decidir que deve ser realidade, na vida real dos consumidores. Mesmo que não sejam mercadorias tangíveis, mas "apenas" imagens, mentalidades, expectativas e sonhos. Dessa maneira, a estética passou da superestrutura para a base material da sociedade (Welsch, 1996), e a estetização do real parece não conhecer mais limites.

Essa forma de estetização a serviço do mercado, que utiliza a criação artística, as técnicas de simulação e a tecnologia, produziu também uma estetização imaterial, das consciências, que influencia ou modela nossa apreensão da realidade como um todo. A realidade na sua própria substância parece tornar-se desmaterializada, virtual, manipulável e esteticamente modelável, perdendo justamente o que caracterizaria o "real" como "real", ou seja, seu caráter *hard*, definitivo (Welsch, 1996).

É desnecessário dizer que tais mudanças, ao se difundirem como cultura e ambiência, impactam fortemente o tipo de humano que está sendo produzido (Dufour, 2011). Um novo ser humano está sendo modelado, um novo indivíduo está sendo "estilizado", no seu corpo, na sua mente e na sua alma. A estetização dos corpos e da fantasia segundo modelos virtuais, como Barbie, Batman ou as princesas da Disney, já começa bem cedo, na infância. Hoje, no mundo dos adultos, já se tornou mais ou menos normal a busca obsessiva pelo corpo perfeito, pela beleza e pela juventude, por isso o número crescente de clínicas de cirurgia plástica, de spas e academias de tratamento da aparência, de *fitness centers* e programas especializados em rejuvenescimento, emagrecimento, alinhamento e modelagem corporal, sem mencionar o uso corriqueiro das centenas de milhares de produtos da indústria dos cosméticos. Mas como não basta ser, é preciso aparecer, o indivíduo experimenta uma verdadeira obsessão pelo mostrar-se (o *show* do *selfie*). Quem não se mostra não existe: *esse est percipi*, quem não é percebido não existe de forma alguma, "não emitir é equivalente a não ser – não apenas sentir o *horror vacui* da ociosidade, mas ser tomado da

sensação de simplesmente não existir" (Türcke, 2010, p. 45). Inversamente, "quem não tem sensações não *é*. [...] Se não pode mais sentir é porque está morto" (Türcke, 2010, p. 65). O afogamento na torrente de estímulos vem da "vontade de sentir a si próprio, de se certificar que se existe, para sair do vácuo da falta de percepção, de sensação e de sentimento" (Türcke, 2010, p. 67).

Ao cultivar massivamente essa *sensation seeking* o sistema capitalista vai criando "eus" exibicionistas, narcísicos e infantis; inteligentes, mas intolerantes, cheios de aptidões técnicas, mas geralmente insensíveis ao sofrimento dos outros, além de estarem dispostos ao uso da violência quando são contrariados.

2. Estetização e redução da complexidade social

O processo de modernização provocou uma desintegração dos ambientes e dos mundos ligados a uma classe social específica, que tinha pontos de orientação coletiva claros e tangíveis. Como consequência, os indivíduos se orientam cada vez mais segundo esquemas estéticos de estilo de vida, baseados na idade, no seu capital educacional (Nielsen, 2000) e, é claro, também na renda. Schultze considera que o princípio estético do sensacional domina a economia psicofísica das pessoas e foi assumido estruturalmente por aquelas instâncias que provêm o público de experiências prazerosas, que são, sobretudo, o mercado, mas também as políticas públicas de arte e cultura. A tese de G. Schultze (1997) é justamente esta: os indivíduos orientam-se hoje sempre mais por critérios estéticos, por aquilo que consideram subjetivamente uma "vida boa", ou seja, uma vida de satisfação e prazer. Nisso coincide com a crítica de Türcke (2010), que analisa a sociedade das sensações (*Die Erregte Gesellschaft*) a partir de um ponto de vista fisiológico, psicanalítico e teológico. Para este autor, a sociedade das sensações corresponde à forma mais acabada do capitalismo. Mesmo os pobres e os muito pobres não escapam à lógica estetizadora e escravizadora da realidade. Pelo contrário, parecem estar até mais seduzidos pelo fascínio e pelo empoderamento simbólico prometido pela construção estética em torno das marcas.

Para Nielsen (2000), o que mais reforça o processo de estetização nas sociedades modernas é o fato de que a vivência estética possibilita uma estilização redutora da complexidade. A estetização serve como uma terapêutica para as dolorosas ambivalências da modernidade: a mistura confusa de práticas cotidianas, experiências e impressões contraditórias que interferem e desarticulam umas às outras, é transformada em emoções e vivências claramente definidos na prática estética.

A busca pela experiência estética, sensorial e emocional, funciona no dia a dia como um potente redutor da fragmentação e da complexidade desorientadora da cultura contemporânea. Como as instituições tradicionais produtoras de sentido estão em crise, são os indivíduos que se encarregam sempre mais da tarefa de gerir tais experiências. O sujeito se torna um administrador de sua própria subjetividade, um *manager* de seu próprio mundo interior, seguindo a racionalidade estética da vivência prazerosa.

Não está se dizendo que a estética abarca tudo e tudo na vida social seria determinado esteticamente. Permanecem aquelas ações e decisões cotidianas das pessoas, voltadas para suas necessidades imediatas e pragmáticas. No entanto, tudo o que vai além dessa funcionalidade imediata, como escolher modelo, marca, bairro, localização, reputação, material, aparência, cheiro e fama, obedece a critérios subjetivos que não têm nada a ver com o valor de uso da coisa concreta, mas com a sensação interior de satisfação que o sujeito espera obter da sua opção de compra.

No entanto, do outro lado estão todas as empresas e instituições que vendem, oferecem ou prometem tais experiências prazerosas. Esses fabricantes, provedores e fornecedores de todos os tipos imagináveis de mercadorias, bens e serviços, inclusive públicos, funcionam segundo critérios orientados pelo gosto do cliente (vendabilidade) e obedecem a parâmetros rígidos de racionalidade mercadológica. Os agentes que fornecem satisfação e prazer, ao contrário dos consumidores, não operam por causa de critérios subjetivos de satisfação; não buscam vivências prazerosas, mas agem segundo critérios

objetivos, mensuráveis e concretos de retorno econômico (Schultze, 1997). Todas as empresas necessitam que suas ofertas e seus produtos satisfaçam as expectativas da clientela ou encontrem receptividade do público, do contrário, não subsistiriam por muito tempo na competição do mercado.

Daí a necessidade estrutural dos fornecedores de providenciar uma oferta incessante de atualizações, adaptações, variações e inovações, reais ou fictícias para seus produtos, de forma a manter a mesma expectativa de satisfação e prazer interior nos indivíduos. Quando as igrejas se orientam apenas pela necessidade de satisfazer as expectativas de satisfação, de emoção e prazer de suas audiências, estão reagindo exatamente como fazem as empresas no mercado. Se elas não fazem assim, podem perder a "concorrência" para outras igrejas ou para outras instituições sociais que atuam no mesmo "setor". Por outro lado, quando se adaptam totalmente à lógica mercadológica da satisfação do cliente, não resta mais espaço nelas para a profecia e o carisma. Perdem sua "alma".

Mesmo adaptando-se ao máximo à cultura da satisfação, permanecem no horizonte da experiência a insegurança e o risco de decepção, não sendo possível preveni-los ou suspendê-los totalmente. A insegurança, o medo e o risco (Beck, 2010) têm favorecido a formação de tribos urbanas e a segregação em novas "comunidades de estilo e de gosto". Em vez de comunidades abertas e solidárias, as novas comunidades de estilo e gosto, como os condomínios, os clubes de usuários de uma marca (como motociclistas e outros) ou as associações de fãs, também obedecem a critérios seletivos de satisfação e prazer. Os novos coletivos funcionam como uma instância que sinaliza e valida o comportamento considerado "aceitável" ou "desejado" dos seus membros. O monitoramento cruzado dos indivíduos por seus "pares" estabelece expectativas, sanções e recompensas que podem ser muito eficazes. A noção de comunidade, tão cara às religiões e movimentos religiosos, recebe no processo de estetização da vida social uma configuração e um significado totalmente diferentes e inusitados. As formas de comunitarização oferecidas pelas religiões estão sendo substituídas em muitos lugares pelas novas comunidades de estilo e de gosto.

3. A religião sob o império da estética

Todavia, além de transformar a sociedade e a cultura, as mentalidades e as formas de comunitarização, qual a influência que o processo de estetização social exerce especificamente sobres as religiões e as igrejas?

Primeiramente, é preciso observar que a dimensão estética é constitutiva da experiência religiosa. Religião e estética têm uma afinidade genética. Nenhuma religião que se preze se reduz às doutrinas e teologias, nem a relações de poder, nem a formas institucionais de organização, nem mesmo apenas a uma ética. Em graus diversos e segundo os contextos, as religiões incluem desde sempre também o ritual, a memória, o esconjuro, o ritmo, a cadência, a liturgia, a festa, a celebração, o silêncio e a espiritualidade. Frequentemente, a experiência religiosa mais radical se dá justamente na forma do êxtase, do maravilhamento, da imersão ou da contemplação do sublime, da fusão com o divino, aquele mesmo que se manifestou como *tremendum* (R. Otto). Em tudo isso religião e estética não são duas realidades separadas. A força do estético é a própria força da experiência religiosa, que se manifesta tanto como êxtase que chacoalha o corpo inteiro e a totalidade do ser humano, ou como a mais profunda concentração (=sintetização) e esvaziamento de si.

Mas essa conaturalidade estrutural ou parentesco profundo entre religião e estética não é propriamente o aspecto que está em jogo. Não estamos tratando da afinidade profunda entre religião e estética, mas da "produção industrial do estético", da hiperinflação (mercadológica) dos elementos estéticos contidos na experiência religiosa. Conforme vimos, a religião não escapa do processo de estetização, que tem na racionalidade econômica a força maior de sua dinâmica. Ao longo do historicamente longo processo de modernização e urbanização das sociedades, o mercado já havia tirado das religiões tarefas ou funções importantes que antes lhes cabiam, como a de organizar e administrar o chamado tempo livre: as festas, o lúdico e o próprio ritmo da vida social. Com a ditadura do estético, o mercado está afetando ainda mais

não apenas a aparência ou a prática pastoral das religiões, mas também sua própria dinâmica interna.

Aplicando a definição dada no início, religião estetizada é aquela que tenta intensificar as percepções sensoriais de modo a produzir a emoção ou comoção interna causada pela vivência da beleza. A religião estetizada sobrecarrega os aspectos sensoriais da experiência religiosa e a inflaciona com apelos estéticos, em detrimento de conteúdos doutrinários e de suas implicações éticas. As igrejas e comunidades religiosas passam a lançar mão de espetáculos, shows, *performances* e de todo tipo de estratégias e de efeitos especiais para atrair, prender e cultivar nas pessoas uma experiência religiosa de caráter sensacional. Religião se torna espetáculo, entretenimento. Exemplos dessa estetização superficial, que inflaciona liturgias, pessoas, rituais e lugares com apelos estéticos os há em grande número: a indústria da música gospel, as *mega churches* (como o Templo de Salomão em São Paulo), os *shows*-missa, a ritualidade triunfalista, os mega-eventos papais, a obsessão por causar emoção e catarse nos fiéis, o cuidado obsessivo com vestes, decoração e luxo nos locais de culto, a teatralidade e a produção "industrial" dos espetáculos religiosos.

No contexto brasileiro, por exemplo, a estetização é promovida a todo vapor por igrejas e grupos religiosos. Quem não transforma religião em espetáculo midiático, em show e satisfação estética, sucumbe à concorrência (Alavina, 2012).

Em um segundo momento desse movimento, que corresponde à estetização profunda mencionada por Welsch, poderíamos dizer que uma religião sob o domínio da estética é aquela que "modela" sua própria estrutura interna – sua organização, doutrinas e linguagem ritual-estética – para que ela se conforme aos objetivos de provocar experiências prazerosas e sensacionais. Ou seja, profundamente estetizada é aquela religião que – como no mundo da simulação virtual – realiza simulações, cria modelos, torna elásticos e maleáveis os seus elementos estruturantes e os remodela de modo a satisfazer as exigências da cultura da sensação e da racionalidade estetizante da sociedade capitalista tardia. Seria, portanto, uma religião puramente espetáculo.

Exemplos fortes de estetização da religião podem ser encontrados hoje, na minha opinião, em algumas igrejas neopentecostais, tanto no Brasil como fora dele. Na pesquisa empírica realizada para fundamentar este estudo, foram investigadas três igrejas pentecostais brasileiras e uma norte-americana: a Igreja *Church in Connection* (original em inglês) de Anápolis-Goiás,[3] a Igreja *Onda Dura*, de Joinville-Santa Catarina, a Igreja *Casa*, de Goiânia-Goiás, e a norte-americana *Church by the Glades*, de Coral Springs, na Flórida. Esta última serve de modelo às igrejas brasileiras, que, comparadas a ela, ainda parecem um tanto amadoras. Recomendo vivamente ao leitor que, antes de continuar a leitura, procure conferir pessoalmente o material fotográfico ou alguns dos *sites*, vídeos e fotos indicados abaixo,[4] de modo a acompanhar melhor as observações que faço a seguir.

3.1. Características em comum de algumas igrejas voltadas para a produção do religioso sensacional e espetacular

A arquitetura da igreja é a mesma de um teatro ou de uma casa de shows; por dentro tudo é pintado de preto, com grandes painéis eletrônicos, holofotes e jogos de luzes, aparelhagem de som e microfones. O ambiente reproduz uma casa de shows noturnos.

3. Agradeço a Pedro Sahium (2018) pela indicação e pelas valiosas informações sobre a *Church*; cf. seu excelente trabalho: *Church In Connection: Igreja*, *show midiático e juventude – a espetacularização da fé no mundo pentecostalizado*.

4. A pesquisa colheu abundante material visual e audiovisual, que não pode ser reproduzidos neste espaço, mas que está disponível nos sites das igrejas e em suas redes: https://www.facebook.com/churchinconnection/; https://igreja-casa.negocio.site/; https://onda-dura.com.br/; https://www.cbglades.com/. Cf. alguns vídeos no YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCGG5JJP4ub8Bniyk5B5C1xw; https://youtu.be/Mi6tXUS0kEk; https://www.youtube.com/watch?v=ZMxsy-olB_A; https://youtu.be/4TPN_L9MYrg.

- Um palco substitui o altar; Bíblia e livros são substituídos por *smartphones*.
- Grande ênfase na música em estilo rock, hard rock, pop ou eletrônica, com muitas canções cantadas por todos os presentes.
- Ministros e pregadores atuam como *entertainers* e *performers*, que buscam a todo custo induzir sua audiência a experiências carregadas de emoção e êxtase; a figura do líder religioso e do *showman* se confundem.
- Liturgia torna-se essencialmente uma *performance*, espetáculos religiosos estilizados, meticulosamente ensaiados e produzidos.
- O carisma religioso, tal como descrito por Max Weber, reduz-se basicamente ao carisma comunicacional.
- Tal como no *marketing*, há uma busca sistemática por criatividade e de inovação como formas de surpreender o público e manter a fidelidade dos frequentadores.
- Há uma equipe de voluntários e colaboradores bem treinados e altamente motivados; em algumas igrejas, as esposas dos pastores têm uma participação ativa na condução do culto e das atividades da igreja.
- Cada serviço religioso é uma produção coletiva, que envolve a participação do público e que gera, eventualmente, um vídeo ou um programa, que pode ser transmitido ao vivo pela internet ou vendido e replicado *a posteriori*.
- Uso profissional de tecnologias da computação, luzes a laser, equipamento sofisticado de som e de efeitos especiais, de forma a criar um ambiente de *full imersion* e uma atmosfera carregada de emoções.
- Contato permanente e intensivo da equipe da igreja com os seus membros, através do envio constante de mensagens, vídeos curtos, *spots*, fotos e músicas pelo Facebook, Instagram, Twitter, YouTube e Whatsapp.

- Os cultos espetaculares são realizados frequentemente com a participação de bandas gospel famosas no meio evangélico e são dirigidos à juventude de classe média.
- Há uma dependência estrutural e crescente de um *staff* profissional, não necessariamente ligado à igreja ou à religião (técnicos, engenheiros de som, técnicos e especialistas em comunicação visual e efeitos especiais, designers e outros).
- Dependência crescente de recursos financeiros – as igrejas têm produtos customizados e lojas próprias, aplicativos (*apps*) próprios e canais de venda pela internet; pedem o dízimo e diversas outras modalidades de contribuição financeira.
- As igrejas fazem propaganda de seus produtos e divulgam continuamente sua própria logomarca.
- Evangelização e pastoral se confundem com branding, tendendo a se tornar a mesma coisa.

3.2. Características específicas observadas na *Church in Connection* e na *Church by the Glades*

- Os serviços religiosos são tematicamente orientados, ou seja, cenário, música, coreografia, vestuário, leituras e danças no culto seguem um tema previamente escolhido.
- A estratégia é essencialmente baseada no gosto do fiel-cliente: "quando as pessoas começam a mostrar indiferença eu invento um novo tema" (Pastor Thiago, Church in Connection).
- Link explícito da liturgia com a indústria cultural: temas, motivos e figuras da Disney, dos blockbusters de Hollywood e dos mais badalados War Games são frequentemente utilizados; há um uso secun-

dário e replicante dos recursos simbólicos e da linguagem midiática. Não apenas a mídia se apropria da religião; nesse caso, a religião se apropria e atua como repetidora de segunda categoria do capital simbólico das produções midiáticas.

- Todas as quatro igrejas se dirigem ao público jovem, de classe média, mas a Church by the Glades e a Church in Connection acentuam mais do que as outras as mensagens e atividades dirigidas às crianças e à família.

Além das quatro igrejas pesquisadas, também igrejas neopentecostais poderosas, como a Igreja Universal do Reino de Deus, testam e introduzem no culto os mais diferentes elementos estéticos, de acordo com a reação do público; elas mantêm o que faz sucesso e eliminam o que não impressiona. Igrejas como a *Church by the Glades*, a *Church in Connection* ou a *Casa* parecem estar fazendo um rearranjo dos elementos estruturantes do pentecostalismo (doutrinas, liturgias e costumes) para se adequar à cultura do sensacional. Tais igrejas fazem um planejamento estratégico e mercadológico, investem pesado em simulação e efeitos especiais, mantêm a prática de abençoar e "santificar" as riquezas e o sucesso econômico. Mas as igrejas neopentecostais não são as únicas a promover uma profunda (re)estetização do Cristianismo. Na Nova Era, a busca pela experiência religiosa estetizada, em cursos, meditações e nas feiras místicas, parece ser algo corriqueiro (Amaral, 2000). De forma parecida, nas novas comunidades carismáticas católicas, um lugar central é dado à emoção e ao êxtase.

3.3. Possíveis consequências da estetização a longo prazo

Considero que a médio e longo prazo o processo de estetização e a necessidade de satisfazer a expectativa de satisfação dos fiéis vai trazer consequências mais ou menos profundas para as religiões, igrejas e movimentos religiosos.

Ao impor sua racionalidade de satisfação dos clientes e seus próprios recursos estéticos para a experiência religiosa, a estetização capitalista pode relativizar e tornar secundária a mensagem ético-normativa das religiões. A progressiva estetização das religiões poderá levar a uma neutralização do seu potencial performativo e enfraquecer sua capacidade mobilizadora.

Adicionalmente, ao veicular uma experiência religiosa estetizada, as instituições religiosas reduzem complexidade, transformando relações intangíveis em espetáculo ou vivências tangíveis. Contudo, ao ter que produzir o sensacional e o espetacular em doses cada vez mais fortes, a religião estetizada pode levar o próprio sagrado à banalidade. Isso resultaria numa dessensibilização para a própria linguagem estética da religião, criando uma sensação de vazio e nihilismo e favorecendo, afinal, a própria secularização da experiência religiosa.

Em um contexto socioeconômico global, complexo e cheio de incertezas, as religiões e comunidades religiosas contribuem socialmente ao ajudar os indivíduos a construir sentido e repor sua confiança. No entanto, essa função também se torna extremamente frágil num cenário progressivo de estetização do trabalho simbólico-religioso, pois as situações de decepção tendem a se acumular.

O processo de estetização pode provocar ainda o seu contrário: isto é, pode fortalecer iniciativas de leigos ou clérigos para reverter a estetização exagerada, provocando movimentos proféticos, reformadores ou mesmo fundamentalistas.

Acerca das expressões de "religiosidade popular" de caráter mais laico (festas, romarias, devoções populares tradicionais), é possível que estas, seja pela falta de organização interna ou ainda por sua riqueza em elementos estéticos, sejam, provavelmente, cada vez mais estetizadas e folclorizadas. Como geralmente lhes faltam instâncias internas de controle, essa liderança deve passar a outros agentes públicos e particulares, sobretudo os responsáveis por políticas culturais e de turismo.

A estetização da cultura não atinge as religiões simplesmente como algo exógeno que incide de fora para dentro, e que deixaria o "núcleo" da religião intocado. A estetização da religião pode ser vista como uma hipertrofia da dimensão estética contida na própria experiência religiosa, que é reativada, moldada e exacerbada, tanto pelo fiel, que atua como *gestor* de sua própria constelação religiosa, como pelos agentes das instituições religiosas. Mas o processo pode escapar, como acontece, do controle do fiel e da esfera religiosa, sendo conduzido, em última instância, pelos agentes do mercado, sobretudo do *marketing*, da mídia e do *design*. Tais agentes do mercado podem saquear, manipular e vampirizar o patrimônio estético das religiões segundo suas necessidades de vendabilidade. A hipertrofia da dimensão estética da experiência religiosa passa, então, a sobrepujar em muito o componente ético, intelectivo, o juízo moral e a autorreflexão crítica que geralmente também fazem parte das tradições religiosas. Isso pode levar, *in extremis*, ao desgaste acelerado da própria capacidade de simbolização da religião.

3.4. Religião estetizada e religião libertadora

Tais reflexões não esgotam, é claro, as possibilidades ou o potencial emancipatório da experiência e do discurso estético das religiões. No próprio movimento de estetização existem também elementos anárquicos, arcaicos, não controlados, imprevisíveis e, por isso, com um potencial "libertário" e emancipatório que, conforme os contextos, podem agir como desestruturadores de sistemas religiosos fechados e autoritários. Mesmo provisória e correndo o risco de ser cooptada, sempre será possível uma estética religiosa "desviante", uma linguagem estética que venha das margens, dos grupos oprimidos ou do reverso da história. Pelo menos sempre será possível uma recusa da estética dominante. A condição necessária para isso será preservar a memória do heterogêneo, manter a lembrança do sofrimento e das promessas não cumpridas pelo sistema, realizar a celebração do descontínuo e da festa, das pequenas e grandes utopias (Moreira, 2014).

Ao lado e por dentro da experiência cotidiana, organiza-se também uma experiência religiosa subsumida pela expressão "caminho do silêncio", não apenas como protesto religioso, mas como desconfiança radical da gramática estética da religião colonizada pela lógica do mercado. Se as comunidades religiosas mantiverem a solidariedade com quem sofre na pele as consequências de um sistema desumano (e idolátrico), que exige o sacrifício cruento das vítimas que produz. Tal experiência poderá sempre de novo vertebrar linguagens estéticas proféticas, que alimentam iniciativas políticas não conformistas. Tal é a herança crítica deixada pela Teologia da Libertação na América Latina.

Conclusão

O estético por si mesmo não garante nenhuma emancipação, mas também não traz, *a priori*, nenhuma opressão. Cada vez será preciso analisar se as práticas estetizadoras da religião favorecem a autonomia e a formação de sujeitos livres, ou se elas tornam o indivíduo um escravo das próprias fantasias estéticas e dos anseios de prazer. Atualmente, temos exemplos de sobra que apontam para uma cooptação e transformação profunda da experiência religiosa pela estética sensacional do capitalismo tardio e sua economia das sensações.

Como afirmou Seel (2007), não existe nenhum fim *per se* edificante dado pela experiência estética. Ela é constitutivamente aberta e polivalente, e isso nos faz evitar definições totalizantes e definitivas desse fenômeno. A estetização da vida cotidiana e da religião é um processo conflitivo e aberto, no qual há lógicas monológicas e dialógicas, dinâmicas conflitantes e interesses em luta, tentando criar sentido e impor visões de mundo e, assim, alcançar hegemonia, no campo religioso e em todas as esferas da vida social. Falar sobre a estetização tem, portanto, um sentido processual: ela não se refere tanto a uma característica inerente da religião, mas ao modo pelo qual a religião está sendo transformada atualmente (Brombach; Setton; Temesvári, 2010). Como escreveu Rancière (2005, p. 12), "hoje em dia é no terreno estético que prossegue uma batalha, que ontem estava centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história".

Referências

ALAVINA, F. O. A religião como estética: o divino submetido ao belo. *O povo*, jul. 2012. Disponível em: http://www.opovo.com.br/app/opovo/espiritualidade/2012/01/07/noticiasjornalespiritualidade,2370024/a-religiao-como-estetica-o-divino-submetido-ao-belo.shtml. Acesso em: jun. 2013.

AMARAL, L. *Carnaval da alma*: comunidade, essência e sincretismo na *Nova Era*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BECK, U. *Sociedade de risco*: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2010.

BENJAMIN, W.B. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BROMBACH, I.; SETTON, D.; TEMESVÁRI, C. (org.). *Ästhetisierung« - Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Zurique: Diaphanes, 2010.

DUFOUR, D. *L'individu qui vient...après le libéralisme*. Paris: Denoël, 2011.

LEISS, W.; KLINE, S. JHALLY, S. *Social communication in advertising*. Persons, products & images of well-being. Londres; Nova Yorque: Routledge, 1997.

MOREIRA, A. S. Religião politizada contra violência institucionalizada: a Teologia da Libertação no imaginário religioso mundial. *Horizonte*, (Online), v. 12, p. 12-42, 2014.

MOREIRA, A. S. The aestheticization of religion in Brazil (and probably elsewhere). *International Journal of Latin American Religions*, n. 2, p. 125-141, 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/s41603-018-0036-7.

MOREIRA, A. S. Religion als Spetakel: Ästhetisierung des Religiösen und Ökonomie der Sensualisierung in Brasilien. *In*: BERG-CHAN, E.; LUBER, M. (org.). *Christentum medial*. Religiöse Kommunikation in digitaler Kultur. Regensburg: Pustet, 2020, p. 103-119.

NIELSEN, H. K. *Aesthetics and political culture in modern society*. Londres; Nova York: Routledge, 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SAHIUM, P. F. *Church In Connection*: Igreja, Show Midiático e Juventude – a espetacularização da fé no mundo pentecostalizado. London: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

SCHULTZE, G. *Die Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart. 7. ed. Frankfurt; New York: Campus, 1997.

SEEL, M. *Ästhetikdes Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2007.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada*. Filosofia da sensação. Campinas: Ed. da Unicamp, 2010.

WEBER, M. *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. 9. Aufl. 2 Bde. UTB 1488. Tübingen: Mohr, 1988.

WELSCH, W. Aesthetization processes: phenomena, distinctions and prospects. *Theory, Culture & Society*, Nottingham, v. 13, n. 1, p. 1-24, 1996.

WELSCH, W. Das Ästhetische: Eine Schlüsselkategorie unserer Zeit? *In*: WELSCH, W. (org.). *Die Aktualität des Ästhetischen*. München: Fink, 1993, p. 13-47.

ZAMORA, J. A. Intimidad, religión y espetáculo. *Caminhos*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 279-311, jul./dez. 2014.

Ia y mesianismo en la política cultural de la derecha argentina

Pablo Sánchez Ceci[1]
Mariana Carla Gutiérrez[2]

Una de las características más patentes de nuestra época es la sensación de habitar una crisis epistémica profunda en la que por distin-

1. Investigador del Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Doctorando en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: sanchezcecipablodaniel@gmail.com.

2. Investigadora del Instituto de Estudios en Comunicación, Expresión y Tecnologías del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Doctoranda en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Córdoba. Contacto: marucgutierrez@gmail.com.

tas transformaciones económicas, técnicas y culturales los regímenes de verdad son territorio de una disputa profunda. Esto se evidencia en que las jerarquías de la "legitimidad para decir" que caracterizaba la opinión pública moderna y sus instituciones no parecen funcionar de la misma manera que hasta hace un tiempo. Nociones de uso cotidiano como fake news, posverdad, teorías conspirativas son expresiones del síntoma vivo de que la desinformación es parte constitutiva de la cultura contemporánea y particularmente de los efectos de creencia que tienen los discursos sociales en el presente.

Nuestro punto de partida teórico es que la mediatización como proceso en curso ha transformado las prácticas sociales, entre ellas, las vinculadas a la comunicación política y la institucionalidad democrática (Verón, 1992). En este sentido el desarrollo reciente de las imágenes generadas por inteligencia artificial ha producido debates pertinentes al futuro del mercado laboral, al refuerzo de los sesgos y desigualdades de género, clase y raza, al estatuto de arte de los resultados que obtienen los algoritmos, entre otros. Particularmente nos interesa en este trabajo reflexionar sobre el tipo de materialidad visual generada por mecanismos y algoritmos en contexto de comunicación política por parte de un exponente de una formación ideológica novedosa en argentina como es el presidente Javier Milei.

El objetivo de este trabajo es presentar un análisis exploratorio de la discursividad visual de la red social Instagram del presidente argentino Javier Milei. La novedad y velocidad con la que el liberalismo o el mileísmo han llegado a alcanzar resultados electorales considerables y posiciones jerárquicas en los distintos niveles de gestión del estado despiertan el interés de las ciencias sociales y humanidades en general. Esta nueva identidad política en el escenario argentino se presenta como un movimiento de ruptura com la cultura política en general, incluso con aquellos representantes de la derecha tradicional con la que comparte un programa y memoria ideológica común.

En términos discursivos la disrupción de Javier Milei en el espacio público es notable. Parecería por un lado no reconocer como legítimos los protocolos de expresión democrática mínimos, pero también se destacan una serie de elementos extravagantes respecto del imaginario de la discursividad política argentina.

Antecedentes

El año 2023 puede considerarse como un momento de quiebre en la trayectoria de los partidos y alianzas políticas en Argentina. La victoria electoral de La Libertad Avanza, con la fórmula presidencial Milei-Villarruel en el reciente balotaje, estuvo signada, entre otros fenómenos singulares, por el apoyo de Mauricio Macri y zonas fragmentarias de la alianza Juntos por el Cambio, que incluye a los sectores más radicalizados del PRO. Antes del balotaje algunos autores y analistas políticos habían planteado la "adopción de recetas crecientemente autoritarias" (Gago; Giorgi, 2022) o el evidente "corrimiento acelerado de Macri y su partido de posiciones de derecha dizque democrática a extremas" (Ansaldi, 2023, p. 70). Podemos leer estos movimientos como los síntomas de un cambio profundo en el sistema democrático y, específicamente en el campo de las derechas, aparecen nuevos actores y lenguajes inéditos que se establecen como la estética y el tono de la comunicación política. En otras palabras, en la Argentina contemporánea se ha ampliado el margen de lo decible y lo visible.

Varias interpretaciones sugieren que la pandemia fue una condición de posibilidad central para que el significante "libertad" fuera el punto de inscripción de la renovación del campo de las derechas (Zamarguilea, 2022). En algún sentido, la fuerza política de Milei surge a partir de la constante puesta en cuestión del discurso estatal en el período pandémico, que se alineaba con las restricciones sanitarias de distintos enunciadores, entre ellos la OMS, y la relación de adversarialidad con cualquier defensa de los cuidados colectivos. El trauma de la pandemia es una de las claves de lectura del discurso mileísta.

Consideramos que la emergencia de La Libertad Avanza y la figura de Javier Milei en particular es un fenómeno de renovación del campo político de las derechas argentinas que se expresa en lenguajes y estéticas disruptivas que dan forma a un programa ideológico anti- estatista, individualista y anti-igualitario que legitima su ejercicio del poder desde un relato refundacio-

nal y pospolítico, que condena a la "casta" por ser responsable del largo daño que representa todo el pasado de la nación. Este tipo de singular estructura narrativa tiene desde nuestra apuesta interpretativa una serie de huellas de época que se imprimen en la narrativa y política imaginal libertaria. En este sentido no es menor destacar que tanto el contexto cultural de la pandemia de Covid-19, particularmente para una identidad política que se asoció profundamente al negacionismo o relativismo sanitario, y la proliferación de formas discursivas propias de la cultura de internet como las teorías conspirativas, la desinformación (entre las que podemos encontrar las llamadas fake-news, posverdad, deep fakes) son dos circunstancias que marcan el pulso de la crisis epistémica en curso.

Llamamos crisis epistémica (Laudan, 2001) a un rasgo del discurso social del presente en el que las jerarquías simbólicas se han diluido. El orden cultural padece una profunda horizontalización de los discursos del saber: quién tiene la legitimidad para decir la verdad y cuáles son las condiciones de acceso, circulación, verosimilitud son cuestiones en permanente disputa y cuyo equilibrio es precario. Hasta hace no mucho tiempo atrás, los medios de comunicación y las instituciones científicas, que siempre fueron sospechosas más o menos marginalmente, hoy son lugares de escasa legitimidad o por lo menos no se encuentran en un plano de acceso privilegiado a la verdad. Distintos sujetos sociales emergentes -muchas veces de la cultura digital- como los youtubers, streamers, influencers, "creadores de contenido", disputan la potestad de los discursos del saber a otros enunciadores otrora legitimados.

A partir del análisis sobre la derecha alternativa y las políticas de la posverdad en el caso de Vox, Tuukka Ylä-Anttila (2018) propone el concepto "counterknowledge" para describir las disputas por la autoridad epistémica legitima al defender autoridades de conocimiento alternativas a las hegemónicas o tradicionales.

A pesar de que se ha discutido el uso del "sentido común" como una estrategia política en movimientos políticos de extrema derecha, Ylä-Anttila sostiene que parte de las estrategias políticas novedosas de la derecha se sos-

tienen desde el "counterknowledge" autoridades de conocimiento alternativas con carga política en lugar de las establecidas. La posibilidad de reemplazar las autoridades del conocimiento por otras nuevas ofrece así una oportunidad para la movilización política de las nuevas derechas en un contexto de particular inseguridad ontológica que ha degradado el peso relativo de las autoridades epistémicas para brindar marcos de inteligibilidad firmes para la esfera pública moderna que funciona de condición de posibilidad para la producción discursiva del "counterknowledge" en tanto estrategia de comunicación política.

En este presente de crisis epistémica, en el que no existe un lugar estable de legitimidad para que un enunciador posea y distribuya la verdad, emerge un líder político carismático que tanto en su discurso como en su política imaginal se asocia a las figuras del intelectual y el mesías, cuyos locus de enunciación están profundamente asociados a quien aloja y concentra la verdad y la creencia.

Por otro lado, el carácter refundacional del discurso mileísta, que busca borrar todo un pasado de decadencia ante el cual tiene una misión épica de restauración o reparación, se traduce en términos icónicos en una doble gestualidad. Iconoclastia e iconomanía, son las dos figuras de la política imaginal libertaria. El primer término, la iconoclastia, está vinculada al gesto de inversión del sentido de simbologías previas, o directamente la eliminación de repertorios visuales de imaginarios políticos del pasado. Esto puede verse tanto en el cambio de nombres de ministerios a cargo del poder ejecutivo nacional, o el cambio de nombre de centros culturales, o la estética en general de la comunicación política del gobierno.

Por otro lado, un factor que es más claro en el uso del arte generativo en las redes sociales del presidente, es la iconomanía; entendida como una producción acelerada y cuantiosa de imágenes. Se presenta como una compulsión a imaginar y elaborar objetos de adoración.

En ese sentido, las plataformas de expresividad del llamado "ambiente artificial" (Parente; Berti; Celis, 2022) han servido a la estrategia iconomaníaca. Entre ellas, aplicaciones como Midjourney, DALL-E 3, y DALL- E 4 de Open AI, o Stable Diffusion de Stability AI resultan atractivas porque ofrecen la posibilidad de generar imágenes de manera gratuita (o con suscripciones económicamente accesibles) simplemente proporcionando indicaciones o *prompts* textuales que funcionan como descriptores visuales, sin la necesidad de contar con conocimiento experto, artístico o de programación.

De allí que estas herramientas den la apariencia de una "democratización de la creatividad" (Duggal, 2024) o "democratización del arte" (Lara Sanchez, 2024) como titulan cuantiosas entradas de blogs, artículos de revistas o publinotas, cuando, en su lugar, las transformaciones producidas por la adopción de la IA en numerosas esferas se aproximarían a lo contrario (Merchant, 2024). De hecho, la promesa de la democratización está presente en la jerga utilizada por los empresarios tecnológicos para asegurar a sus inversores, socios o aliados estratégicos que un desarrollo en cuestión llegará a ser de amplia popularidad o adopción. No obstante, más allá de la retórica del marketing, existe en el discurso de Silicon Valley un optimismo tecnológico que se remonta a la llamada "ideología californiana", que interesa recuperar. En particular, por su vínculo con el libertarianismo y las nuevas derechas.

El término "ideología californiana" como lo acuñaran Barbrook y Cameron (1996), aunque pueda criticarse por su vaguedad y requiera actualizaciones (Hepp; Schmitz; Schneider, 2023) da cuenta de un contexto determinado de alianza entre la contracultura y la cultura empresarial,[3] hibridez que le permitió su expansión. Una característica muy patente es el ideal rupturista o, si se quiere, su espíritu revolucionario, que mantiene una fe ciega en el potencial emancipador

3. El espíritu libre de los hippies con el entusiasmo empresarial de los yuppies dio lugar a una "utopía digital" en la que todos puedan volverse "modernos y ricos". En el corazón de la ideología hay una "fe híbrida" que une nociones contraculturales del espacio digital como un "ágora electrónica" con los de un "mercado electrónico" (Barbrook; Cameron, 1996, p. 53). Al reunir ideas del Nueva Izquierda con los de la Nueva Derecha, la Ideología Californiana revela "una resolución mística de las contradicciones".

de las nuevas tecnologías de información, promoviendo una "forma impecablemente libertaria de política"[4] (Barbrook; Cameron, 1996, p. 42) al tiempo que deliberadamente desconoce las problemáticas de la pobreza, el racismo y la degradación ambiental inherentes a su imaginario de futuro.

En ese sentido, aunque existan algunos trabajos que aborden las narrativas de futuro de la singularidad tecnoeconómica propuesta por Javier Milei (Zalazar, 2024; Reynoso, 2024) existe un área de vacancia en torno al vínculo entre la utopía tecnocrática promovida por buena parte del empresariado de Silicon Valley promotor de la IA y el ethos mesiánico e intelectual presentes en las imágenes publicadas por el presidente libertario en sus redes sociales.

Es por ello que nos preguntamos cómo el discurso mileísta identifica las fuentes de legitimidad política y las imágenes para construir su propio lugar de enunciación, considerando este uso particular de las plataformas de arte generativo.

Por otra parte, sostenemos que la relación que se produce entre la IA y los "deep fakes" que esta genera sugiere una particular postura afectiva con respecto a la verdad que tensiona las instituciones modernas de producción del saber, como los medios de comunicación, la academia, la universidad, rasgo que abona a la hipótesis de la crisis epistémica anunciada y que evidencia una regularidad en las formaciones discursivas de las nuevas derechas contemporáneas.

Metodología

4. Al decir de Barbrook y Cameron (1996, p. 2): "Above all, they are passionate advocates of what appears to be an impeccably libertarian form of politics - they want information technologies to be used to create a new 'Jeffersonian democracy' where all individuals will be able to express themselves freely within cyberspace. However, by championing this seemingly admirable ideal, these techno-boosters are at the same time reproducing some of the most atavistic features of American society, especially those derived from the bitter legacy of slavery. Their utopian vision of California depends upon a willful blindness towards the other - much less positive - features of life on the West Coast: racism, poverty and environmental degradation".

La investigación se realizó desde la concepción del Análisis del Discurso como una técnica eminentemente cualitativa e interdisciplinaria ya que abarca el vínculo más o menos dialéctico entre lo discursivo y lo social, apelando a saberes de distintas ciencias sociales. Perteneciente al paradigma de inferencias indiciales, el análisis del discurso rastrea y expone las huellas del ejercicio del lenguaje por parte de los sujetos hasta o sobre todo en lo secundario o marginal (Arnoux, 2006). A partir de la teoría de la enunciación (Sigal; Verón, 1988) podemos pensar el discurso como el lugar de construcción de su sujeto y el mundo como objeto, pero también que "el discurso establece sus propias coordenadas" (Lozano; Peña-Marín; Abril, 1982, p. 92), hay una construcción de tiempo, espacio y actores.

En términos de estrategia metodológica retomaremos la perspectiva semiótica y la teoría de la hegemonía de Marc Angenot (2010). Por lo que entendemos al discurso social como la totalidad de la producción social de sentido en un momento histórico determinado condicionado por el sistema de regulación de la hegemonía discursiva (entendida como una serie de componentes susceptibles de ser descritos por las huellas que dejan en los enunciados de un momento o estado del discurso social).

Partimos de los conceptos de discurso social y de hegemonía discursiva de Angenot como marco general de concepción teórica del estatuto ontológico del discurso. El discurso social une ideas y formas de hablar, formas y contenido. Todo lenguaje, todo lo que significa hace signo, la ciencia como la literatura son ideología. Todo el discurso social lleva marcas de la manera de conocer y representar lo conocido que conllevan apuestas y posiciones en la economía de los discursos sociales. El discurso social es todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se narra y argumenta. Toma en su totalidad la producción social de sentido y la representación del mundo. Abordado como hecho social, el discurso funciona independientemente de los individuos y se identifica por la aparición de regularidades narrativas, enunciativas, estilísticas, genéricas, entre otras. El discurso social se analiza como una totalidad

para percibir las apuestas, contradicciones, intercambios, conectando campos literarios, políticos, científicos, para no hacer un análisis sectorial, para ver la sinergia interdiscursiva. Metodológicamente se parte de una historia de las simultaneidades en un corte sincrónico corto, una contemporaneidad en tiempo real, una entidad arbitraria, un corte en un flujo continuo. Esta es una sincronía opuesta a la lingüística estructural, la sincronía saussureana trabaja sobre un sistema ideal homeostático de unidades funcionales. La sincronía propuesta por Angenot trabaja el discurso social como una realidad evolutiva y parcialmente heterogénea (Angenot, 2010). Angenot entiende por hegemonía al "conjunto complejo de reglas prescriptivas de diversificación de lo decible y de cohesión". Esta funciona como un todo orgánico (constituye un sistema auto regulado que tiende a la homeostasis), como un canon de reglas, como un repertorio que impone/instituye lo legítimo y lo valioso en el discurso social, marca los límites del diseño discursivo, especifica qué y cómo debe ser dicho para que forme parte del altar de lo legítimo o se ahogue en la vastedad de lo marginal. Lo que nos proponemos en este análisis es como dice Angenot "identificar las dominancias discursivas/reconstruir reglas generales de lo aceptable discursivo de una época", en este caso se trata de encontrar y caracterizar el funcionamiento de los componentes de la hegemonía discursiva en la Argentina contemporánea. De los siete componentes de la hegemonía discursiva que diferencia el autor, nos interesan particularmente tres.

En primer lugar, se considerarán los "fetiches y tabúes", entendidos como aquellos objetos temáticos representados por las dos formas de lo sagrado y de lo intocable. Estos funcionan como lugares centrales o protagónicos de una cierta producción simbólica. En segundo lugar, rastreamos el "egocentrismo/etnocentrismo", es decir la configuración de un punto de vista o centro a partir del cual un enunciador legítimo construye una imagen de sí, a la vez que produce una cierta noción de las alteridades o enemistades que tienen algún tipo de relación con él En otras palabras esta categoría permite observar la forma en que toman sentido las fronteras discursivas que separan

un Yo/Nosotros diferente un Otros/Ellos. Por último, indagaremos en las "temáticas y visión del mundo", lo que implica catalogar el repertorio de temas y problemas sociales sobre los cuales es legítimo hablar o a partir de los cuales se construyen los objetos que se entienden por coyuntura, el presente del momento de producción discursiva. Entendemos por visión de mundo al sistema de valores, una suerte de lógica moral o axiología que establece los predicados que caracterizan la vida social cristalizados en axiomas explicativos y que permiten hablar de los temas que dominan la conversación pública en un estado históricamente específico del discurso social (Angenot, 2010).

A los fines de este trabajo propusimos una selección de imágenes generadas por IA en la cuenta de instagram personal del presidente Javier Milei desde el año 2021 en que puede decirse pasa de ser un panelista televisivo o un outsider a un cargo en el estado como diputado nacional por la CABA. Nuestra operación de investigación consiste en identificar regularidades visuales y describir las modalidades de significación icónica de estas imágenes: ¿que fetiches y tabúes, que temas y visiones de mundo aparecen?, ¿que ego/etnocentrismos se configuran en torno a la figura de Javier Milei y la nación?

Corpus

Para establecer un corpus, o serie de imágenes a partir de las cuales vamos a proponer una caracterización posible del funcionamiento de los tres componentes de la hegemonía discursiva, seleccionamos 11 piezas visuales generadas por inteligencia artificial que circularon de manera pública en la cuenta de instagram oficial de Javier Milei entre octubre del 2023 y junio de 2024. Es decir, desde el balotaje hasta las elecciones del parlamento europeo.

La primera imagen de la serie es de una publicación del 25 de noviembre del año 2023, la pieza muestra un león abrazando un pato. En el contexto de las elecciones generales de ese año, Patricia Bullrich (apodada mediáticamente como "Pato") candidata por Juntos por el Cambio, una alianza electoral de derecha, no logró juntar el número de votantes para introducirse en el

balotaje. Esta imagen de alguna manera simboliza el acuerdo de La Libertad Avanza de Milei (el león) y Juntos por el Cambio con Bullrich (el pato). La segunda imagen es una publicación del siete de diciembre de 2023, días antes de la asunción presidencial de Milei, las figuras muestran la cabeza de un león sobre el pueblo, aquí priman los colores de la bandera argentina. La tercera (18 de enero de 2024), cuarta (1ero de febrero de 2024), quinta (22 de febrero de 2024) y sexta (23 de marzo de 2024) son imágenes donde la figura de el león y su ferocidad o violencia es protagonista, en una rompe la bandera de la URSS, en otra abre una jaula para liberar al pueblo en las inmediaciones del congreso, en otra destruye el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, en otra aparece con una cita al libro de Macabeos. La séptima, del 9 de abril de 2024 muestra la tapa del libro *Milei La revolución que no vieron venir* de Nicolás Márquez y Marcelo Duclos, una biografía autorizada por el presidente. La octava, del 19 de abril de 2024, es una representación de una sesión del Congreso donde los senadores son caracterizados como ratas antropomórficas. La novena (23 de abril de 2024), decima (5 de junio de 2024) y onceava (10 de junio de 2024), muestran la centralidad del león realizando acciones heroicas, en la primera toma de una taza que lleva la inscripción "lágrimas de zurdos", en otro combate ratas, y en la última sostiene una representación cartográfica de Europa entre sus brazos. Rápidamente puede verse que, por los temas, la prosopopeya o la personificación de animales es la metáfora visual o estilo iconográfico con mayor regularidad en esta serie.

Resultados

La serie de imágenes nos permiten considerar al menos tres rasgos centrales de la imaginería libertaria o de la política imaginal que estructura el discurso público asociado a un enunciador privilegiado que se expresa en la cuenta oficial de instagram del presidente.

En primer lugar, destacamos la preeminencia de un imaginario económico, abstracto y civilizatorio. Nos referimos por civilizatorio a que el alcance de los temas sobre los que refieren las imágenes del Instagram del presidente excede las fronteras de la nación. El león que sostiene como a un cordero a Europa, no solo implica una cierta posición jerárquica y paternalista, sino que también articula el proyecto libertario con un horizonte desterritorializado, más allá de la zona de incumbencia del líder político. Por otro lado, las figuras que hacen referencia a lo económico y principalmente a la iconografía del dinero o la moneda, son centrales en esta serie de imágenes. Podríamos interpretar que esto se vincula con la materia lingüística de la formación discursiva de un político que constantemente construye su propio mito de origen o fuente de legitimidad desde su pasado como economista o teórico exitoso en el mundo de las conferencias privadas y la academia. En este sentido, son imágenes que disputan no solo el rol y los objetos de la economía, sino el saber en torno a la organización de lo social.

Si bien una recurrencia de la discursividad mileísta es la presentación del presidente como alguien encargado de dar una "batalla cultural", gran parte del imaginario político que integra los arsenales retóricos de este discurso consisten en apropiaciones del lenguaje de las ciencias económicas, apelando a fórmulas o modelos teóricos abstractos o filosóficos. De alguna manera este tipo de significantes termina por configurar un discurso particularmente abstracto y generalista, que se desconecta de problemas o entidades locales y concretas, es decir, termina por ser una política de alcance civilizatorio más que argentina.

En segundo lugar, y en relación al tipo de vínculos que esta discursividad política traza con las alteridades u adversarios, definimos a este carácter como polémico e higiénico. Si bien distintos autores reconocen la dimensión inherentemente polémica del discurso político, la configuración imaginaria y simbólica de los adversarios en la discursividad de Javier Milei es particularmente intensa y excluyente de los marcos de inteligibilidad democrática. Es

decir, no supone la existencia de adversarios o enemigos, sino de entidades profundamente aberrantes susceptibles de ser eliminadas. Visualmente los adversarios aparecen en la encarnadura de las ratas, un animal asociado culturalmente a la suciedad, la transmisión de enfermedades y su carácter de plaga, y moralmente a los imaginarios de la traición o la bajeza.

Finalmente, en términos de la construcción de un lugar de enunciación legítimo o la imagen de sí que tiene el enunciador en esta serie de imágenes, es notable el carácter mesiánico de figurar la propia identidad. De las distintas memorias culturales o intertextualidades que trama la enunciación mileísta, el discurso religioso es una fuente particularmente relevante. Esto puede verse en continuidad con una serie de visitas de estado o apariciones en actividades litúrgicas. Particularmente se destaca la construcción simbólica de una identificación con Moisés. Esto sedimenta un tipo de ethos mesiánico en el que el presidente se muestra como el portador de una misión de salvación de alcance global y reivindicativa o resentida.

En síntesis, estas tres invariantes de la discursividad mileísta pueden rastrearse en imágenes generadas por inteligencia artificial con las que la cuenta de instagram de Javier Milei polemiza en el terreno digital. Además de las invariantes enunciativas -imaginario económico abstracto, adversarialidad higienista, ethos mesiánico- podemos, al pasar al análisis de las imágenes, encontrar retóricas visuales asociadas a estas invariantes y otras continuidades y simbolismos de la que destacaremos la animalidad, la intertextualidad pop, y la profanación iconoclasta.

Podemos interpretar los primeros gestos de gobierno, desde la reforma de la ley de ministerios hasta los cambios de nombre de edificios públicos para borrar las marcas de gestiones anteriores, como una manifestación iconoclasta. Acorde con el tono pos-político y refundacional de la discursividad mileista que se presenta como la novedad y la exterioridad del campo político – lo que caracteriza a un outsider –, la imaginería libertaria tiene en objetos como la motosierra o las escenas de enfrentamiento o destrucción una constante

visual que expresa esta voluntad de hacer un corte, de borrar, de interrumpir la historia, de profanar lo que el enemigo custodia como sagrado, y proponer nuevas santificaciones.

Podríamos pensar que gran parte de la inspiración o de las estéticas que se reactualizan en la imaginería libertaria vienen de la poética de la cultura de masas, lo que de alguna manera puede leerse como una adscripción pop.[5] La centralidad de la figura del león y de la imagen del líder político como si fuera un superhéroe o un mesías, parece tener el impulso iconomaníaco de una fábrica de ídolos. Así como el pop ingreso a la estética occidental como una (pos)vanguardia con un movimiento de incorporación de los medios de comunicación de masas y los procesos de la reproductibilidad a los lenguajes artísticos y disputando las nociones más centrales para la tradición moderna, desde la autoría a la representación, re-escribiendo los tropos canónicos del arte sacro y su iconografia; el mileismo en tanto derecha pop contemporánea recurre al arte generativo que utiliza los procedimientos algoritmos de la inteligencia artificial para renovar los lenguajes visuales de la comunicación política, llegando como resultante a una imaginería disruptiva que tiene efectos de reconocimiento o incorporación de paradigmas visuales previos que vienen tanto de los simbolismos religiosos, como de la cultura de masas, acorde a un proyecto que busca presentar un lider mesianico. Así la figura del león, tan cara al cristianismo, las citas al libro de macabeos para la tradición judía, o incluso algunas escenas como el león que sostiene a Europa que recuerda al clásico motivo de la virgen que sostiene un niño.

5. La vinculación entre nuevas derechas y vanguardias es una línea de interpretación que trabajan distintos autores Giorgi y Gago (2022). Este argumento sostiene que si las vanguardias del siglo XIX hicieron de la transgresión un mecanismo estético para escandalizar a la burguesía. Las nuevas derechas parecen retomar este programa e invertirlo, se trata de escandalizar a lxs demócratxs, a las feministas, a quienes imponen regulaciones del espacio público o a la moral, a quienes son leídos como representantes de lo políticamente correcto.

Quizás haya que leer otras producciones asociadas a Javier Milei, como "Javier Milei, la Revolución Liberal" (película documental dirigida por Santiago Oría, compuesta principalmente por archivos y entrevistas) como una manifestación extraña de la hagiografía: el gran volumen de datos y anécdotas sobre la vida privada de Milei es otro elemento central en la construcción de su imagen pública. Hay una fascinación por su particularidad, por su obscenidad, por lo singular del personaje/ídolo. En esta clave pueden leerse el fenómeno editorial en torno a su figura, que no sólo buscan libros como el "El loco. La vida desconocida de Javier Milei y su irrupción en la política argentina"de Juan Luis González. Tampoco son pocas las entrevistas en las que manifiesta un sentido de misión o destino que inscribe su discurso en una suerte de hagiografía, como lo enuncia en su conversación con Tucker Carlson: "En algún momento me preguntaron si yo estaría dispuesto a dar mi vida por las ideas de la libertad y yo estoy dispuesto a darla. Busco ser testimonio de esa forma de vivir, de vivir en libertad" (Center for Economic and Policy Research, 2023).

Este tipo de discursos verbales es una parte complementaria de esta política imaginal higiénica, mesiánica y abstracta.

Consideraciones finales

Desde el análisis del discurso, Ana Soledad Montero se ha dedicado a pensar las particularidades de la comunicación política de Javier Milei durante la campaña electoral del año 2023, en este contexto plantea una serie de cuestiones sobre el rol de la inteligencia artificial en la cultura política contemporánea:

> El uso de la inteligencia artificial en la producción de piezas visuales durante la campaña de Milei merece una reflexión: por un lado, expresa un desdén por el trabajo artesanal o artístico, por la tradición gráfica argentina e incluso por la noción misma de autoría. Se trata

> de piezas sin firma, sin autor, sin huella humana, sin involucramiento subjetivo, sin historia. Por outro lado, las ilustraciones realizadas con IA son piezas on demand, hechas a medida y de forma automática e inmediata, lo cual revela también un modo de concebir la construcción política (Montero, 2024, p. 11).

Tanto la reproductibilidad con sus consecuencias en torno a la representación y el oscurecimiento o despersonalización de la figura de autor, son gestos típicamente de vanguardia. No es menor la tentación de incluir a Milei en la última serie de vanguardias de derecha que empieza en el futurismo italiano y desemboca en los memes de 4chan. Resuena lejanamente el eco de la advertencia benjaminiana en torno a la estetización de la política en tanto operación susceptible de convertir objetos de la vida pública – un líder partidario como Milei – en un objeto de culto, similar a los leones. Quizás valga la pena, continuando a Benjamin (1989), politizar la estética, y en el caso específico de la inteligencia artificial y de las imágenes generadas algorítmicamente esto implicaría exponer críticamente su trama histórica y los intereses de clases que la han transformada en una protagonista de las fantasías sociales de futuro deseable o presente inevitable y naturalizado, es decir como ideología.

Considerando que la utopía tecnocrática y tecnosolucionista integra "lo aceptable discursivo" de esta época, en este trabajo hemos reflexionado sobre el tipo de materialidad visual presente en la comunicación política del presidente Javier Milei, exponente de la nueva derecha argentina. Analizando tres elementos de su hegemonía discursiva aparecen rasgos de su preferencia por el lenguaje abstracto y economicista como fetiches discursivos, así como la construcción de un lugar de enunciación mesiánico y la iconoclastia que denota su visión de mundo.

Concluímos, por tanto, que una referencia ineludible a la construcción mística de Milei es la figura mesiánica. No solo como ethos, sino también como política cultural. Es decir, como parte de la disputa por los sentidos, valores, ideas y proyecto político hegemónico que está librando el libertaria-

nismo dentro (y fuera) del campo de las derechas en la Argentina. Esa disputa es, en este caso, iconoclasta e iconomaníaca, sirviéndose para ello de ciertas herramientas de arte generativo.

No desconocemos que las plataformas de expresividad y la Inteligencia Artificial, o en general el conjunto de artefactos, sistemas y objetos técnicos del llamado "ambiente artificial" generan transformaciones en la experiencia moral, política y cognitiva de la contemporaneidad, ni que la llamada "ideología californiana" de Silicon Valley ha producido impactos en el tipo de experiencia mediatizada de nuestro tiempo teniendo injerencias en el terreno político, a partir de la posibilidad que otorga la elusión de lo político en el lenguaje de la innovación digital. Por ello, una posible indagación a futuro se abre en relación a las coordenadas que se establecen en los discursos en torno a las herramientas de arte generativo e inteligencia artificial sobre lo humano, lo divino y lo político. Y, de manera más amplia, interesa preguntarnos si la tendencia estandarizadora/homogeneizadora que la inteligencia artificial imprime en nuestras experiencias vitales está regida por una versión de la utopía signada por la deshumanización y la despolitización, o si es posible pensar por fuera de dicho determinismo tecnológico.

Referências

ARNOUX, E. N. *Análisis del discurso*. Modos de abordar materiales de archivo. Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos, 2006.

ANGENOT, M. *El discurso social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010

ANSALDI, W. Una derecha democrática es más rara que un japonés con rastas, aunque el problema es otro. *Estudios - Centro de Estudios Avanzados*. Universidad Nacional de Córdoba, v. 49, p. 55-73, 2023. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852- 15682023000100004&lng=es&tlng=es. Acesso em: ago. 2024.

BARBROOK, R.; CAMERON, A. The Californian ideology. *Science as culture*, v. 6, n. 1, p. 44-72, 1996.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos*.Taurus: Buenos Aires, 1989.

CENTER FOR ECONOMIC AND POLICY RESEARCH. *Entrevista de Tucker Carlson a Javier Milei*, 14 sep. 2023. Disponível em: https://cepr.net/167668-2/. Acesso em: 19 ago. 2024.

DUGGAL, S. Democratized creativity: the evolution and impact of AI. *Forbes*, 9 de abril de 2024. Disponível em: https://www.forbes.com/councils/forbestechcouncil/2024/04/09/democratized-creativity-the- evolution-and-impact-of-ai/. Acesso em: 19 ago. 2024.

GAGO, V.; GIORGI, G. Notas sobre las formas expresivas de las nuevas derechas: las subjetividades de las mayorías en disputa. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, v. 21, n. 1, p. 61-74, 2022. Disponível em: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuariohistoria/article/view/34754/38268. Acesso em: ago. 2024.

HEPP, A.; SCHMITZ, A.; SCHNEIDER, N. Afterlives of the Californian ideology: tech movements, pioneer communities, and imaginaries of digital futures. Introduction. *International Journal of Communication*, v. 17, n. 1, 2023. Disponível em: https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/21405/4228. Acesso em: ago. 2024.

LARA SÁNCHEZ, P. La revolución de la democratización en el arte: el papel crucial de la Inteligencia Artificial. *Medium*, 17 de mayo de 2024. Disponível em: https://medium.com/@pablolara.21/la-revoluci%C3%B3n-de-la-democratizaci%C3%B3n-en-el-arte-el-papel-crucial-de-la-inteligencia-artificial-272da5f9ee5f. Acesso em: 19 ago. 2024.

LAUDAN, L. El desarrollo y la resolución de las crisis epistemológicas: Estudios de caso en la ciencia y el derecho durante el siglo XVII. *Signos Filosóficos*, v. 5, p. 83-119, 2001. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300504. Acesso em: ago. 2024.

LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL CURTO, G. *Análisis del discurso*. Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 1989.

MERCHANT, B. AI is not "democratizing creativity." It's doing the opposite. 11 de julio de 2024. *Blood in the machine*. Disponível em: https://www.bloodinthemachine.com/p/ai-is-not-democratizing-creativity. Acesso em: 19 ago. 2024.

MONTERO, S. Una democracia afectada. Política y emociones en el discurso de la nueva derecha argentina en redes sociales. *Revista Panamericana de Comunicación*, v. 6, n. 1, p. 1-14, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.21555/rpc.v6i1.3018. Acesso em: ago. 2024.

PARENTE, D.; BERTI, A.; CELIS, C. (coord.). *Glosario de filosofía de la técnica*. Adrogué: La cebra, 2022.

REYNOSO, C. Inteligencia Artificial libertaria: confrontando a Javier Milei desde la Antropología Política Anarquista, el arendizaje profundo y las redes generativas adversarias. *Zenodo*, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.5281/ZNODO.11494699. Acesso em: ago. 2024.

SIGAL, S.; VERÓN, E. *Perón o muerte*. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Buenos Aires: Hyspamerica, Argentina, 1988.

VERÓN, E. *Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada*. El nuevo espacio público. Barcelona: Gedisa, 1992.

YLÄ-ANTTILA, T. Populist knowledge: 'post-truth' repertoires of contesting epistemic authorities. *European Journal of Cultural and Political Sociology*, v. 5, n. 4, p. 356-88. 2018. DOI: 10.1080/23254823.2017.1414620.

ZALAZAR, B. ¿Sueñan los Supersónicos con ovejas silvestres? Una lectura aguafiestas de la singularidad económica propuesta por Javier Milei. *Heterotopías*, v. 7, n. 13, p. 1-29, 2024. Disponível em: https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/45360. Acesso em: ago. 2024.

ZAMARGUILEA, R. ¿Un nuevo individualismo autoritario? Notas para un caracterización de las nuevas derechas extremas en América Latina. *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales*, v. 7, n. 13, p. 474-493. 2022. DOI: 10.35305/prcs.v7i13.609. Disponível em: https://perspectivasrcs.unr.edu.ar/index.php/PRCS/article/view/609. Acesso em: ago. 2024.

SOBRE O E-BOOK

Tipografia: Adobe Jenson Pro, Sabon LT Pro e P22 Morris

Publicação: Cegraf UFG
Câmpus Samambaia, Goiânia,
Goiás. Brasil. CEP 74690-900
Fone: (62) 3521-1358
https://cegraf.ufg.br
https://portaldelivros.ufg.br