

Revista Santuários

2020

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa

número 11





Detalhe da foto *Pankararus*, de Leonardo Guelman.

ÁRDO SANTU



Ficha Técnica

Revista Santuários

Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas

Volume 11, 2024 Julho-Dezembro, ISSN 2183-3184

Revista Internacional com comissão científica e revisão por pares (sistema de dobre blind review)

Direção

Leonardo Guelman,

Luís Jorge Gonçalves,

Cláudia Matos Pereira,

Izaura Mariano,

Mila Simões de Abreu,

Teresa Desterro

/

Ilustração da Capa, Anterosto:

Detalhe da foto *Pankararus*, de Leonardo Guelman.

Projeto Gráfico e Logótipo: The Jorge dos Reis Studio

Paginação/Design: Rita da Cruz Tavares

ISSN: 2183-8771-01-8

ISBN: 978-989-8771-01-8

/

Edição

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) / VICARTE - Cerâmica e Vidro para as Artes

Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense / Centro de Artes da UFF / Laboratório de Observação de Artes e Saberes (LOAS)

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

/

Comissão Executiva

Leonardo Guelman (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Cláudia Matos Pereira (Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes, Portugal)

Izaura Mariano (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Jorge do Reis (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Mila Simões de Abreu (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal)

Tamyres Jaffe (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal)

Teresa Desterro (Instituto Politécnico de Tomar, Portugal)

/

Conselho Científico

Luís Jorge Gonçalves (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Leonardo Guelman (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Artur Ramos (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Bernard Paquet (Université Laval, École d'Art, Québec, Canadá)

Cláudia Matos Pereira (Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes, Portugal)

Federico Trolletti (Centro Camuno di Studi Preistorici, Itália)

Fernando António Batista Pereira (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Habiba Nacir (Universidade Moahmede V – Rabat, Marrocos)

Helenise Monteiro Guimarães (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Brasil)

Ilídio Salteiro (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Isabel Rocha (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Izaura Mariano (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

João Queiroz (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Jorge do Reis (Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Portugal)

Levi Leonido Fernandes da Silva (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes - Universidade Católica Portuguesa, Portugal)

Manuel Calado (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal)

Marco Caldos (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Mila Simões de Abreu (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal)

Olga Duarte Piña (Universidade de Sevilha, Espanha)

Rodrigo de Azeredo Grünewald (Universidade Federal de Campina Grande, Laboratório de Estudos da Tradição, Brasil)

Teresa Desterro (Instituto Politécnico de Tomar, Portugal)

Wallace de Deus (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Equipe de transmissão lives do Centro de Artes da UFF:

Arthur Waissman de Sousa Batista

Erik Maia Martins

Rafael Maia Nunes

/

Equipe de produção das mesas do Centro de Artes da UFF:

Aline de Sousa dos Santos

Carla Fernandes

Gisella Chinelli

Janaina Santos Dias

Juliana Amaral dos Santos

Nathália Mendonça Martins

Selene Ferreira

Thaynná Curcino Ribeiro

/

Apoio à curadoria do Centro de Artes da UFF:

Janaina Santos Dias

Pedro de Andrea Gradella

/

Programação visual do Centro de Artes da UFF:

Maxini Matos Ribeiro de Lima

Índice

A Linguagem Revelada	9
----------------------	---

1. O Verbo e a escrita como revelação do ser

A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma da escrita cursiva	11
Jorge dos Reis	
Santuário Nossa Senhora da Saúde: Lugar da Escuta Perseverante da Palavra de Deus	24
Kátia Sabiany Pezzin, Riviani Bernardo de Oliveira	
“As palavras do deus” : Hieróglifos egípcios, representação da linguagem humana e materialização do sagrado.	37
Nely Feitoza Arrais	
‘Sob a sombra de Delfos’: há razões para se falar sobre a descrença na revelação oracular no século IV a.C.?	50
Marcos José de Araújo Caldas	
A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma da escrita cursiva	66
Jorge dos Reis	

2. Materialidade e espiritualidade dos lugares

A miraculosa imagem de Nossa Senhora da Luz e o seu Santuário	80
Hilda Moreira de Frias	
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	92
Helena Maria de Resende	
Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi: um exemplo de nobre simplicidade	102
Ignês Camila Filipino da Silveira	

O espaço arquitectónico enquanto linguagem revelada:	
A Sinagoga de Tomar	119
Teresa Desterro	
Capelas Caiçaras e a singela estética jesuítica	135
Isabela Galvez, Fernanda Palumbo Cronenbold	
3. A linguagem como dramaturgia da existência	151
A sabedoria dos poetas e cantadores	152
Leonardo Guelman	
O Sagrado no Nordeste brasileiro: Romarias nas grutas de Bom Jesus da Lapa, na Bahia	167
Raimundo Pinheiro Venâncio Filho	
Ahwach : a voz da população Amazigh	178
Habiba Naciri	
O poder da legenda de Lalla Aicha El Bahria	189
NadaEL AHIB	
4. Narrativas pessoais no encontro com o sagrado	197
O sagrado na fotografia de família e o jardim como local de criação	198
Daniela Remião de Macedo	
O Espiritual em Rui Chafes	212
Cristina Lopes	
O Museu como Espaço Sacrário: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal	219
Maria José Marino Marcela Coelho	
5. Linguagens e cosmologias Indígenas	238
As linguagens míticas das origens	239
Luís Jorge Gonçalves	
Historia de la llorona: Leyendas y canto cultural	248
Luz María Jardón Iniestra	

A Linguagem Revelada

Leonardo C. Guelman

► A edição de Santuários teve como tema “A morada como santuário”. A presente revista centra-se na “A linguagem revelada”. Há como que um jogo de espelhos e inversões, numa sutil conversação.

► Há também ampliação e complementaridade, pois, se antes, partindo da morada, buscava-se adentrar nos domínios da linguagem (objetos, crenças, devoções, espiritualidades) como seu próprio preencher e revestir, desta feita, o ponto de partida é a própria linguagem, compreendida como um habitar ampliado do mundo.

► A assertiva de Martin Heidegger de que a “linguagem é a morada do ser” é a chave que conecta esses dois planos ou temas.

► Nesse sentido, em 2021, o campo se amplia à proposição de artigos e comunicações que se voltem para o domínio da linguagem, assumida não somente enquanto instrumento da comunicação, mas como dimensão anterior que a estabelece enquanto traço decisivo e distintivo da presença humana.

► A perspectiva simbólica e interpretativa permite também que se articule linguagem e mundanidade e, reconhecendo com Gadamer que “aquele que tem linguagem tem mundo”, o VI Congresso Santuários se abre aos estudos e investigações das mais diversas conformações no universo da linguagem. Outro traço fundamental desta edição é a universalidade do tema como abertura para os agenciamentos e extratos culturais na conjunção entre suportes materiais e imateriais, ou seja, entre os estudos da linguagem e seus rebatimentos na performatização e materialização do mundo, nas formas de escrita, nas poéticas do texto e do verbo, na arquitetura, nas artes visuais, em suma, nas abordagens de espaços santuários nas suas mais diversas escalas.

► O objeto de análise desta edição desafiou todos aqueles que vivem e estudam os santuários, lugares de culto, cerimoniais e afins como antropólogos, arqueólogos, arquitetos, artistas visuais e performativos, literatos e linguistas, biólogos, conservadores/restauradores, crentes, devotos e peregrinos, curadores, escritores, designers, filósofos, gastrónomos, geólogos, historiadores, historiadores de arte, médicos, museólogos, músicos e musicólogos, psicólogos, sacerdotes, sociólogos e todos aqueles que entendam que o seu trabalho ou a sua devoção tem uma relação com um conceito amplo de santuários.

I. O VERBO E A ESCRITA COMO REVELAÇÃO DO SER

A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma	
da escrita cursiva	12
Santuário Nossa Senhora da Saúde: Lugar da Escuta Perseverante	
da Palavra de Deus	25
“As palavras do deus”: Hieróglifos egípcios, representação da linguagem	
humana e materialização do sagrado.	38
‘Sob a sombra de Delfos’: há razões para se falar sobre a descrença	
na revelação oracular no século IV a.C.?	51
A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma	
da escrita cursiva	67



A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma da escrita cursiva

Jorge dos Reis, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: Em 1722, o calígrafo Manuel Andrade de Figueiredo edita o seu manual caligráfico, Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar. A sua postura e o seu labor fazem deste autor uma figura quase sagrada no contexto cultural português. Andrade de Figueiredo realizou uma caligrafia que designou portuguesa e que foi usada até ao reinado de D. José I, denominada Cursiva Liberal, onde os brancos interiores, generosos, revelam a tonalidade clara, aberta, ampla, escoreita, consistente e sem ambiguidade da fonética portuguesa.

Palavras chave: caligrafia, escrita, cursivo, letra,

Introdução

► Em 1722 Andrade de Figueiredo edita o seu manual caligráfico, Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, Oferecida à Augusta Magestade do Senhor D. João V, Rey de Portugal. Primeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueyredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa, Ocidental & Oriental (Andrade de Figueiredo, 1722). Mais de cem anos depois do trabalho de Barata surge uma peça caligráfica que continua a ser referenciada e divulgada em compilações e obras sobre tipografia e caligrafia, como seja a enciclopédia Typo (Friedl, Et al, 1998) na qual é situada na época barroca (Friedl, Et al, 1998, 65).

► Para além da sua originalidade caligráfica e de desenho decorativo, é uma obra de *ligação* entre os seus antecessores e os autores posteriores: Andrade de Figueiredo absorve de forma muito pessoal a herança do Renascimento caligráfico italiano, assim como o testemunho deixado pelo calígrafo espanhol Morante, chegando mesmo a ser denominado o *Morante Português*; por outro lado, a expressão *ligação* torna-se mais evidente quando olhamos a obra dos seus sucessores de maior vulto: Jacinto de Araújo e Ventura da Silva, que respectivamente, sessenta

e oitenta anos mais tarde, produziram os seus tratados caligráficos.

1. Andrade de Figueiredo e a sua época

► O século XVIII é por excelência o século da caligrafia. Em Portugal esta actividade artística e instrumental constitui uma forma de exibir a grandiosidade do reinado de D. João V (1707-1750) face aos outros reinos europeus, somando a isto o facto de a corte portuguesa ter meios para o fazer graças ao ouro que vinha do Brasil.

► De toda a Europa chegavam luxuriantes exemplares caligráficos: a caligrafia flamenga de Jan van den Velde, os vários calígrafos espanhóis entre eles Pedro Dias Morante ou as esplendorosas obras dos mestres da caligrafia francesa e inglesa.

► Ainda durante este século, antecedendo Andrade de Figueiredo, convém referir a presença de um calígrafo espanhol na corte D. João V: Marcos de las Roelas Y Paz, que foi mestre de caligrafia de D. Miguel e D. José, irmão de D. João V, realizando para este último, em 1718, o manuscrito *Práctica de el Noble y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras* (Roelas Y Paz, 1718), exemplar que pode ser observado na Biblioteca Nacional. O sucesso que o calígrafo espanhol obtém na corte portuguesa deve-se ao facto do Rei ter ficado maravilhado com algumas estampas que teriam chegado às suas mãos, apresentando “espectaculares cenas religiosas nas quais mistura desenho e traço caligráfico, combinando cores e completando o quadro com textos escritos em diferentes letras, desenhos de um extremado barroquismo e perfeição técnica” (Martínez Pereira, 2003, 360).

► Martínez Pereira refere que “num certo sentido esta obra [de Roelas Y Paz] pode considerar-se um livro para a educação do príncipe ou, sem chegar a tanto neste caso, um manual de bons costumes” incidindo sobre as virtudes que devem caracterizar um bom governante. Na verdade, “é isto que faz Roelas nesta arte de escrever, aconselhando os seus pupilos não só sobre os géneros de letras, mas também nos textos teóricos cujo conteúdo didáctico se vê interrompido por digressões moralizantes narradas a partir da própria experiência. A Monarquia e a religião são exaltadas com a letra e com o desenho, recorrendo a textos históricos e à própria opinião” (Martínez Pereira, 2003, 361).

2. A Nova Escola de Andrade de Figueiredo



Figura 1. Andrade de Figueiredo ~ *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* - Capa e frontispício

► A *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, de que podemos observar a capa e o frontispício, está dividida em quatro manuais. O primeiro dedicado à leitura; o segundo à caligrafia; o terceiro à ortografia e o último à aritmética. Interessa-nos particularmente o segundo destes quatro manuais (Figura 1).

► O método caligráfico de Andrade de Figueiredo caracteriza-se pela mudança de escala. Assim, as primeiras estampas apresentam letras de grande formato para a mão se habituar a um movimento largo, só depois sendo possível passar aos formatos caligráficos mais pequenos.

3. A caligrafia *Cursiva Liberal*

► O primeiro dos estilos caligráficos de Andrade de Figueiredo, denominado *Cursiva Liberal*, corresponde a uma caligrafia intencionalmente portuguesa. A caligrafia *Francesa* e *Ingleza*, que também se usaram em Portugal, não transportam a dimensão sonora da nossa fala como

acontece com a *Cursiva Liberal*, onde os brancos interiores, generosos, revelam a tonalidade clara, aberta e ampla da fonética portuguesa. Assim, trata-se de uma caligrafia prática e acessível tal como a fonética directa, consistente e sem ambiguidade que caracteriza a língua portuguesa. O autor chega a designá-la *rainha das letras* tendo em conta a “desenvoltura com que se obra nos talhos, e rasgos da mão que a fabrica” (Andrade de Figueiredo, 1722, 37).

► Na dissemelhança entre as várias letras da *Cursiva Liberal* reside precisamente uma das características da legibilidade que assenta na necessidade das letras não se confundirem entre si. Ao tornar prioritária a singularidade das letras, Andrade de Figueiredo evidencia preocupações sobre o que hoje designamos por *certeza de decifração*. Neste sentido, nos exemplares caligráficos que o autor nos mostra há uma diferença no traçar da pena e particularmente nas patilhas que permitem uma diferenciação gráfica entre as letras do alfabeto caligráfico.

► A este propósito, Ruari Mc Lean refere que as letras com patilha são mais legíveis pois as que não têm “são mais parecidas umas com as outras e assim a certeza de decifração é diminuída” (McLean, 1995, 44). Deste modo se obtém, como refere Walter Tracy, a “velocidade com que um carácter é reconhecido”; se o leitor “hesita no seu reconhecimento significa que o carácter está mal desenhado” (Tracy, 1986, 31). Neste primeiro estilo caligráfico de Andrade de Figueiredo, a *Cursiva Liberal*, há uma pesquisa no sentido de diferenciar as letras através de algum *barroquismo* subtil e de um jogo de inclinações; contudo, sendo esta caligrafia itálica, não podemos deixar de referir que o itálico é sempre menos legível do que a sua contrapartida romana, como se constata na comparação entre a letra ‘a’ e a letra ‘o’ em itálico e as mesmas letras ‘a’ e ‘o’ em romano.

► Um desejo de racionalidade emana igualmente do texto de Andrade de Figueiredo, não só pela simplificação dos traços constituintes da letra mas também por uma directriz de carácter instrumental que possibilita um acesso mais fácil dos aprendizes às estampas deste estilo caligráfico, assente na curva e na recta.

4. A dimensão didáctica da caligrafia *Cursiva Liberal*

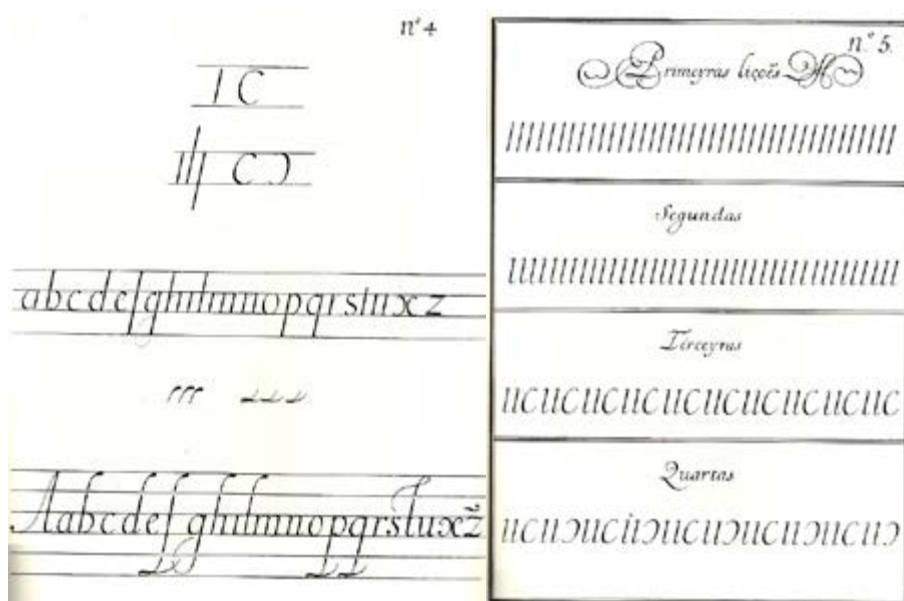


Figura 2. Andrade de Figueiredo ~ Estampas 4 e 5

► Na estampa 4 da caligrafia *Cursiva Liberal* podemos observar uma figura com as linhas directrices principais e uma amostragem completa de ‘a’ a ‘z’ do alfabeto em causa. Partir de um conceito didáctico de concentração de energias em dois elementos formais constantes (linha e curva) que funcionam como esqueleto da caligrafia surge hoje como uma questão de grande actualidade, principalmente no campo da pedagogia tipográfica. Em autores tão diversos como Jan Tschichold em *The New Typography* (Tschichold, 1928) e *Asymmetric Typography* (Tschichold, 1935), ou Emil Ruder na obra *Typography* (Ruder, 1996), encontramos um desejo de racionalidade e simplicidade que vai ao encontro de uma comunicação mais directa, uma intencionalidade análoga à de Andrade de Figueiredo, onde a racionalidade, numa primeira instância, permite a criação de condições para a inserção de elementos diferenciadores entre as letras.

► O desejo de Andrade de Figueiredo no contexto da caligrafia *Cursiva Liberal* é criar uma relação mais directa e imediata com o seu interlocutor, aquele que usa o seu manual. Esta ideia fica bem patente no facto do calígrafo antecipar a amostragem do alfabeto e dos seus elementos de construção principal, observáveis na estampa 4. Só depois oferece ao aluno uma estrutura

de carácter sequencial onde se realiza a prática repetitiva dos elementos constituintes da caligrafia: rectas, hastes e curvas, que se podem observar na estampa 5 (Figura 2).

► Há intencionalmente uma fundamentação teórico-prática na relação entre as duas estampas da caligrafia *Cursiva Liberal* onde, desde o início, o aprendiz apreende a relação existente entre a prática de um conjunto de regras que pretendem treinar a mão e a finalidade objectiva e gráfica desse labor que vai ao encontro de um conjunto de competências a adquirir, para serem aplicadas num determinado estilo caligráfico.

► Na continuação da sua explicação, Andrade de Figueiredo designa como “cabeças” o topo das hastes superiores e o *terminus* das inferiores, “pés”. Ainda na estampa 4 podemos observar que as hastes, com as respectivas cabeças e pés, se desenvolvem ao longo de três zonas modulares estabelecidas, estando letras como o ‘a’ e o ‘e’, sem hastes, remetidas a um único espaço. Da mesma forma, o calígrafo estabelece uma norma para o espaço entre letras e o espaço entre palavras. A sua metodologia permite a construção de um *menu* de preceitos caligráficos para a feitura da caligrafia *Cursiva Liberal*:

1. As hastes com cabeças e pés terão três espaços de altura, se as hastes forem sem cabeça ocuparão dois espaços.
 2. O espaço primitivo corresponde a uma só zona, central, onde as letras sem haste, como as vogais, estão delimitadas.
 3. A largura da letra é sempre a mesma com excepção das letras ‘m’, ‘x’, ‘z’ que serão maiores em dobro, as finas ‘f’, ‘i’, ‘j’, ‘l’, ‘t’ serão filiformes.
 4. O espaço entre as letras deve ser igual à largura das mesmas.
 5. Entre palavras dão-se dois espaços (duas letras) de separação.
 6. As letras maiúsculas têm a mesma altura das hastes com cabeças.
 7. A entrelinha deverá ser de dois espaços e meio.
 8. A inclinação entre as letras deve ter sempre o mesmo ângulo.
-

► Este conjunto de regras caligráficas sintetiza vinte e seis anos de experiência de Andrade de Figueiredo e pretende que os alunos sigam as regras mas também que os mestres adiram com rigor aos seus preceitos. O desenvolvimento pedagógico deste estilo caligráfico tem como preocupação a saúde do aluno. Tendo isto em conta, Andrade de Figueiredo traça alguns dados que o mestre deve acautelar, particularmente questões relativas à posição de caligrafar, como sejam o corpo que deve estar direito, os cotovelos afastados do corpo sem ser em demasia e

não escrever com os olhos muito baixos. Com esta desenvoltura poderão os alunos dedicar-se à feitura da estampa 5 onde estão representados os traços principais das letras.



Figura 3. Andrade de Figueiredo ~ Estampas 6 e 7

- ▶ As estampas 6 e 7 (Figura 3) dão continuidade à explicação deste estilo caligráfico, passando o aprendiz a produzir hastes isoladas, com e sem cabeças ou pés (Andrade de Figueiredo, 1722, 43).
- ▶ A forma como se organizam espacialmente os fragmentos gráficos explicativos e a maneira como esses elementos respeitam a integridade de cada letra estão presentes nestas duas estampas.
- ▶ O autor opta por iniciar a aprendizagem do aluno com as letras ‘m’ e ‘l’, sendo a haste do ‘l’ dividida em três terços, um terço em cima com a cabeça e dois terços em baixo em linha recta. Contudo o aluno deverá realizar em primeiro lugar a haste e só depois a cabeça em curva. Conhecendo as hastes superiores deverá o aluno reconhecer as hastes inferiores, que tem a letra ‘j’ como directriz: “por se dividir nos mesmos três terços, sendo os dois primeiros em linha recta, voltando brandamente sobre a linha da pauta na parte esquerda nella fará o pé, para o que carregará na penna, e sairá brandamente á parte direita a acabar no ar, o que tudo

melhor se alcançará (...)” (Andrade de Figueiredo, 1722, 44).

5. A individualidade da letra presente na caligrafia *Cursiva Liberal*

► A prática da *Cursiva Liberal* caracteriza-se por um grande pormenor construtivo, patente em *receitas* para a sua realização. Nas explicações deste estilo caligráfico, por vezes extensas descrições, encontramos os alicerces da caligrafia mediante três tipos de opções gráficas para cada letra: em primeiro lugar, a construção da letra através de um desenho nuclear estabelecido; em segundo lugar, a construção da letra através de dois desenhos nucleares, ou um desenho nuclear, ao qual se soma um ou dois traços suplementares; finalmente, a letra pode ser constituída por um traço ou fragmento retirado de outra letra designada à partida.

► As letras apresentam inclinações variáveis, apesar de todas se aproximarem dos 10 graus com o plano vertical, que é a norma que Andrade de Figueiredo estabelece para a escrita. Estas ligeiras variações e a falta de paralelismo conferem à caligrafia um carácter manual e informalista.

► Por outro lado, a proporcionalidade entre as letras nem sempre se verifica, tendo em conta a sua diversidade de tamanhos e a grossura dos traços que é muito variável, entre o muito fino e o muito grosso.



► A **letra ‘a’** inicia-se com uma linha curva que se desenvolve para a esquerda tendo à sua direita uma linha recta que no final se desenvolve para a direita terminando num pequeno traço curvo filiforme.



► A **letra ‘b’** resulta da composição com outras letras, método adoptado por vários autores, sendo contudo, Andrade de Figueiredo dos mais claros: primeiro desenha-se a letra ‘l’; na zona inferior deve a pena subir no papel curvando para a direita até encontrar a haste do ‘l’, podendo também fazer-se esta curva no sentido inverso.

The image shows the cursive letters 'c' and 'd' written on a set of three horizontal lines. The letter 'c' is a simple curve starting from the middle line, curving left and then right to meet the middle line again. The letter 'd' starts with a curve from the middle line, curving left and then right to meet the middle line, followed by a vertical stroke from the middle line down to the bottom line.

► As **letras ‘c’ e ‘d’** correspondem a uma linha que curva para a esquerda, tendo a segunda destas letras somado um ‘l’, tudo feito na mesma penada.

The image shows the cursive letter 'e' written on a set of three horizontal lines. It starts with a curve from the middle line, curving right and then left to meet the middle line again, forming a loop.

► A **letra ‘e’** inicia-se com a pena a meio da sua altura, curvando para a direita, subindo, contornando depois para a esquerda e descendo. O sentido de construção da letra ‘e’ é idêntico ao da letra ‘c’, contrário ao movimento dos ponteiros do relógio.

The image shows the cursive letter 'f' written on a set of three horizontal lines. It starts with a curve from the middle line, curving right and then left to meet the middle line again, followed by a vertical stroke from the middle line down to the bottom line.

► A **letra ‘f’** será um ‘l’ que junta na parte inferior e um ‘j’, sendo, no final, cortado a meio por um traço horizontal.

The image shows the cursive letter 'g' written on a set of three horizontal lines. It starts with a curve from the middle line, curving right and then left to meet the middle line again, followed by a vertical stroke from the middle line down to the bottom line.

► A **letra ‘g’** é uma das mais particulares pois após a linha curva mais pequena que se encontra no espaço primitivo, a construção vai buscar um fragmento da haste do ‘j’ que no final curvará para a esquerda e subirá até se aproximar da curva inicial.

A cursive lowercase letter 'h' is shown. It starts with a vertical line (l) and a curve (c) that joins it.

► A **letra ‘h’** é também constituída por um ‘l’ ao que se soma uma curva que foge às duas formas (linha de ‘l’ e curva de ‘c’) que, segundo Andrade de Figueiredo, construíam todas as letras. Neste sentido, trata-se de uma curva de excepção.

A cursive lowercase letter 'i' is shown. It consists of a single oblique stroke with two small loops (farpas) at the end.

► A **letra ‘i’** é constituída por um traço oblíquo, com duas farpas, realizadas no sentido inverso.

A cursive lowercase letter 'l' is shown. It is a single oblique stroke with a small loop (farpa) at the top and a small loop (farpa) at the bottom.

► A **letra ‘l’** que Andrade de Figueiredo refere proficuamente enquanto letra de desenho nuclear, que está presente na construção de muitas outras, tem uma cabeça no início e uma farpa no fim.

A cursive lowercase letter 'm' is shown. It is formed by three vertical strokes connected by fine curves at the top and bottom.

► Na **letra ‘m’** o autor desenha três rectas com a altura do espaço primitivo, ligadas na parte superior por curvas finas e apresentando uma “farpa no princípio, e fim, tudo feito de uma vez” (Andrade de Figueiredo, 1722, 46).

A cursive lowercase letter 'n' is shown. It is a fragment of the nuclear drawing of the letter 'm'.

► A **letra ‘n’** é constituída por um fragmento retirado do desenho nuclear da letra ‘m’. Podemos ainda considerar que o seu desenho é metade da letra ‘m’.

A cursive lowercase letter 'o' is shown. It is formed by two curved strokes, one on the left and one on the right, meeting at the top and bottom.

► A **letra ‘o’** é constituída por dois elementos gráficos. Não é desenhada recorrendo a uma circunferência ou elipse inclinada mas sim apelando à construção de duas curvas: uma à esquerda e outra à direita feitas de uma só vez.

The image shows the cursive letters 'p' and 'q' in a dark ink. The 'p' is formed by a single stroke that curves at the top and descends. The 'q' is formed by a similar stroke but with a small loop at the bottom.

► As **letra ‘p’** e **‘q’** são constituídas por uma letra ‘j’, à qual se soma, no espaço primitivo, a curva da letra ‘a’ que na letra ‘p’ se apresenta invertida.

The image shows the cursive letter 'r' in a dark ink. It is formed by a single stroke that starts with a horizontal line, curves upwards, and then descends.

► A **letra ‘r’** é iniciada com o traço da esquerda da letra ‘n’, adicionando-se na zona superior uma gota ligada por uma curva fina.

The image shows the cursive letter 's' in a dark ink. It is formed by a single stroke that starts with a horizontal line, curves upwards, and then descends.

► A **letra ‘s’** é constituída por duas pequenas curvas. Inicia-se com a curva superior, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio e finaliza com a curva inferior que termina em gota.

The image shows the cursive letter 't' in a dark ink. It is formed by a single stroke that starts with a horizontal line, curves upwards, and then descends.

► A **letra ‘t’** é constituída por uma linha recta que é cortada por duas farpas, sendo a farpa superior trabalhada em termos decorativos.

The image shows the cursive letter 'u' in a dark ink. It is formed by a single stroke that starts with a horizontal line, curves upwards, and then descends.

► A **letra ‘u’** é formada por duas rectas, unidas em baixo, tendo uma farpa no princípio e no fim. Andrade de Figueiredo inclui a explicação da **letra ‘v’** no texto da letra ‘u’ tendo em conta a lexicografia da época; sendo ‘v’ feita com uma só recta que se desenvolve em curva para a direita terminando em gota.



► A **letra ‘x’** é constituída por duas curvas feitas separadamente ou unidas de uma só penada: “fará huma linha curva á parte direita, outra á esquerda unidas no meyo; tambem se faz de huma vez, pondo a penna no regrado de cima, puxando-a á parte direita a cahir no debaixo, voltando para cima a cahir m cruz acabará como, s” (Andrade de Figueiredo, 1722, 46).



► A **letra ‘y’** inicia-se com um fragmento curvilíneo da letra ‘z’, seguindo a pena para a direita, em inclinação descendente quase perpendicular à linha de escrita. A recta da direita vai descendo obliquamente no espaço primitivo até se juntar depois ao traço de um ‘j’ com uma farpa grossa para o lado direito.



► A **letra ‘z’** é aquela que mais escapa às estruturas modulares de Andrade de Figueiredo. Da letra ‘z’ diz o calígrafo que o aluno deverá colocar a pena a meio do espaço primitivo “voltando-a acima sahirá á parte direita em linha recta”, fazendo depois uma linha filiforme oblíqua que atravessa todo o espaço, até que em baixo “em frente da que principiou continuando em linha recta á parte direita a acabará” (Andrade de Figueiredo, 1722, 47) voltando ao centro do espaço primitivo através de uma curva ascendente.

► Tendo em conta que as letras minúsculas se usam mais que as letras maiúsculas, Andrade de Figueiredo refere apenas que as maiúsculas se formam através da soma de traços vindos das letras minúsculas, referência excessivamente sintética e incapaz de ajudar qualquer aprendiz, que pode ser explicada por motivos de espaço editorial no seu manual.

Conclusão

► A *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* de Andrade de Figueiredo alterou a caligrafia em Portugal quando instaurou um estilo caligráfico português denominado *Cursivo Libérale* lançou nos escaparates um manual de referência para todos aqueles que no seu tempo desejavam melhorar a caligrafia. A sua postura faz dele uma figura sacralizada do texto cursivo na medida em fixa a própria portugalidade na visualidade da escrita

Bibliografia

- Andrade de Figueiredo, Manoel de (1722). *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, Offerecida á Augusta Magestade do Senhor D. João V, Rey de Portugal. Prymeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueyredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa, Ocidental & Oriental*; Lisboa Occidental; Na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante. Lisboa [Aliás, fac-símile, Lisboa; Livraria San Carlos, 1973].
- Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernard (ed.) (1998). *Typography, when, who, how*. Colónia: Könemann.
- Roelas Y Paz, Marcos de las (1718). *Práctica de el Nobre y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras que humildemente dedica a la magestad del Rey nuestro Señor Don Juan quinto de Portugal Don Marcos de las Roelas y Paz*. Lisboa.
- Martínez Pereira, Ana (2003) *Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz*; in: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*; nºo. Porto.
- McLean, Ruari (1986) *The Thames and Hudson, Manual of Typography*. London: Thames and Hudson.
- Tracy, Walter; *Letters of Credit, A View of Type Design*. Boston: David R. Godine.
- Tschichold, Jan (1995) *The New Typography*. Berkley: University of California Press.
- Ruder, Emil (1966) *Typography A Manual of Design*. Basileia: Verlag Niggli.
-
-
-
-
-

Santuário Nossa Senhora da Saúde: Lugar da Escuta Perseverante da Palavra de Deus

Sanctuary of our Lady of Health: Place of Persevering Listening to the Word of God

Kátia Sabiany Pezzin, Mitra Arquidiocesana de Vitória, ES, Brasil.

katia.pezzin@gmail.com

Riviani Bernardo de Oliveira, Mitra Arquidiocesana de Vitória, Serra, ES, Brasil.

riviani.oliveira@gmail.com

Resumo: O projeto teve como princípio fundamental a preservação do espaço circundante do Santuário: “lugar sagrado”. A proposta buscou harmonizar o novo espaço de celebração com o entorno rico em belezas naturais e uma arquitetura que associa o Santuário à escuta perseverante e acolhedora da Palavra de Deus, recordando que a Eucaristia é o centro e o ápice da inteira vida do Santuário e da Igreja.

Palavras-chaves: Palavra, eucaristia, acolhimento, mistério e oração.

Abstract: The project had as its fundamental principle the preservation of the space surrounding the Sanctuary: “sacred place”. The proposal sought to harmonize the new space of celebration with its outdoors surroundings, rich in natural beauty, and an architecture that associates the Sanctuary with a persevering and welcoming listening to the Word of God, remembering that the Eucharist is the center and summit of the entire life of the Sanctuary and of the Catholic Church.

Keywords: Word, Eucharist, welcome, mystery and pray.

Introdução

► Esse artigo apresenta a justificativa do projeto do Santuário de Nossa Senhora da Saúde e a construção do mesmo, mostrando os fundamentos do projeto arquitetônico e litúrgico, inspi-

rados nos documentos da santa Igreja Católica pós Concílio Vaticano II. O artigo salienta, que foi levado em consideração a paisagem natural do entorno, a cultura da região, a devoção dos imigrantes italianos que ali chegaram e as necessidades dos romeiros que chegam e precisam ser acolhidos com espaços adequados para suas necessidades. A proposta desse trabalho é mostrar que o santuário se tornou o lugar da escuta perseverante da palavra de Deus. O povo que frequenta assiduamente o santuário, o romeiro e o visitante de uma forma geral, busca ali uma palavra de guia para sua vida, busca o encontro com o Verbo, com a divina sabedoria, com as coisas do alto e com Àquele que nos conduz a viver uma vida de alegria e esperança.

1. O projeto arquitetônico do Santuário Nossa Senhora da Saúde

► O princípio fundamental do projeto do novo Santuário foi a preservação da natureza presente no espaço do santuário: “lugar sagrado” (Pontifício Conselho, 1999:5) buscando a harmonia das novas construções com o entorno rico em belezas naturais da região de mata atlântica (Figura 1).

A disposição topográfica do santuário e de cada um de seus ambientes, o comportamento respeitoso que será solicitado também aos visitantes, a escuta da Palavra, a oração e a celebração dos sacramentos, serão instrumentos válidos para ajudar a compreender o significado espiritual de quanto nele é vivido

(Pontifício Conselho, 1999:18).

► No local da implantação do projeto do santuário há uma “pequenina igreja”, como é chamada pelos devotos, construída pelos imigrantes italianos que trouxeram sua cultura e sua devoção à Nossa Senhora da Saúde para o Brasil, na mala e no coração, para a cidade de Ibiraçu, no estado do Espírito santo, por volta de 1880.

► A “pequenina igreja” foi erguida em meio a mata original existente, com acesso muito difícil naquela época, por meio de “picadas” no meio da mata. Mas os devotos italianos não se importavam com as dificuldades, vinham de todos os lugares para encontrar o carinho materno de Maria nesse lugar de tanta devoção que marcou o início da colonização e devoção do povo dessa região, como nos contam os antigos moradores.

► A igreja hoje se tornou referência à devoção à Nossa Senhora no Norte dessa região e o lugar foi elevado à Santuário Diocesano. Mais tarde, em 2006, o Bispo Diocesano viu a necessi-

dade da construção de um templo maior com capacidade para 1000 pessoas sentadas e lugares de apoio para acolher todos os fiéis e suas necessidades, pois a festa do dia 21 de novembro já era uma data marcada no calendário e as estruturas existentes não comportavam mais a quantidade de fiéis que frequentavam o local e vinham de todas as regiões do estado.

► O santuário deve ser um local de acolhimento e todo conjunto ao seu redor será trabalhado para que se torne o coração vivo onde pulse o amor a Jesus através do carinho materno de Maria. “Fazei tudo o que Ele disser” (Bíblia de Jerusalém, 2002:1846). E a água de nossa vida cotidiana, marcada com tantos sofrimentos, haverá de se transformar no bom vinho da santidade, da alegria e da paz.

► O projeto do Santuário seguiu as orientações dos principais documentos da Santa Igreja Católica Apostólica Romana, pós Concílio Vaticano II, referente à Arte Sacra e à teologia do espaço litúrgico, obedecendo as recomendações da Constituição *Sacrosanctum Concilium* e Introdução Geral do Missal Romano.

► O conjunto arquitetônico do Santuário compreendeu em seu programa, a preservação da pequenina capela construída pelos imigrantes italianos que colonizaram a região, a construção do novo lugar de celebração com espaços amplos para as ações litúrgicas, o lugar da reconciliação com espaços de acolhimento para o sacramento da penitência, a sala dos milagres, a lojinha de artigos religiosos, a administração, instalações sanitárias específicas para adultos, crianças e pessoas com dificuldades motoras, lanchonete, cozinha, ambulatório de emergência e estacionamento.

► O projeto arquitetônico do templo contemplou um monumento religioso em harmonia e integração com a natureza tão rica em formas que o cerca. O novo templo foi projetado na esplanada em frente à praça existente, de onde poderemos ter a visão de todo o entorno que o circundará: as montanhas no horizonte, a grande pedra à direita e as árvores que rodeiam todo o conjunto. E é em contato com essa beleza natural da paisagem criada por Deus e adaptado pelo homem através de sua obra que se faz a celebração e vivência do Mistério proclamado, permitindo-nos o encontro com o “Deus vivo” (Pontifício Conselho, 1999:5). “O santuário é, antes de tudo, o lugar da memória da ação poderosa de Deus na história. O significado profundo de todo santuário é recordar na fé a obra salvífica do Senhor” (Pontifício Conselho, 1999:11).

► É importante associar o santuário à escuta perseverante e acolhedora da Palavra de Deus. Diante disso, o novo templo foi projetado com seu espaço interno integrado com o externo,

onde os fiéis, “pedras vivas” (Pontifício Conselho, 1999:9) que constituem a construção de um edifício espiritual, reunidos internamente em Cristo na celebração do Mistério, possam celebrar em comunhão fraternal com aqueles que se encontrarem no espaço externo do templo. O projeto buscou na sua forma e funcionalidade que os fiéis se sintam acolhidos no interior do templo de pedra e possam celebrar juntos e acolher a Palavra de Deus.

► Quanto à celebração da Eucaristia, deve-se recordar que ela é o centro e o ápice da inteira vida do santuário. Para realizar a celebração desse Sacramento o presbitério da nova igreja foi colocado de forma visível com relação ao conjunto do santuário e da assembleia reunida (Figura 2). No momento da celebração da Eucaristia todos poderão participar atentamente, pois grandes painéis de vidro nas laterais permitirão que as pessoas se sintam acolhidas, mesmo estando do lado de fora da igreja, podendo contemplar, participar e viver o Mistério dessa celebração, como nos orienta a introdução Geral do Missal Romano, “As igrejas e os demais lugares devem prestar-se à execução das ações sagradas e à ativa participação dos fiéis” (IGMR, 2016:113).

► O projeto do conjunto arquitetônico foi concebido com uma arquitetura contemporânea, despojado em sua forma, mas com a preocupação de uma estética religiosa como nos pede no documento: “a Igreja procura promover formas novas que se adaptem à índole de cada época” (IGMR, 2016:113). “Procure-se uma verdadeira qualidade artística, para que alimentem a fé e a piedade e correspondam ao seu verdadeiro significado e ao fim a que se destinam” (IGMR, 2016:114). Uma arquitetura do nosso tempo, como nos fala o documento, para identificar o passado da pequenina igreja histórica a ser preservada e o presente nas novas construções com as técnicas e materiais da atualidade (Figura 3).

► Os espaços deverão ser funcionais, levando-se em conta as exigências específicas das ações litúrgicas e o incentivo à participação ativa dos fiéis como nos orienta a *Sacrossanctum Concilium*:

A Igreja procura, solícita e cuidadosa, que os cristãos não assistam à Eucaristia, este mistério de fé, como estranhos ou expectadores mudos. Ela cuida para que participem na ação sagrada, consciente, piedosa e ativamente, por meio de uma boa compreensão dos ritos e orações; sejam instruídos na Palavra de Deus; alimentem-se na mesa do corpo do Senhor; deem graças a Deus

(Alberto Beckhäuser, 2012:73).

► Foi planejada uma arquitetura em que os espaços nos falem do Mistério, nos convidem à oração, à penitência e nos tragam alegria, vida e paz. Pois no santuário, “o encontro com o Deus vivo é proposto através da experiência vivificante do Mistério proclamado, celebrado e vivido” (Pontifício Conselho, 1999: 6).

► O conjunto arquitetônico do Santuário contemplará espaços internos e externos que nos levarão a contemplação e ao recolhimento, locais onde o peregrino, o visitante e o turista se sintam acolhidos e abraçados pela Mãe de Deus. O santuário pretende também acolher a pessoa humana dentro da sua espiritualidade, permitindo a todo aquele que ali estiver, independente de religião, raça ou credo sentir a infinita presença de Deus. “No santuário aprende-se a abrir o coração a todos, em particular, a quem é diferente de nós: o hóspede, o estrangeiro, o imigrado, o refugiado, aquele que professa outra religião, o não-crente” (Pontifício Conselho, 1999: 36).

2. O Santuário, lugar da escuta perseverante da palavra de Deus

► O santuário é a casa de Deus e templo santo, no qual a Palavra de Deus ressoa levando-nos ao aprofundamento da nossa fé e à oração. Lugar propício à evangelização e à catequese.

O santuário é por excelência o lugar da Palavra, na qual o Espírito chama à fé e suscita a comunhão dos fiéis. Mais do que nunca é importante associar o santuário à escuta perseverante e acolhedora da Palavra de Deus, que não é qualquer palavra humana, mas o próprio Deus vivo no sinal da sua palavra

(Pontifício Conselho, 1999:28).

► Pensando nesse lugar da escuta perseverante e acolhedora da Palavra de Deus, o projeto do espaço litúrgico interno do santuário, teve como fundamento e inspiração o número 07 da Sacrosanctum Concilium, que nos fala da presença de Cristo na assembleia reunida, no altar, no ambão, na sédia e na fonte batismal.

Para realizar tão grande obra, Cristo está presente em sua igreja, e especialmente nas ações litúrgicas. Está presente no sacrifício da Missa, tanto na pessoa do ministro, pois aquele que agora se oferece pelo ministério sacerdotal é o mesmo que, outrora, se ofereceu na cruz, como sobretudo nas espécies eucarísticas. Ele está presente pela sua virtude nos sacramentos, quando alguém batiza é o próprio Cristo que batiza. Está presente na sua palavra, pois é ele quem fala quando na Igreja se leem as Sagradas Escrituras. Está presente por fim, quando a igreja

ora e salmodia, ele que prometeu: “Onde se acharem dois ou três reunidos em meu nome, aí estou eu no meio deles” (Mt 18,20)

(Alberto Beckhäuser, 2012:24).

► Voltando a atenção para as peças litúrgicas, criadas para marcar e destacar a presença de Cristo no espaço litúrgico, e em especial o lugar da proclamação da palavra, o ambão, onde é o próprio Cristo presente por sua palavra no meio dos fiéis. Sendo assim, podemos identificá-lo como monumento do Cristo Pascal e em conjunto com o altar e a fonte batismal, são verdadeiramente monumentos da Páscoa do Senhor no espaço celebrativo do santuário. A palavra *monumentum* vem do verbo latino *monére* que significa advertir, fazer recordar e instruir. O ambão deve realizar, dentro da assembleia litúrgica do santuário, na sua estrutura arquitetônica e na sua função o desígnio de trazer uma recordação do Cristo e da vida do cristão. Na liturgia o que fazemos é celebrar um evento da nossa vida e do mundo: o Mistério Pascal de Cristo (Figura 4).

► O ambão no santuário, torna-se então, um elemento simbólico fundamental na condução dos fiéis à escuta perseverante da palavra de Deus. Ele é o lugar onde Deus se revela pela sua palavra, onde nele é proclamado o anúncio da salvação por meio das narrativas dos episódios da história da salvação. É um lugar aonde o anúncio da palavra vem para trazer felicidade, paz e esperança e onde se comunica o que é revelado e se põe em prática na vida cotidiana, para que a palavra não seja apenas escutada, mas também assimilada e vivida em comunhão pelos irmãos em Cristo e por todo o mundo. É o lugar da renovação da nossa fé (Figura 5).

► O ambão no espaço do santuário é o lugar da presença eficiente do anúncio pascal ao mundo, é a presença da tumba vazia, é o ícone espacial da ressurreição de Cristo.

O ambão, segundo a tradição cristã, faz referência ao sepulcro vazio, ao lugar da Ressurreição e do anúncio do Cristo vivo. Ao lado dele, no Tempo Pascal e quando há celebrações de Batismo e Crisma, se coloca o símbolo de Cristo Ressuscitado, o Círio. Para isso, haja espaço suficiente para um belo candelabro e, se for oportuno, em algumas circunstâncias, um arranjo floral

(Guia Litúrgico Pastoral 2017:124-125).

► Quanto à estética, material e forma da arquitetura das peças litúrgicas, o ambão em conjunto com o altar, a sédia e a fonte batismal, foram projetados em harmonia estética e principalmente para expressar melhor o simbolismo do Cristo presente na sua igreja e consequentemente nestas peças litúrgicas como vimos anteriormente na *Sacrosanctum Concilium* 7 (Figura 6)

(Figura 7) e como nos orienta a *Sacramentum Caritatis*, no número 41:

Uma componente importante da arte sacra é, sem dúvida, a arquitetura das igrejas, nas quais há de sobressair a coerência entre os elementos próprios do presbitério: altar, crucifixo, sacrário, ambão, cadeira

(Bento XVI, 2010: 64).

► A oração de Benção do ambão nos convoca a agradecer pelo primeiro alimento, a Palavra de Deus, presente a nós deixado por Jesus Cristo.

Ó Deus, que vos dignais chamar os homens das trevas para a vossa luz admirável, é nosso dever dar-vos graças, porque nunca nos deixastes faltar o alimento da vossa Palavra, e continuamente nos esclareceis, reunidos no espaço desta igreja, sobre as maravilhas da Escritura

(Ritual de Benções, 1990:332-333).

É importante observar que a Oração de Benção enfoca o lugar em que a assembleia se encontra, “Fazei, Senhor, que, neste lugar, ressoe em nossos ouvidos a voz do vosso Filho” (Ritual de Benções, 1990:332-333), o espaço da igreja, espaço de oração e de encontro do cristão com o próprio Cristo, pois ele mesmo disse: “Pois onde dois ou três estiverem reunidos em meu nome, ali estou no meio deles”

(Bíblia de Jerusalém, 2002:1737).

► O lugar propício para a escuta, reflexão e a oração. O lugar onde as maravilhas da Escritura são anunciadas e os sinais e os ensinamentos de Cristo nos orientam em direção ao projeto do Pai. E nos pede ainda que não sejamos somente ouvintes da palavra, mas assim como os Apóstolos, inspirados pelo Espírito Santo, possamos ser praticantes e anunciadores dela, colaborando na evangelização e mostrando o caminho que nos levará a salvação eterna.

A fim de que, seguindo fielmente as inspirações do Espírito Santo, mereçamos ser não apenas ouvintes, mas realizadores fervorosos. Que os arautos da vossa Palavra nos mostrem aqui o caminho da vida, por onde, seguindo o Cristo Senhor, possamos chegar à vida eterna. Por Cristo, nosso Senhor

(Ritual de Benções, 1990: 332-333).

► A Escritura é ensinamento para que nós discípulos de Cristo possamos dar continuidade ao seu projeto. A oração de benção fortalece a simbologia da presença do ambão no espaço do santuário, pois ela salienta com as suas palavras tudo que esse espaço significa.

► Quanto à localização do ambão no espaço celebrativo do santuário, o Guia Pastoral da CNBB

orienta que:

Não há nenhuma norma que estabeleça qual o local mais adequado para o ambão. A sensibilidade litúrgica aliada à estética fará encontrar o melhor lugar para situá-lo. Algumas Conferências Episcopais incentivam que se pense o ambão também fora do presbitério, próximo da assembleia, como testemunha a tradição litúrgica

(Guia Litúrgico Pastoral, 2017:125).

► Por se tratar de uma comunidade tradicional de colonização italiana, foi criado um presbitério bem espaçoso para as celebrações dos ritos, em que as peças litúrgicas ficassem destacadas umas das outras para evidenciar cada momento da celebração, pois a comunidade está acostumada a celebrar voltada para esse único espaço do presbitério. Para essa realidade do santuário, buscou-se um lugar dentro do presbitério para a localização do espaço do ambão, de forma que o mesmo, aproxime-se mais da assembleia com um avançado circular acolhendo o lugar da sagrada escritura e do leitor ou diácono, de forma que os leitores sejam mais facilmente ouvidos e vistos, mas sem causar problemas de visibilidade, dispondo o ambão numa lateral do espaço do presbitério, deixando bastante espaço para circulação e possibilitando uma bela procissão do evangeliário (Figura 8).

A procissão que o diácono faz, ladeado pelos acólitos, com incenso e velas, durante o canto de aclamação, carregando o Evangeliário, que até este momento deve estar sobre o altar, perde o sentido e a beleza se a distância entre o altar e o ambão for muito pequena

(Guia Litúrgico Pastoral, 2017:125).

► O evangeliário é levado solenemente do altar até o ambão após o ministro encarregado da leitura do evangelho, geralmente o diácono, ser abençoado pelo sacerdote. Desde o recebimento do evangeliário sobre o altar, a bênção do ministro, o caminho percorrido até o ambão e sua disposição até ele, esse conjunto ritual simboliza a origem divina da palavra que vem do alto, pois o evangeliário é carregado em elevação para o alto.

► Essa procissão é um momento simbólico que a assembleia reunida no santuário acompanha vigilante e já em posição de atenção e escuta perseverante da Palavra de Deus, pois sabe que a entrada do livro sagrado anuncia a entrada do Verbo na história da salvação do mundo, a promessa de Deus para nós.

► Dentro da celebração litúrgica o diácono é o evangelista, aquele que anuncia e que guia para dentro do mistério, o anjo ritual. Todas suas movimentações nos espaços do santuário durante

o rito são anúncios e suas evangelizações são consideradas pascais, pois ele é o ministro da palavra. “É de suma importância recuperar a identidade deste “lugar” do anúncio da Palavra dentro do espaço de celebração” (Guia Litúrgico Pastoral, 2017:125).

► O evangeliário e o candelabro pascal são os dois elementos que unidos ao ambão monumento fazem parte desse conjunto simbólico: O evangeliário, pérola preciosa do monumento é o próprio ressuscitado no ambão. Como já mencionei anteriormente, quando na celebração, o evangeliário que está sobre o altar é conduzido com a máxima reverência até o ambão para a proclamação do evangelho, é a recordação da entrada do Verbo na história da humanidade. Os ritos, as velas, o incenso, a aclamação, nos querem chamar a atenção para a presença de Cristo na Palavra divina *Sophia* e seu ensinamento no coração da igreja, tanto que a presença do candelabro aceso é o sinal de festa no ambão, a festa da Páscoa do Senhor.

► “É preciso ter presente que o santuário é o lugar de encontro com Cristo através da palavra e dos Sacramentos” (Pontifício Conselho, 1999: 37). Em função disso, o projeto do espaço do ambão em relação ao santuário e a assembleia reunida propõe-se para que este seja realmente sinal da presença de Deus na voz de quem proclama. “O santuário é não só uma obra humana, mas também sinal visível da presença de Deus invisível” (Pontifício Conselho, 1999: 47).

Conclusão

► É no Santuário de Nossa Senhora da Saúde, o lugar do encontro com o Deus Vivo, que se faz presente na sua palavra e na eucaristia. O povo de Deus se alimenta dessa palavra e a leva para sua vida diária como ensinamento, no seu trabalho, na relação com a família, com a comunidade paroquial, com os amigos e nos relacionamentos sociais. Alimentar-se da palavra de Deus e colocá-la em prática, fazendo dela a vivência do dia a dia, é colher os frutos do amor de Deus por nós. E o santuário, com os seus lugares litúrgicos próprios para os ritos, nos ajuda a rezar e compreender melhor a Palavra de Deus, nos ajuda a entender todo o simbolismo e o significado das sagradas escrituras e das ações de Deus na humanidade. O santuário é o lugar da revelação de Deus, e o projeto de arquitetura e litúrgico com seus detalhes ricos em simbolismo e especificamente o ambão, o lugar do anúncio do Cristo ressuscitado, do anúncio Pascal, é capaz de contribuir para nos levar a esse verdadeiro encontro com o Pai que tanto nos amou. O lugar da escuta perseverante da Palavra de Deus se torna o santuário, casa da Mãe de

Deus, aquela que nos acolhe em seu seio materno, assim como acolheu o Redentor, “Faça-se em mim segundo a tua palavra” (Bíblia de Jerusalém, 2002:1787).

► Tudo para o louvor da Glória de Deus e honra da mãe de Jesus Nossa Senhora da Saúde!

Referências

- Bento XVI. *Sacramentum Caritatis*. (2010) Exortação Apostólica Pós-Sinodal sobre a Eucaristia, fonte e ápice da vida e da missão da igreja. 6. ed. São Paulo: Paulinas.
 - Bíblia: A Bíblia de Jerusalém. (2002) São Paulo: Paulus.
 - Birmelé, A.(2006) et al. *L' Ambone, tavola della parola di Dio*. Magnano: Edizione Qiqajon; Comunità di Bose.
 - Borobio, Dionisio. (2010) A dimensão estética da liturgia: arte sagrada e espaços para a celebração. 1. ed. São Paulo: Paulus.
 - CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. (2016) Instrução Geral do *Missal* Romano e Introdução ao Lecionário. 7. ed. Brasília: CNBB.
 - Constituição *Sacrosanctum Concilium*. (2012) Texto e comentários Alberto Beckhäuser. 1. ed. São Paulo: Paulinas.
 - Guia Litúrgico Pastoral. (2017) 3. ed. Brasília: CNBB.
 - Moraes, Francisco Figueiredo. (2009) O espaço do culto à imagem da Igreja. 1. ed. São Paulo: Loyola.
 - Pontifício Conselho para a pastoral dos migrantes e itinerantes. (1999) O Santuário. Memória, presença e profecia do Deus vivo. São Paulo: Paulinas.
 - Ritual de Bênçãos. (1990) 1. ed. São Paulo: Paulus.
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-



Figura 1 – Foto própria autora - Santuário inserido na paisagem natural da região (2019)



Figura 2 - Foto Agência Sanctus - Visão do presbitério pela assembleia (2021).



Figura 3 - Foto própria autora - arquitetura do santuário de acordo com o nosso tempo (2018)



Figura 4 - Imagem 3D, Autora Riviani Oliveira - Projeto do ambão, altar e sédia (2019)



Figura 5 - Foto Agência Sanctus – O Ambão, lugar onde Deus se revela pela sua palavra (2021)



Figura 6 - Imagem 3D, autora Riviani Oliveira - Projeto interno com o altar, ambão e sédia formando um conjunto litúrgico (2019)

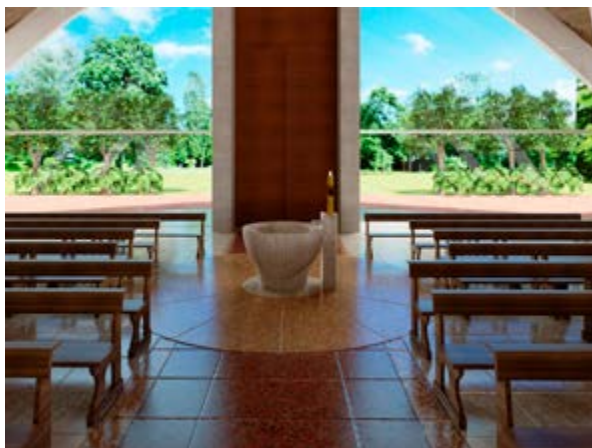


Figura 7 - Imagem 3D, autora Riviani Oliveira - Projeto interno mostrando a fonte batismal que forma um conjunto litúrgico com o altar, ambão e sédia (2019)



Figura 8 – Foto Agência Sanctus – O ambão acolhe o leitor (2021)

“As palavras do deus” : Hieróglifos egípcios, representação da linguagem humana e materialização do sagrado.

“The god’s words”: egyptian hieroglyphs as representation of the human language and materialization of the sacred.

Nely Feitoza Arrais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Departamento de Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade, Seropédica, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: A escrita hieroglífica se manteve como parte de uma materialização do pensamento e da cultura egípcia como um todo. O aspecto intrinsecamente sagrado da língua é essencial para a sua compreensão. O objetivo deste artigo é demonstrar em alguns exemplos de tradução como a concepção do ser egípcio foi materializada na escrita hieroglífica.

Palavras-chaves: Egito antigo, hieróglifos, tradução, religião egípcia, cosmologia.

Abstract: The egyptian hieroglyphs has been maintained as the materialization of the egyptian thought and the egyptian culture as a whole. The sacred was a intrinsic part of the language and it is a essential part of its comprehension. The main of this article is to demonstrate in some examples of translation how the conception of the being was materialized into the hieroglyphic writing.

Keywords: Ancient Egypt, hieroglyphs, translation, ancient egyptian religion, cosmology.

Introdução

► Objetos de admiração e mistério por muitos séculos, os hieróglifos egípcios constituem um tipo de grafia marcada pela elegância dos seus desenhos e pelo extremo cuidado em sua realização, particularmente aqueles inscritos nas paredes dos templos e nos monumentos diversos em pedra, característicos da civilização egípcia antiga. Para os historiadores e estudiosos desta civilização a decifração desta escrita revelou-se como preciosa fonte de informação. Com efeito, por um longo período, a sociedade egípcia, seus conceitos e ideias, bem como sua cosmologia

e princípios religiosos foram-nos legados por outros povos, mais particularmente pelos gregos como a obra basilar História de Heródoto (principalmente o Livro II, Euterpe) e pela tradição judaica na conformação de sua chamada “mnemohistoria” (Assmann, 1988: 30) transmitida pela redação veterotestamentária do texto bíblico. Estas duas fontes foram utilizadas ao longo do processo de constituição da latinidade medieval, conformando o conhecimento básico sobre os antigos egípcios utilizado pela moderna tradição europeia da história ocidental até o grande feito do jovem Champollion em 1822, mudar esta situação. O impacto da decifração pode ser mensurado pela própria formação da área específica de estudos, a Egptologia, e o surgimento de várias escolas de linguistas, que se debruçam até hoje na construção de uma gramática da língua egípcia. Além disso, a decifração possibilitou o conhecimento de documentos dos próprios egípcios, desde textos contábeis até os de cunho literário. Muito se revelou sobre a sociedade egípcia em si.

▶ No entanto, há ainda um grande caminho a percorrer no tocante à língua egípcia. A tradução dos termos e a compreensão dos símbolos ainda encontram muitas dificuldades, além das já conhecidas pelos estudiosos que tentam nos transmitir o universo cultural das línguas antigas para nossa compreensão moderna. A tradução dos textos egípcios ultrapassa a secular função linguística e se desdobra em uma visão do cosmos egípcio em si. Muito mais que palavras, fonemas ou pictogramas, os hieróglifos encerram uma identidade religiosa expressa em sua denominação pelos egípcios como *medu netjer*, ou seja, “as palavras do deus”. Esta identidade mantém uma estreita ligação com a expressão artística dessa civilização. Com efeito, imagem e texto complementam-se e oferecem um sentido mais amplo do que a simples tradução das palavras. Ambos expressam, por fim, os elementos semânticos baseados na organização estatal que esta sociedade desenvolve e consolida ao longo de sua história.

▶ Dessa forma, e diversamente de outras tradições coetâneas de desenvolvimento da escrita, tal como o Sumério, o hieróglifo não perdeu sua forma específica de imagem no seu desenvolvimento ao longo dos séculos, sendo empregado como escrita monumental oficial até o desaparecimento de sua cultura. Ele se manteve como parte de uma materialização do pensamento e da cultura egípcia como um todo, embora nos deparemos com o desenvolvimento histórico de outras formas paralelas de grafia da língua, estas nunca se desligaram totalmente da tradição hieroglífica, seja na relação da simplificação das formas, seja na necessidade de conhecer a palavra tal como foi pensada em hieróglifos para compreendê-las plenamente. Não

por acaso toda interpretação atual de textos, em hierático ou demótico, deve passar, primeiramente, pela sua transcrição em hieróglifos para, então, realizarmos sua tradução. O objetivo deste artigo é demonstrar em alguns exemplos de tradução a concepção do *seregípcio* através de sua linguagem materializada na escrita hieroglífica.

1. As línguas antigas e seus aspectos culturais

▶ Atualmente, as línguas marcam o universo cultural de seus povos, mas, com a facilidade das traduções, incorporou-se uma ideia mais instrumental que cultural do seu conhecimento a esse universo. Claro está que esta visão simplifica por demais o conceito de tradução pois nunca falamos a mesma coisa em línguas diferentes, como dissertou maravilhosamente Umberto Eco, não sabemos muito bem o que significa dizer a mesma coisa, pois, não conseguimos nem definir bem o que seja a *coisa* (Eco, 2007: 9). Podemos, então, tentar imaginar o grau de dificuldade no processo de tradução de outras línguas não apenas distantes espacialmente, como também, temporalmente.

▶ De uma forma geral, as línguas nas sociedades da antiguidade representavam muito mais do que o aspecto diretamente destacado de distinção cultural e étnica. As línguas, antes de tudo, eram uma unidade religiosa. O falar em egípcio ou em acádio, implicavam naturalmente em concepções diversas do mundo nos seus aspectos mais sagrados. O essencial para se compreender o peso desta concepção linguística é o fato de que os povos falavam as línguas de seus deuses.

▶ A língua egípcia, assim como o cosmos egípcio derivou dos seus deuses. E é justamente um deus, Thot, o responsável por ensinar aos homens como grafar a fala sagrada. Esse aspecto intrinsecamente sagrado da língua é essencial para a compreensão mais aproximada do possível significado dos seus textos.



Figura 1. Thot, o escriba dos deuses portando a paleta com tintas e o cálamô dos escribas.

2. O Cosmos egípcio e sua expressão escrita

► A escrita hieroglífica recobria grande parte das construções egípcias fossem elas templos, túmulos ou suas próprias casas. Utensílios domésticos, joias e objetos pessoais também eram frequentemente recobertos por essa escrita. No cotidiano egípcio antigo, os hieróglifos faziam parte intrínseca de sua organização. As figuras e formas aí representadas são compostas por todos os elementos conformadores do meio-ambiente circundante tais como estrelas, céu, astros, água, montanhas, desertos, plantas; os animais em geral, particularmente pássaros - uma gama imensa e variada que chamou a atenção de muitos sábios muçulmanos medievais denominando-a como a “escrita dos pássaros”(Hornung, 1992:16); seres humanos em todos os seus aspectos e funções; ferramentas, utensílios, móveis e construções. Enfim, o universo mundano reflete-se por completo nos signos utilizados nesta escrita.

► Este sistema perdurou por mais de três milênios. Os signos hieroglíficos iniciais mantiveram-se e foram utilizados lado a lado a signos que apareciam, resultantes dos novos momentos históricos que se sobrepuseram ao longo do tempo. Como utilizavam os elementos que compunham o seu universo, nada mais normal do que utilizar tudo aquilo que surgia em sua sociedade. Disso resulta que a escrita egípcia nunca se fechava a novos acréscimos e tal prática nos permite, algumas vezes, identificar o período histórico dos documentos apenas pela identificação de alguns signos, como o cavalo e o carro de guerra introduzidos na sociedade egípcia somente em meados do segundo milênio a.C.

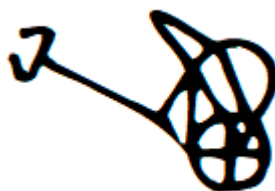


Figura 2. Carro de Guerra egípcio. Reino Novo, XVIII^a dinastia. Museu Arqueológico Nacional de Florença. Foto: acervo pessoal.

Figura 3. hieróglifo correspondente ao carro de guerra (Fonte InScribe 2004).

► Exposta a origem do acervo de signos utilizados pelos egípcios para grafar sua língua, fica evidente a estreita relação com a sociedade, a condição humana e seu entorno. Disto não se deve derivar a ideia de que os signos são meras representações pictográficas, ou seja, que se deve ler aquilo que se vê. Por séculos a leitura dos hieróglifos manteve-se desconhecida. Desde os antigos autores que se debruçaram sobre o significado dos signos até a decifração realizada por Jean-François Champollion em 1822, muitas tentativas de interpretação foram feitas.

► As primeiras alusões ao caráter da escrita remontam aos clássicos gregos. Heródoto em seu segundo livro, Euterpe, já indicava que os egípcios apresentavam dois tipos de escrita, a sagrada (hieroglífica) e a popular (demótica) (Heródoto, II, 36), no que é seguido por Diodoro da Sicília. Outros autores clássicos continuaram esta análise sobre os hieróglifos como Diógenes Laércio que indicou também uma interpretação simbólica. Foi Clemente de Alexandria o autor antigo que mais se aproximou da complexidade da escrita egípcia ao definir que os egípcios aprendiam uma escrita para coisas mundanas a qual ele denominou epistolar, uma segunda para as coisas sagradas, a hierática e uma terceira denominada hieroglífica, nos monumentos. No tocante a esta última ele afirmava existirem dois tipos de signos, o ciriológico, indicando a expressão própria do que se quer dizer com um possível uso alfabético e o simbólico (Moret, 1925: 281). No tocante à grafia os hieróglifos nunca perderam o trabalho cuidadoso e delicado de sua feição. Desde o início uma grafia mais cursiva e, portanto, mais prática para os trabalhos burocráticos foi desenvolvida, o hierático, ou a escrita sacerdotal. Com efeito, já na 6^a dinastia

é possível encontrarmos documentos com esta escrita menos detalhada (Bertrò, 1996: 30) e com simplificações nos traços de alguns signos mais trabalhosos. A partir do período saíta uma grafia fortemente cursiva, com muitas simplificações dos signos aparece, a demótica. Os autores antigos que se depararam com estas três variantes, não conhecendo o elo entre essas, as tomaram por escritas diferentes. Somente os sacerdotes com uma ampla formação conheciam os signos e suas derivações.

► Sem indicar maiores precisões sobre a estrutura da escrita, essas afirmações dos autores antigos não foram suficientes para sua decifração. Depois da antiguidade, vários autores e sábios tentaram a leitura em vão, como Zoega, De Sacy e Young. Somente no século XIX Champollion demonstraria que, sim, havia tipos diferenciados de escrita e, como Clemente indicara eram três, a hieroglífica, a hierática e a demótica. No entanto, Champollion observou que as duas últimas eram derivações da primeira e não sistemas diversos. A sua genialidade consistiu em perceber que a escrita egípcia era um complexo sistema constituído por ideogramas, fonogramas e pictogramas, acrescido de signos “supérfluos”, os complementos fonéticos, e outros “mudos” denominados determinativos. O caminho para a uma gramática de língua egípcia estava traçado.

► O estudo da língua egípcia clássica desenvolveu-se em três principais fases: a *pioneira*, iniciando com o próprio Champollion e desenvolvendo-se com seus seguidores até a década de 70 do século XIX, a língua egípcia era estudada tendo o dialeto copta como referencial; a *Berliner Schule* de Adolf Erman, Kurt Sethe e George Steindorff, foi a dominante até a década de 30 do século XX, tendo sido Sir Alan H. Gardiner seu principal propagador através de sua Gramática Egípcia, referência na organização dos signos hieroglíficos; a terceira fase, a *Standardtheorie*, escola de Hans Jacob Polotsky baseia as discussões e desenvolvimentos atuais nos conhecimentos sobre a gramática egípcia (Schenkel, 1997: 22-23).

► Nosso conhecimento sobre a sociedade egípcia ampliou-se profundamente. Restam ainda muitas lacunas na compreensão da estrutura gramatical que avança sempre com novos estudos, e, mais ainda, o problema de tradução do seu referencial simbólico.

3. O Universo conceitual egípcio

► Para iniciarmos este ponto convém lembrar a advertência de Umberto Eco: uma tradução

sempre refere-se a mundo possíveis (Eco, 2007:50). Isso significa que, no caso da tradução de textos provenientes da sociedade egípcia antiga, partimos de nosso presente, com todos os conceitos que carregamos de nosso mundo para chegarmos em uma sociedade distante de nós por milênios. O desafio não é somente o de entender a estrutura gramatical, o que, no caso da língua egípcia antiga já é por si só uma barreira difícil de vencer. Conhecer uma língua pressupõe conhecer a cultura que ela expressa. Portanto, para um trabalho de aproximação ao universo conceitual egípcio é preciso conhecer sua cultura, de modo que os símbolos tenham o sentido que a eles foi conferido ao serem utilizados. É necessário, então, dar visibilidade ao horizonte de referência dos conceitos-chaves do pensamento egípcio os quais, nos textos originais, geralmente implicam em situações correntes, nas quais dificilmente haveria uma necessidade de explicação pois trata-se, no seu contexto geracional, de algo implícito inerente àquela cultura (Bourdieu, 2007:7).

► Uma das primeiras impressões visuais que a iconografia egípcia nos traz é a frequente união de elementos que compõe o universo natural para o egípcio. Seres humanos com cabeças de animais, árvores com seios, animais com cabeças humanas e toda uma série de intercambiamentos possíveis entre os elementos figurados nos murais, templos, casas e objetos em geral. Esta forma de representação do mundo tem como base a concepção de que todo o universo manifestado (animais, plantas e os elementos naturais) seja uno. Gertie Englund definiu esta concepção, tipicamente egípcia, como uma concepção monista do universo (Englund, 1988: 25) no sentido em que a criação do universo e todos os seus elementos tem um único significado que é a vida em si. Logo tudo o que o olhar do ser egípcio abarca faz parte dele e ele próprio complementa, por sua vez, esse todo.

► Esta primeira noção sobre o universo egípcio implica em sua consequência imediata, qual seja, a complementaridade das coisas. Assim, o Egito sempre é identificado como o Alto e o Baixo Egito, ou como, As Duas Margens, ou como a Terra Negra paralela à Terra vermelha do deserto. Não por acaso, a língua egípcia comporta o número dual em sua classificação gramatical junto ao singular e plural. É por isso também que podemos entender a presença de dois deuses que, ao nosso olhar, parecem opostos, a saber Hórus e Seth. Os dois deuses sempre aparecem ao lado do Faraó, unidade do Egito. Para que ele seja uma unidade em equilíbrio com o universo deve comportar a complementaridade da força e da violência de Seth com a ponderação e harmonia de Hórus.

► O conceito de cosmos egípcio tem como elemento central o Equilíbrio, a Ordem, a Verdade, a Justiça. Em egípcio, uma única palavra contém parte de todos estes conceitos que definimos diversamente, Maat. Simbolizada por uma deusa cuja cabeça ostenta uma pena. A pena de Maat é a mesma que aparece no julgamento da pesagem do coração. O coração humano, sede da consciência para os egípcios, devia ser mais leve que a pena de Maat, caso contrário, o morto não alcançaria seu destino final. Maat é citada nos Textos das Pirâmides como o alimento dos deuses, alimento este que era propiciado pelo Faraó. A fala de Faraó era Maat. Sua ação gerava Maat. Maat é a representação da Ordem Cósmica. Sem ela, o mundo manifestado, a própria criação, correria o risco de colapso. Maat é a garantia de manutenção do mundo tal como ele se apresenta aos egípcios. O ser egípcio vivia em um mundo ordenado. Como todo conceito egípcio, a Justiça-verdade foi representada materialmente em uma deidade. O conceito oposto à Maat, Isefet ou a Iniquidade, contrário à ordem é um dos únicos, senão o único conceito essencial que não é representado por nenhuma divindade no universo egípcio. O que nos remete a mais uma característica do pensamento egípcio, a efetividade da palavra.

► Retomando o que foi falado anteriormente sobre a visão monista dos egípcios, chegamos à concepção da palavra em todos os seus aspectos. A palavra era uma potência criadora nesse universo conceitual. Pronunciar corretamente encantamentos era uma das chaves da magia (heka). Ísis, a grande deusa, conseguiu seu intento de dominar o deus Rá ao dissuadi-lo, por causa de um envenenamento que ela mesmo provocara, de dizer o seu nome. Não o nome conhecido por todos, mas o seu nome real, que portava a sua essência. Ao dizê-lo, o poder de Rá foi transmitido ao coração de Ísis e esta tornou-se a grande da Magia. Este mito nos indica a materialidade da palavra. A fala era tão material quanto o respirar, o comer, o andar. A expressão escrita da fala era um dos elementos mais temidos exatamente por esta potência criadora. Ao escrever um nome, fixava-se em um material, logo, criava-se a própria coisa. Em um universo intercambiável, a palavra falada e a palavra escrita correspondiam à própria coisa mencionada. Os hieróglifos, representações do universo material, tornavam-se, eles próprios, coisas vivas. Por isso, muitos símbolos hieroglíficos que poderiam prejudicar ou ferir o escriba ou aquele que o lesse eram mutilados no ato da inscrição. Por isso, Isefet, a iniquidade, jamais poderia ser representada como o era Maat, pois, seria realizada. Para que isso não ocorresse, evitava-se não apenas mencioná-la, como também, simbolizá-la.

► A simbologia em torno do rei era a de estabilidade, fecundidade, proteção e manutenção da ordem social instituída. Esta ordem estabelecida, *Maat*, era intimamente ligada ao mito cosmogônico. Os deuses primordiais e a formação do mundo eram inseparáveis da organização da própria terra do Egito, centro do cosmos e esta, por sua vez, só podia ser pensada como organizada, no sentido primordial de criação, a partir da instituição da realeza, a qual garante a ordem social herdada dos deuses. O faraó é Hórus, filho de Ísis (o trono do Egito) e de Osíris (a Terra do Egito). Representava o ápice do processo de criação. Sua permanência era a garantia da mesma, pois, no processo de organização do cosmos, o caos original não desapareceu constituindo-se como uma ameaça constante. A intervenção incessante dos deuses mantinha a ordem estabelecida inicialmente e a figura do rei era o ponto central de sua manutenção. Logo, o rei não morria, pois, o rei era o símbolo garantidor da própria criação.

► Se o ser humano era marcado por um ciclo vital, com início e fim determinados pelo seu nascimento e morte, o cosmos ultrapassava esta concepção. Era perceptível não apenas o nascer e morrer das coisas materiais, como também a perpetuidade deste ciclo, que os egípcios denominavam de eternidade *neheh* (correspondente aos ciclos como as colheitas, o movimento aparente do sol, dos astros e da vida humana ao se perpetuar). Esta eternidade estava inserida em uma eternidade maior, *djet*, correspondente a noção de perenidade da vida no sentido holístico. É essa a noção que modificava o sentido da vida humana, aparentemente efêmera, mas, em realidade, eterna. Nesse sentido, mundo natural e mundo social constituíam-se como aspectos do cosmos imperecível. O rei era o elo entre a ordem cósmica e a humana. Por isso, ao findar um ciclo da vida do rei, havia a certeza de sua inserção na eternidade *djet*, pois, o rei não partiu morto, partiu vivo.

► Além de todo esse universo conceitual necessário para entendermos os textos antigos com uma visão mais aproximada de seu contexto geracional, os hieróglifos apresentam também a dubiedade inerente de serem imagem e texto. Tal propriedade permitia aos “leitores” diferentes níveis de interpretação. Sabemos que apenas uma ínfima parte desta sociedade era letrada (em torno de 1 a 3% da população). No entanto, os símbolos também poderiam ser interpretados em vários níveis. Para demonstrar de forma breve, tomaremos o escaravelho peitoral de Tutancâmon como exemplo.



Figura 5. Peitoral de Tutancâmon (1333 – 1323 a.C.) Ouro, cornalina, lápis-lazúli e ametista. Tebas, Vale dos Reis, Tumba de Tutancâmon.

► A imagem representa o escaravelho *kheper*, o qual simbolizava o sol nascente *Khepri*. Ele porta o sol *ra*, aparência física de Rá, o deus solar, em sua ascensão no céu durante o dia. Como símbolo, era conhecido pelos egípcios e já referenciava o sagrado em sua apresentação. No entanto, outra interpretação pode ser feita se o intérprete for também iniciado na arte de Thot, ou seja, é um texto hieroglífico. Observe-se que o escaravelho está apoiado sobre uma forma que representa um cesto e sobre o cesto, três estacas que parecem sustentá-lo. O cesto representa a palavra *neb*, senhor em egípcio. As três estacas, representam os três traços do plural em egípcio que é lido como u (*w*). Já identificamos os demais elementos : Kheper e ra. Assim temos neb, kheperu e rá. Esta imagem é, então, o nome de trono de Tutancâmon: Neb-Kheperu-Rá, ou seja, o “Senhor das Aparições de Rá”.

Conclusões

► Há ainda muito o que se aprender sobre a sociedade egípcia para que possamos reaprender sua linguagem. Claro está que nosso contato intermediado pela realização da tradução de ideias sempre incorrerá no seu pecado de origem: transportar o significado simbólico das representações da linguagem de um universo social historicamente determinado para o nosso, conceitualmente diverso. O trabalho de fundo de toda tentativa de tradução é assim a busca da sociedade real, materialmente falando, a qual gerou sua linguagem, lembrando com Marx que

A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e que, portanto, também existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens. Desde o início, portanto, a consciência já é um produto social e continuará sendo enquanto existirem homens. A consciência é, naturalmente, antes de tudo a mera consciência do meio sensível mais imediato e consciência do vínculo limitado com outras pessoas e coisas exteriores ao indivíduo que se torna consciente

(Marx, 2007:34)

► Tal afirmação nos conduz a descobrir e identificar o meio exterior específico de geração da língua e escritas egípcias, sempre atentando para suas condições historicamente determinadas que dão significado à sua lógica intrínseca, posto que,

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material.

(Marx, 2007:93)

► Assim, traduzir os textos para entendermos melhor os egípcios acaba por se tornar uma relação dialética de conhecimento. Traduzimos para conhecer melhor e conhecemos para traduzir melhor.

Referências

-
- Assmann, Jan. (2003) Moisés, el egipcio. Madrid: Oberon. ISBN: 84-96052-40-0
- Betrò, Maria Carmela. (1996) Heilige Zeichen. Bergische Gladbach: Gustav Lübbe Verlag Gmbh & Co. ISBN: 3-7857-0841-6
- Bourdieu, Pierre. (2007) O poder simbólico. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. ISBN 978-85-286-9963-0
- Eco, Umberto. (2007) Quase a mesma coisa. RJ/São Paulo: Editora Record. ISBN: 978-85-01-07103-3
- Englund, Gertie. (1988) “Gods as a frame of reference: on thinking and concept of thought in Ancient Egypt” Proceedings of Symposia in Uppsala and Bergen 1987 and 1988. Uppsala:
-

Vilhelm Ekmans Universitetsfond. ISBN: 91-554-2433-3

● Gottwald, Norman K. (1988) *Introdução sócio literária à Bíblia Hebraica*. São Paulo: Paulinas.

ISBN:85-05-00774-3

• Horning, Erik. (1992) Geist der Pharaonenzeit. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

• Marx, Karl (2007) A ideologia alemã : crítica da mais recente filosofia alemã em seus repre

representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas

(1845-1846). São Paulo: Boitempo. ISBN:9788575590737

Moret, Alexandre. (1925) *Roi et dieux d'Égypte*. Paris: Librairie Armand Colin.

• Schenkel, Wolfgang. (1997) Tübinger Einführung in die klassisch-ägyptische Sprache und

Schrift. Tübingen: Vorlesungsskriptum.

‘Sob a sombra de Delfos’: há razões para se falar sobre a descrença na revelação oracular no século IV a.C.?

‘Under the shadow of Delphi’ or is there any reason to speak about oracular utterances disbelief in the 4th century BC.?

Marcos José de Araújo Caldas, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto Multidisciplinar, Departamento de História, Nova Iguaçu, RJ, Brasil

Resumo: No fim da chamada Terceira Guerra Sagrada (355-346 a.C.), Demóstenes, um dos grandes oradores gregos da antiguidade, proclamou seu famoso discurso intitulado De Pace (Sobre a Paz) concernente ao armistício entre a pólis de Atenas e o rei da Macedônia Filipe II, no verão de 346 a.C. Após vários anos de guerra, Demóstenes deixou claro o quão inútil seria “uma guerra de todos contra todos à sombra de Delfos”, o que significava naquele contexto o comportamento promíscuo de Filipe para com o Oráculo de Delfos e a questão dos Focídios. Mas, em contraste com as usuais interpretações desta passagem - ‘à sombra de Delfos’ – a expressão de Demóstenes poderia revelar o corrente estado de descrença sobre temas religiosos no IV século a.C. .

Palavras chave: Santuário de Delfos; Descrença; Oráculo; Palavra Revelada.

Abstract: At the end of the so called Third Sacred War (355-346), Demosthenes, one of the greatest ancient Greek orators, delivered his famous speech On the Peace about the cessation of hostilities between Athens polis and Philip II, king of Macedon, in summer 346 BC. After several years of wars, Demosthenes make clear how useless would be to fight against everyone about the ‘Shadow in Delphi’, which meant in that context Philip’s promiscuous behavior with regard to the Delphic Oracle and the affairs with the Phocians. But in contrast to current understanding on it - “the shadow in Delphi” – Demosthenes expression could reveal the current status of unbelief on religious matters in 4th century BC..

Keywords: Delphi Sanctuary; Unbelief, Oracle; Word revealed

Introdução

► No fim do ano de 346 a.C., Demóstenes (384-382 a.C.), orador grego, pronunciava um dos seus mais famosos discursos *De Pace/Sobre a Paz* para a consumação do armistício entre a potência grega de Atenas e o poder macedônico, encarnado na figura do rei Filipe II (382-336 a.C.). Após dez anos de luta entre Atenas e a Macêdonia, Demóstenes, malgrado seu desejo, instava o povo ateniense a aceitar uma desditosa paz. Mas qual opção lhe restara? Consoante suas próprias palavras, apenas uma: não entrar em conflito aberto contra a Macedônia, em especial porque, naquele momento, isto significaria ‘conflagrar uma luta de todos contra todos pela ‘sombra dos assuntos em Delfos’ (prŌj pĕntaj per tÁj tĕn Delfo:j ski©j nuĕ polemÁsai).’¹

► Situado no coração da Grécia Peninsular, na face ocidental do monte Parnasso, dentro do território da antiga Fócida, desde os tempos homéricos, o Oráculo de Delfos era mais que um lugar de culto: sua história religiosa era de tamanha importância que elevava sua autoridade acima de seu significado ritual ou cultural. No interior da religião oracular encontrava-se - à diferença de todas as outras formas de religiosidade conhecidas - abrigada a crença de que o deus se manifestava de um modo tipicamente humano, isto é, por meio da palavra. Não era o farfalhar das folhas ao vento, o vôo dos pássaros, o sangue e as víceras abertas de um porco que expressavam o desejo do deus, mas a sua palavra dita, é verdade, muitas vezes, de uma maneira pouco clara, por intermédio de sua sacerdotisa, a pitonisa. No século V a.C., Heráclito (c. 540-480 a.C.) já declarara:

“ὁ ἀναξ. οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς. οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει.
ἀλλὰ σημαίνει”

(o anax (senhor), cujo oráculo está em Delfos não diz, nem oculta, mas confere significado”
(B. 93 D-K.).

► Não foram poucas as ocasiões em que se recorria ao santuário de Delfos na tentativa de buscar consolo, receber conselhos, observar o que parecia pio ao deus Apolo Delfico. A influência que o Oráculo em Delfos exercia era imensa, ultrapassando as fronteiras regionais e traduzia, de certa forma, os horizontes panhelênicos da cultura grega. Entretanto, como veremos, há

1. Erasmo de Rotterdam *Adagios* 252. I, III, 52. *De asini umbra. Adagia collectanea*

tempos, a sua relação com cidade-Estado de Atenas não era a das melhores. No século IV a.C. a sombra de Delfos representava uma ameaça ao mais caro dos valores de Atenas: a sua autarquia. Desafiá-la, no entanto, exigia de quem a detratasse caminhar sobre um estreito muro que separava a descrença da impiedade.

Contexto histórico

► Em 356 a.C., o Oráculo de Delfos havia sido tomado pelos Focídios e no ano seguinte, no outono de 355 a.C., uma “guerra sagrada (εὖρος πόλεμος) foi declarada pela liga dos Anfictiões - um conselho formado por doze cidades-Estados, ligado ao santuário de Apolo de délfico - contra a Fócia. No fim da segunda metade do século IV a.C., após a tomada do santuário délfico pelos Focídios, o tabuleiro das alianças de guerra das cidade-Estados se rearrumou e Espartanos e Atenienses – arquirrivais no século anterior - se posicionaram ao lado dos Focídios contra os Tebanos, a principal força na Grécia Central naquele momento, tanto quanto isso lhes era permitido e no limite de seus recursos. Sob estas circunstâncias, uma vez controlado pelos Focídios, a pilhagem dos tesouros do santuário panhelênico de Delfos para o pagamento de mercenários foi inevitável. Imediatamente a campanha contra os Focídios converteu-se nas palavras de um historiador em “uma cruzada em defesa da religião” (Parker, 1956 vol. 1, 225). Os Focídios ainda passaram a controlar as consultas ao oráculo e pelos oito anos seguintes, até 346 a.C., mantiveram sua política de rapinagens e saques ao templo de Apolo que terminou em uma desastrosa derrota para os ocupantes do Oráculo – os focídios - e uma indefectível vitória para Felipe II da Macedônia. Três embaixadas atenienses foram enviadas a Macedônia em busca de uma solução pacífica que pusesse fim ao conflito, das quais fazia parte o orador Demóstenes. Embora apoiasse a Paz propugnada por Filócrates, orador ateniense e principal responsável por costurar o pacto com o rei macedônico e as demais cidades que compunham a liga anfictiônica, Demóstenes tentava evitar que um pacto de Atenas com a Macedônia se transformasse em uma ação antitebana, principal força militar no centro e no norte da Grécia, o que poderia inviabilizar uma futura aliança com os tebanos contra Filipe II. Foi neste contexto conturbado que Demóstenes pronunciou o seu famoso discurso ‘Sobre a Paz’, dedicando as últimas linhas à suspeição da autoridade do Oráculo de Delfos sobre conflitos:

οὐκοῦν εὐήθης καὶ κοιμῶν σχετλίον, πρὸς ἑκάστους καθ' ἑν' οὕτω προσενπνευμένους
περὶ τῶν οἰκείων καὶ ἀναγκαιοτάτων, πρὸς πάντας περὶ τῆς ἐν Δελοῖς σκιάς νυνὶ
πολεμῆσαι.

*Sendo assim, tendo-nos comportado dessa forma com cada um deles, um após o outro, em
relação aos assuntos domésticos e mais imprescindíveis, é ingênuo e completamente maléfico
entrar em guerra agora contra todos eles em torno da sombra que paira sobre Delfos.*

(Demosth., De Pace, 25, 10)

► A expressão à primeira vista soa estranha e durante séculos foi associada a uma paráfrase que teria sido pronunciada pelo próprio Demóstenes. Segundo Plutarco, Demóstenes, irritado diante de uma plateia desatenta teria contato a seguinte anedota:

‘νεανίας’ εἶπε ‘θέρουσ ὦρα εἰσιθώσατο ἐξ ἄστεος ὄνον Μέγαράδε· μεσοῦσης δὲ τῆς
ἡμέρας καὶ σφοδρῶς φλέγοντος τοῦ ἡλίου ἑκάτερος αὐτῶν ἐβούλετο ὑποδύεσθαι ὑπὸ
τὴν σκιάν· εἶργον δ’ ἀλλήλους, ὁ μὲν μεμισθωκέναι τὸν ὄνον οὐ τὴν σκιάν λέγων, ὁ δὲ
μεμισθωμένος τὴν πᾶσαν ἔχειν ἐξουσίαν· καὶ ταῦτ’ εἰπὼν ἀπῆλ. τῶν δ’ Ἀθηναίων
ἐπισχόντων καὶ δεομένων πέρας ἐπιθεῖναι τῷ λόγῳ, ‘εἴθ’ ὑπὲρ μὲν ὄνου σκιάς’ ἔφη
‘βούλεσθε ἀκούειν, λέγοντος δὲ ὑπὲρ σπουδαίων πραγμάτων οὐ βούλεσθε;’

*Um jovem, disse, alugou no período do verão um burro (para ir) da cidade (de Atenas) até
Mégara. Mas, quando era meio-dia e sol estava a pino, ambos (o jovem e, possivelmente, o
proprietário do burro) queriam se posicionar sob a sombra (do burro). Importunando-se mu-
tuamente, um, porém, dizia que (o outro) havia alugado o burro e não a sua sombra, enquanto
dizia o outro que teria o direito por tê-lo alugado’. E após ele (Demóstenes) ter narrado isso,
retirou-se. Os Atenienses, no entanto, o pararam e pediram para acrescentar o fim da história,
ao que Demóstenes replicou: ‘Ah, sobre a sombra de burro vós quereis ouvir, mas se eu falo
sobre importantes assuntos, não quereis mais’.*

(Plut. Mor. 848/B=vitae decem oratorum, 8)

► Neste contexto, a expressão ‘a sombra do burro’ (ὄνου σκιάς) é tão somente uma imagem literária para denunciar as futilidades que distraem os ouvintes ou o interesse por ninharias ou ainda tomar uma coisa por outra. Já Aristófanes empregara a expressão neste sentido:

Φι. εἰ μὴ μ’ ἔασεθ’ ἥσυχον, μαχοῦμεθα.
Βδ. περὶ τοῦ μαχεῖ νῶν δῆτα;
Φι. περὶ ὄνου σκιάς.

– Filoclêon: Se não me deixares em paz, vamos brigar na justiça

– Bdeliclêon: A propósito de quê?

► Platão em *Fedro* descreve um diálogo em que Sócrates lembra a seu interlocutor - Fedro – a necessidade de que qualquer orador tenha que conhecer a diferença entre bem e o mal e não apenas, como contra-argumenta Fedro, persuadir:

ΣΩ. Ὅταν οὖν ὁ ῥητορικός ἀγνοῶν ἀγαθὸν καὶ κακόν, λαβὼν πόλιν ὡσαύτως ἔχουσαν πειθῆ, μὴ περὶ οὐνοῦ σκιάς ὡς ἵππου τὸν ἔπαινον ποιούμενος, ἀλλὰ περὶ κακοῦ ὡς ἀγαθοῦ, δόξας δὲ πλήθους μεμελετηκῶς πείσῃ κακὰ πράττειν ἀντ' ἀγαθῶν, ποίων τιν' ἀ<ν> οἱ μετὰ ταῦτα τὴν ῥητορικὴν καρπὸν ὧν ἐσπείρει θερίζειν;

Socr.: Assim sempre que um orador, desconhecendo o bem e o mal, fala para uma cidade tão ignorante quanto ele, e procura persuadi-la, não da maneira por que elogias a sombra de um asno, a que ele desse o nome de cavalo, porém com o elogio do mal, apresentado como bem, e depois de sondar a opinião da maioria, a induzisse a praticar o mal, em lugar do bem: depois disso, que frutos acredita venha a retórica a colher de tudo o que semeou?

(Plat. Phaid. 260c-d).

► Sócrates é claro neste ponto: a retórica não é uma arte em que se possa ser inconsequente, cuja matéria é voltada para pequenezas ou mesmo torpezas como ‘a sombra de um asno’ a que se desse o nome de ‘cavalo’, mas, antes, uma arte prudente em que as palavras devam ser constantemente sopesadas. No entanto, a noção de *sombra* como um reflexo pálido de uma realidade concreta exterior já se encontrava em Píndaro (518-446 a.C.), na última estrofe da 8ª. Ode pítica, em versos que farão recordar versos hammetianos: “ἐπάμειρον· τί δὲ τις· τί δ' οὐ τις· σκιάς ὄναρ / ἄνθρωπος.” (efêmeros: o que é? O que não é? Sombra de um sonho. O Ser Humano!) (Pyth. VIII, 95-96). Ser contingente e mutável, o ser humano está submetido às eventualidades da realidade circundante, não sendo mais que a ‘sombra de um sonho’ (Frade: 2012, 119). No entanto, apesar do enorme significado que estas passagens possam dar para aclarar a declaração de Demóstenes, sua expressividade ainda é marginal, literária e, particularmente, retórica. Em Demóstenes, contudo, “à sombra de Delfos” ganha um outro contexto: o *político*. Pois, não se trata aqui do recurso a uma metáfora admoestatória (Sócrates) ou a uma elucubração acerca da moderação vacilante dos seres humanos em tons quase trágicos perante a vida (Píndaro), mas, antes, de uma censura premonitória aos efeitos deletérios que a ‘presença’ na vida política da Pólis ateniense causaria, caso as mensagens do Oráculo de Apolo fossem levadas em conta. Sabemos

que as velhas tradições, em especial, a religião e a moral se encontravam em um contexto de crise no século V e IV a.C. (Burkert, 1993: 591). A ‘ausência de clareza’, ἀδύλον, sobre o que é e o que não é, jogava a Verdade assentada na norma e no costume no fosso do relativismo e a religião, ancorada nos antigos costumes, era agora confrontada com explicações não do ‘nomos’, do “costume”, mas da *physis*, da “natureza”, e as denúncias de *asebeia* (impiedade) e *θεοὺς μὴ νομίζειν* (descreer dos deuses) começaram a se multiplicar desde então. O quadro abaixo indica, de modo muito breve, alguns dos importantes casos de impiedade e descrença entre os séculos V e IV a.C. e que tiveram seus registros em *estórias* populares:

Tipo de Morte (punição)	Delito (mito)	Autoria
<u>φθειρίασις</u> enfermidade pedicular	<u>προδοσία</u> (‘traição’) por ter se recusado ao reconhecimento de Alexandre Magno como deus	Calístenes (360-328 a.C.)
<u>Κατανευθεῖσα</u> (‘devorado’)	<u>προδοσία</u> (‘traição’) Crítico de Alexandre Magno	Licisco (c. IV a.C.)
Devorado por vermes	Crueldade desmedida (Crítico de Alexandre Magno)	Cassandro (350-297 a.C.)
Morte por naufrágio	Asebeia (impiedade)	Diágoras de Melos (c. V a.C.)
Morte por naufrágio	Asebeia (impiedade)	Protágoras (c. V a.C.)
Morte natural/esquartejamento	Asebeia (impiedade)	Eurípedes (c. 480-406 a.C.)

(**Quadro 1:** das principais personalidades a quem foram imputados crimes por impiedade ou similares e suas respectivas punições (míticas ou históricas). (Nestle, 1936: 267)

Um breve *Exkurs* sobre o problema do *θεοὺς μὴ νομίζειν* (não crer nos deuses) e da *asebeia* no V século a.C.

► De modo sumaríssimo, podemos dizer que a condenação de Sócrates, no ano de 399 a.C., não se deveu à vingança pessoal, nem a um suicídio voluntário em luta pela liberdade, mas antes parece ter sido, entre as muitas hipóteses que se apresentaram ao longo da história, uma resposta à influência do Oráculo de Delfos na condução política interna de Atenas (Mossé: 1987, 115-119).

► Sabemos por dois testemunhos contemporâneos - Xenofonte e Platão - o teor da acusação contra Sócrates, então com 70 anos feita por três cidadãos (Anito, Meleto e Licon) no ano de 399 a.C.

λείπειν, ἐπειδὴ κατηγοροῦσαν αὐτοῦ οἱ ἀντίδικοι ὥς οὗς μὲν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζοι, ἕτερα δὲ καινὰ δαιμόνια εἰσφέρει καὶ τοὺς νέους διαφθείροι”.

e então quando os oponentes dele o acusaram de não crer nos deuses de que a cidade costumava acreditar e outra de, em seu lugar, introduzir divindades novas e de que estragaria a deterioraria os jovens.

(Xenoph. Apol. 10-11)

► Com efeito, parece-nos que se tratam não de duas mas três acusações, todas refutadas veementemente por Sócrates. A maior parte dos autores tem visto na raiz destas acusações mais do que problemas de ordem moral ou religiosa: tratava-se antes de um problema político o modo como Sócrates vinha se comportando parece ter desagradado extensas relações familiares postas em risco por seus pronunciamentos. Assim é que o filho de Anito, por exemplo, teria sido, ao que tudo indica, dissuadido por Sócrates a não seguir o ofício de seu pai.

συνγενέουμην γάρ ποτε βραχέα τῷ Ἀνύτου υἱῷ, καὶ ἔδοξε μοι οὐκ ἄρρωστος τὴν ψυχὴν εἶναι· ὥστε φημί αὐτόν ἐπὶ τῇ δουλοπρεπεῖ διατριβῇ ἣν ὁ πατήρ αὐτῷ παρεσκεύακεν οὐ διαμενεῖν· διὰ δὲ τὸ μηδένα ἔχειν σπουδαῖον ἐπιμελητὴν προσπεσεῖσθαι τινὶ αἰσχρὰ ἐπιθυμία, καὶ προδῆσεσθαι μέντοι πόρῳ μοχθηρίας.

Tive, em tempos, um breve contacto com o filho de Anito e pareceu-me que não era fraco de espírito, pelo que asseguro que não ficará muito tempo na vida servil que o pai lhe reservou; mas, se não tiver nenhum conselheiro diligente, cairá nalguma paixão vergonhosa e há-de ter uma promissora carreira de perversidades.

(Xenoph. Apol. 30-31)

► Ao lado de Meleto e Licon autores defendem a idéia da acusação como parte de uma estratégia política para recuperar a figura dos sofistas na cidade de Atenas, algo que me parece pouco convincente seja pela acusação (asebeia), seja pelos acusadores (nem todos ligados comprovadamente ligados a sofística), seja pelo momento histórico. Outrossim este argumento afigura-se também pouco crível de pertencer ao âmbito político.

► Ao contestar e desmentir as acusações, Sócrates fundamenta sua argumentação final em particular refutando em especial aquilo que se lhe imputa no diz respeito à esfera religiosa, mencionando diretamente a prática oracular em Delfos.

Ἄλλ' ἐγώ, ὦ ἄνδρες, τοῦτο μὲν πρῶτον θαυμάζω Μελήτω, ὅτω ποτὲ γνούς λέγει ὡς ἐγὼ οὐς ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζω· ἐπεὶ οὖν τὰ γε με ἐν ταῖς κοιναῖς ἑορταῖς καὶ ἐπὶ τῶν δημοσίων βωμῶν καὶ οἱ ἄλλοι οἱ παρατυγχάνοντες ἑώραν καὶ αὐτὸς Μέλητος, εἰ ἐβούλετο. καινὰ γε μὴν δαιμόνια πῶς ἂν ἐγὼ εἰσφέροιμι λέγων ὅτι θεοῦ μοι φανή φαίνεται σημαίνουσα ὃ τι χρὴ ποιεῖν; καὶ γὰρ οἱ φθόνοις οἰανῶν καὶ οἱ φήμαις ἀνθρώπων χρώμενοι φαναῖς δῆπον τεκμαίρονται. βροντὰς δὲ ἀμφιλέξει τις ἢ μὴ φωνεῖν ἢ μὴ μέγιστον οἰανιστήριον εἶναι; ἢ δὲ Πυθοὶ ἐν τῷ τρίποδι ἱέρεια οὐ καὶ αὐτὴ φανή τὰ παρὰ τοῦ θεοῦ διαγγέλλει; ἀλλὰ μέντοι καὶ τὸ προειδέναι γε τὸν θεὸν τὸ μέλλον καὶ τὸ προσσημαίνειν ὃ βούλεται, καὶ τοῦτο, ὥσπερ ἐγὼ φημι, οὕτω πάντες καὶ λέγουσι καὶ νομίζουσιν. ἀλλ' οἱ μὲν οἰανούς τε πάντες καὶ λέγουσι καὶ νομίζουσιν. ἀλλ' οἱ μὲν οἰανούς τε καὶ φήμας καὶ συμβόλους τε καὶ μάντιες ὀνομάζουσι τοὺς προσσημαίνοντας εἶναι, ἐγὼ δὲ τοῦτο δαιμόνιον καλῶ καὶ οἶμαι οὕτως ὀνομάζων καὶ ἀληθέστερα καὶ ὁσιώτερα λέγειν τῶν τοῖς ὄντισιν ἀνατιθέντων τὴν τῶν θεῶν δύναν.

Mas, eu, meus senhores, em primeiro lugar, interrogo-me, perplexo, sobre qual o conhecimento de Meleto para afirmar que eu não reconheço os deuses que a cidade reconhece. É que qualquer um dos que aqui estão presentes, incluindo o próprio Meleto, quando queriam, podiam ver-me a fazer sacrifícios nas festas da cidade e nos altares públicos. E quanto às novas divindades, será que consideraram que as introduzia, ao dizer que a voz de deus se manifesta para me dar sinais sobre o que devo fazer? Ora, os que consultam os gritos das aves e as palavras dos homens também baseiam em vozes as suas decisões. Alguém discutiria que os trovões não sejam vozes ou o mais importante dos presságios? E a sacerdotisa que tem o seu assento na trípole de Delfos, não anuncia, também ela, a mensagem do deus através da voz? Antes, que o deus conhece o futuro e está disposto a transmiti-lo a quem ele quiser, isso também, tal como eu o digo, todos o dizem e todos o crêem. Mas enquanto os outros chamam augúrios, vozes, casualidades e profetas àqueles que lhes enviam sinais, eu chamo-lhe divindade, e penso que, chamando-lhe assim, o faço com maior verdade e com maior piedade que os que atribuem às aves o poder dos deuses.

(Xen. Apol. 11-13).

► E continua:

Ἄγε δὴ ἀκούσατε καὶ ἄλλα, ἵνα ἔτι μᾶλλον οἱ βουλόμενοι ὑμῶν ἀπιστώσι τῷ ἐμῇ τετιμησθαι ὑπὸ δαιμόνων. Χαιρεφάντος γάρ ποτε ἐπερωτῶντος ἐν Δελφοῖς περὶ ἐμοῦ πολλῶν παρόντων ἀνείλεν ὁ Ἀπόλλων μὴδὲνα εἶναι ἀνθρώπων ἐμοῦ μῆτε ἐλευθεριώτερον μῆτε δικαιοτέρων μῆτε σωφρονέστερον.

Mas, escutai ainda o seguinte, para que aqueles que de entre vós o queiram, desconfiem ainda

mais da graça com que fui honrado pela divindade. Certo dia, Querofonte dirigiu-se ao oráculo de Delfos para interrogar a meu respeito, na presença de grande número de testemunhas, e Apolo respondeu-lhe que nenhum homem era mais livre, mais justo, nem mais sensato do que eu

(Xenoph. Apol. 14-15)

► Vê-se que Sócrates confia sua vida no argumento da autoridade do deus de Delfos. Já se passara um longo tempo desde a resposta a Querofonte, o qual por esta época, sabêmo-lo pelo próprio Sócrates, encontrava-se já morto. É bem provável que o oráculo tenha sido proferido por volta de 431 a.C., coincidentemente, o ano do início da guerra do Peloponeso (Parke: 1956, n 420). A importância deste oráculo é medida pela reverberação nos séculos posteriores. Vários autores gregos e latinos não deixaram de reproduzir a mensagem do deus de Delfos ao ateniense Sócrates.

► As relações entre Delfos e Atenas no século V a.C., contudo, já há muito não eram das melhores. Delfos representava um importante ponto de passagem para a região norte e noroeste da península grega e por isso desde o princípio da guerra do Peloponeso, Esparta tomara a região, estabelecendo ali, principalmente após 426, um ponto de apoio estratégico. Também a reunião do conselho da Anfíctia causava tensões entre Atenas e os demais integrantes do conselho. No início da guerra contra os Persas, um oráculo tentara demover os atenienses de qualquer resistência perante os bárbaros orientais. Tempo depois, dramaturgos como Sófocles e Eurípedes, e mais tarde, o comediógrafo Aristófanes, por várias vezes colocaram a autoridade de Delfos em causa. Um acordo de suspensão da hostilidades, concluído em 421, chamado “a paz de Nícias”, dá bem o tom do papel que Delfos representava:

Ἐπονδὰς ἐποίησαντο Ἀθηναῖοι καὶ Λακεδαιμόνιοι καὶ οἱ συμμαχοὶ κατὰ τὰς καὶ ὥμοσαν κατὰ πόλεις. περὶ μὲν τῶν ἱερῶν τῶν κοινῶν, θύειν καὶ ἰέναι καὶ μαρτυρεῖσθαι καὶ θεωρεῖν κατὰ τὰ πατρία τὸν βουλευόμενον καὶ κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλασσαν ἄδεως. τὸ δ' ἱερὸν καὶ τὸν νεῶν τὸν ἐν Δελφοῖς τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ Δελφοῦς αὐτονόμους εἶναι καὶ αὐτοτελεῖς καὶ αὐτοδίκους καὶ αὐτῶν καὶ τῆς γῆς τῆς αὐτῶν κατὰ τὰ πατρία. ἔτη δὲ εἶναι τὰς σπονδὰς πεντήκοντα Ἀθηναίοις καὶ τοῖς συμμαχοῖς τοῖς Ἀθηναίων καὶ Λακεδαιμονίοις καὶ τοῖς συμμαχοῖς τοῖς Λακεδαιμονίων ἄδολους καὶ ἀβλαβεῖς καὶ κατὰ γῆν καὶ κατὰ θάλασσαν.

Os atenienses e os lacedemônios e seus respectivos aliados concluíram um tratado e juraram cumpri-lo, cidade por cidade, nas seguintes condições: “Sobre o uso dos santuários comuns, quem quiser poderá oferecer sacrifícios e consultar os oráculos e enviar peregrinações de acordo com os costumes ancestrais, por terra ou por mar, sem temor. “O santuário e o templo de

Apolo em Delfos serão autônomos, tendo os seus próprios sistemas tributário e judiciário para as pessoas e para as terras, de acordo com os costumes ancestrais. “A trégua vigorará por cinquenta anos entre os atenienses e seus aliados e os lacedemônios e seus aliados, sem dolo e sem ofensa, por terra ou por mar.

(Thuc. V, 18, 2)

► Obviamente as condições do armistício logo se tornaram insatisfatórias e o acordo foi quebrado, tendo como consequência o retorno das hostilidades. Pouco se sabe do Oráculo nos últimos anos da guerra do Peloponeso, apenas um fragmento deixa entrever que o Oráculo permanecia pro-Espartano:

*Τρηχίῳ ἐξεῖλες πόλιν Ἡρακλέος θεῖοιο,
ὦ Λοκρὲῖ σοὶ δὲ Ζεὺς ἄταρ δῶκ', ἥδ' ἐπὶ δώσει.*

Vocês tomaram, oh Lócrios (então aliados dos atenienses), Traquis (colônia espartana), a cidade do divino Hércules. Para vós, então, Zeus dera destruições, e ainda continuará dando

(PW: 1956 169)

► Com a capitulação de Atenas no fim do século V a.C. e o triunfo espartano é bem provável que Oráculo não desfrutasse de grande autoridade ou até mesmo fosse visto como uma ameaça a um possível retorno de Atenas ao cenário das potências gregas. Sócrates era a expressão mais proeminente do deus e condená-lo significava também condenar o deus, o oráculo, o que ele significava sua autoridade, credibilidade e influência. Obviamente, o oráculo fruiu com a vitória espartana, como também fruirá, anos depois, com a ascensão de Filipe II.

O problema do (não crer nos deuses) e da asebeia no IV século a.C.

► Ora, quando Demóstenes em 346 buscava evitar “uma luta de todos contra todos pela ‘sombra dos assuntos em Delfos’” suas palavras iam muito além de uma figura de linguagem: tratava-se, de um lado, de esvaziar a política pan-helênica de Filipe que fazia uso do santuário pan-helênico de Delfos para exercer sua *hegemonia*, que no contexto grego da ‘paz comum’ significava alçar Filipe a categoria de *hegemon*, isto é, de líder militar plenipotenciário de toda a Grécia e garantidor da ‘Paz Comum’; por outro lado, em uma sociedade onde a religiosidade era fundamentalmente atravessada pela mediação social como era o caso das *pólis* gregas, ‘a sombra’

que Delfos prolongava sobre as *póleis* restringia diretamente suas respectivas autarquias, impedindo-as de confeccionar acordos bilaterais e multilaterais na pactuação de alianças que naquele momento eram vitais para a contenção do avanço macedônico sobre a Grécia Peninsular. A advertência de Demóstenes beirava o ateísmo e tinha como fundamento intelectual a crítica generalizada por sofistas e *sophoi* dos séculos V e IV às crenças religiosas correntes, o que implicava menos a negação a existência de deuses, e mais no surgimento de uma nova mentalidade perante a crença religiosa existente, reivindicando, entre outras coisas: a) uma crítica ao antropomorfismo e à imoralidade dos deuses olímpicos; b) uma interpretação racionalista sobre os mitos; c) uma concepção mecânico-materialista do aparecimento do surgimento do mundo, ligada a explicações naturais dos fenômenos da natureza; e d) uma formulação humana sobre as origens da religião (Winiarczyk: 1990, 14). No campo político, contudo, estas idéias ganhavam uma ressonância bem mais penetrante porque significava não apenas uma reformulação no plano intelectual, mas uma reorganização do plano sócio-político, isto é, do papel de instituições e funções na *pólis*, neste caso do papel destas entre as diferentes *póleis* e o conjunto delas, ou seja, o conjunto da Hélade, a saber o conjunto da identidade helênica em oposição à macedônica.

Hegemonia e Panhelenismo:

▶ Sabemos muito pouco das relações de Filipe da Macedônia com o Oráculo de Delfos, direta ou indiretamente (PW: 260; PW: 265; PW: 266; PW 267; PW: 268; PW: 269). Um oráculo tardio, por exemplo, traz a suspeita de que o rei macedônico recorrera com frequência ao suborno para ‘convencer’ seus adversários:

Ἀργυρέαις Λόγχοισι μάχου καὶ πάντα νικίσεις.

“Lute com as lanças de prata e vencerás todas”

(PW:268, Suid. 3788, 1-2),

▶ Aqui ‘lanças de prata’ seriam uma alusão a valores em prata ou mesmo ao uso de mercenários que eram usados na conquista de territórios. Uma acusação que pairará eternamente sobre Felipe II.

► Dez anos antes, em 356 a.C., quando Filipe selara uma aliança militar com os Calcídios, uma inscrição encontrada em Olinto recordava as palavras do que seriam um vaticínio pronunciado pela pitonisa delfica à questão se seria conveniente ou não selar uma aliança com aqueles.

[ἔχρησεν ὁ θεός Χαλκιδεῦσι καὶ Φιλίππῳ λῶσιόν ἀμεινον εἶμεν φίλους τε καὶ [συμμάχους] γίνεσθαι κατὰ τὰ ὁμολογημένα. Θῦσαι δὲ καὶ [καλ]λιερῆσαι Διὶ Τελέοι καὶ [Υπάτωι, Ἀπόλλωνι Προστατηρίῳ], Ἀρτεμίδι ([ο])ρ) Ὀρθῳσίῃ, Ἑρμῇ, καὶ κατὰ τύχην ἀγαθὰν [ἐπεύχεσθαι τὴν συμμαχίαν] ἐσσεῖσθαι, καὶ Πυθῶδε τῶσι Ἀπόλλωνι χαριστήρια ἀποδιδόναι, καὶ μνασιδωρ]εῖν (TOD GHI, vol.2, nr. 158, ll. 12ff. PW 260)

O deus vaticina aos Calcídios e a Filipe: É preferível e melhor que se tornem amigos e aliados segundo o que foi homologado. Devem fazer sacrifícios a Zeus Teleos e Hypatos, a Apolo Prostaterios, a Artemis Ortosia e a Hermes. E façam votos que a aliança tenha uma boa fortuna e restitua na forma de recompensas votivas a Apolo Pítio e rendendo-lhe presentes

► A aliança com os Calcídios, ao longo da 3ª. Guerra Sagrada (356/355-346 a.C.), serviria para compor forças contra Atenas e contra os Focídios que, aliás, tomarão Delfos poucos meses depois. Em *contra Ctesifonte*, em 337, Ésquines, principal interlocutor e oponente de Demóstenes nas tratativas da paz com o rei macedônico recordava os presentes que já em 339 a.C. pesava sobre Demóstenes a acusação de *asebeia* contra o Oráculo de Delfos:

Ἐνταῦθ' ἤδη τέτακται καὶ ὁ τρίτος τῶν καιρῶν, μᾶλλον δ' ὁ πάντων πικρότατος χρόνος, ἐν ᾧ Δημοσθένης ἀπώλεσε τὰς τῶν Ἑλλήνων καὶ τῆς πόλεως πράξεις, ἀσεβήσας μὲν εἰς τὸ ἱερόν τὸ ἐν Δελφοῖς, ἀδικόν δὲ καὶ οὐδαμῶς ἴσιν τὴν πρὸς Θηβαίους συμμαχίαν γράψας.

► [106] Já nisto recai o terceiro período, de todos o mais detestável, no qual Demóstenes deita a perder todas as condições dos Helenos e desta cidade, ao cometer impiedade para com o templo sagrado de Delfos, e ao propor uma aliança injusta e de modo nenhum igualitária para com os Tebanos. (Aesch. In Ctes. 106)

► Tratava-se, pois, de uma acusação gravíssima e que fora imputada a Sócrates em 399 ao descrer dos deuses da cidade (Plat. Apol. 26 c), levando-o à morte. Para contra-atacar a a desejada hegemonia de Felipe sobre os povos da Grécia, Demóstenes procurava situar o rei da Macedônia como um estranho à Hélade

γένοιτο γάρ ἂν τι καινότερον ἢ Μακεδῶν ἀνὴρ Ἀθηναίους καταπολεμῶν καὶ τὰ τῶν Ἑλλήνων διοικῶν;

► O que, pois, poderia acontecer de mais estranho do que [existir] um homem da Macedônia, que faz a guerra contra os Atenienses e que pretende regular os assuntos dos Helenos? (Demosth. Phil. I, 10).

► Negando o estatuto de grego a Felipe, Demóstenes pretendia, em primeiro lugar, isolá-lo na condição de bárbaro. Ao mesmo tempo, Demóstenes buscava alcançar certa unidade entre as pólis gregas para além de suas respectivas *autonomias*. Por fim, Demóstenes procurava costurar uma aliança pan-helênica que teria à cabeça a liderança de Atenas, mas desta vez não mais contra os persas, como no tempo de Miltíades, ou contra Esparta, na época de Péricles, mas contra os macedônicos. No entanto, o caminho de Demóstenes cruzava-se com Delfos.

Conclusão

► Uma anedota antiga, com muitas versões e que atravessou os séculos conta que em certa ocasião Alexandre Magno, sucessor de Felipe II no trono da Macedônia, antes de iniciar suas conquistas em território persa teria visitado a pitonisa em Delfos para saber se seria vitorioso em seu intento. Como não era o tempo propício para a atividade da mântica délfica, a pitonisa se recusou a subir na trípole e proferir seu oráculo. Alexandre, então, agarrou-a e antes que pusesse seus pés fora do templo de Apolo, a pitonisa em transe teria dito: ἀνίκητος εἶ, ὦ παῖ (‘Tu és Invencível, oh criança!’). Pronto, era tudo o que Alexandre precisava ouvir. O episódio marca não apenas o início da carreira exitosa de Alexandre Magno, mas também encerra favoravelmente, de certo modo, aquele capítulo da história do Oráculo de Delfos para com o rei da Macedônia. A vitória de Felipe II em 346 a. C. foi total e pavimentou o caminho de seu sucessor em direção à Ásia e ao reino persa. Sem anexar os territórios gregos, Filipe pode exercer sua hegemonia sobre as cidades-Estados do norte e da Grécia central por meio da reorganização do conselho da anfíctia, impondo submissão aos adversários e criando uma certa unidade helênica, por intermédio da ‘Paz Comum’ (koine eirene), entre aliados e ocasionais dissidentes que previa a não-agressão e a colaboração mútua entre seus signatários. No plano cultural, entretanto, se o pan-helenismo significou para Filipe e para seus aliados o fortalecimento da identidade grega face ao oriente persa e reforçou a imagem de Delfos como santuário de todos os Helenos, cujas mensagens ecoariam não apenas aos seus suplicantes, mas em toda Hélade. No entanto, por outro lado, deu-se nova dimensão ao debate sobre o antropomorfismo dos deuses

e o racionalismo nas explicações dos fenômenos naturais, trazendo para o campo das idéias políticas uma crítica acerba a manifestações religiosas populares. Assim, a invencibilidade de Alexandre profetizada pela Píthia pode ser pensada como um duplo mimético, no qual, de um lado, ela prevê a inexpugnabilidade do comandante macedônico e de outro, simultaneamente, a inabalável posição de Delfos no cenário das crenças dos gregos.



Figura 1. Delfos: Templo de Apolo (ARQUIVO PESSOAL)

Referências

- ▮ Demosthenes – *Sobre a Paz*. In: Demósthēnes – Politische Reden. Trad. e Org. de Wolfhart Unte. Grego\Alemão. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1995.
 - ▮ Demóstenes (2016) *Sobre a Paz*. Introdução, Tradução e Notas: Albuquerque, L. M. de & Rocha, S. L. R. da. *Translatio*. ISSN 2236-4013 n. 12 (12) 2016: 63-82.
 - ▮ Diehl, H. & Kranz, W. (1960). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Grego – Alemão. Vol. 1, 9ª. edição. Zurique: Weidemann. ISBN: 978-3615122022
 - ▮ PW - Parke, W. H. & Wormell, D. E. W. (1956) *The Delphic Oracle*. Vol. I – The History; Vol. II. The Oracular Responses. Oxford: Basil Blackwell.
 - ▮ Platão (1995) *Apologia de Sócrates*. versão somente em grego. Com introdução, aparato
-

crítico e comentário de F.J. Weber. 6ª. edição. Paderborn\Munique\Viena\Zurique: Ferdinand Schöningh. ISBN: 3-8252-0057-4

► Platão (2007) Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibíades. 2ª. edição. Trad. Do grego de C. A. Nunes: Coord. B. Nunes. Belém: EDUFPA. ISBN: 978-85-247-0379.

► Plutarco (1971) Vitae decem oratorum [Sp.] (832b-852e), ed. J. Mau, Plutarchi moralia, vol. 5.2.1. Leipzig: Teubner

► Tucídides (1987) História da Guerra do Peloponeso. Clássicos IPRI. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB.

► Xenofonte (2008) Banquete – Apologia de Sócrates. Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos. Trad. do grego, introdução e notas Ana Elias Pinheiro. 1ª. edição. Coimbra: FCT\Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN Digital: 978-989-721-059-4

► Xenofonte – Memoráveis Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos. Trad. do grego, introdução e notas Ana Elias Pinheiro. 1ª. edição. Coimbra: FCT\Fundação Calouste Gulbenkian. 2009.

► Burkert, W. (1993) Religião Grega na Época Clássica e Arcaica. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 972-31-0596-9.

► Finley, Moses I. (1988) *Sócrates e depois*. In: Finley, M. I. – Democracia Antiga e Moderna. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

► Fontenrose, Joseph (1981) The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses. Berkeley\Los Angeles\Londres: Universidade da Califórnia, ISBN: 0-520-04359-6

► Frade, G. H. M. (2012) Contingência em Píndaro: Olímpica 12, Píticas 8 e 10, Nemeias 6 e 11. Dissertação. Belo Horizonte. UFMG, Faculdade de Letras. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8STND8/1/contingencia_em_pindaro_olimpica_12_piticas_8_e_10_nemeias_6_e_11.pdf.

► Luccioni, J. (1961) Demosthenes et le Panhellenisme. Paris: PUF.

► Mossé, Claude (1990) O Processo de Sócrates. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ISBN: 85-7110-110-8.

► Nestle, W. (1936) Legenden vom Tod der Gottesverächter. Archiv für Religionswissenschaft vereint mit den Beiträgen zur Religionswissenschaft. Vol. 33, Leipzig/Berlin: B.G. Teubner 246-269.

► Sakellariou, M. B. (1980) Panhellenism: from Concept to Policy. (trad. M. Caskey). Hatzopoulos, M. B. & Loukopoulos, L. D. (eds.). Atenas: Ekdotike Atheno S.A.

- Santos, E. C. do (2019) O Texto do Discurso *Contra Ctesifonte* de Ésquines a partir do Ms. Res. 463 da BNP. Introdução, edição crítica, tradução e notas. Tese. Coimbra: Faculdade de Letras. Disponível em: <https://eg.uc.pt/handle/10316/88739>
- Vernant, J.-P. (2001) Entre Mito e Política. Trad. C. Murachco. São Paulo: Edusp. ISBN: 85-314-0502-5.
- Winiarczyk, M. (1990) Methodisches zum antiken Atheismus. Rhenisches Museum für Philologie. 133 (1) 1-15. <http://www.jstor.org/stable/41233750>.

A língua portuguesa e a letra portuguesa – a linguagem comanda a forma da escrita cursiva

Jorge dos Reis / Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

the.jorge.dos.reis.studio@gmail.com

Resumo: Em 1722, o calígrafo Manuel Andrade de Figueiredo edita o seu manual caligráfico, *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*. A sua postura e o seu labor fazem deste autor uma figura quase sagrada no contexto cultural Português. Andrade de Figueiredo realizou uma caligrafia que designou *Portuguesa* e que foi usada até ao reinado de D. José I, denominada *Cursiva Liberal*, onde os brancos interiores, generosos, revelam a tonalidade clara, aberta, ampla, escoreita, consistente e sem ambiguidade da fonética portuguesa.

Palavras chave: caligrafia, escrita, cursivo, letra,

Introdução

► Em 1722 Andrade de Figueiredo edita o seu manual caligráfico, *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, Offerecida à Augusta Magestade do Senhor D. João V, Rey de Portugal. Prymeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueyredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa, Ocidental & Oriental* (Andrade de Figueiredo, 1722). Mais de cem anos depois do trabalho de Barata surge uma peça caligráfica que continua a ser referenciada e divulgada em compilações e obras sobre tipografia e caligrafia, como seja a enciclopédia *Typo* (Friedl, Et al, 1998) na qual é situada na época barroca (Friedl, Et al, 1998, 65).

► Para além da sua originalidade caligráfica e de desenho decorativo, é uma obra de *ligação* entre os seus antecessores e os autores posteriores: Andrade de Figueiredo absorve de forma muito pessoal a herança do Renascimento caligráfico italiano, assim como o testemunho deixado pelo calígrafo espanhol Morante, chegando mesmo a ser denominado o *Morante Português*; por outro lado, a expressão *ligação* torna-se mais evidente quando olhamos a obra dos seus sucessores de maior vulto: Jacinto de Araújo e Ventura da Silva, que respectivamente, sessenta e oitenta anos mais tarde, produziram os seus tratados caligráficos.

1. Andrade de Figueiredo e a sua época

► O século XVIII é por excelência o século da caligrafia. Em Portugal esta actividade artística e instrumental constitui uma forma de exhibir a grandiosidade do reinado de D. João V (1707-1750) face aos outros reinos europeus, somando a isto o facto de a corte portuguesa ter meios para o fazer graças ao ouro que vinha do Brasil.

► De toda a Europa chegavam luxuriantes exemplares caligráficos: a caligrafia flamenga de Jan van den Velde, os vários calígrafos espanhóis entre eles Pedro Dias Morante ou as esplendorosas obras dos mestres da caligrafia francesa e inglesa.

► Ainda durante este século, antecedendo Andrade de Figueiredo, convém referir a presença de um calígrafo espanhol na corte D. João V: Marcos de las Roelas Y Paz, que foi mestre de caligrafia de D. Miguel e D. José, irmão de D. João V, realizando para este último, em 1718, o manuscrito *Práctica de el Nobre y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras* (Roelas Y Paz, 1718), exemplar que pode ser observado na Biblioteca Nacional. O sucesso que o calígrafo espanhol obtém na corte portuguesa deve-se ao facto do Rei ter ficado maravilhado com algumas estampas que teriam chegado às suas mãos, apresentando “espectaculares cenas religiosas nas quais mistura desenho e traço caligráfico, combinando cores e completando o quadro com textos escritos em diferentes letras, desenhos de um extremado barroquismo e perfeição técnica” (Martínez Pereira, 2003, 360). Martínez Pereira refere que “num certo sentido esta obra [de Roelas Y Paz] pode considerar-se um livro para a educação do príncipe ou, sem chegar a tanto neste caso, um manual de bons costumes” incidindo sobre as virtude que devem caracterizar um bom governante. Na verdade “é isto que faz Roelas nesta arte de escrever, aconselhando os seus pupilos não só sobre os géneros de letras mas também nos textos teóricos cujo conteúdo didáctico se vê interrompido por digressões moralizantes narradas a partir da própria experiência. A Monarquia e a religião são exaltadas com a letra e com o desenho, recorrendo a textos históricos e à própria opinião” (Martínez Pereira, 2003, 361).

2. A Nova Escola de Andrade de Figueiredo



Figura 1. Andrade de Figueiredo - Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar - Capa e frontispício

► A *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar*, de que podemos observar a capa e o frontispício, está dividida em quatro manuais. O primeiro dedicado à leitura; o segundo à caligrafia; o terceiro à ortografia e o último à aritmética. Interessa-nos particularmente o segundo destes quatro manuais.

► O método caligráfico de Andrade de Figueiredo caracteriza-se pela mudança de escala. Assim, as primeiras estampas apresentam letras de grande formato para a mão se habituar a um movimento largo, só depois sendo possível passar aos formatos caligráficos mais pequenos.

3. A caligrafia *Cursiva Liberal*

► O primeiro dos estilos caligráficos de Andrade de Figueiredo, denominado *Cursiva Liberal*, corresponde a uma caligrafia intencionalmente portuguesa. A caligrafia *Francesa* e *Inglesa*, que também se usaram em Portugal, não transportam a dimensão sonora da nossa fala como acontece com a *Cursiva Liberal*, onde os brancos interiores, generosos, revelam a tonalidade clara, aberta e ampla da fonética portuguesa. Assim, trata-se de uma caligrafia prática e acessível tal como a fonética directa, consistente e sem ambiguidade que caracteriza a língua portuguesa.

O autor chega a designá-la *rainha das letras* tendo em conta a “desenvoltura com que se obra nos talhos, e rasgos da mão que a fabrica” (Andrade de Figueiredo, 1722, 37).

► Na dissimelhança entre as várias letras da *Cursiva Liberal* reside precisamente uma das características da legibilidade que assenta na necessidade das letras não se confundirem entre si. Ao tornar prioritária a singularidade das letras, Andrade de Figueiredo evidencia preocupações sobre o que hoje designamos por *certeza de decifração*. Neste sentido, nos exemplares caligráficos que o autor nos mostra há uma diferença no traçar da pena e particularmente nas patilhas que permitem uma diferenciação gráfica entre as letras do alfabeto caligráfico. A este propósito, Ruari Mc Lean refere que as letras com patilha são mais legíveis pois as que não têm “são mais parecidas umas com as outras e assim a certeza de decifração é diminuída” (McLean, 1995, 44). Deste modo se obtém, como refere Walter Tracy, a “velocidade com que um carácter é reconhecido”; se o leitor “hesita no seu reconhecimento significa que o carácter está mal desenhado” (Tracy, 1986, 31). Neste primeiro estilo caligráfico de Andrade de Figueiredo, a *Cursiva Liberal*, há uma pesquisa no sentido de diferenciar as letras através de algum *barroquismo* subtil e de um jogo de inclinações; contudo, sendo esta caligrafia itálica, não podemos deixar de referir que o itálico é sempre menos legível do que a sua contrapartida romana, como se constata na comparação entre a letra ‘a’ e a letra ‘o’ em itálico e as mesmas letras ‘a’ e ‘o’ em romano.

► Um desejo de racionalidade emana igualmente do texto de Andrade de Figueiredo, não só pela simplificação dos traços constituintes da letra mas também por uma directriz de carácter instrumental que possibilita um acesso mais fácil dos aprendizes às estampas deste estilo caligráfico, assente na curva e na recta.

4. A dimensão didáctica da caligrafia *Cursiva Liberal*



Figura 2. Andrade de Figueiredo - Estampas 4 e 5.

► Na estampa 4 da caligrafia *Cursiva Liberal* podemos observar uma figura com as linhas directrices principais e uma amostragem completa de ‘a’ a ‘z’ do alfabeto em causa. Partir de um conceito didáctico de concentração de energias em dois elementos formais constantes (linha e curva) que funcionam como esqueleto da caligrafia surge hoje como uma questão de grande actualidade, principalmente no campo da pedagogia tipográfica. Em autores tão diversos como Jan Tschichold em *The New Typography* (Tschichold, 1928) e *Asymmetric Typography* (Tschichold, 1935), ou Emil Ruder na obra *Typography* (Ruder, 1996), encontramos um desejo de racionalidade e simplicidade que vai ao encontro de uma comunicação mais directa, uma intencionalidade análoga à de Andrade de Figueiredo, onde a racionalidade, numa primeira instância, permite a criação de condições para a inserção de elementos diferenciadores entre as letras.

► O desejo de Andrade de Figueiredo no contexto da caligrafia *Cursiva Liberal* é criar uma relação mais directa e imediata com o seu interlocutor, aquele que usa o seu manual. Esta ideia fica bem patente no facto do calígrafo antecipar a amostragem do alfabeto e dos seus elementos de construção principal, observáveis na estampa 4. Só depois oferece ao aluno uma estrutura de carácter sequencial onde se realiza a prática repetitiva dos elementos constituintes da caligrafia: rectas, hastes e curvas, que se podem observar na estampa 5.

► Há intencionalmente uma fundamentação teórico-prática na relação entre as duas estampas

da caligrafia *Cursiva Liberal* onde, desde o início, o aprendiz apreende a relação existente entre a prática de um conjunto de regras que pretendem treinar a mão e a finalidade objectiva e gráfica desse labor que vai ao encontro de um conjunto de competências a adquirir, para serem aplicadas num determinado estilo caligráfico.

► Na continuação da sua explicação, Andrade de Figueiredo designa como “cabeças” o topo das hastes superiores e o *terminus* das inferiores, “pés”. Ainda na estampa 4 podemos observar que as hastes, com as respectivas cabeças e pés, se desenvolvem ao longo de três zonas modulares estabelecidas, estando letras como o ‘a’ e o ‘e’, sem hastes, remetidas a um único espaço. Da mesma forma, o calígrafo estabelece uma norma para o espaço entre letras e o espaço entre palavras. A sua metodologia permite a construção de um *menu* de preceitos caligráficos para a feitura da caligrafia *Cursiva Liberal*:

1. As hastes com cabeças e pés terão três espaços de altura, se as hastes forem sem cabeça ocuparão dois espaços.
 2. O espaço primitivo corresponde a uma só zona, central, onde as letras sem haste, como as vogais, estão delimitadas.
 3. A largura da letra é sempre a mesma com excepção das letras ‘m’, ‘x’, ‘z’ que serão maiores em dobro, as finas ‘f’, ‘i’, ‘j’, ‘l’, ‘t’ serão filiformes.
 4. O espaço entre as letras deve ser igual à largura das mesmas.
 5. Entre palavras dão-se dois espaços (duas letras) de separação.
 6. As letras maiúsculas têm a mesma altura das hastes com cabeças.
 7. A entrelinha deverá ser de dois espaços e meio.
 8. A inclinação entre as letras deve ter sempre o mesmo ângulo.
-

► Este conjunto de regras caligráficas sintetiza vinte e seis anos de experiência de Andrade de Figueiredo e pretende que os alunos sigam as regras mas também que os mestres adiram com rigor aos seus preceitos. O desenvolvimento pedagógico deste estilo caligráfico tem como preocupação a saúde do aluno. Tendo isto em conta, Andrade de Figueiredo traça alguns dados que o mestre deve acautelar, particularmente questões relativas à posição de caligrafar, como sejam o corpo que deve estar direito, os cotovelos afastados do corpo sem ser em demasia e não escrever com os olhos muito baixos. Com esta desenvoltura poderão os alunos dedicar-se à feitura da estampa 5 onde estão representados os traços principais das letras.



Figura 3. Andrade de Figueiredo - Estampas 6 e 7

As estampas 6 e 7 dão continuidade à explicação deste estilo caligráfico, passando o aprendiz a produzir hastes isoladas, com e sem cabeças ou pés (Andrade de Figueiredo, 1722, 43). A forma como se organizam espacialmente os fragmentos gráficos explicativos e a maneira como esses elementos respeitam a integridade de cada letra estão presentes nestas duas estampas. O autor opta por iniciar a aprendizagem do aluno com as letras ‘m’ e ‘l’, sendo a haste do ‘l’ dividida em três terços, um terço em cima com a cabeça e dois terços em baixo em linha recta. Contudo o aluno deverá realizar em primeiro lugar a haste e só depois a cabeça em curva. Conhecendo as hastes superiores deverá o aluno reconhecer as hastes inferiores, que tem a letra ‘j’ como directriz: “por se dividir nos mesmos três terços, sendo os dois primeiros em linha recta, voltando brandamente sobre a linha da pauta na parte esquerda nella fará o pé, para o que carregará na penna, e sairá brandamente á parte direita a acabar no ar, o que tudo melhor se alcançará (...)” (Andrade de Figueiredo, 1722, 44).

5. A individualidade da letra presente na caligrafia *Cursiva Liberal*

A prática da *Cursiva Liberal* caracteriza-se por um grande pormenor construtivo, patente em *receitas* para a sua realização. Nas explicações deste estilo caligráfico, por vezes extensas

descrições, encontramos os alicerces da caligrafia mediante três tipos de opções gráficas para cada letra: em primeiro lugar, a construção da letra através de um desenho nuclear estabelecido; em segundo lugar, a construção da letra através de dois desenhos nucleares, ou um desenho nuclear, ao qual se soma um ou dois traços suplementares; finalmente, a letra pode ser constituída por um traço ou fragmento retirado de outra letra designada à partida. As letras apresentam inclinações variáveis, apesar de todas se aproximarem dos 10 graus com o plano vertical, que é a norma que Andrade de Figueiredo estabelece para a escrita. Estas ligeiras variações e a falta de paralelismo conferem à caligrafia um carácter manual e informalista. Por outro lado, a proporcionalidade entre as letras nem sempre se verifica, tendo em conta a sua diversidade de tamanhos e a grossura dos traços que é muito variável, entre o muito fino e o muito grosso.



► A **letra ‘a’** inicia-se com uma linha curva que se desenvolve para a esquerda tendo à sua direita uma linha recta que no final se desenvolve para a direita terminando num pequeno traço curvo filiforme.



► A **letra ‘b’** resulta da composição com outras letras, método adoptado por vários autores, sendo contudo, Andrade de Figueiredo dos mais claros: primeiro desenha-se a letra ‘l’; na zona inferior deve a pena subir no papel curvando para a direita até encontrar a haste do ‘l’, podendo também fazer-se esta curva no sentido inverso.



► As **letras ‘c’ e ‘d’** correspondem a uma linha que curva para a esquerda, tendo a segunda destas letras somado um ‘l’, tudo feito na mesma penada.

A cursive lowercase letter 'e' is shown. It starts with a pen stroke from the middle of its height, curves to the right and then up, and finally curves back to the left and down.

► A **letra ‘e’** inicia-se com a pena a meio da sua altura, curvando para a direita, subindo, tornando depois para a esquerda e descendo. O sentido de construção da letra ‘e’ é idêntico ao da letra ‘c’, contrário ao movimento dos ponteiros do relógio.

A cursive lowercase letter 'f' is shown. It starts with a pen stroke from the middle of its height, curves to the right and then up, and finally curves back to the left and down.

► A **letra ‘f’** será um ‘l’ que junta na parte inferior e um ‘j’, sendo, no final, cortado a meio por um traço horizontal.

A cursive lowercase letter 'g' is shown. It starts with a pen stroke from the middle of its height, curves to the right and then up, and finally curves back to the left and down.

► A **letra ‘g’** é uma das mais particulares pois após a linha curva mais pequena que se encontra no espaço primitivo, a construção vai buscar um fragmento da haste do ‘j’ que no final curvará para a esquerda e subirá até se aproximar da curva inicial.

A cursive lowercase letter 'h' is shown. It starts with a pen stroke from the middle of its height, curves to the right and then up, and finally curves back to the left and down.

► A **letra ‘h’** é também constituída por um ‘l’ ao que se soma uma curva que foge às duas formas (linha de ‘l’ e curva de ‘c’) que, segundo Andrade de Figueiredo, construía todas as letras. Neste sentido, trata-se de uma curva de excepção.

A cursive lowercase letter 'i' is shown. It starts with a pen stroke from the middle of its height, curves to the right and then up, and finally curves back to the left and down.

► A **letra ‘i’** é constituída por um traço oblíquo, com duas farpas, realizadas no sentido inverso.



► A **letra ‘l’** que Andrade de Figueiredo refere proficuamente enquanto letra de desenho nuclear, que está presente na construção de muitas outras, tem uma cabeça no início e uma farpa no fim.



► Na **letra ‘m’** o autor desenha três rectas com a altura do espaço primitivo, ligadas na parte superior por curvas finas e apresentando uma “farpa no principio, e fim, tudo feito de hum a vez” (Andrade de Figueiredo, 1722, 46).



► A **letra ‘n’** é constituída por um fragmento retirado do desenho nuclear da letra ‘m’. Podemos ainda considerar que o seu desenho é metade da letra ‘m’.



► A **letra ‘o’** é constituída por dois elementos gráficos. Não é desenhada recorrendo a uma circunferência ou elipse inclinada mas sim apelando à construção de duas curvas: uma à esquerda e outra à direita feitas de uma só vez.



► As **letra ‘p’** e **‘q’** são constituídas por uma letra ‘j’, à qual se soma, no espaço primitivo, a curva da letra ‘a’ que na letra ‘p’ se apresenta invertida.

r

► A **letra ‘r’** é iniciada com o traço da esquerda da letra ‘n’, adicionando-se na zona superior uma gota ligada por uma curva fina.

s

► A **letra ‘s’** é constituída por duas pequenas curvas. Inicia-se com a curva superior, no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio e finaliza com a curva inferior que termina em gota.

t

► A **letra ‘t’** é constituída por uma linha recta que é cortada por duas farpas, sendo a farpa superior trabalhada em termos decorativos.

u

► A **letra ‘u’** é formada por duas rectas, unidas em baixo, tendo uma farpa no princípio e no fim. Andrade de Figueiredo inclui a explicação da **letra ‘v’** no texto da letra ‘u’ tendo em conta a lexicografia da época; sendo ‘v’ feita com uma só recta que se desenvolve em curva para a direita terminando em gota.

x

► A **letra ‘x’** é constituída por duas curvas feitas separadamente ou unidas de uma só penada: “fará huma linha curva á parte direita, outra á esquerda unidas no meyo; tambem se faz de huma vez, pondo a penna no regrado de cima, puxando-a á parte direita a cahir no debaixo, voltando para cima a cahir m cruz acabará como, s” (Andrade de Figueiredo, 1722, 46).



► A **letra ‘y’** inicia-se com um fragmento curvilíneo da letra ‘z’, seguindo a pena para a direita, em inclinação descendente quase perpendicular à linha de escrita. A recta da direita vai descendo obliquamente no espaço primitivo até se juntar depois ao traço de um ‘j’ com uma farpa grossa para o lado direito.



► A **letra ‘z’** é aquela que mais escapa às estruturas modulares de Andrade de Figueiredo. Da letra ‘z’ diz o calígrafo que o aluno deverá colocar a pena a meio do espaço primitivo “voltando-a acima sahirá á parte direita em linha recta”, fazendo depois uma linha filiforme oblíqua que atravessa todo o espaço, até que em baixo “em frente da que principiou continuando em linha recta á parte direita a acabará” (Andrade de Figueiredo, 1722, 47) voltando ao centro do espaço primitivo através de uma curva ascendente.

► Tendo em conta que as letras minúsculas se usam mais que as letras maiúsculas, Andrade de Figueiredo refere apenas que as maiúsculas se formam através da soma de traços vindos das letras minúsculas, referência excessivamente sintética e incapaz de ajudar qualquer aprendiz, que pode ser explicada por motivos de espaço editorial no seu manual.

Conclusão

► A *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar* de Andrade de Figueiredo alterou a caligrafia em Portugal quando instaurou um estilo caligráfico português denominado *Cursivo Liberal* e lançou nos escaparates um manual de referência para todos aqueles que no seu tempo desejavam melhorar a caligrafia. A sua postura faz dele uma figura sacralizada do texto cursivo na medida em fixa a própria portugalidade na visualidade da escrita

Bibliografia

- Andrade de Figueiredo, Manoel de; *Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever e Contar, Oferecida á Augusta Magestade do Senhor D. João V, Rey de Portugal. Prymeira parte. Por Manoel de Andrade de Figueyredo, Mestre desta Arte nas cidades de Lisboa, Ocidental & Oriental*; Lisboa Occidental; Na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho, Impressor do Serenissimo Senhor Infante; 1722. [Aliás, fac-símile, Lisboa; Livraria San Carlos, 1973].
- Friedl, Friedrich; Ott, Nicolaus; Stein, Bernard (ed.); *Typography, when, who, how*; Colónia; Könemann; 1998.
- Roelas Y Paz, Marcos de las; *Práctica de el Nobre y primoroso Arte de Escribir varios caracteres y distintas Formas de Letras que humildemente dedica a la magestad del Rey nuestro Señor Don Juan quinto de Portugal Don Marcos de las Roelas y Paz*; Lisboa; 1718.
- Martínez Pereira, Ana; *Un calígrafo español en la corte de D. João V: Marcos de las Roelas y Paz*; in: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*; nºo; Porto; 2003.
- McLean, Ruari; *The Thames and Hudson, Manual of Typography*; London; Thames and Hudson; 1992. Tracy, Walter; *Letters of Credit, A View of Type Design*; Boston; David R. Godine; 1986. Tschichold, Jan; *The New Typography*; Berkley; University of California Press; 1995. Tradução inglesa da obra revolucionária da tipografia de 1928 *Die Neue Typographie*.
- Tschichold, Jan; *Assimetric Typography*; London; Faber and Faber; 1967. Tradução inglesa da obra de 1935 *Typographische Gestaltung*.
- Ruder, Emil; *Typography A Manual of Design*; Basileia; Verlag Niggli; 1966.
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

2. MATERIALIDADE E ESPIRITUALIDADE DOS LUGARES

A miraculosa imagem de Nossa Senhora da Luz e o seu Santuário	81
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	93
Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi: um exemplo de nobre simplicidade	103
O espaço arquitectónico enquanto linguagem revelada: A Sinagoga de Tomar	120
Capelas Caiçaras e a singela estética jesuítica	136



A miraculosa imagem de Nossa Senhora da Luz e o seu Santuário

The miraculous image of Our Lady of Light and it's Sanctuary

Hilda Moreira de Frias, CIEBA (Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes),
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal

hilda.frias@gmail.com

Resumo: A Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide, Lisboa tem sido, ao longo dos séculos, um local de culto e peregrinação de muito do povo de Cristo que com fé, aí se desloca para rezar e venerar a pequeníssima imagem encontrada, no meio das silvas, junto à Fonte do Machado. Apesar dos danos sofridos com o Terramoto de 1755 e que tanto abalaram a igreja, esta singular imagem resistiu até aos nossos dias.

Palavras-Chave: Fé, Arquitetura, Santuário, Religiosidade, Arte.

Summary: The Church of Nossa Senhora da Luz in Carnide, Lisbon has been, over the centuries, a place of worship and pilgrimage for many christians who, faithfully travel there to pray and venerate the tiny image found in the midst of the brambles, next to the Machado Fountain. Despite the damage caused by the earthquake of 1755, which destroyed part of the church, this image has survived to this day.

Keywords: Faith, Architecture, Sanctuary, Religiosity, Art.

Introdução

► A um natural de Carnide, que havia sido preso em África, por diversas vezes, lhe aparecera a Virgem, com auréola de luz e dizendo-lhe que o tiraria do cativeiro, recomendando que, no regresso à terra natal, mandasse erguer, uma ermida com a invocação a Santa Maria da Luz, cuja imagem encontraria nesse local. Pero Martins foi libertado e regressou a Carnide em 1463, perto da fonte, encontrou a imagem e, rapidamente, obteve autorização do bispo para construir a ermida, o que realizou com as contribuições dos vizinhos. A imagem miraculosa

foi solenemente entronizada no dia 8 de Setembro de 1464.

► Muito se passou desde este primeiro milagre. A imagem foi venerada, as romarias sucederam-se e a Infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel e de sua mulher D. Leonor, também se aproximou dessa zona nos arrabaldes da cidade, para ver de perto a imagem milagrosa. De tal forma ficou tocada, que aí mandou erguer uma igreja rica, esplendorosa e magnificente, com o que de melhor havia na Europa. Os séculos foram passando e a romaria e devoção à Senhora da Luz continua nos dias de hoje.

► Mas que imagem é esta que vemos hoje no altar-mor da igreja da Luz em Carnide?

1. Imagem, Fonte, Ermida

► Junto ao lugar de Carnide, no termo da cidade de Lisboa, onde depois foi construído um mosteiro de religiosos da Ordem de Cristo, sob a invocação de Nossa Senhora da Luz, havia uma fonte que se chamava Fonte do Machado ou da Machada por os terrenos onde se encontrava pertencerem a Urraca Machado, freira no convento de Chelas. Já no século XIII se conhece referência a esta Fonte da Machada, sendo as suas águas conhecidas pelas propriedades medicinais, também nesta localidade existia, no século XIII-XIV uma ermida dedicada ao Espírito Santo, culto que, mais tarde, irá ser absorvido pelo da Nossa Senhora da Luz.

► Durante todo o ano de 1462 apareceram clarões e uma “celestial luz, que é de crer para se descobrir a estátua guardada” (Soveral, 1610: 99).

► Essas luzes (que dariam o nome ao local) “eram vistas de todos, por todo o ano inteiro com tão universal espanto que se não falava em outra coisa, no Ano do Senhor de mil e quatrocentos e sessenta e três” (Soveral, 1610: 99).

► Muito se falava sobre isso “E diziam as espias que viam (como sempre), no mais quieto e sossegado da noite, sobre a Fonte, muitos lumes, como de tochas acesas” (Soveral, 1610: 99).

► Na mesma altura do aparecimento desses clarões luminosos, estava preso no Norte de África, um homem de nome Pero Martins. Depois de muito rezar à Virgem esta aparece-lhe em sonhos e diz-lhe:

Filho, consola-te, eu te livrarei deste cativeiro em que hora estás; e como te livrar, ainda que sejas pobre e de parentes necessitados, não deixarás de fazer o que te agora digo: Irás ao lugar de Carnide, no termo de Lisboa, donde és natural e far-me-ás sobre a Fonte do Machado uma

ermida como tu puderes, e será à invocação de Santa Maria da Luz, por ter este o nome que me convém e de que meu Filho é servido me chame. Nesse lugar há-de ser meu nome glorificado, honrado e aumentado com muitas maravilhas e milagres que nele serão feitos por minha intercessão, em muitas pessoas devotas. E quando chegares já lá acharás de minha luz e claridade os sinais, que teus naturais hoje veem sobre a mesma Fonte do Machado. Aí acharás (buscando-a), uma imagem minha, a que farás o que te digo e nela mostrarei eu o que sou

(Soveral, 1610: 100).

► Pero Martins nasceu em Carnide, local onde se criou “até que tendo já idade para buscar vida, se foi ao Algarve, onde casou com uma mulher chamada Inez Anes” (Soveral, 1610: 100) trouxe-a para Carnide e aí viveu por algum tempo.

► Segundo se conta “teve ofício de moedeiro, mas o mais certo é que vivia de sua fazenda como melhor podia. Dizem que era Pero Martins de estatura de corpo pequeno” (Soveral, 1610: 100) e que foi cativo em consequência dos confrontos e guerras que naquele tempo havia entre Portugal e os Mouros e em que muitos homens eram cativos por muito e muito tempo.

► Após trinta dias consecutivos da aparição da Virgem, nos seus sonhos, “com assaz prazeres e júbilos d’alma e cordiais consolações de espírito, se achou miraculosamente em sua terra e casa, livre já do penoso cativoiro” (Soveral, 1610: 101). E através da miraculosa Senhora apareceu em Carnide ainda com as cadeias grossas e os grilhões que o tiveram preso.

Este foi o primeiro milagre que a Senhora da Luz fez em princípio dos mais que ao diante havia de obrar, do qual se conferia hoje a memória em um formoso painel que está na mesma igreja, da Imagem santa, tirado e copiado por outro que há no claustro do Mosteiro em os quais está a Senhora pintada em maneira que parece estar falando com Pero Martins, que em postura afectuosa e devota fica olhando para ela, tendo aos próprios pés os grilhões e cadeias feitas em pedaços como insígnias e mostras da mercê que da Imperatriz da Luz recebeu

(Soveral, 1610: 101).

► Sabendo que já regressara a Carnide, Lopo Simões, seu primo, foi visitá-lo e falou-lhe sobre “os lumes e resplandores, que tanto tempo havia apareciam sobre a Fonte do Machado sem ninguém ali saber o que Deus nisso pretendia” (Soveral, 1610: 102). Pero Martins nada tinha contado, nem mesmo à mulher ou a outra pessoa qualquer.

Pero Martins lhe abriu o peito descobrindo tudo o que passava, como estando no cativoiro lhe aparecera uma Senhora por trinta dias contínuos, toda acompanhada de Luz & lhe dissera

que o havia de livrar da prisão em que estava & trazê-lo à sua casa, como sabidamente trouxe.

E assim mesmo como ela lhe mandara que fizesse uma Ermida para uma imagem sua, que

acharia na Fonte do Machado

(Soveral, 1610: 102).

► Então os que o “estavam ouvindo (...) obrigaram-no logo a que quisesse ir com eles à Fonte, descobrir o celestial tesouro” (Soveral, 1610: 102).

No silêncio da noite escura, encaminham-se para o lugar da Fonte, onde apareciam as estranhas luzes.

Foi caso bem maravilhoso e notável que como Pêro Martins dava o passo, assim a luz da tocha lhe ia diante, que parece queria o Céu levar neste descobrimento da Senhora da Luz. Até que viram deter-se a miraculosa luminária

(Soveral, 1610: 103).

E retirando muitas pedras, mato e silvas, foram encontrar “sobre uma laje de mármore serossíssimo a devotíssima Imagem da Luz, com um rosto tão formoso, resplandecente & alegre”

(Soveral, 1610: 103).

2. Santuário e Devoção

► Obtém, mais tarde, autorização do bispo de Lisboa, para construir uma ermida, o que realiza com contribuições de vizinhos. A imagem foi entronizada solenemente no dia 8 de setembro de 1464.

► A fama das águas milagrosas e da cura de doentes que vinham em romaria a este local, trouxe gente pobre e humilde, mas também altas figuras do clero e da nobreza.

► Devido à grande afluência de crentes e romeiros e ao avolumar do culto, a Infanta D. Maria, filha de D. Manuel I e de D. Leonor, (Figura 1) mandou erguer, na segunda metade do século XVI, um dos mais importantes testemunhos da arquitetura maneirista em Portugal, no dia 13 de Junho de 1575 foi colocada a primeira pedra pela própria infanta e a segunda pelo prior do mosteiro, D. Frei Basílio, obra que teria como arquitectos Jerónimo de Ruão, Baltazar Álvares e Pedro Nunes Tinoco.



Figura 1. Retrato da Infanta D. Maria no painel de São Bento a dar a regra aos monges. Transepto da igreja de Nossa Senhora da Luz. ©Hilda Frias (2021)

- ▶ Manda também edificar um convento e um hospital, para apoio dos doentes e peregrinos que a Carnide se deslocavam em romagem e permaneciam por largo tempo.
 - ▶ A igreja (Figura 2), com o convento anexo, de três andares, formava um conjunto imponente e de grandes dimensões, mas o terramoto de 1755 fez desaparecer o corpo da igreja e parte do convento (Figura 3).
-



Figura 2. Igreja de Nossa Senhora da Luz, convento e Hospital, Pereira, L. G., & Vieira, S. A. (1927). Monumentos sacros de Lisboa em 1833. Lisboa: Of. Gráficas BN.



Figura 3. Fachada e adro da igreja com chão imitando os desenhos do chão da igreja. © Hilda Frias (2020)



Figura 4. Reconstituição conjetural da igreja de Nossa Senhora da Luz. Desenhos a 2D, Marta Ataíde, 2021. Desenho 3D, Ricardo Branco, 2021.

-
- Após o Terramoto, só ficou de pé a capela-mor de abóbada de berço e o transepto (Figura 4). O retábulo arquitetónico, de talha dourada, tem pinturas atribuídas a Francisco Venegas e Diogo Teixeira. Os painéis laterais do retábulo têm iconografia mariana.
 - Na parte central do retábulo, abre-se um vão comunicante com a igreja e com o retro coro onde se insere a maquinete que integra o sacrário e, sobre este, um arco enquadra a singela
-

imagem de Nossa Senhora da Luz (Figura 5). O altar é embelezado por seis altos relevos de muito boa qualidade e a banqueta é revestida de embutidos de mármore branco, preto e rosa.



Figura 5. Pormenor do altar mor © Hilda Frias (2020)

► As duas portas que ladeiam o altar-mor, comunicam com o espaço do retro coro (atual sacristia), um espaço amplo para onde comunica o altar mor vazado e onde está colocada a pedra de mármore polícromo que anteriormente se encontrava, a meio da capela-mor, cobrindo a sepultura da Infanta D. Maria.

► No chão está assinalado o local da sepultura da Infanta (Figura 6), a qual deixou expresso querer toda a capela mor para seu panteão.



Figura 6. Altar mor e pedra tumular. © Hilda Frias (2021)

► No transepto, duas capelas com altares de mármore, no lado do Evangelho, a representação pictórica de São Bento dando a regra aos frades e às freiras da Encarnação (onde se vê representada a Infanta D. Maria) e no lado da Epístola, a secular escultura de Cristo crucificado, tendo na predela tábuas com as representações de Santa Luzia e Santa Ágata e de Santo António e S. João.

3. Procissão

► O dia da solene entrada da milagrosa imagem no santuário, mandado construir pela Infanta D. Maria, foi um dia de grande alegria e forte festa e “não fica tendo hoje a Imagem Santa da Luz mais diferença de quando estava na antiga ermida que estar então com o rosto pêra o Oriente, & agora o ter pera o Ocidente” (Soveral, 1610: 116).

► A procissão que levou a imagem da ermida para o seu original trono, lembra que:

Veio saindo da Igreja a sacrossanta & sobrenatural Imagem da Luz, sobre hum andor ricamente ornado vestida de tela branca de custoso preço, e feitio rico, sobre sua Imperial cabeça trazia uma coroa de ouro maciço semeada de ricas pérolas, que a Infanta Dona Maria lhe deiijcaindo do collo sobre seu peito, hum rico colar de ouro, indo tanto sobre maneira fermosa a Santíssima Senhora, que atraía aí os olhos de todos

(Soveral, 1610: 117).

Entrou pela porta da Igreja nova, onde foi recebida com rica, & apartamentosa armação, variedade y harmonia de instrumentos com concertada música, & feitas muito pêra ver. Foi posta (...) em hum alto, & glorioso trono, que já por cima do Sacrário estava, ordenado na traça, que pedia a arquitetura do retábulo da capelinha em que ficou, & se vê hoje

(Soveral, 1610: 117).

4. A Imagem

► A imagem da Virgem com o Menino (Figura 7) é de pequenas dimensões:

Querendo os Religiosos da casa vestir a mesma Sacratíssima Senhora dos ricos vestidos que pessoas devotas lhe traziam, se vendo não poder ser bem, airosamente em quantidade de corpo tão pequeno, ordenaram como ficasse em proporção mayor, pondo o venerável corpo da singular imagem sobre sua peanha de pau de altura de hum palmo, que faz ficar a Santíssima Imagem

na criatura & comprimento em que se hoje veste, que he de dous palmos (...)

(Soveral, 1610: 118).



Figura 7. Estampa de Nossa Senhora da Luz. Ed. Igreja da Luz, Lisboa (1980)

O que toca à perfeição, fermosura & graça do Divino rosto, desta Imagem Santa, não direi em prova de ser sobrenatural, mais que haver cento & quarenta & três anos (é o tempo em que apareceu), que se lhe não pós mão pêra se renovar: não deixando por isto de estar tão fresco, & de cor tão viva

(Soveral, 1610: 119)



Figura 8. Imagem de Nossa Senhora da Luz com o Menino ao colo. ©Hilda Frias (2021)

► Também ficamos a saber que “a cor deste divino rosto é trigueira. Tem o mesmo rosto sagrado de uma parte e outra duas como rosas encarnadas que dão às duas faces aprazível graça. A boca tem a cor de cravo” (Soveral, 1610: 119) .

A matéria de que é feita a miraculosa Imagem, até hoje se não sabe: apareceu vestida em uma opasinha, de cetim falso branco, que inda hoje tem, tao nova que o havemos por milagre; agora parece que se cortou da peça: bem mostra que se avezinha com um corpo de Senhora a que não chegou nunca corrupção: e ate este respeito, que inda o tempo lhe teve, não agastando nem descorando com tanto, uso de annos, bastava pera nos termos a Imagem por mais obra divina, que humana. Desta opasinha pera dentro não ouve pessoa alguma sabida, que visse o de que esta miraculosa Imagem é feita; de modo que não sabemos se é de bronze, se é de pau, se de pedra, ou de algum outro material (...)

(Soveral, 1610: 120).

Bem está com o filho, no collo, Tem-no recolhido e agasalhado no braço esquerdo, com singular ar e graça & com a mão direita lhe está oferecendo uma maneira de pêra, com que também apareceu

(Soveral, 1610: 120).

► Ainda nos dias de hoje, quem veste a imagem para a procissão noturna de 7 de Setembro (véspera da festa do nascimento da Virgem) e do dia da festa (último Domingo do mês de Setembro) são as senhoras da paróquia e/ou quem fez o novo vestido, a ser usado em cada ano (Figura 8). Textos referem que alguns, tentando descobrir de que é feita por baixo dessas ricas vestes, acabaram por perder a visão e assim foram castigados pela furtuita curiosidade. Consta que “tem a pedra em que apareceu a miraculosa Imagem três palmos de comprido, & três de largo; fica em figura quadrada ... há lembrança de se achar a Senhora da Luz sobre ella & das pegadas, que a mesma gloriosa Imagem deixou impressa” (Soveral, 1610: 120).

► Sobre a própria imagem é referido ter pés, pois os padres do convento quando quiseram pôr “a Imagem Santa sobre a pianha de pau que enxergaram ter a Santa imagem pés e tão singulares em sua pequena proporção” (Soveral, 1610: 120).



Figura 9. Pormenor da imagem. ©Hilda Frias (2021)

- ▶ A imagem dá-nos a perceber que sofreu várias intervenções ao longo dos tempos e que teve problemas de conservação (Figura 9) o que levou à existência de um misto de materiais.
- ▶ É uma pequena escultura de madeira, representando a Virgem, tendo o Menino Jesus ao seu colo, colocado do lado esquerdo. Os rostos das duas figuras apresentam-se com policromia exagerada, o que lhes retirou, por certo, a beleza inicial. Possui diversas camadas sobrepostas de tintas e massas, talvez para cobrir fissuras e lacunas e o Menino é amovível (Figura 10), o que, quase com toda a certeza, não acontecia na figura primitiva.



Figura 10. Pormenor da imagem. ©Hilda Frias (2021)

► Hoje, ao contrário do que acontecia em tempos passados (pois os vestidos que possui remetem para saídas em diversas alturas do ano litúrgico), a imagem sai em procissão só duas vezes no ano estando, no período que decorre entre essas saídas no mês de Setembro, colocada no retábulo do altar mor.

Conclusão

► Ao pensarmos em elaborar o texto sobre a imagem e a devoção a Nossa Senhor da Luz que, ainda hoje, tantas pessoas conduz a Carnide, propositadamente nos remetemos para a fonte mais antiga que chegou até nós e que nos coloca um frade do convento de Carnide a contar (em 1610), pormenorizadamente, o que viu e o que lhe haviam contado os mais antigos.

► O nosso desafio foi pôr Frei Roque do Soveral a *falar* sobre tão especial santuário e imagem milagrosa de Nossa Senhora da Luz.

Uma pessoa dizendo porque senão repicava o sino e publicava a vozes altas tão grande maravilha e milagre, responderam os padres: “Se nós a quantos milagres, se aqui fazem, ouvessemos de fazer festa sempre andaríamos nella”

(Soveral, 1610: 122).

Bibliografia:

► Soveral, Frei Roque do, Historia do insigne apparecimento de N. Senhora da Luz, e suas obras maravilhosas. Lisboa por Pedro Crasbeeck 1610.

► Pereira, L. G., & Vieira, S. A. (1927). Monumentos sacros de Lisboa em 1833. Lisboa: Of. Gráficas BN

A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI

The Language revealed in the religious ceremonial of Misericórdia do Funchal in the 16th century

Helena Maria de Resende

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro de humanidades - CHAM, Colégio Almada Negreiros (sala330) - Campus de Campolide, Avenida de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal

Resumo: O contexto do Religioso e do Sagrado permite múltiplas formas de linguagem que se podem revelar através de manifestações que materializam a espiritualidade, com uma carga simbólica muito grande. Propomos uma análise da linguagem que as cerimónias religiosas da Misericórdia do Funchal revelam da mundanidade insular do século XVI, sendo que é uma linguagem imagética e que carrega a tradição a par com a inovação.

Palavras-chave: Misericórdia, Funchal, Simbolismo, Linguagem, Comunicação.

Abstract: The Religious and Sacred context allows multiple forms of language that can be revealed through manifestations that materialize spirituality, with a very large symbolic load. We propose an analysis of the language that the religious ceremonies of the Misericórdia of Funchal reveal of the insular worldliness of the 16th century, as it is an imagetic language that carries tradition along with innovation.

Keywords: Misericórdia, Funchal, Symbolism, Language, Communication.

Introdução

► As cerimónias religiosas são um cenário propício à articulação de várias perspectivas, permitindo diversas interpretações que extravasam o contexto espiritual. Num mundo recém-descoberto, como foram as ilhas atlânticas, os portugueses do século XVI implementaram aí

estruturas já existentes no território continental, nomeadamente a Santa Casa da Misericórdia do Funchal. Apresentamos aqui uma breve análise da linguagem que as cerimónias religiosas desta instituição revelam da mundanidade insular do século XVI, sendo que é uma linguagem imagética e simbólica.

► Por norma, uma procissão destina-se a exteriorizar o sentimento religioso, expresso num louvor, numa súplica, numa penitência ou num agradecimento, patente num determinado rito em torno de algo ou alguém venerado. Para o crente, tudo o que envolve uma cerimónia religiosa entra na esfera do sagrado e aqui incluímos o espaço (a igreja, por exemplo), o tempo (épocas especiais do calendário litúrgico), as imagens (estátuas), os objectos (cruz, pendões), tudo com um peso e um valor religioso. Segundo Barthes, “tudo pode servir de suporte ao mito” e os próprios objectos transformam-se, quando utilizados pelos crentes, e passam “de uma existência muda e fechada em si mesmo a um estado aberto, signifiicante e comunicativo” (1988:179-223).

► Assim, o vestuário que se enverga, os objectos que se usam, as bandeiras da instituição e a ordem pela qual os grupos sociais e profissionais do Funchal se dispõem nas procissões e nos funerais organizados pela Santa Casa da Misericórdia revelam, através de uma linguagem não verbal, muito do que era o ambiente nesta cidade no século XVI.

1. A cidade do Funchal e a Misericórdia

► Dotados de espírito empreendedor, os primeiros povoadores da Madeira, os homens do Infante D. Henrique, têm presente o ideal cristão de assistência procurando, paralelamente ao desbravamento das novas terras, soluções para minimizar carências.

► A zona leste da baía do Funchal, em Santa Maria do Calhau (hoje o Largo do Corpo Santo), acolhe as primeiras habitações e o núcleo central da futura urbe, e aqui se manteve sempre uma presença de gente mais humilde, a par de uma zona, a ocidente, centrada em Santa Catarina, onde se vai desenvolver a cidade açucareira, com os homens de negócios. Esta nasce oficialmente em 1508, com a prosperidade advinda do comércio do açúcar a marcar as diferenças, com mais população nativa, mais escravos e mais estrangeiros.

► As primeiras intervenções assistenciais foram de carácter particular, surgindo posteriormente, por ordem régia, as Misericórdias do Funchal, da Calheta, do Machico e do Porto Santo, todas

elas respeitando as regras da Casa-mãe de Lisboa. O Compromisso da Misericórdia de Lisboa, estabelece os princípios reguladores da instituição (Serrão, 1992) e funciona como exemplo para as demais Casas que vão surgindo e que adotam as mesmas normas estatutárias, adaptando-as às realidades de cada localidade.

► O primeiro Compromisso da Misericórdia do Funchal, de que temos conhecimento, surge apenas no século XVII (1631), mas sabemos que D. Manuel, nos inícios do século XVI, mostrara já um interesse particular em prover a ilha de instituições assistenciais, que irão servir de base para a futura Misericórdia.

► Numa Carta de Lei de 27 de Julho de 1508, D. Manuel ordena,

por serviço de Deus e bem dessa vila, que se funde a Misericórdia, pela experiência que cá temos do fruto que faz nos lugares donde aja, pelo qual vos encomendamos muito que ordeneis de fazer como se espera que o façais, pera o qual vos mandamos levar o Regimento e ordenança da dita confraria

(Costa, 1964-66:216).

► Em 1511, o rei encarrega especificamente João Fernandes D'Amil, Juiz dos Resíduos e Provedor dos Hospitais e Capelas da Madeira, de formar a instituição e recomenda aos juizes, vereadores, procurador, oficiais e homens bons que lhe prestem toda a assistência.

► É efetivamente a partir deste momento que a Misericórdia funchalense surge, e inicia as suas funções de forma regular provavelmente cerca de 1515, e a zona do Calhau torna-se no centro da assistência, dirigida especialmente à população laboriosa, que vive e trabalha perto da igreja, do hospital e da Misericórdia, mas pede-se já nesta altura que se transfiram as instalações, por motivos insalubres, para o Terreiro da Sé, o que só terá lugar já no século seguinte, por volta de 1685. Nesta altura, é descrita por Gaspar Frutuoso como tendo ricas oficinas, esmolas e obras de caridade, curando muitos enfermos e remediando muitos pobres, “é rica e abastada, e piedosa escala e refúgio de todos” (Frutuoso, 1926:109).

2. O simbolismo da iconografia da Misericórdia

► A iconografia religiosa da Misericórdia foi algo que sempre mereceu uma atenção especial, por parte não só da própria instituição, mas também da Coroa portuguesa,

facto absolutamente único em Portugal, e certamente raro em toda a Europa, a determinação de uma iconografia religiosa, por alvará régio, o que diz bem da associação e do enquadramento das actividades das Misericórdias a estratégia do poder central

(Caetano, 1995:25).

► Os primeiros pendões teriam, em ambas as faces, a imagem da Virgem da Misericórdia mas, em 1576, a Mesa da Misericórdia de Lisboa, determina a iconografia das bandeiras processionais da Casa: de um lado, o Cristo Redentor; na outra face, a Virgem da Misericórdia, com o seu manto protector, a par de elementos da Igreja Católica (um papa, um cardeal e um bispo), de um frade tridentino (a recordar Frei Miguel Contreiras, confessor de D. Leonor, tradicionalmente referenciado como tendo influenciado a rainha na criação da instituição), e de duas figuras reais (indicando D. Manuel e D. Leonor); aos pés da Virgem, os pobres. Já posteriormente, em 1627, Filipe III ordena que as bandeiras de todas as Misericórdias portuguesas se conformem às da Casa-Mãe.

► A figuração da Virgem com o manto pode encontrar-se já em instituições de caridade de algumas cidades italianas no século XIII, e desde o século XV em Portugal, tenho ganho “um sentido emblemático preciso ligado às instituições reguladoras da caridade cristã, conhecidas como Misericórdias” (Caetano, 1995: 15), salientando-se o papel aglutinador que a iconografia artística da Virgem do Manto teve, sendo um “traço unificador e imagem de marca das misericórdias portuguesas (...) uma marca artística distintiva em todo o espaço português” (Serrão, 2017:390).

► O peso simbólico da bandeira da Misericórdia, no espaço funchalense, pode ser comprovado, por exemplo, no acompanhamento que a instituição faz aos condenados: por tradição, se se partisse a corda com que iria ser enforcado o justicado, aquela imediatamente se lançaria sobre ele, garantindo-lhe a protecção dada pelo manto da Virgem (a linguagem não verbal da assistência aos mais desfavorecidos). Acrescentamos que era a própria Casa que, muitas vezes, fornecia as cordas e provavelmente, em alguns casos, estas eram previamente passadas “por água-forte, para as tornar quebradiças” (Ribeiro, 1907:75-76).

3. A linguagem revelada das cerimónias religiosas

▮ As festas religiosas permitem uma integração e uma inserção da comunidade num plano que é, simultaneamente, espiritual e terreno, através dos símbolos que permitem uma exteriorização das causas religiosas nas quais se acredita e uma comunicação com o sagrado e o sobrenatural. Este simbolismo traduz-se num código linguístico ao alcance de todos os membros da comunidade e, simultaneamente, inacessível aos elementos que vêm de fora; a função principal dos símbolos é precisamente unificar, revelando sempre a mesma ideia (coerência), estando integrados num código linguístico sistemático, podendo ter vários significados (Eliade, 1972:403-404).

▮ As cerimónias religiosas (funerais, procissões, romarias) revelam várias funções da linguagem:

informativa, porque informam sobre a natureza das próprias festas; emotiva, porque transportam uma componente sentimental e resultam de estados afectivos sobre a causa ou o fenómeno religioso; apelativa, porque propagandeiam programas festivos e religiosos atractivos e mobilizadores(...); fática, porque as relações interpessoais de comunicação entre os romeiros visam manter apenas o canal comunicativo, sem revelações importantes a exprimir; poética, porque manifestam-se através de cânticos de louvor, agradecimento ou penitência

(Barroso, 2003:6-7).

▮ O simbolismo da linguagem (sobretudo a não verbal) é visível nas várias cerimónias religiosas a que a Misericórdia do Funchal superintende, com destaque para as que ocorrem: no seu dia oficial, a 2 de Julho, dia da Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel; no Dia de Todos os Santos, a 1 de Novembro; na Quinta-feira Santa e ainda nos funerais. Salientamos que o acompanhamento destas procissões por parte dos Irmãos dispensava-os da presença em outras manifestações semelhantes organizadas pelas corporações de artesãos, a que muitos pertenciam, replicando-se aqui no Funchal, um privilégio concedido, em 1499, à Misericórdia de Lisboa.

▮ A festa processional da Visitação, a 2 de julho, é a mais importante celebração da Misericórdia do Funchal mas, na segunda metade do século XVI, parece ter perdido parte do seu esplendor e significado porque a documentação regista que “anteriormente se celebrava com muito mais festas representando-se pelo tal dia comédias e autos da Sagrada Escritura com muitos aparatos” (Livro 492:104vº). A procissão sai da Casa, com a bandeira a ser levada pelo Escrivão, indo todos os irmãos com tocheiros, lanternas e círios até à Sé a fim de acompanharem

a procissão em honra e louvor de Nossa Senhora.

► A vida e a morte entrecruzam-se no dia-a-dia dos funchalenses, constantemente solicitados à participação em diversos actos religiosos, desde a simples missa diária ao acompanhamento de procissões que percorrem as ruas da cidade, e que, através de uma linguagem visual, lembram da inevitabilidade da morte e dos desígnios divinos. A exaltação da morte e o espectáculo – porque é uma encenação –, das procissões são algo necessário para alimentar a intensa religiosidade.

► Uma das obras de caridade mais significativas é a assistência na morte e enterrar os mortos com decência, cristandade e respeito, é uma das funções mais importantes das Misericórdias. Destacamos que as cerimónias fúnebres não são apenas a despedida da vida terrena, servindo igualmente para chamar a atenção para as obras da Misericórdia e o espectáculo da morte – porque o é efectivamente – atraía os olhos de possíveis benfeitores e esta linguagem imagética lembrava a todos a precariedade da vida terrena.

► A instituição do Funchal possuía três tumbas, três bandeiras e vários tocheiros e lanternas para acompanhamento dos funerais e procissões, com regras de utilização muito bem definidas, sendo que a bandeira da Casa só podia acompanhar enterros de Irmãos e procissões da Confraria. Os caixões também são diferenciados: um para os pobres e pessoas comuns; outro para os de maior condição social; e um para os Irmãos. Existe ainda um esquife para os escravos e enforcados, correndo as despesas dos seus funerais por conta da Casa, através do Mordomo da Capela.

► A presença da Misericórdia nos funerais e nas procissões constitui um momento de grande solenidade e visibilidade da Casa, uma vez que, quer o cortejo fúnebre quer as procissões, desfilam pelas ruas da cidade, seguindo um protocolo (Silva, 1959:272-274) e apresentando um aparato que atrai os olhos para a missão da instituição. Um servente da Casa vai à frente, com o sino, seguido da bandeira da Misericórdia, se for Irmão, com dois tocheiros, vindo atrás o Mordomo de Fora (com vestes normais se for funeral de pobre, com manto negro se for de Irmão). Sendo funeral de um confrade ou familiar, todos os Irmãos estão obrigados a comparecer, sob pena de expulsão, em caso de falta (Compromisso de 1631, 1942:35-37) e a cerimónia é mais solene: a bandeira da Casa é seguida por todos os confrades, que precedem a tumba, levada por seis oficiais da Mesa, com o manto respectivo e cruz de veludo azul no peito, e ladeada por oito tocheiros e seis lanternas, indo logo atrás do caixão o Provedor e o Capelão. As regras estabeleciam ainda que, os pobres e representantes de outras confrarias,

caminhavam adiante da bandeira, outro detalhe significativo e simbólico.

► Os dois únicos Livros de Receita e Despesa da Misericórdia do Funchal que conhecemos para o século XVI, indicam-nos que não existe grande diferença de género no número de funerais que a Casa acompanha: 128 homens e 116 mulheres, em 1571-1572 (Livro 161 da Confraria); 85 homens e 72 mulheres, em 1598-1599 (Livro 492 da Confraria).

► A participação intensa da comunidade nos cortejos fúnebres comprova a importância destas manifestações de fervor religioso e caritativo, incitando à penitência, ao arrependimento e sobretudo à caridade para com a Casa. O cortejo que leva o defunto até à sua última morada é assim normalmente aproveitado para se pedir esmola e, simultaneamente, demonstrar a todos a caridade da Misericórdia para com os mais desgraçados e o reconhecimento e respeito quando são Irmãos os falecidos.

► O acompanhamento dos condenados à força e o descanso das suas ossadas são igualmente ocasiões apelativas da adesão popular, determinando os regulamentos uma prescrição minuciosa e complexa do cortejo. Todo o processo decorre de uma forma perfeitamente regulamentada e com o intuito de transmitir uma mensagem: no dia em que é proferida a sentença, é celebrada missa; no segundo dia é rezada outra missa na cadeia para que o condenado possa comungar; e, no último dia, o Mordomo da Capela faz correr pela cidade as insígnias do padecente - três pequenos pendões, de dupla pintura, representando, de cada lado, um homem e uma mulher, vestidos com alvas de linho branco, a fim de se juntarem as pessoas que pretendam acompanhar o condenado até à força, uma vez que se entende que a misericórdia de Deus a todos abrange. O cortejo começa à porta da cadeia, onde se espera a bandeira e os Irmãos participantes, entoando cânticos e rezas pela cidade e dando a beijar o crucifixo ao condenado. É ainda comum os Irmãos levarem conservas e vinho para o penitente, bem como é à Casa que compete vestir o condenado: um “saio” de linho branco, com um capelo para depois de morto lhe cobrirem o rosto. Um ponto interessante: de acordo com o regulamento geral da instituição, o Provedor da Casa nunca participa nas procissões de acompanhamento à força (Silva, 1959: 287).

► Existem outros cortejos religiosos que apelam à participação da população, como a procissão da Quinta-Feira Santa ou dos Penitentes, sendo esta realizada à noite, o que dá especial destaque ao papel dos tocheiros e das lanternas, recriando-se a Via Sacra e a Paixão de Cristo, episódio particularmente simbólico para os cristãos. Iluminada por vários luzeiros de estopa embebida em azeite, colocados em hastes altas, é igualmente apelidada de Procissão dos Fogaréus,

e percorre a cidade visitando as diversas igrejas onde está exposto o Santíssimo Sacramento. Este cortejo tem uma função específica, que se procura atingir pela linguagem revelada por todo o cerimonial que envolve: chamar os cristãos à penitência e arrependimento dos pecados, recomendando-se que “este acto se faça com muita autoridade e piedade, principalmente havendo de ser nesta cidade aonde há concurso de estrangeiros e muitos deles faltos de fé” (Compromisso de 1631, 1942:33-35). Neste cortejo, as linguagens visual e verbal assumem uma especial importância, com as bandeiras das várias insígnias (onze no total, com a imagem de Cristo por último), as tochas e as lanternas, acompanhadas de cânticos e ladainhas a par dos vários penitentes que se vão autoflagelando. O regresso às instalações da Casa é antecedido por uma missa nocturna – o ofício das trevas –, com sermão.

► A cidade do Funchal é ainda palco de outras cerimónias processionais, algumas delas pontuais, com vista a solucionar determinados problemas. Por exemplo, um surto de peste entre 1521 e 1523 levou à escolha de um padroeiro (São Tiago Menor) para combater o mal e procedeu-se à procissão do Voto, cortejo que se realizou até ao século XIX (Frutuoso, 1873:726-727), igualmente com uma carga simbólica e revelador de uma linguagem que, apesar de formal, não é verbal.

► A importância destas manifestações religiosas é também perceptível no relacionamento entre os poderes político e eclesiástico devido às implicações sociais que podem assumir num espaço restrito como é o Funchal. Na procissão do Corpo de Deus, por exemplo, outra festa de destaque no calendário litúrgico, registam-se, por vezes, conflitos entre os representantes da Igreja e da Misericórdia, os elementos da administração pública e homens de negócios da cidade, devido a desentendimentos quanto ao lugar que cada grupo – religiosos, oficiais mecânicos e elementos camarários, deve ocupar no cortejo, porque a disposição identificava, através de uma linguagem visual, o poder de cada grupo (Barros, 1989: 344-354).

Reflexões Finais

► A comunicação entre o emissor e o receptor tem sempre como finalidade última uma integração e transmissão através da participação e da interacção e faz-se através de várias formas de linguagem, muito para além da oralidade e da escrita.

► No contexto religioso têm muito peso os gestos, os ritos, os comportamentos, o traje, os objectos, tudo com uma carga simbólica e imagética significativa, até porque qualquer religião

é um todo formado de partes, um sistema complexo de dogmas, rituais, mitos, cerimónias, com uma linguagem que assume diversas formas e que confronta o passado e a tradição com a inovação e a renovação.

► As manifestações do sagrado são o cenário ideal para passar uma mensagem entre os crentes e os representantes religiosos e a participação daqueles nas cerimónias (procissões, funerais, homilias) é um aspecto importante a realçar na significância da linguagem nas suas múltiplas facetas.

► A narrativa apologética que as cerimónias religiosas fazem é

simbólica porque exprime-se de forma figurativa e porque recorre a símbolos, significados e conotações para se sustentar, não tem que ser comprovada historicamente, mas responder às exigências sociais e religiosas de uma determinada comunidade de fiéis. Enquanto narrativa oficial, tem que se eternizar, portanto, na memória colectiva das gerações que se substituem continuamente

(Barroso, 2003:4).

Referências Bibliográficas

► Barros, Bernardete. et all (1989). “A festa processional Corpus Christi no Funchal (séculos XV a XIX)”. *Actas do I colóquio Internacional de História da Madeira*. Vol. I: 344-354. Funchal: Secretaria Regional de Turismo, Cultura e Emigração.

► Barroso, Paulo (2003). “Comunicação do Culto e Culto da Comunicação”. *Ritos Processionais para a Identidade Comunicativa*. Disponível em URL: <https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/5010/4/Comunicacao.pdf> [Consultado em 21/11/2021]

► Barthes, Roland (1988). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.

► Caetano, Joaquim Oliveira (1995). “Sob o manto protetor. Para uma iconografia da Virgem da Misericórdia.” *Mater Misericordiae. Simbolismo e Representação da Virgem da Misericórdia*: 14-51. Lisboa: Museu de São Roque – Livros Horizonte.

► *Compromisso da Misericórdia da cidade do Funchal da ilha da Madeira conforme ao que se guarda na cidade de Lisboa, nas cousas que segº a calidade da terra se podem aplicar somente na forma de provisão de Sua Magestade* (1942). Funchal: Tipografia Jornal.

► Costa, José Pereira da (1964-66). “Notas sobre o hospital e a Misericórdia do Funchal” in

► Silva, Fernando Correia da (1959). “1516-o primitivo Compromisso da Misericórdia de Lisboa”.
Ação Médica, 91-92: 269-294.

Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi: um exemplo de nobre simplicidade

Church of the Collegio San Lorenzo da Brindisi: an example of noble simplicity

Ignez Camila Filipino da Silveira

Universidade Vale do Rio Verde, Curso de Arquitetura e Urbanismo, Av. Castelo Branco, 82, Chácara das Rosas, CEP 37417-150, Três Corações, Minas Gerais, Brasil

contato@ignezfilipino.com

Resumo: O Concílio Vaticano II, na Sacrosanctum Concilium, traz a expressão nobre simplicidade como um propósito a ser alcançado na liturgia em seus diferentes aspectos. A partir do entendimento de tal expressão e da compreensão do seu conceito, este trabalho tem como objetivo analisar como a nobre simplicidade foi alcançada na Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi, em Roma, de forma a apresentar sua importância enquanto essência do espaço litúrgico e caminho para beleza de Deus.

Palavras chave: Nobre simplicidade, espaço litúrgico, essência, beleza, Rupnik.

Abstract: The Second Vatican Council, in the Sacrosanctum Concilium, presents the expression noble simplicity as a purpose to be achieved in the liturgy in its different aspects. From the understanding of such expression and the comprehension of its concept, this paper aims to analyze how the noble simplicity was achieved in the Church of the Collegio San Lorenzo da Brindisi, in Rome, in order to present its importance as the essence of the liturgical space and as a path to the beauty of God.

Keywords: Noble simplicity, liturgical space, essence, beauty, Rupnik.

Introdução

- A expressão nobre simplicidade apareceu primeiramente na constituição *Sacrosanctum Concilium* (SC), do Concílio Vaticano II (CVII), com o objetivo de mostrar como a liturgia precisava se adequar à necessidade de se apresentar e vivenciar o Mistério Pascal de Cristo como centro de tudo que a envolve, seja nos ritos, nas vestimentas, nos ornamentos, na arte sacra e em todo o espaço litúrgico.
- Logo no número 34 da SC tem-se a expressão diretamente relacionada ao rito, “o rito deve se caracterizar por uma nobre simplicidade, ser claro e breve, evitar as repetições, estar ao alcance dos fiéis e não necessitar de muitas explicações” (SC 34), e logo mais adiante, no número 124, o documento apresenta uma referência à expressão agora em relação à arte sacra, “ao promover e favorecer a arte sacra, as autoridades locais devem visar à beleza nobre, mais do que à suntuosidade. Diga-se o mesmo no que se refere às vestes sagradas e aos paramentos” (SC 124). Apesar de não utilizar exatamente o termo nobre simplicidade, esclarece que a arte sacra deve buscar uma beleza nobre, mas sem suntuosidade, ou seja, com simplicidade. A partir da SC, outros documentos da Igreja foram elaborados com base em suas diretrizes, trazendo mais uma vez a nobre simplicidade como uma premissa importante para a liturgia. Dentre esses documentos, destacam-se a Instrução Geral do Missal Romano (IGMR) e o Estudo 106 da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil sobre Orientações para projeto e construção de igrejas e disposição do espaço celebrativo.
- Na IGMR, alguns aspectos são abordados em função da nobre simplicidade, como os gestos e posições do corpo durante a celebração, a ornamentação da igreja, as sagradas alfaias e os objetos usados na igreja. Quanto à ornamentação, por exemplo, o documento traz que “a ornamentação da igreja deve visar mais a nobre simplicidade do que a pompa. Na escolha dessa ornamentação, cuide-se da autenticidade dos materiais e procure-se assegurar a educação dos fiéis e a dignidade de todo o local sagrado” (IGMR 232).
- Já no Estudo 106, seu número 52 trata dos objetos litúrgicos, da construção de igrejas e das alfaias sagradas, de forma que busquem “com todo o empenho aquela nobre simplicidade que tão bem condiz com a arte verdadeira” (Estudo 106, n. 52).
- Outros documentos e orientações da Igreja foram elaborados a partir do CVII, de forma que o tema da nobre simplicidade foi alvo de reflexões, mesmo que ainda poucas, por alguns
-

teólogos, padres e liturgistas. Ademais, mesmo tendo aparecido primeiramente na SC, a expressão tem sua origem bem antes da elaboração dessa constituição, sendo relacionada à arte clássica grega, de acordo com a doutrina de Johann Joachim Winckelmann, no século XVIII. É importante entender essa origem para então poder associar à utilização na SC e nas demais reflexões e aplicações sobre o tema.

▶ Além de apresentar as reflexões e a origem da expressão, se fez necessário analisar os conceitos de cada palavra que compõe a expressão e associa-la ao seu entendimento enquanto essência do espaço litúrgico.

▶ A partir dessa base teórica, se pôde identificar na Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi, através da análise do projeto arquitetônico e do programa iconográfico elaborados para a adequação litúrgica do espaço existente, a aplicação da nobre simplicidade, mostrando a essência do espaço e o caminho encontrado para se chegar à beleza de Deus.

1. Reflexões

▶ Foi a partir dos documentos e orientações da Igreja, que alguns autores abordaram a nobre simplicidade em seus livros ou textos sobre liturgia ou espaço litúrgico, mostrando suas observações e reflexões quanto à expressão.

▶ Um dos autores foi o padre Vitor Galdino Feller que destaca suas preocupações com as manifestações exageradas e completamente fora do que a Igreja apresenta enquanto liturgia, principalmente na SC, que “pede que a reforma litúrgica siga como norma geral a simplicidade, a brevidade, a sobriedade, a clareza” (Feller, 2014: 09). Nesse livro, Pe. Vitor faz uma homenagem ao padre Valter Maurício Goedert, que tinha como lema de seu magistério teológico, litúrgico e pastoral, “a nobre simplicidade da liturgia e o respeito pela Tradição da Igreja” (Feller, 2014: 11).

▶ Ressalta-se aqui que, juntamente com os documentos da Igreja, o reconhecimento da sua Tradição é primordial para se entender qual é a função de um espaço litúrgico e como o Mistério deve ser celebrado e apresentado a uma comunidade. Tudo que se refere à liturgia, seja o rito, o espaço, os símbolos, os participantes, deve ser apropriado e ter um significado divino, sempre remetendo ao Mistério Pascal de Cristo e tudo que envolve Sua vida, que foi simples e nobre.

▶ Dentro desse contexto da nobre simplicidade e da Tradição da Igreja, a verdade de cada elemento, no caso de um espaço litúrgico, pode ser atingida de diferentes maneiras, com técnicas,

materiais, ícones, ornamentos que não sejam suntuosos, onerosos, pomposos ou luxuosos, como foi o caminho buscado por muitas igrejas para se atingir a essência divina.

► O abade beneditino Cuthbert Johnson juntamente com Stephen Johnson abordam ainda a importância de se pensar um projeto de espaço litúrgico levando em consideração a sua dignidade, sem perder a beleza ou a qualidade do projeto e do espaço. Para eles, a nobre simplicidade e verdade são fundamentais para a organização geral das igrejas e destacam aspectos importantes a serem considerados.

A decoração das igrejas tem afinidade com[...]a qualidade artística das imagens sacras. O papa Paulo VI afirmou que não bastava que a Igreja proclamasse a virtude da pobreza: ela mesma devia mostrar-se pobre. Há uma íntima conexão entre a nobre simplicidade e a santa pobreza. Deve haver uma fundamental dignidade tanto na estrutura como na decoração das igrejas. A madeira deve ser madeira, a pedra deve ser pedra; não se deveriam empregar materiais artificiais. [...] Ao condenar uma grandiosa ostentação, a Igreja está afirmando que o “mais belo” não equivale necessariamente ao “mais dispendioso”. A ostentação é uma característica mundana totalmente fora de lugar numa igreja. A pobreza, que certamente constrasta com a mundanidade, não significa de nenhum modo avareza

(Johnson, 2006: 105).

► Essa reflexão dos Johnson's resume de forma objetiva toda a ideia que se pretende transmitir sobre a nobre simplicidade, trazendo seus princípios fundamentais enquanto essência de um espaço sagrado que deve ser voltado para Deus, para os ensinamentos da vida de Cristo, de Seu Mistério, para que vivenciando e experimentando Sua beleza, divindade e simplicidade, sempre com verdade e autenticidade, os fiéis possam segui-Lo, possam valorizar aquilo que realmente importa: Deus e Seu amor por seus filhos, assim como o amor que todos devem emanar e ter uns pelos outros, como irmãos e filhos do mesmo Pai, que vivem, participam e celebram juntos, dentro e fora do espaço da igreja, como uma comunidade unida e reunida em Cristo.

► Nesse sentido ainda, o Monsenhor Guilherme Schubert se refere também à decoração das igrejas, que é necessária para se atingir a beleza que se espera dentro do espaço litúrgico. Ele chama atenção para o errôneo entendimento, muitas vezes, do que se espera com a nobre simplicidade.

Aqui temos todos os elementos positivos e a refutação de erros cometidos: nobre simplicidade: nem uma pompa contrária ao gosto natural, nem a falta de gosto ao sobrecarregar, nem tampouco

um vazio pobre, inexpressivo por falta de vitalidade e justa valorização das coisas sagradas

(Schubert, 1978: 78).

► Para ele, é fundamental haver autenticidade e dignidade do lugar sacro, “ninguém defende um luxo descabido. Mas estão enganados, pensando que um pobre quer ‘sua’ igreja igual ao seu barraco, à sua casinha talvez demasiadamente modesta” (Schubert, 1978: 79). Nessa fala do monsenhor, nota-se que a nobre simplicidade não quer dizer pobreza ou avaréza enquanto soluções e elementos simplórios e modestos, mas que ela traga beleza e significados mesmo para as comunidades mais humildes e simples, através de formas elegantes, materiais e técnicas variadas, sempre com harmonia e unidade (Schubert, 1978), para que o espaço da celebração seja adequado à sua finalidade de Casa de Deus.

2. Origem

► A expressão nobre simplicidade foi utilizada e definida bem antes de ser apresentada nos documentos e orientações da Igreja. No século XVIII, o historiador da arte alemão Johann Joachim Winckelmann abordou o tema de forma conceitual, sendo pioneiro nessa discussão. Foi por meio de sua famosa frase “a nobre simplicidade e a serena grandeza”, que o termo ganhou destaque e foi difundido, tornando-se então conhecido na história. Toda a doutrina e o ideal de arte para Winckelmann se baseou nessa frase e, de acordo com referências encontradas, concluiu-se que a SC se baseou nessa frase para ser utilizada no documento.

A constituição sobre a Sagrada Liturgia, do Concílio Vaticano II, pronunciou-se de forma semelhante: “Ao promover e incentivar uma arte verdadeiramente sagrada, busquem mais uma nobre beleza do que o mero luxo. Isso tem que ser aplicado também às vestes sagradas e ornamentos” (Sacrosanctum Concilium, n. 124). Esta passagem se refere ao conceito da “nobre simplicidade”, introduzido pela Constituição no n. 34. Este conceito parece originário do arqueólogo e historiador de arte Johann Joachim Winckelmann, alemão (1717-1768), segundo o qual a escultura grega clássica foi caracterizada pela “nobre simplicidade e serena grandeza”

(Departamento, 2010)

► As críticas, ideias e reflexões de Winckelmann foram baseadas também no entendimento e na vivência que ele tinha da época na qual vivia, analisando, portanto, a arte que estava sendo feita naquele momento pelos diversos artistas com diferentes expressões e represen-

tações, principalmente do estilo barroco. Fundador da história da arte, além de precursor da arqueologia científica moderna e padrinho do estilo neoclássico, Winckelmann insistia na ideia de linha simples e contorno nobre e foi líder do movimento antibarroco, sendo contra a pompa e monumentalidade e buscando sempre o elemento puro, o mais simples possível.

► Em contraponto ao barroco, Winckelmann vislumbrava na arte clássica grega, principalmente na arte escultórica, a grande beleza e perfeição da arte, já que eles conseguiam expressar o divino. O desafio dos artistas era superar a materialidade, colocar o mínimo e expressar o máximo. O que é belo está em Deus, assim, a beleza está relacionada ao divino. A beleza e perfeição só pode ser atingida quando há divinização, quando se consegue expressar e sentir o que é divino e transcendente.

► E para se expressar o divino ou o digno ou o nobre, é necessário que o associe ao imóvel, ao repouso e calmo, ao simples. Daí se tem a ideia de nobre simplicidade na arte clássica grega defendida por Winckelmann, na qual se eleva o que é terreno ao que é divino, sendo baseada em uma dimensão pedagógica e mistagógica. Portanto, a essência de um espaço litúrgico está na nobre simplicidade, pois a essência de um espaço litúrgico é Deus e Deus é a própria essência, é perfeito, é simples e é nobre.

3. Conceitos

► Analisando separadamente o conceito de nobre e de simplicidade, assim como o conceito de essência, já que se tem a nobre simplicidade como essência do espaço litúrgico, têm-se as seguintes definições e sinônimos de tais palavras (Quadro 1).

NOBRE	SIMPLICIDADE	ESSÊNCIA
Título, fidalgo, aristocrata	Simples, descomplicado	A natureza de um ser
Pertencente à nobreza	Naturalidade, humildade	Existência, espírito
Classe social dominante	Espontaneidade	Principal, fundamental
Renomado, conhecido	Sem vaidade e ostentação	Centro, origem, eixo
Notável, superior	Falta de luxo e pompa	Significado, sentido
Sublime, digno	Genuíno, puro	Autêntico, imutável, eterno

NOBRE	SIMPLICIDADE	ESSÊNCIA
Grandeza de alma	Virtude a ser praticada	Não visível
Que possui valor	Caminho a ser seguido	Substância da coisa
ADJETIVO	SUBSTANTIVO	DEUS: “EU SOU”

Quadro 1. Definições e sinônimos das palavras. A autora, 2021.

► A partir do entendimento da palavra simplicidade como substantivo e nobre como adjetivo, tem-se que nobre é uma qualidade, uma característica da simplicidade, fazendo com que se entenda que um espaço nobre deve ser um espaço digno, ilustre, conhecido, voltado para celebrações, feito de materiais naturais e de qualidade, ou seja, deve trazer o sentido de nobreza enquanto qualidade do espaço, mas não enquanto pompa e riqueza, pois a segunda palavra da expressão, simplicidade, vem para tirar justamente esse significado de suntuosidade e ostentação. O espaço deve ser nobre, porém com simplicidade.

► Simplicidade que poderá ser atingida de diferentes maneiras, seja pela redução consciente de elementos na concepção e projeto, o “menos é mais” de Mies van der Rohe; pela não utilização de ornamentos demasiadamente; pela ocultação de informações; pelos espaços vazios ou paredes vazias. Portanto, a simplicidade se apresenta de diversas formas, através de metáforas, do oculto, do contraste com o complexo, da subtração do óbvio, porém com o objetivo de trazer o que realmente é significativo, ou seja, apesar de algo ser simples, deve ter vida, expressão, sentimento.

4. Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi

► Várias são as igrejas que buscaram essa nobre simplicidade em seus espaços litúrgicos, sendo destacada aqui a Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi, da Ordem dos Frades Menores Capuchinhos, em Roma, na Itália. A igreja, primeiramente construída na década de 60, não foi consagrada e a edificação, portanto, não foi utilizada para tal fim. Com uma estrutura superdimensionada, o espaço passou a ser utilizado como uma capela privada do colégio (Church of Rome Wiki, 2012).

► A igreja faz parte de um complexo que, além da sua edificação, possui biblioteca, museu,

departamento de história, salas de estudo, praça e a parte residencial com quartos para os estudantes, refeitório e demais dependências de apoio. Todo esse complexo foi projetado pelo arquiteto Attilio Lapadula.

► Com o desgaste da estrutura da igreja ao longo dos anos, finalmente ela foi pensada para sua finalidade e, em 2010, o arquiteto italiano Paolo Marciani e sua equipe desenvolveu o projeto de reestruturação e adequação litúrgica do espaço existente. Já o programa iconográfico foi elaborado pelo padre e artista sacro esloveno Marko Ivan Rupnik com assessoria do Centro Aletti (CIMP Cap, 2012).

► Em relação ao projeto arquitetônico, foi mantida a estrutura existente e suas fachadas (Figura 1), que era um grande edifício com planta retangular, paredes laterais curvadas e telhado de duas águas também curvadas, com iluminação zenital através de clarabóia, sendo feita apenas uma reestruturação de toda sua parte interna.



Figura 1. Edificação existente da igreja (OFM Cap, 2013).

► O projeto consistiu então na distribuição do programa de necessidades através de novas estruturas feitas em madeira para a separação dos espaços (Figura 2). Assim, uma estrutura elíptica foi construída para comportar o espaço litúrgico e uma estrutura circular para a capela do Santíssimo Sacramento, logo ao fundo do presbitério, ambas com clarabóias no mesmo

formato de suas estruturas (Church of Rome Wiki, 2012).



Figura 2. Construção das estruturas de madeira dentro do espaço existente (Dettagli Architettura, 2010).

► Além disso, na parte frontal da edificação colocou-se o átrio também em forma circular e duas sacristias. Na parte posterior, foram projetadas duas salas de reunião e confessionários, e nas laterais capelas para oração pessoal e banheiros, conforme se pode ver na planta baixa (Figura 3).

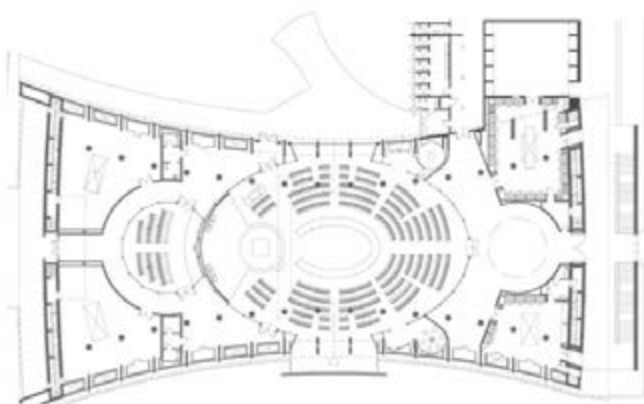


Figura 3. Planta baixa da Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi (Dettagli Architettura, 2010).

► O piso da igreja foi feito em pedra com algumas incrustações em mosaico no átrio, escrito de forma circular o lema *Amor Christ congregavit nos in unum* (O amor de Cristo nos uniu como

um só), e no centro da nave de forma elíptica alguns animais e plantas, com muitos peixes, representando a assembleia que ali circunda e toda a criação (Figura 4).



Figura 4. Detalhe do piso da nave com incrustações de animais e plantas (Dettagli Architettura, 2010).

► Essas incrustações já fazem parte do programa iconográfico desenvolvido por Rupnik, que traz como painel principal na abside, feito em mosaico, o Cristo Pantocrator centralizado, à esquerda Moisés com o rosto velado em frente à sarça ardente e à direita a Missão dos discípulos (Figura 5). Além desse painel, Rupnik elaborou o mobiliário, o crucifixo pintado suspenso acima do altar, a Torre Eucarística e a porta de entrada em madeira policromada representando a Anunciação (Centro Aletti, 2012).



Figura 5. Painel de mosaico na abside (Centro Aletti, 2012).

► O altar e o ambão foram feitos de calcário branco puro, em blocos maciços e com planta quadrada. Em cada lado do altar, foi aplicada uma cruz metálica dourada, com um pequeno ícone esmaltado no centro de cada uma delas.

► Já o ambão possui uma representação de uma árvore incrustada em sua parte frontal. Ainda feitos na mesma pedra branca, ao lado direito do presbitério, foram colocados três candeeiros como três colunas que dão suporte a três lâmpadas de óleo douradas.

Os bancos que compõem a assembleia também foram confeccionados de madeira e em formato curvo para circundar a parte central elíptica, dando lugar a assembleia com capacidade para aproximadamente 250 fiéis.

► A Torre Eucarística, localizada na capela do Santíssimo Sacramento, foi feita em metal dourado, com duas portas que se abrem. Em seu interior, foi colocada uma pintura do *Mandylion* (Figura 6).



Figura 6. Torre Eucarística na capela do Santíssimo Sacramento (Centro Aletti, 2012).

► Cada detalhe do programa iconográfico tem um significado para a ação litúrgica dentro daquele espaço, seja na centralidade de Cristo através do Pantocrator na abside, no altar que converge a atenção dos fiéis e no crucifixo pintado suspenso, com Cristo vivo, mostrando que a cruz foi uma passagem, mas não o fim (Figura 7). Assim se tem o Pantocrator logo atrás, Cristo ressucitou e está vivo.

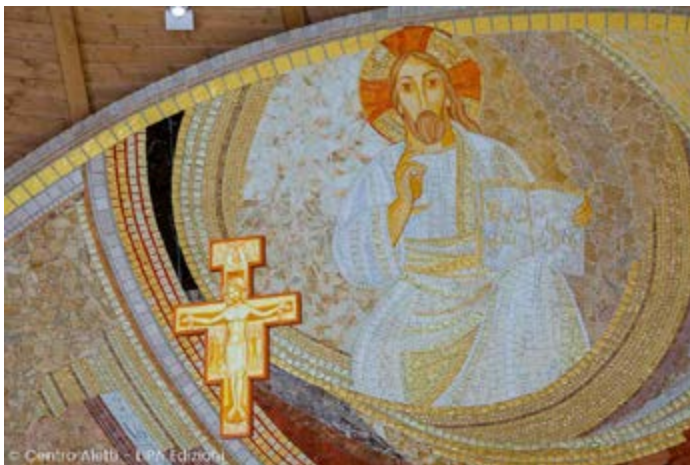


Figura 7. Detalhe do crucifixo suspenso com Cristo vivo e o Pantocrator na abside (Centro Aletti, 2012).

► Todo o projeto arquitetônico e todo o programa iconográfico foram pensados de acordo com as recomendações do CVII, podendo se ver como a nobre simplicidade, evidenciada na SC, foi aplicada enquanto concepção do projeto, na redução consciente de elementos, onde foram utilizados poucos materiais, nobres e verdadeiros, como a madeira e a pedra, numa estrutura simples, porém com nobreza e grande significado (Figura 8).



Figura 8. Estrutura em madeira que comporta a porta de entrada com a Anunciação e incrustação no piso de pedra com o lema da ordem (Centro Aletti, 2012).

► Nessa igreja também se pode observar a não utilização de ornamentos de forma demasiada, assim como elementos e decorações que não tenham um significado ou uma função, já que não trazem qualidade nem indicam o objetivo do espaço.

► Os espaços vazios e as paredes que se pode ver na igreja também transmitem a simplicidade e pureza, como o silêncio tão valoroso. O nada, o vazio e o básico também são importantes dentro de um espaço, sendo percebido logo que se entra na igreja e o olhar é guiado para aquilo que realmente importa, que é Cristo e seus ensinamentos (Figura 9).



Figura 9. Vista geral da igreja, mostrando a percepção do espaço e o foco no essencial. Detalhe para a singela representação do Espírito Santo na claraboia (Centro Aletti, 2012).

► A ocultação de informações, remetendo ao mistério que é Deus e tudo que o envolve, é necessária para o entendimento de Sua magnitude, beleza e encantamento, o que pode ser traduzido na iconografia, através de traços simples e sem rebuscamento, que podem ser vistos no mosaico da abside, na porta de entrada, no crucifixo, na Torre Eucarística (Figura 10), ou seja, em toda a arte de Rupnik inserida nessa igreja.

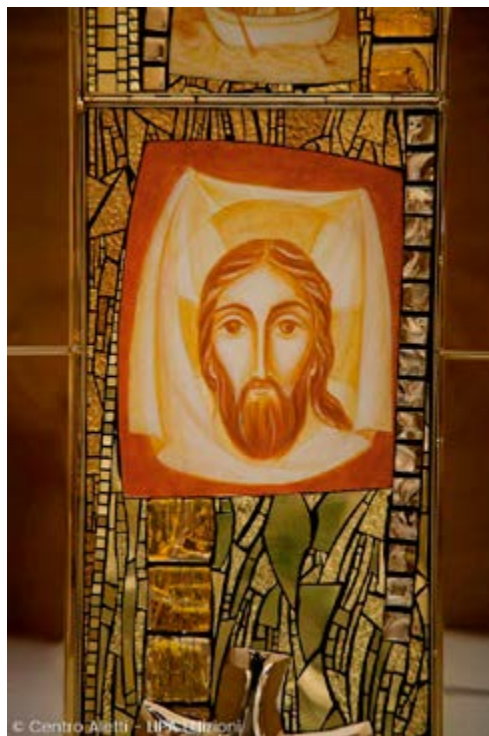


Figura 10. Detalhe do *Mandylion* na Torre Eucarística que mostra o traço simples e sem rebuscamento de Rupnik
(Centro Aletti, 2012).

► A arte sacra apresentada nesse espaço leva o fiel a contemplar a beleza de Deus, a se identificar e se encontrar n'Ele, sentindo Sua presença dentro do espaço e dentro de si, assim como na liturgia em cada celebração que se participa dentro daquele lugar. Lugar de beleza, de paz, de encontro, de comunhão, de nobre simplicidade.

Conclusão

► Um projeto de espaço litúrgico tem que ser pensado e elaborado de acordo com o que se pretende anunciar enquanto Casa de Deus, conforme traz o Catecismo da Igreja Católica (CigC), que ela “deve ser bela e adequada para a oração e as celebrações religiosas” (CigC 1181), onde Cristo é o centro, onde se celebra o Mistério Pascal e onde há um encontro entre irmãos para essa celebração. “Nesta ‘casa de Deus’, a verdade e a harmonia dos sinais que a constituem

devem manifestar o Cristo que está presente e age neste lugar” (CigC 1181).

► Desta forma, todo projeto de espaço litúrgico deve sempre ter como fundamento a beleza, a bondade, a verdade e a simplicidade contida em Deus e na vida de Cristo, seu Filho, a qual se deve seguir e transmitir em todas as ações, pensamentos e palavras, assim como nos objetos, nos espaços e em todas as coisas, refletindo sempre o que Cristo ensinou e propagou.

► A nobre simplicidade vem como objetivo e, ao mesmo tempo, princípio de uma vida cristã baseada em todas essas qualidades de Deus, sendo, assim, essencial para a elaboração de um projeto de espaço litúrgico, como se pôde observar na Igreja do Colégio São Lourenço de Brindisi. Tanto o arquiteto quanto o iconógrafo se preocuparam em apresentar o essencial, de forma que Cristo seja o centro do espaço e que a assembleia possa se reunir para ouvir a palavra de Deus e receber o corpo de Cristo, para então levar Seus ensinamentos para suas vidas e para a vida em comunidade.

► A arquitetura e arte sacras contemporâneas buscam novamente as origens da Tradição da Igreja, na experiência do primeiro milênio, percebendo a importância de “ofertar à comunidade crente expressões criativas que sejam a manifestação luminosa da vida em unidade com a cultura da comunidade” (Antunes, 2010: 124).

► Além disso, deve-se considerar que a expressão da sensibilidade hoje se dá de uma nova forma e é caracterizada por quatro aspectos principais, conforme Antunes apresenta: essencialismo (apelo ao simples), sinceridade (respeito ao natural e verdadeiro), funcionalidade (espaço funcional) e economia (expressar o máximo com o mínimo de recursos expressivos) (Antunes, 2010: 125). Todas elas, portanto, diretamente relacionadas à nobre simplicidade.

A primeira, o essencialismo, é a característica definidora das outras três, ou seja, é através da busca pelo essencial que a arte sacra contemporânea plasma âmbitos, deixando o mistério falar através da Liturgia. Uma bela decoração, então, não é mais definida, como no Barroco, pelo número de coisas presentes, mas pela qualidade e expressividade que cada objeto tem a dizer. Um belo ícone contemporâneo revela melhor o mistério nos poucos traços e cores chapadas do que na riqueza dispersiva dos detalhes acessórios, que leva a uma poluição visual, dispersando a concentração

(Antunes, 2010: 126).

► À vista de tudo isso, percebe-se que, através da beleza, evidenciada nos documentos da Igreja e nas obras de diversos autores, assim como na doutrina de Winckelmann, é que se expressa

o divino e o sublime, já que o belo está em Deus, em sua essência de verdade, bondade e simplicidade. Desta forma, a nobre simplicidade está intimamente ligada à beleza, uma é consequência da outra, sendo expressa na arte, na arquitetura e demais elementos. Essa beleza divina e sublime é justamente o que Winckelmann defendia, uma beleza que expressa, de forma nobre e com simplicidade, o transcendente, o invisível, que é Deus e Sua essência.

Referências

- ▶ Antunes, Otávio Ferreira (2010) A Beleza como Experiência de Deus. 2. ed. São Paulo: Paulus. ISBN: 978-85-349-3175-5
 - ▶ Catecismo da Igreja Católica (2000) Edição Típica Vaticana. São Paulo: Loyola. ISBN: 978-85-15-00912-1
 - ▶ Centro Aletti (2012) Chiesa del Collegio San Lorenzo da Brindisi a Roma. Roma [Consult. 2021-10-13] Disponível em URL: <https://www.centroaletti.com/opere/chiesa-del-collegio-san-lorenzo-brindisi-roma-2012/>
 - ▶ Church of Rome Wiki (2012) San Lorenzo da Brindisi del Collegio dei Cappuccini. Roma [Consult. 2021-10-15] Disponível em URL: https://romanchurches.fandom.com/wiki/San_Lorenzo_da_Brindisi_del_Collegio_dei_Cappuccini
 - ▶ CIMP Cap - Conferenza Italiana Ministri Provinciali Cappuccini (2012) La Chiesa dentro la chiesa. Roma [Consult. 2021-10-15] Disponível em URL: http://www.ofmcap.it/new_site/index.php/eventi-di-rilievo/1839-la-chiesa-dentro-la-chiesa.html
 - ▶ Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (2013) Orientações para Projeto e Construção de Igrejas e Disposição do Espaço Celebrativo. São Paulo: Paulus. (Col. Estudos da CNBB, 106). ISBN: 978-85-7972-287-5
 - ▶ Congregação para o Culto Divino e a Disciplina dos Sacramentos (2008) Instrução Geral do Missal Romano e Introdução ao Lecionário. Brasília: CNBB. ISBN: 978-85-60263-36-3
 - ▶ Constituição Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia. In: Concílio Vaticano II 1962-1965 (1998) Vaticano II: Mensagens, Discursos, Documentos. São Paulo: Paulinas. ISBN: 978-85-356-1049-9
 - ▶ Departamento das Celebrações Litúrgicas do Sumo Pontífice (2010) A Nobre Simplicidade das Vestimentas Litúrgicas, Roma [Consult. 2020-01-10] Disponível em URL: <http://www.vatican>.
-

● **Dettagli Architettura** (2010) **Collegio S. Lorenzo da Brindisi dei PP. Cappuccini**. Roma [Consult. 2021-10-13] Disponível em URL: <http://www.dettagliarchitettura.it/Progetto-Collegio-San-Lorenzo-Brindisi-Padri-Cappuccini-ENG.asp>

● **Feller, Vitor Galdino** (2014) **A Nobre Simplicidade da Liturgia: Homenagem a Pe. Valter Maurício Goedert**. Florianópolis: FACASC. ISBN: 978-85-7682-913-3

● **Johnson, Cuthbert & Johnson, Stephen** (2006) **O Espaço Litúrgico da Celebração: Guia Litúrgico Prático para a Reforma das Igrejas no Espírito do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Loyola. ISBN: 978-85-15-03422-2

● **OFM Cap - Ordo Fratrum Minorum Capuccinorum** (2013) **Colégio Internacional**. Roma [Consult. 2021-10-13] Disponível em URL: <https://www.ofmcap.org/pt/collegio-internazionale#>

● **Schubert, Mons. Guilherme** (1978) **Arte para a Fé: Igrejas e Capelas depois do Concílio Vaticano II**. Petrópolis: Vozes.

O espaço arquitectónico enquanto linguagem revelada: A Sinagoga de Tomar

Teresa Desterro

Instituto Politécnico de Tomar, Escola Superior de Tecnologia, 2300-313 Tomar, Portugal

Resumo: A Sinagoga de Tomar é a mais antiga Sinagoga portuguesa que conserva parte da estrutura original. Edificada no século XV, foi desactivada após a publicação do decreto promulgado por D. Manuel I em 1496, que decretava a expulsão dos hereges do país.

Desde então foram múltiplas as linguagens reveladas por este magnífico espaço arquitectónico, cuja mais recente intervenção de Conservação e Restauro (2019) lhe devolveu alguns traços que nos permitem reconstituir a multiplicidade de vivências que as suas pedras evocam.

Palavras-chave: Arquitectura; Sinagoga; Tomar; Judeus.

Abstract: The Synagogue of Tomar is the oldest Portuguese Synagogue that retains part of the original structure. Built in the 15th century, it was disabled after the publication of the decree promulgated by D. Manuel I in 1496, which determined the expulsion of heretics from the country.

Since then, multiple languages have been revealed by this magnificent architectural space, whose most recent Conservation and Restoration intervention (2019) recovered some traits that allow us to reconstitute the multiplicity of experiences that its stones remember.

Keywords: Architecture; Synagogue; Tomar; Jews

1. A diáspora judaica e a presença de judeus em Tomar a partir do século XII

► Iniciada após a queda de Jerusalém no ano 70, a diáspora judaica conduziu algumas famílias hebraicas até ao longínquo território da Península Ibérica, datando do séc. IV os mais antigos vestígios remanescentes da presença judaica em território hoje pertencente a Portugal.

► Quanto à presença de judeus em Tomar, a mais antiga referência data do século XIV, con-

cretamente do ano de mil trezentos e quinze da era cristã, correspondente ao ano cinco mil e setenta e cinco da era judaica, mencionado numa lápide sepulcral encontrada em Faro. De acordo com a transcrição do hebraico feita por Samuel Schwarz, nela se inscreve o seguinte: *Na quinta-feira a dezasseis dias de Shebath do ano de cinco mil e setenta e cinco, faleceu o notável Rabi Joseph de Tomar, que a sua alma descanse em paz, tendo sido sepultado neste sepulcro* (Schwarz, 1923: 28).

► A fundação do castelo templário por Gualdim Pais no século XII, na margem direita do rio Nabão, do lado oposto ao da antiga Sellium romana, terá atraído alguns judeus que aí se foram fixando, ao serviço dos cavaleiros templários. Um dos objectivos da Ordem do Templo era atrair população para cultivar as terras férteis junto ao rio Nabão, com vista à obtenção de receitas (Costa Rosa, 1981), por isso uma das suas primeiras funções foi criar o foral de 1162 para regular administrativamente e atrair os habitantes com regalias, e edificar o Castelo e uma vila enquadrados num recinto muralhado, nomeando um Juiz e Alcaide (Rosa, 1965).

► À semelhança do Krak-dos-Cavaleiros edificado em 1145 pelos Hospitalários para defesa do Condado de Trípoli, também o castelo de Tomar tinha mais do que uma cinta de muralhas ameadas, localizando-se na cerca exterior dois templos cristãos: a igreja de Santa Maria do Castelo e a capela de Santa Catarina (Rosa, 1960).

► Havia três cercas (fig.1) que separavam as zonas estritamente ligadas ao uso dos monges, embora tivessem acesso à cerca urbana que, por sua vez, comunicava através de uma porta com a zona baixa junto ao rio.

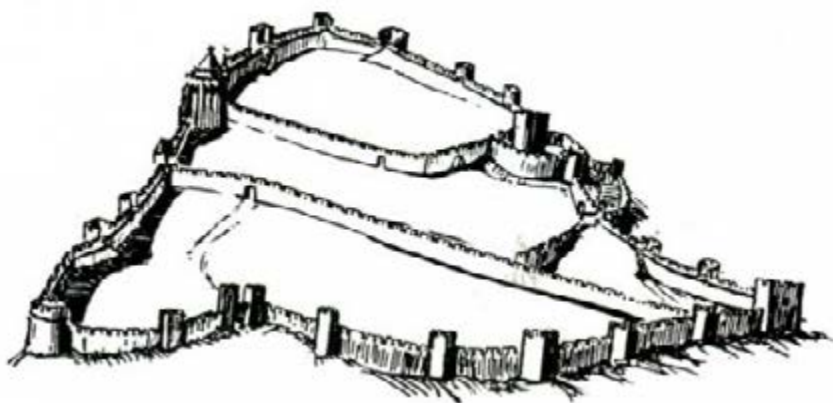


Figura 1. Castelo templário – Tomar (séc. XII) Desenho de José Inácio Costa Rosa.

► É muito provável que alguns dos primeiros habitantes do arrabalde que se formou junto ao castelo tenham sido judeus, conhecidos como hábeis artesãos, além de doutos físicos e cirurgiões. Os cavaleiros templários necessitavam, certamente, de bons metalúrgicos que soubessem trabalhar os diversos metais, preciosos e não preciosos, para satisfazer tanto as necessidades militares (armaduras, armas), como religiosas (alfaia litúrgica). É também impensável que não houvesse um médico (físico ou cirurgião) para curar as doenças ou eventuais feridos de combate. Deduz-se, pois, que a primitiva comunidade judaica de Tomar convivesse e habitasse junto dos demais moradores cristãos mas nenhuma Sinagoga, provavelmente devido ao ainda escasso número de judeus aí residentes. Aliás, um documento de 1317, transcrito por Pedro Álvares Seco (cavaleiro da Ordem, juiz e desembargador quinhentista que, por ordem régia, elaborou um conjunto de obras que perpetuaram a memória da Ordem de Cristo), indicia que o primitivo aglomerado populacional era praticamente restrito ao monte do castelo (Vieira Guimarães, 1927).

2. A Ordem de Cristo e a comunidade judaica tomarense

► Aquando da fundação da Ordem de Cristo (1319) no reinado de D. Dinis (na sequência da extinção da Ordem do Templo) e sediação da nova Ordem em Castro Marim, é provável que os judeus que outrora laboravam para os templários se tenham transferido também para o Algarve, continuando ao serviço dos agora Cavaleiros de Cristo, o que justifica plenamente a lápide supramencionada, alusiva ao sepultamento de um Rabi “de Tomar”, em terras algarvias.

► O regresso da sede da nova Ordem a Tomar, na década de cinquenta da mesma centúria, deve ter trazido de volta muitos judeus, cuja presença não terá sido indiferente ao rápido e progressivo desenvolvimento da urbe registado em apenas cerca de um século e meio, justamente até ao decreto de expulsão promulgado por D. Manuel em 1499.

► Após a nomeação do Infante D. Henrique como Mestre da Ordem de Cristo, em 1417, além das obras realizadas na cidadela, como a edificação dos dois claustros e dos seus próprios Paços residenciais, assistir-se-á ao desenvolvimento da “Vila de baixo”. Ultrapassada a cerca urbana com o pequeno arrabalde de S. Martinho junto a uma das portas, o novo núcleo urbano “Vila de Baixo” (ou “vila Aquém da Ponte”), foi ganhando forma entre a “Várzea Grande e a Várzea Pequena”, espaços públicos destinados a diversas actividades (rossios) como as

feiras, por exemplo. A par da drenagem das águas e secagem de ínsuas por meio de aterros, preparavam-se as terras para a edificação de casas, de armazéns como o Celeiro ou Casa dos Cubos, e as Terceiras, edifícios que recolhiam os cereais, o vinho e as rendas da Ordem, mas também de moagens, lagares e diversas oficinas que, graças à construção de levadas e açudes aproveitavam a força hidráulica para sua laboração (Costa Rosa, 1981).

► Edificaram-se os “Estaus”, cujos remanescentes arcos ogivais ainda testemunham onde se albergavam os visitantes da vila, desde feirantes a servidores dos mestres e dos cavaleiros.

Delinearam-se os arruamentos baseando-se a malha urbana do século XV (fig.2) num traçado ortogonal que definiu a Praça da Ribeira (junto ao rio) como um espaço informal mas importante como centro urbano onde se localizavam os primitivos Paços do Concelho e distribuiu-se a população consoante as suas actividades, agrupando-se em ruas e bairros. Este plano racional é um dos primeiros exemplos de traçados pré-renascentistas pela sua dimensão, mas mantém ainda características urbanísticas medievais, apresentando quarteirões rectangulares e ruas estreitas, semelhantes aos traçados medievais regulares aplicados em Portugal (Teixeira e Valla, 1999). Apenas a Rua Direita dos Açougues, foi traçada paralelamente ao rio, sendo todas as outras perpendiculares a esta e dirigindo-se ao rio que funcionava como limite.



Figura 2. Planta de Tomar (séc. XV) Amorim Rosa

► O crescimento da população civil e miliciana atraída pela florescente economia da vila e pelo chamamento do próprio Infante, conduziu ao crescimento de uma significativa colónia de judeus que vieram juntar-se aos que já ali residiam, justificando a criação de uma judiaria

próxima do centro económico e social da vila, numa rua paralela à Corredoura (principal eixo de ligação do castelo ao rio). De acordo com Mário Barroca, a judiaria de uma povoação podia ocupar apenas uma rua, ou parte da mesma (fig.2) sendo fechada e isolada através de portas nas suas extremidades, sendo precisamente o que aconteceu em Tomar (Almeida e Barroca, 2002:130), apesar de não ser possível precisar a data da delimitação do arruamento judaico tomarense, nem se conhecer o grau dessa formalização (Conde, 2013). As suas portas encerravam entre o pôr e o nascer do sol, naturalmente, só durante o dia os cristãos aí podiam entrar para se abastecer ou negociar com os judeus.

► A fixação dos judeus num determinado arruamento era explicada pela proximidade das zonas de passagem das pessoas e mercadorias, e da produção artesanal. Sendo maioritariamente artesãos e homens de negócios, as suas casas eram quase sempre sobradadas, com as tendas no rés-do-chão e a habitação no piso superior, ou quando de um só patamar, a parte habitacional ficava na zona reservada nas traseiras da casa.

► O rei outorgava individualmente a cada indivíduo, masculino ou feminino, judeu, uma carta de contrato (uma carta de privilégio) para residir, constituir família, trabalhar e circular no reino, graças às quais conhecemos hoje um pouco mais da realidade judaica em Portugal, pois aí se definia a sua actividade, os nomes e apelidos, por vezes de origem toponímica, etc. Poder-se-á dizer que, de alguma forma, os judeus eram “pertença” do rei, na medida em que este se outorgava o direito de os manter, protegendo pessoas e bens, ou de os expulsar do reino. Em troca desses privilégios os judeus pagavam ao rei inúmeros impostos, que se traduziam em serviços e rendas.

► Os judeus de Tomar pagavam o serviço real que recaía sobre todos os adultos (homens e mulheres), sobre o trabalho, o ensino, os bens móveis e imóveis. A estes acresciam as sisas sobre as transacções económicas e outros impostos extraordinários, como o que D. João I lançou para fazer face às guerras com Castela. Documenta-se em 1384 a outorga por D. João I a João Rodrigues, criado do Mestre da Ordem de Cristo (D. Lopo de Sousa), o serviço real dos judeus em Tomar, como forma de o premiar pelo seu apoio na guerra contra Castela, desconhecendo-se embora o quantitativo do mesmo (Tavares, 2020: 23). Chegou também até nós a carta de doação dos direitos reais e renda da judiaria, feita por D. Afonso V a Luíz de Brito, fidalgo da Casa Real, datada de 1475 (Santos Simões, 1943: 36), recebendo nessa altura Luíz de Brito 28 mil reais anuais de rendas da judiaria de Tomar e seu termo, indiciando uma comunidade

relativamente vasta.

► Nos anos 40 do século XV trinta e quatro indivíduos receberam em Tomar carta de contrato, sendo quatro deles mulheres, duas das quais cabeça de casal porque viúvas, que trabalhavam com tenda própria (Tavares, 2020: 25). De acordo com Maria José Tavares esse número corresponderia a um total de judeus aí residentes que se situaria entre 170 a 200 indivíduos em meados do século XV, o que justificava perfeitamente a existência de uma judiaria e, como tal, de uma sinagoga que, no entanto, poderia ser ainda e apenas uma residência adaptada a casa de oração. (Tavares, 1985: 362). Após a unificação de Espanha e subsequente expulsão dos Judeus (1492) esta comunidade terá aumentado, calculando-se que constituísse cerca de 30% a 40% da população total da vila.

► O apoio e relação da família real com a comuna judaica tomarense reflectiu-se no seu prestígio e importância e evidencia-se na sua Sinagoga, começada por ordem do Infante D. Henrique, administrador da Ordem de Cristo (o qual, ao que tudo indica protegia a comunidade hebraica da vila, conhecendo-se o nome de vários mestres e artífices judeus ao seu serviço), apesar de carecer também da autorização do rei e do bispo da diocese. A sua conclusão ocorreu já sob a égide do Duque de Beja, seu sucessor e herdeiro na administração da Ordem de Cristo, o Infante D. Fernando (irmão do rei D. Afonso V).

► Apesar da tolerância face às comunidades judaicas em Portugal e da autorização de edificação de sinagogas, estas estavam sujeitas a determinadas regras. Assim, em termos dimensionais não deveriam ser maiores do que a correspondente igreja Matriz, nem podiam ostentar luxo exterior. Deviam ser edifícios modestos e edificados no meio das casas, para não atrair o interesse dos cristãos, além de ser uma forma de os próprios judeus se auto-controlarem e evitarem as apostasias.

3. A Sinagoga de Tomar

► A Sinagoga de Tomar corresponderia, certamente, aos enunciados requisitos. Edificada, como convinha, a meio da rua da judiaria (Teixeira, 1925:8-9), rua que a partir de então foi apelidada de Rua da Esnoga – a qual Santos Simões delimitou como a rua que confrontava com a Rua Direita (hoje Rua do Pé da Costa) e a Rua dos Moinhos e que Manuel Conde identificou com a anteriormente designada Rua de Gil Vicente (Conde, 2013: 83-84).

► Embora não fosse muito grande, sabe-se que o conjunto da Sinagoga e respectivos anexos ocupavam uma área maior do que a do actual templo judaico, estendendo-se pelos edifícios adjacentes (fig.3), como o parece comprovar uma porta gótica remanescente no palácio contíguo, que seria a porta de entrada na sinagoga dos homens. Também no edifício do lado oposto as escavações revelaram alguns vestígios do que Salette da Ponte identificou como sendo o *mikvah*, a casa onde se realizavam os banhos rituais (Ponte, 1994; Ponte 2009). Nas traseiras tinha um pátio que dava acesso ao piso superior.



Figura 3. Sinagoga de Tomar (fachada); Créditos fotográficos – João Almeida

► Recorde-se que a Sinagoga era um edifício polivalente, pois além de casa de oração funcionava também como tribunal judaico, escola e câmara de vereação da comuna.

► De acordo com a lei mosaica, outras características imprescindíveis eram a existência de uma arca, armário ou tabernáculo (*hekkal*) onde se recolhia a Torah, embora entre os judeus sefarditas, como era o caso da comunidade judaica tomarense, a Torah podia ser apenas coberta com uma capa de pano (Assis 1992, 23). Necessária era também uma mesa para sua colocação durante a leitura, além de diversas alfaias religiosas, entre as quais o candelabro de 7 braços (fig.4), e os bancos dos particulares.



Figura 4. Candelabro de 7 braços da Sinagoga de Tomar. Créditos fotográficos – Teresa Desterro

► Tendo em conta as sucessivas modificações que a sinagoga sofreu após a expulsão dos judeus de Portugal, é difícil hoje fazer uma correcta leitura dos espaços, apesar das escavações efectuadas e dos estudos desenvolvidos, que têm conduzido os historiadores a interpretações nem sempre coincidentes.

► Com base nas recentes intervenções de Conservação e Restauro, concluídas em 2019, Maria José Ferro Tavares (Tavares, 2020: 40-68) apresenta-nos a seguinte proposta: a entrada do edifício, na rua da judiaria (actual Rua Dr. Joaquim Jacinto), devia ser constituída por uma parede nua encimada por duas janelas, uma maior e outra mais pequena, que iluminaria o átrio ou o piso superior. Essa entrada daria acesso a um átrio (onde certamente se encontrava uma pia para abluções), em cuja parede do lado direito se abria a porta para a sinagoga dos homens, um amplo espaço ligeiramente rectangular, de 9,50m por 8,20m (Santos Simões, 1943:61), com três naves separadas por quatro colunas de bases chanfradas que, de acordo com a tradição judaica, simbolizariam as quatro Matriarcas do Antigo Testamento: Sara, Rebeca, Lea e Raquel. Os oito metros de altura deste espaço, cujo piso era rebaixado em relação ao piso exterior da Sinagoga, conferem-lhe uma dimensão quase cúbica, cujo objectivo seria criar uma percepção unificada do espaço, convidando o sujeito a concentrar-se no *tevah* (suporte da Torah) ou na *bimah*, um estrado ou púlpito quadrangular que ocupava a zona central do templo, possivelmente situado entre as quatro colunas, sobre o qual o oficiante lia a Torah e entoava os cânticos (Afonso, 114).

É curioso notar que o referido rebaixamento interior era relativamente comum nas sinagogas sefarditas, pois era um meio de acentuar a sua altura, sem contrariar a imposição legal de não ultrapassar exteriormente os edifícios adjacentes.

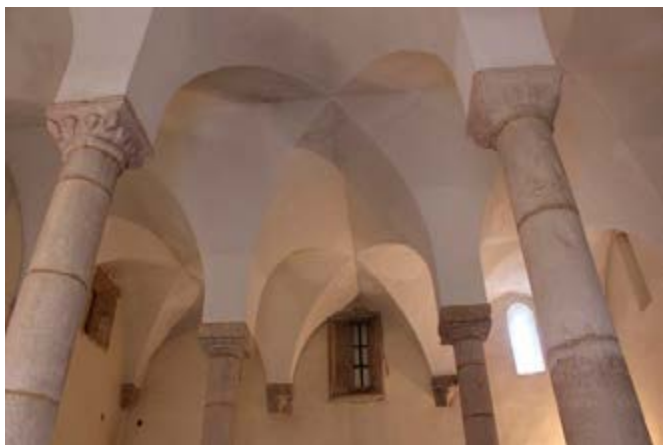


Figura 5 –Interior da Sinagoga de Tomar. Créditos fotográficos – João Almeida

► As janelas eram pouco maiores do que pequenas frestas para que os não crentes não pudessem espreitar e ver o decurso das cerimónias religiosas.

► Estamos na presença de uma sinagoga que, de acordo com Luís Urbano Afonso, se integra na arquitectura tardo-gótica despojada reveladora de *uma linguagem depurada, de grande sobriedade, muito diferente dos modelos mudéjares e islâmicos seguidos nos séculos XIII e XIV noutros reinos ibéricos. Esta linguagem, veiculadora de prováveis valores neoestoicos, é suficientemente ampla para permitir a integração de algumas novidades que chegavam de Itália, nomeadamente ao nível da reabilitação das ordens arquitetónicas clássicas* (Afonso, 105).

► Na verdade, são visíveis algumas influências italianizantes nos capitéis das colunas, de labores geométricos e vegetalistas, bem como nas doze mísulas embebidas nas paredes, que simbolizam as doze tribos de Israel, que servem também de arranque aos nove tramos de abóbadas de arestas (fig.6). Oito das mencionadas mísulas, as mais largas, que arrancam do meio das paredes, constituem o primeiro exemplo conhecido de reintrodução em Portugal das ordens clássicas da arquitetura, concretamente da ordem jónica (Afonso, 120). Divididas em duas seções, as oito mísulas têm pé cónico de caneluras regulares, ao qual se segue o astrágalo e um emolduramento côncavo, de maior diâmetro, que sustenta a segunda seção da mísula,

correspondente a meio-capitel de tipo jónico, com volutas enroladas na extremidade da mísula, esculpidas no mesmo plano e intervaladas por um registo decorado com óvulos e lancetas.

► Quanto à decoração dos capitéis das colunas, agrupa-se em dois pares: um deles não tem decoração no ábaco, apenas uma série de ressaltos lineares, antecedendo um pequeníssimo coxim com ornatos vegetalistas; no outro par, o ábaco é muito alto e tem as faces decoradas com rosetas e folhagens em baixo relevo, enquanto o coxim é substituído por um duplicado do ábaco, embora mais estreito.

► Nos quatro cantos deste espaço abrem-se oito orifícios alveolares que albergam outras tantas bilhas de barro, com o bocal invertido, destinadas a melhorar a sua acústica (Schwarz, 1939)(fig.7).



Figura 6. Abóbada da Sinagoga de Tomar. Créditos fotográficos – João Almeida

Figura 7. Bilhas invertidas nos cantos. Créditos fotográficos – João Almeida

► Ao fundo do átrio, a sul, existia um pátio murado que dava acesso ao piso superior, no qual se encontraria a sinagoga das mulheres e, eventualmente, a habitação do capelão e outros anexos. No átrio ou no piso superior, a oriente, ficaria o espaço reservado à escola, tribunal ou câmara de vereação.

► Já Santos Simões (1943) chamara a atenção para as afinidades existentes entre a Sinagoga de Tomar e a cripta da Colegiada de Ourém, patrocinada por D. Afonso de Bragança (c.1402-

1460) Conde de Ourém, datável de meados do século XV (Barradas 2006), reveladoras de uma primeira aproximação aos influxos italianos proto-renascentistas. Luís Urbano Afonso aponta, além destas, também a semelhança entre a porta de arco contra-curvado que dava acesso à sala de orações dos homens e uma outra que se encontra noutra obra patrocinada pelo Conde de Ourém, a varanda do Paço que construiu no antigo castelo de Porto de Mós, igualmente datável dos meados do século XV (Silva, 1995). Procurando explicar as similitudes existentes entre estas três obras arquitectónicas datáveis de meados da centúria de Quinhentos, o referido autor avança a hipótese de um mestre italiano ter vindo para Portugal para edificar o novo paço abaluartado de D. Afonso de Bragança, em Ourém, deixando a sua marca na colegiada da mesma vila e na Sinagoga de Tomar. Segundo o próprio, *trata-se de uma linguagem racional, de uma elegante sobriedade, que se ajusta bem ao italianismo das mísulas jónicas utilizadas em Tomar e em Ourém, do mesmo modo que os vãos denticulados das portas de empena reta de Ourém se aproximam destes valores protohumanistas. Esta arquitetura depurada e simplificada corresponde ao tardogótico despojado, praticado em Portugal, essencialmente, entre as décadas de 1420 e de 1480* (Afonso, 123-124).

4. A expulsão dos Judeus e a transformação da Sinagoga

► Após o decreto manuelino de 5 de Dezembro de 1496 (apenas um mês após o seu casamento com D. Isabel, filha dos Reis Católicos), que decretava a expulsão dos hereges do país, que não se convertessem ao Cristianismo, a judiaria passou a designar-se Rua Nova, e a sua sinagoga foi confiscada pela coroa, que a venderia depois à Ordem de Cristo.

► Na posse desta Ordem Religiosa, o espaço foi transformado em cadeia masculina e feminina. Deste novo espaço funcional chegou até nós uma descrição coeva que nos permite concluir que a antiga sinagoga dos homens era agora a sua prisão, enquanto a prisão das mulheres se situava defronte da porta principal, num espaço então designado por “loja”. No piso superior ficavam os aposentos do carcereiro, aos quais se acedia pela antiga escada que teria dado acesso à sinagoga das mulheres. (Santos Simões, 1943:91),

► Mas nos finais do século XVI o edifício sofreria nova remodelação, uma vez que foi transformado em capela, sob a invocação de S. Bartolomeu (Garcês Teixeira, 1925) ignorando-se, contudo, as transformações arquitectónicas de que foi alvo.

► Em data ignota, também a igreja foi desactivada, provavelmente aquando da publicação do Decreto de 1834, redigido por Joaquim António de Aguiar e assinado por D. Pedro IV, que determinou a extinção das Ordens Religiosas em Portugal, uma vez que a proprietária da capela era a Ordem de Cristo.

► Desde então o espaço foi utilizado como palheiro, celeiro, armazém de mercearias, adega e arrecadação.

5. Séculos XX e XXI

► Apesar do uso que lhe estava a ser dado, o antigo espaço da Sinagoga de Tomar mereceu a visita de alguns membros da Associação de Arqueólogos Portugueses, que seria determinante na valorização e posterior recuperação do imóvel. No ano seguinte, por Decreto de 29 de Julho de 1921 (Decreto nº 7621, DG, 1ª Série), foi declarado Monumento Nacional.

► Em 1923 foi adquirido a Joaquim Cardoso Tavares, por Samuel Schwarz (Matos Sequeira, 1949:110-111), um engenheiro de minas, polaco, que iniciou a sua recuperação, vindo a doá-lo ao Estado em 1939 com a condição de nele se instalar o Museu Luso-Hebraico (Schwarz, 1939).

► Entre 1942 e 1944 são levadas a cabo obras de adaptação a Museu, que terá a designação de Museu Abraão Zacutosob a égide da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, relevando-se a recuperação da porta original e a descoberta de vestígios da arca onde se guardavam os rolos da lei. Mas foram muitas e extensas as obras que aí tiveram lugar e das quais resultou a recuperação geral de cantarias na fachada principal e substituição de pedras mutiladas; o desentaipar de duas frestas na fachada sul; reparação das abóbadas de tijolo, rebocos e guarnições; cintagem encoberta das paredes com cimento armado; entaipamento de rachas nas paredes com alvenaria hidráulica; cantaria assente em soleiras e degraus; lajedo de cantaria assente no pavimento, sobre argamassa hidráulica; apeamento e reconstrução da armação do telhado; construção de portas exteriores e caixilharia em castanho; reconstrução do telhado; reparação geral de rebocos e pinturas.

► Ainda na mesma década o Estado comprou o edifício anexo, para ampliação do Museu, cujas obras tiveram início em 1949.

► Em 1952 construiu-se uma habitação para o guarda do Museu e fizeram-se obras de beneficiação deste espaço e na década seguinte o imóvel sofreu uma nova intervenção tendente à

recuperação de coberturas e caixilharias.

► Em 1985 as escavações realizadas e feitas sob a responsabilidade da Doutora Salette da Ponte, professora do Instituto Politécnico de Tomar (Ponte, 2009), numa sala da mencionada habitação do guarda, puseram a descoberto as estruturas de aquecimento de águas e talhas, ao mesmo tempo que foram encontradas várias moedas quatrocentistas, mais precisamente do reinado de D. Afonso V (1448-1481).

► A actual vereação da Câmara Municipal de Tomar empenhou-se em proceder a obras de Conservação e Restauro do edifício, e reabilitar a antiga Sinagoga e o Museu Abraão Zacuto. Essa intervenção, concluída em 2019, permitiu devolver à Sinagoga a dignidade de outrora e recuperar alguns traços que nos permitem reconstituir melhor o percurso deste Monumento Nacional e a importância de que se revestiu no contexto da História de Portugal (fig. 8).



Figura 8. Sinagoga de Tomar (após a reabilitação). Créditos fotográficos – Teresa Desterro

► Quanto ao Museu Abraão Zacuto passou a ser acompanhado de um Centro Interpretativo (figs 9 e 10).



Figura 9. Museu Abraão Zacuto - Tomar. Créditos fotográficos – João Almeida



Figura 10. Centro Interpretativo do Museu Abraão Zacuto. Créditos fotográficos – João Almeida

- O atelier FSSMGN arquitectos foi o responsável pelo projecto de Conservação e Reabilitação, com acompanhamento da arquitecta Elsa Pimenta e do engenheiro José Almeida, do Município de Tomar, entidade responsável pela execução da obra.
- O mencionado atelier FSSMGN arquitectos - Fernando Sanchez Salvador e Margarida Grácio Nunes - foi agraciado em 2020 com o Prémio Nacional de Reabilitação Urbana, na categoria de Melhor Intervenção de Restauro pela obra levada a cabo na Sinagoga de Tomar.

Conclusão

► Procuramos ao longo deste breve percurso efectuado através de um espaço arquitectónico de origem quatrocentista, outrora santuário judaico - a Sinagoga de Tomar (Portugal) - demonstrar como a obra de arte pode assumir diversas funções e protagonizar distintas linguagens. Perscrutando as circunstâncias históricas e culturais que acompanharam a evolução desta obra de arte particular, hoje classificada como monumento nacional, foi nosso objectivo compreender a linguagem revelada através dos seus materiais, dos seus espaços e dos objectos que nela habitam.

► Retomando os princípios de Aby Warburg procuramos, à luz da compreensão dos seus «*pontos de vista intrínsecos*», isto é, das condições políticas, socio-económicas, culturais, ideológicas e estéticas, alcançar o entendimento globalizante de um raro testemunho, entre nós, de certas vivências de um passado longínquo que hoje se procura não voltar a apagar.

► A autora não escreve em consonância com o novo acordo ortográfico

Referências

► Afonso, Luís Urbano. As Sinagogas portuguesas e o tardo-gótico despojado. ARTIS. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pp. 105.136 ISBN: 978-989-20-7270-8 (consultado 22/12/2021). Disponível em URL: <http://www.artis.letras.ulisboa.pt>

► Almeida, Carlos e Barroca, Mário (2002) História da Arte em Portugal. O Gótico. Lisboa: Presença.

► Anais do Município de Tomar (1454-1580). (1968-1971). Tomar

► Barradas, Alexandra (2006) Ourém e Porto de Mós. A obra mecenática de D. Afonso, 4º Conde de Ourém. Lisboa: Colibri.

► Conde, Manuel Sílvia Alves (2013) “Judaria Medieval de Tomar”, in Judiarias, Judeus e Judaísmo (coord. Carlos Guardado da Silva), Torres Veteres, XV. Torres Vedras: Ed. Colibri.

► Garcês Teixeira, Francisco (1925) A antiga sinagoga de Tomar. Lisboa: Tipografia do Comércio. Guimarães, José Vieira (1927) Thomar Santa Iria. Lisboa: Livraria Coelho.

► Lapa, Maria Fernanda (1989) “A Sinagoga de Tomar”, in Boletim Cultural e Informativo, nºs 11 e 12. Tomar: Câmara Municipal de Tomar.

-
- Matos Sequeira, Gustavo (1949) Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
-
- Ponte, Maria de la Salette (1994) “Testemunhos e vivências arqueohistóricas de ambas as culturas em Tomar” in Judeus & árabes da Península Ibérica, Encontro de Religiões, Diálogo de Culturas. Portugal: Comissão Nacional da Unesco, pp.161-167.
-
- Ponte, Maria de la Salette (2009) “Sinagoga de Tomar. Marcas, memórias e reflexos da comunidade hebraica (séculos XIV-XV)”, in Coimbra Judaica. Actas. Coimbra: Ed. Câmara Municipal de Coimbra.
-
- Rosa, Amorim (1960) De Tomar. Lisboa: Ed. da Comissão Central das Comemorações do V Centenário do Infante D. Henrique e do VIII Centenário da Cidade de Tomar.
-
- Rosa, Amorim (1965) História de Tomar (vol.I). Tomar: Ed. Assoc. Estudos Tomarenses.
-
- Santos Simões, João M. (1943) Tomar e a sua Judiaria. Tomar: Ed. Museu Luso-Hebraico.
-
- Tavares, Maria José F. (1985) Os Judeus em Portugal no Século XV, vol. II. Lisboa: INIC.
-
- Tavares, Maria José F. (1992) Tomar e a sua judaria. 2.ª ed. Tomar: Museu Luso-Hebraico
-
- Tavares, Maria José F. (2010) As judiarias de Portugal. Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios
-
- Schwarz, Samuel (1923) Inscrições Hebraicas em Portugal. Lisboa: Ed. Museu Luso-Hebraico.
-
- Schwarz, Samuel (1939) Museu Luso-Hebraico em Tomar. Lisboa: Gráfica Santelmo.
-
- Silva, José Custódio Vieira da (1992) Paços Medievais portugueses. Lisboa: IPPAR
-
- Valla, Margarida (2017) “Paisagem Cultural da Cidade Templária de Tomar. O Rio Nabão como Identidade Urbana”, in *Confins*, 31, pp.38.46.
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Capelas Caiçaras e a singela estética jesuítica

Caiçara Chapels and the Jesuit aesthetic

Isabela Galvez, Arquiteta e Urbanista, São Paulo, Brasil

Universidade Braz Cubas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Sebastião – SP - Brasil

isabelagalvez@hotmail.com

Fernanda Palumbo Cronenbold, Arquiteta e Historiadora, São Paulo, Brasil

Universidade de Belas Arte de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São

Sebastião – SP - Brasil

fernandapalumbo@hotmail.com

Resumo: É possível afirmar que o que caracteriza o patrimônio cultural brasileiro é a diversidade, e não poderia ser diferente ao falarmos das Capelas Caiçaras, que são referência à identidade e à memória do caiçara sebastianense. Este texto é um convite a conhecer sobre a riqueza e a diversidade do patrimônio cultural e da identidade do povo de São Sebastião, com o principal objetivo de preservar a história como forma de manter vivos seus saberes e fazeres.

Palavras chave: capelas caiçaras, diversidade, patrimônio cultural, saberes, fazeres

Abstract: It is possible to affirm that what characterizes the Brazilian cultural heritage is diversity, and it could not be different when talking about the Caiçaras Chapels, that are reference to the identity and memory of the caiçara sebastianense. This article is an invitation to learn about the richness and diversity of the cultural heritage and the identity of the people of São Sebastião, with the main objective of preserving the history as a way of keeping alive their knowledge.

Keywords: caiçara chapels, diversity, cultural heritage, knowledge

Urbanização e apropriação da terra em São Sebastião

► São Sebastião é um município brasileiro localizado no litoral norte do Estado de São Paulo, região Sudeste do Brasil. A população estimada em 2018 pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) era de 87.596 habitantes distribuídos em 402,395 quilômetros quadrados, possui 37 praias. Os nascidos em São Sebastião são chamados pelo gentílico sebastianense, mas aqueles que possuem a cultura tradicional herdada da trajetória histórica são chamados caiçaras.

► A região do litoral norte de São Paulo possui vestígios de abrigos concheiros e sambaquis pouco estudados, e por isso dificultam o conhecimento da ocupação humana pré-colonização portuguesa. Em Ilhabela, defronte a São Sebastião, foi estudado pela arqueóloga Cíntia Benda-zolli, um sepultamento de cerca de 2.000 anos. No século XVI, as terras que hoje fazem parte dos limites do município eram áreas indígenas divididas entre povos macro-jê, tupinambás e tupiniquins, inimigos e antropófagos. A luta entre esses povos se intensificou com a chegada dos europeus, e uma de suas lutas foi presenciada e, mais tarde, narrada pelo alemão Hans Staden, contratado pelos portugueses para combater os tupinambás a partir da Fortaleza de Bertioiga, vizinha de São Sebastião. Segundo Staden, Boiçucanga, hoje um bairro de São Sebastião, era localidade de muitas batalhas e onde hoje é o centro histórico do município, era o local de acampamento sazonal de pesca e guerra dos tupinambás.

► Elevada à categoria de vila em 16 de março de 1636, como a maioria dos núcleos urbanos dos primeiros tempos de colônia, São Sebastião surge por esforço e interesse dos colonos e donatários. Sua posição geográfica, na costa, entre São Vicente (fundada em 1532) e Rio de Janeiro (de 1565), e o porto natural, proporcionavam boas possibilidades comerciais.

As cidades eram criadas em pontos especiais. Funcionavam como centros regionais e por meio delas revelavam-se as tendências centralizadoras da política portuguesa, que se opunham, ainda que discretamente, à dispersão dominante.

(Reis Filho, 1968: 67)

► Em 1658, os franciscanos iniciaram a construção de seu convento ao norte da vila, no bairro de São Francisco; a igreja do antigo Convento dos Franciscanos segue o padrão estético e erudito da Ordem Franciscana, já possui volutas no frontão e a galilé franciscana, construída quase 60 ou 70 anos depois da Matriz, ela se aproxima do Barroco.

► Entre 1670 e 1720, a colônia vive uma época de intensa urbanização com a descoberta das

minas de ouro e pedras na região de Minas Gerais, aumentando a atração de colonos e portugueses, e assim, a população sofre grande aumento.

► Formada pela mistura das culturas europeia e portuguesa, indígena tupi e africana bantu, a cultura caiçara foi forjada pela decadência da economia da cana de açúcar. Os habitantes do litoral sul fluminense, paulista e paranaense remanescentes de um passado colonial pujante - onde nasceram antigas cidades coloniais, como Paraty, Ubatuba, São Sebastião, Cananéia, Iguape - voltaram-se para uma economia de subsistência, fazendo das roças de mandioca e feijão principalmente, e da pesca a base de seu sustento.

1. A Arquitetura Religiosa

► A chamada arte jesuítica foi o legado deixado pelos padres da Companhia de Jesus, através de um acervo de obras de arte muito significativo, realizado com as conveniências e recursos locais de cada região, e características de cada período, com composições mais moderadas, regulares e frias, ainda sob influência da Contrarreforma.

► Exceto pelas capelas erigidas pelas ordens e irmandades, como a Matriz de São Sebastião (Figura 1), a Capela dos carmelitas do Guaecá, e a Capela de São Gonçalo, datadas do século XVII, as demais capelas das praias foram construídas entre 1900 e 1960, e apresentam modelos semelhantes.

► A ocupação do solo pelo caiçara não aconteceu de forma planejada, nota-se nas vilas que os caminhos eram definidos pelas casas, sem muros, com terreno compartilhado pela família, e uma área privilegiada era destinada a Capela em devoção ao Santo escolhido, muitas vezes, eram construídas por esforço da população, com dinheiro da pesca.

► É interessante notar que as Capelas possuem fachadas-tipo muito semelhantes entre si; quando pensou na construção da igreja de sua comunidade, o caiçara, isolado em suas vilas, a constrói com linhas retas e simples, com seu frontão triangular e reto, quase sempre sem volutas, ladeado por pináculos, uma porta de entrada, sem alpendres, e sem torre sineira, essa, quando existe, geralmente é posterior. A fachada e o interior ainda possuem influências coloniais, talvez com inspiração na arquitetura da Igreja Matriz (Figura 1), da região central do município, mesmo que na época alguns caiçaras nunca tenham visitado a construção histórica, e nos modelos mais “elaborados” até apresentam arco-cruzeiro separando a nave da Capela-mor, caso da Capela do Sagrado Coração de Jesus, em Boiçucanga e da Capela de

Maresias, que ainda possui a torre lateral.



Figura 1. Fotografia da autora, Igreja Matriz (2019)

- Construção de pedra e cal, a Igreja Matriz (Figura 1) apresenta hoje aspecto decorrente de reforma no século XIX. Construída por volta de 1606, recebeu torres somente em 1896, servindo de remate à composição, com fachada e planta de inspiração e gosto jesuítcos: a rigidez da empena, retilínea, moderada e regular, imbuída do espírito severo da Contrarreforma, pois o Barroco ainda estava em seu início. Tem frontão reto, triangular, com volutas sobrepostas ao frontão clássico, modelo mais comum no Brasil colonial, tendo nave única com colunas em jatobá e esteios equidistantes de sustentação da cobertura, o que caracteriza igrejas maiores, de três naves; solução rara no Brasil, mas bastante encontrada nas missões da Bacia do Prata.
 - A solução arquitetônica e a inspiração para a construção das capelas deste período não é singular de São Sebastião, esta arquitetura pode ser encontrada em capelas distribuídas pelo litoral caíçara, pelo Vale do Paraíba e interior de São Paulo, nos pequenos vilarejos de origem colonial onde o domínio jesuítico foi muito presente.
 - Com a Serra do Mar avançando até a costa marítima, com mais de 100 quilômetros de extensão e aproximadamente 4 quilômetros de largura, a faixa ocupada é estreita, em poucas áreas o nível do mar se estende, formando planícies, chamadas de “sertão”, São Sebastião teve períodos de ocupação e ciclos econômicos semelhantes a outras vilas marinhas brasileiras de expressão modesta:
-

Ocupação indígena: período pré-colonial, quando a região era ocupada por povos sambaquieiros e posteriormente por povos macro-jê, tupiniquins e tupinambás, essa ocupação não foi objeto de pesquisas arqueológicas, portanto, não se pode afirmar se essas áreas eram ocupadas por aldeias ou sazonalmente por acampamentos de pesca;

Ocupação colonial: a partir do século XVI quando se inicia a exploração dos engenhos de cana;

Ocupação caiçara: a partir do século XIX, quando este modo de vida domina a região marcada pela decadência econômica;

Ocupação atual: a partir da segunda metade do século XX, com a chegada da Petrobrás e abertura das vias de acesso, possibilitando a exploração turística, a ordem econômica e social sofre profundas modificações.

► São Sebastião possui testemunhos arquitetônicos dos séculos XVII, XVIII e XIX, tombados pelos IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1955, e pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa de Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico do Estado de São Paulo), em 1969 e 1972.

► A equipe técnica da Prefeitura Municipal de São Sebastião se empenhou para o registro, estudo e consequente preservação de seu patrimônio cultural, e em 1993, tornou-se necessária a realização de um diagnóstico da situação atual do patrimônio arquitetônico e histórico do município, visto que nos últimos trinta anos São Sebastião sofreu um rápido crescimento urbano, ocasionando modificações significativas na área de proteção.

► Como parte da tentativa de preservação e valorização do patrimônio, foi criado o IPAC (Inventário de Patrimônio Artístico Cultural), que é composto por fichas técnicas com informações básicas sobre o bem em questão, como: endereço, características arquitetônicas, estado atual, descrição, época de construção, legislação de proteção, proposta de legislação, além de informações iconográficas através de plantas de localização, plantas de imóvel, fotos atuais e antigas. Este documento estabelece o valor cultural de cada imóvel e dá as diretrizes para as intervenções nas áreas sob proteção. Em se tratando das capelas caiçaras, os valores adotados são os seguintes:

Valor histórico: construção de aspecto original, mantém a maioria dos elementos ajudando na compreensão da história e urbanização do município. As obras nestes imóveis devem ter como objetivo sua preservação e recuperação de elementos.

Valor ambiental: a construção não mantém todos os elementos originais, porém compõe um conjunto que pode auxiliar na compreensão da história do município; mantém volumetria condizente com o conjunto além de fachada e técnica construtiva, podendo sofrer alterações na compartimentação interna.

E então, foram definidos GP, Graus de Proteção, usados para a classificação dos imóveis nas políticas de incentivos fiscais, bem como para a definição de critérios de intervenções, como restauros e reformas. Levou-se em consideração o valor histórico arquitetônico, preservação das características externas e internas, volumetria e ambiência.

2. Legislação de Tombamento

► São 16 capelas construídas no século XX por esforço e devoção da comunidade pesqueira, sendo 13 delas protegidas por lei municipal de tombamento. No final dos anos 1980, essas capelas estiveram em risco de desaparecimento, ou por demolições, substituição por templos maiores ou mesmo reformas descaracterizadoras. Preocupada com isso, a equipe do recém criado setor de Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Sebastião, procedeu o levantamento das Capelas Caiçaras de São Sebastião e a partir desse registro, realizado em 1993, foi votada e promulgada a Lei Municipal 943, de 1994 que declara as capelas caiçaras como patrimônio histórico cultural de São Sebastião.

O tombamento é um atributo que se dá ao bem escolhido e separado dos demais para que nele fique assegurada a garantia de perpetuação da memória. Tombar, enquanto for registrar, é também igual a guardar, preservar. O bem tombado não pode ser destruído e qualquer intervenção por que necessite passar deve ser analisada e autorizada. O tombamento continua na posse e usufruto total por parte de seu proprietário, o responsável pela sua integridade

(Lemos, 1982).

3. Situação Atual

► A segunda metade do século XIX significou, para as cidades do litoral norte de São Paulo, um período de estagnação econômica. Tal fato se deve a instalação de vias férreas que ligavam São Paulo a Santos, ao interior do estado e ao Rio de Janeiro, desviando o transporte de mercadorias

para longe das cidades do litoral norte de São Paulo.

► A exploração econômica da região adaptou-se a essa situação; as populações voltaram-se para as atividades mais diversificadas e que garantissem sua sobrevivência imediata, como a pesca artesanal aliada a pequena lavoura de mantimentos, destacando-se a produção da banana. Até 1930 pouco se contava com o acesso por terra, somente com a abertura da Rodovia dos Tamoios em 1932, ligando Caraguatatuba ao Vale do Paraíba, a situação começa a se modificar pela melhoria do acesso ao futuro porto. Reivindicação constante aos políticos da região, a construção do porto era vista pelos habitantes de São Sebastião como solução para falta de recursos e de empregos.

► Da década de 60 até os dias de hoje várias leis foram feitas com o intuito de preservar o patrimônio histórico natural de São Sebastião, tendência mundial, representada pela “Carta de Veneza”, de 1964. De 1960 a 1962 o Centro de Pesquisas Urbanísticas da FAU-USP elaborou diretrizes para o plano diretor de várias cidades, inclusive para São Sebastião.

► Em 2017 ocorreu a Primeira Jornada do Patrimônio Municipal, que discutiu as mudanças de uso e o significado dos bens culturais e como essas mudanças se projetam dentro do futuro da cidade. Foi realizado um circuito de visitação às capelas, contextualizando a construção e sua continuação com uso religioso até os dias de hoje, o que representa a resistência da comunidade em manter viva a tradição religiosa desta população.

4. Capelas de São Sebastião e seus santos de devoção

4.1 Capela da Enseada

► Localizada entre a praia e a estrada, a construção em alvenaria de tijolos de barro é um marco da ocupação urbana da Costa Norte do Município. Apesar dos anexos e reformas pode-se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas demais construções religiosas da região do século XX. Templo dedicado a Bom Jesus, que possuía tradicional festa no bairro de São Francisco, transferida para a Enseada no começo do século XX.

► A Capela da Enseada (Figuras 2 e 3) abriga o Museu de Bairro: Enseada, cujo acervo conta a história da população tradicional deste bairro.



Figura 2. Fotografia de Marcos Bonello, Capela da Enseada (2020)



Figura 3. Fotografia de autor desconhecido, Capela da Enseada (1956)

4.2. Capela do Cemitério Municipal

► Construção simples de tijolos, típica capela de cemitério, construída na primeira metade do século XX. De pequenas dimensões, é utilizada como ossário. A fachada representa a tradição de capelas de bairro no Brasil, com resquícios de características coloniais. Pode-se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas demais construções religiosas da Costa Sul de São Sebastião.

4.3 Capela de Toque-Toque Grande

► Marco da ocupação caiçara do bairro, possui aspecto semelhante às demais capelas da Costa Sul construídas entre 1900 e 1960, em alvenaria de tijolos de barro a fachada é composta por uma empena ou frontão triangular que acompanha as duas águas do telhado, pináculos no fechamento deste frontão e sineiro central. A capela de Toque-Toque Grande é de devoção a Sant’Ana e Nossa Senhora da Conceição.

4.4 Capela de Toque-Toque Pequeno

► Sua primeira construção foi entre 1920 e 1930, com paredes em pau-a-pique, foi erguida por esforço da população. De linhas retas e simples, em 1932 sofreu reforma que alterou sua fachada e posteriormente foi reconstruída em moldes semelhantes com alvenaria de tijolos.

► A fachada e a implantação representam a tradição das capelas de bairro, pode-se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas demais construções religiosas da Costa Sul de São Sebastião, caracterizadas pelas comunidades caiçaras, marcam o período do início do século XX, dominado pelo isolamento e economia de subsistência na região. A Capela de Toque Toque Pequeno (Figuras 4 e 5) é de devoção a Nossa Senhora da Imaculada Conceição.



Figura 4. Fotografia do autor , Capela de Toque-toque Pequeno (2020)

Figura 5. Fotografia de Agnelo Ribeiro dos Santos, Capela de Toque-toque Pequeno (1923)

4.5 Capela do Paúba

► A Capela do bairro de Paúba (Figura 6) foi construída por volta dos anos 1930 e 40 em devoção à Nossa Senhora Imaculada Conceição. A primeira parte foi construída por esforço da comunidade e do construtor Sebastião Izidoro, através das economias com a venda do peixe.

► A construção é composta por dois corpos, o original e um anexo posterior, ambos com duas águas de cobertura. A área original é composta por nave e capela-mor separadas por arco, sua fachada e implantação representam a tradição de capelas de bairro.



Figura 6. Fotografia do autor, Capela de Paúba (2020)

4.6 Capela de Maresias

- De devoção a São Benedito e a Sant'Ana, não se sabe ao certo a data de construção da Capela do bairro de Maresias (Figuras 7 e 8) , porém na parte interna da torre, encontra-se uma inscrição: “A doação de Agenor I Santos/ Pedro F. Moura/ Construtor – Gabriel P. Dias/26-10-56”
- A construção original de tijolos de barro, tem sua fachada no alinhamento da estrada em frente à Praça de Maresias, interrompendo a relação da capela com a praia para onde ela se volta. Pode-se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas construções religiosas da Costa Sul, apenas como elemento diferenciador a torre lateral.



Figura 7. Fotografia do autor, Capela de Maresias (2019).

Figura 8. Fotografia de Álvaro Dória Orselli, Capela de Maresias (1961)

4.7 Capela do Cemitério de Maresias

▮ Capela de pequenas dimensões, com a fachada composta por frontão triangular que acompanha a empena, ladeado por pináculos e apenas um vão, sendo porta de entrada sem esquadrias. Frontalmente está no alinhamento do cruzeiro e portão de entrada com portal trabalhado. O típico cemitério caiçara com túmulos caiados ou só com plantas, vem sendo modificado com a construção de blocos de gavetas.

4.8 Capela de Boiçucanga na barra do rio

▮ A devoção à Nossa Senhora da Imaculada Conceição em Boiçucanga remonta ao século XVII, quando foi erguida na localidade a pequena capela de pau-a-pique.

▮ Tendo ruído no início do século XX, a atual capela foi construída por volta de 1958. A capela é situada no centro da antiga vila de pescadores, possui adro frontal formado pela Praça da Mentira, local de reunião da comunidade caiçara. Sua lateral está voltada para a rua que dá acesso à barra do rio, local onde os caiçaras chegam com o pescado. Pode-se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas demais construções religiosas da Costa Sul de São Sebastião, caracterizadas pela fachada com frontão triangular ladeado por pináculos ou coruchéus.



Figura 9. Fotografia de Marcos Bonello, Capela da Imaculada Conceição (2020)

4.9 Capela de Boiçucanga

► A capela do Sagrado Coração de Jesus (Figura 10), também em Boiçucanga, foi construída na segunda metade do século XX. Construção de alvenaria de tijolos possui a fachada tradicional das capelas da região com frontão em forma triangular, com sineiro central, acompanhando as duas águas do telhado e ladeado por pináculos. A construção é composta por dois corpos: nave e capela-mor, com sacristia, de pé direito mais baixo, separados por arco-cruzeiro. Esta construção abriga o Museu de Bairro: Boiçucanga, cujo acervo conta a história da população tradicional deste bairro.



Figura 10. Fotografia de Marcos Bonello, Capela do Sagrado Coração de Jesus (2020)

4.10 Capela de Camburi

► De pequenas dimensões encontra-se num pátio rodeada por casas de caiçaras, no final de uma ruela estreita que começa na antiga estrada Rio-Santos. O conjunto de casas, sem alinhamento ou muros é típico das antigas vilas caiçaras e a construção da capela é uma amostra significativa da religiosidade desses moradores. A construção data da segunda metade do século XX, com fachada simples, possui frontão triangular acompanhando as duas águas do telhado, de telhas de barro artesanais.

► A capela do bairro de Camburi (Figura 11) tem devoção a São Roque.



Figura 11. Fotografia da autora, Capela de São Roque (2020)

4.11 Capela de Barra do Sahy

► De devoção a Nossa Senhora da Imaculada Conceição e Sant’Ana, a capela do bairro de Barra do Sahy (Figura 12) tem sua implantação em local privilegiado, na margem esquerda do Rio Sahy, ao lado da ponte que faz ligação entre a vila e o local da capela, o pátio frontal é utilizado para festas religiosas. Capela característica das pequenas povoações do litoral, prova da religiosidade local. Possui aspecto semelhante às demais capelas da costa sul, tendo sido erguida em alvenaria de tijolos de barro e alicerce em pedra.



Figura 12. Fotografia de Marcos Bonello, Capela da Barra do Sahy (2020)

4.12 Capela do Cemitério de Juquey

► Construção simples, de tijolos, típica capela de cemitério, de pequenas dimensões, é utilizada como ossário. A fachada representa a tradição de capelas de bairro no Brasil, com resquícios de características coloniais. Pode se reconhecer nesta capela o modelo utilizado nas demais construções religiosas da Costa Sul de São Sebastião, caracterizadas pelas comunidades caiçaras, marcam o período do início do século, dominado pelo isolamento e economia de subsistência na região.

Conclusão

► A singeleza dessas construções marca um modo de vida e um momento de ocupação de nossa cidade, é um símbolo da cultura caiçara mais tradicional e segue a estética jesuítica das primeiras capelas construídas no Brasil colonial, marcando assim a ligação que o povo caiçara possuía com a cultura dos anos de colonização portuguesa, mesmo que estas tenham sido construídas tantos anos depois.

► Essas capelas não são apenas frutos da devoção popular, mas carregam a herança cultural dos colonizadores portugueses dos primeiros anos de ocupação. Embora não tenham sido construídas no período colonial, o caiçara, isolado em seus territórios, guardou em seu re-

pertório tecnológico e estético as características das igrejas jesuíticas dos primeiros tempos, igrejas essas marcadas pelo espírito austero da contrarreforma.

► Nos dias de hoje, São Sebastião tem um forte apelo turístico, muitas das capelas estão localizadas em praças movimentadas, ao lado de bares e restaurantes.

► Conhecer estas capelas apresenta ao visitante a história de um povo simples, mas ciente e orgulhoso de sua história, e que ainda tem seu uso religioso preservado.

Referências

► Abreu, Daisy Bizzocchi de Lacerda (1983) A Terra e a Lei – São Paulo – Co-edição Secretaria de Estado da Cultura e Comissão de Geografia e Histórica .

► Almeida, Antônio Paulino (1959) Memória Histórica sobre São Sebastião – São Paulo – Coleção da Revista de História – Arquivo do Estado .

► Bernal, Wagner Gomes (2008) Sítio Histórico São Francisco, um estudo sob a ótica da arqueologia da paisagem – Doutorado Universidade de São Paulo – São Paulo

► Comissão Geográfica do Estado de São Paulo (1914) Exploração do Rio Juqueriquerê – São Paulo – 2º Edição .

► Condephaat (1981) Capela de São Gonçalo – Museu de Arte Sacra de São Sebastião – São Paulo.

► Costa, Lucio (1941) A arquitetura jesuítica no Brasil – Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Volume 5 – Rio de Janeiro.

► Lemos, Carlos A.C. (1989) História da Casa Brasileira – Ed. Contexto – São Paulo.

► Lemos, Carlos A. C. (1982) O que é Patrimônio Histórico? – Editora Brasiliense – São Paulo.

► Lemos, Carlos A.C. (1978) Cozinhas, etc – São Paulo – Ed. Perspectiva.

► MEC – IPHAN – FAU (1975) Arquitetura Religiosa – Arquitetura Oficial I – (textos escolhidos da Revista do IPHAN).

► Palumbo, Fernanda (1994) São Sebastião, urbanização e urbanismo, problemas contemporâneos, perspectivas futuras - Monografia, Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo. São Paulo.

► Reis Filho, Nestor Goulart (1968) Evolução Urbana do Brasil (155-1720) – Edusp, Livraria Pioneira Editora – São Paulo.

► Reis Filho, Nestor Goulart (1987) Quadro da Arquitetura no Brasil – Ed. Perspectiva – São Paulo.

- Saia, Luís (1972) *Morada Paulista* – Ed. Perspectiva – São Paulo.
-
- São Paulo (cidade) – Prefeitura Municipal – SMC – DPH (1986) *Inventário Geral do Patrimônio Ambiental e Cultura: Aspectos Metodológicos* – São Paulo.
-
- Staden, Hans – *Duas Viagens ao Brasil* – Edusp – São Paulo.

► São Paulo (cidade) – Prefeitura Municipal – SMC – DPH (1986) Inventário Geral do Patrimônio Ambiental e Cultura: Aspectos Metodológicos – São Paulo.

► Staden, Hans – Duas Viagens ao Brasil – Edusp – São Paulo.

3. A LINGUAGEM COMO DRAMATURGIA DA EXISTÊNCIA

A sabedoria dos poetas e cantadores	153
O Sagrado no Nordeste brasileiro: Romarias nas grutas de Bom Jesus da Lapa, na Bahia	168
Ahwach : a voz da população Amazigh	179
O poder da legenda de Lalla Aicha El Bahria	190



A sabedoria dos poetas e cantadores

Leonardo Guelman, Universidade Federal Fluminense

leonardoelman@id.uff.br

Resumo: Este trabalho parte daquilo que eu venho designando em minha pesquisa “Cartografias do Sertão” uma gnosiologia dos afetos, quer dizer, um conhecer imersivo alcançado pelos afetos e sempre a partir de um determinado campo de relações que está sendo experienciado.

Palavras chaves: Poéticas, territorialidades, cultura popular

Abstract: This work starts from what I have been designating in my research “Cartographies of the Sertão” a gnosiology of affections, that is, an immersive knowing reached by affections and always from a certain field of relationships that is being experienced.

Keywords: Poetics, territorialities, popular culture

▮ Meu coração bate insurreto, estreito, alargado, medida e desmedida no mais inteiro desaparecimento e assim é a vida onde quer que sua linha se estenda. Volto aos lugares e parece que estes mudam menos, o que é uma ilusão pois o que se colhe a cada momento são as carcaças do tempo. Retorno ao Pajeú e a seladura da Borborema; volto também para os afetos que rondam entre esgalhos no tempo que embaralha, e meu coração ondeia e não segue reto nesse voltar que é desproporção.

▮ Um encontro de dez anos parece emendar-se em outro de agora. Algumas pessoas partiram, outras deixaram de existir e a linguagem viva nos chãos tenta de arrumar o que não se explica nessa terra de poetas e doidos.

▮ Estou em São José do Egito, vizinha a Itapetim, duas cidades que vivem num eterno embate que é o de saber e provar qual das duas engendrou a poesia na região. São José se diz “o berço” e Itapetim, sem deixar por menos, diz-se “o ventre”. O campo de batalha é a linguagem e o poetizar, mas o certo é que nas histórias comuns dessas cidades, às quais se juntam Teixeira – terra ancestral da poesia –, Tabira, Carnaíba, Afogados da Ingazeira, Prata, Sumé e Monteiro,

desenvolveu-se um entremeado território de poetas que cantam o mundo pelas vicissitudes do sertão.

► Uma pequena livraria sertaneja resistindo de beco em beco e capitaneada por Tonho do Sebo, homem de humor e energia por detrás do bigode à la Belchior e Rivelino, foi o espaço irradiador de encontros e costuras em torno dos caminhos que eu buscava, errante, entre tantas referências e pontas a emendar. Com Tonho e sua voz arranhada de caminhão Chevrolet aprendi que uma coisa “mal assombrada” é ênfase de bonita e que um cabra “sistemático” é antes de tudo um desconfiado.

► Por mais contraditório que fosse, pois São José do Egito é o lugar da poesia de se entoar e cantar, aquelas prateleiras em que se aninhavam, poentos, os versos dos livros foram o ancoradouro de seguidas expedições que de lá seguiam no encalço dos sítios e moradas velhas dos poetas. No traçado dessas incursões brotam amizades que excedem a finalidade de um primeiro encontro (depois chego em Teóphanes) e perduram. Acresce nesse engenho do afeto a figura de outro anfitrião-guia, Eduy, sertanejo fincado no tempo entre o rancho e a cidade, chapéu coco batido, estrelinha no peito, com sua fala animada saltando pelas palavras, mastigando-as nos forrabofes de bode assado e da boa buchada.

► Ao redor da mesa, o chão sertanejo, a casinhola do banheiro, a pilha de palmas, o velho Umbuzeiro e a sabedoria dos quintais. Um menino de cinco anos, Heitor, rosto riscado de terra, ensaia o ofício de vaqueiro. A mãe de Eduy, Ana Moura, 95 anos, à porta da cozinha, sorri embebida pelo arranhado melodioso da cantoria no rádio.

► No ajuntar desses encontros cruzam-se outros na ciência afetiva do conhecer, bocas hesitantes querendo lembrar mais nos fiapos de bigode e dentes faltados e no olhar marejado que guarda as águas do sertão. Foi assim que da argila mais seca fez-se o verbo – naquelas mulheres e homenzinhos com roupas de sair para melhor nos receber – na linguagem de desencanto e alumbramento nas cordas, mesmo faltantes, da viola.

Território poético

► São José do Egito é parte de um território que liga o Pajeú e o Cariri paraibano, tendo ao centro a Serra do Teixeira e as vertentes do Sabugi e do Piancó, caminhos de uma arqueologia poética sertaneja. Desse primeiro círculo vieram as referências de Agostinho Nunes da Costa

e os filhos Ugolino do Sabugi e Nicandro Nunes da Costa, além de Bernardo Nogueira e os grandes pelejadores Francisco Romano (Romano do Teixeira ou Romano de Mãe D'Água) e Inácio da Catingueira. No rastro deles vieram Silvino Pirauá, Leandro Gomes de Barros e João Melquíades, compondo um primeiro quadro dos poetas cantadores da região.

► É natural que do entrecruzar dessas referências viesse a se estabelecer um verdadeiro território poético onde os membros de uma família esposam os de outras, conformando assim verdadeiras linhagens de nobreza sertaneja, o que ainda hoje, em certa medida, mostra-se bem presente. A poesia foi, então, gradualmente se arranchando em torno dos pequenos núcleos do Pajeú e do Cariri paraibano, enriquecendo-se depois das figuras de Antonio Marinho, o Águia do sertão, no lado pernambucano, e Severino Lourenço da Silva Pinto (Pinto do Monteiro), a Cascavel do repente, no lado paraibano.

► A historiografia épica desse território seria depois recontada por engenhos de interpretação. É com esse espírito que José Rabelo de Vasconcelos, em seu “O Reino dos Cantadores de São José do Egito”, faz menção às dinastias dos grandes poetas como os novos Faraós de outro Egito no meio do Pajeú. Rabelo é o rapsodo dessa transfiguração:

“Os Reis que aqui vão nascer

São Reis muito diferentes.

Nas guerras vão combater

Com violas, com repentes”.

“Pirâmides vão construir

‘De repente’, ‘de improviso’

E no futuro diviso

O Reino que vai surgir”

► Em seguida, Rabelo descreve os três Faraós que governaram a poesia. Antônio Marinho foi o “primeiro Faraó”, “Filho do Rei Dom Diniz, o filho do cego Homero”; o “segundo Faraó” foi “Rogaciano, O Rei Belo” que “pirâmides fez levantar que o tempo jamais levou”(…) “e pela mulher amada abdicou do reinado e foi viver exilado no País do Ceará”; o “terceiro Faraó” entre “os três irmãos Batista”, foi Lourival, “O mais velho Patriota”, que assim descreve Rabelo:

“Desatando o grande nó

Desposa a princesa Helena,

E assim por este caminho

(o de um real casamento

Com a filha de Marinho,

Princesa loura e formosa

Como a flor do Cumaru),

Veio o Faraó terceiro,

O LOURO DO PAJEU”.

► Se a interpretação de Rabelo rebrilha como uma alegoria, outros nomes acrescem a lista de poetas que já se encantaram: Cancão, Dimas Batista, Otacílio Batista, Job Patriota, Bio Crisanto, Manoel Filó, João Furiba, Manoel Xudu e Zé Catota, além das poetas Das Neves Marinho, Rafaezinha e Anita Catota. Esse elenco aberto e inconcluso – que só pode conceber-se como abrigo de outras artes e engenhos – não encerra nenhuma totalidade; neles interessa sempre o entrecruzar de nós e vozes... e a poesia vive justo desse entre-espço dos que a recebem e a devolvem sempre em acréscimo.

► É nesse ponto que a atualidade do poetizar revive o *chão linguageiro*, fazendo uso da palavra para devolvê-la adiante e sem espera, com alguma tintura de si. Para além dos mestres poetas e cantadores, o recitativo mais cotidiano que junta pessoas num círculo é o lugar de fazer correr a própria linguagem no ofício de dizê-la a partir de si. Um almoço, uma festa, o reunir na calçada, na bodega, em qualquer parte, são pretextos para que uma roda se faça, reunindo experientes declamadores e novos versejadores, tudo isso com a emoção latente de quem brilha os olhos e o corpo para dar-se ao outro no aprendizado recíproco.

► De uma hora para outra, uma adolescente menina tira de dentro uma mulher extrema que não cabe mais em si; um rapaz chora um aboio clemente e contundente e chora um amor que ainda aprende a não ter, como se estivesse sozinho nos horizontes. Os mais velhos, improvisadores também entre o esquecer e o lembrar, contam as agruras de outros como algo que também lhes dói, nesse estado o mais trivial que é o refazer-se de sua própria arte, mesmo que dessa labuta não se tire o de comer; não importa, é daí mesmo que a arte tira o melhor viver.

► Percorro os olhares. A boa bebida é o ingrediente desse poder alçar-se para cantar os afetos. Lembro e vejo os detalhes, rostos, bocas e dobras dos corpos molhados. Os que não versam,

aplaudem, como aquela mulher que de tempo em tempo puxava um “...ííh” que emenda em novo laço. Roda boa é essa de não estar acima das coisas para se buscar um sentido amoroso da linguagem. Foi esse amálgama de alegria que sempre agrupou as pessoas para se ensaiar a arte de fazer de si um corpo expressivo que vive sua potência.

► A roda foi escasseando até que cada um encontrasse o caminho de casa. No meu caso foi só um cochilo, meia dormida, para que no dia seguinte eu partisse em diligência com Tonho e Laurindo, meus guias entre os ranchos na estrema do Pajeú e do Cariri. O que eu buscava (e não há outro critério que prevaleça) era a energia das pessoas e o modo como essa poesia encarnada impulsiona a vida de cada um. Pois então já deu hora de assentar a palavra no cheiro de terra velha.

Anita Catota

► Anita recebeu-nos generosamente numa visita à primeira hora, e sem qualquer preparação desfiou sua poética, iluminada pela referência do irmão, Zé Catota, falecido em 2009. E logo puxou: “no meu anzol de improviso nunca escapou ninguém, bota isca o peixe engole, puxa na linha ele vem” – e retomando a provocação que o irmão lhe fazia – “eu acho mais fácil o grilo se transformar no gigante, o céu sair do espaço e o cego achar o brilhante, do que você bater em mim da meia noite em diante”.

► Anita cantou a *seca* (estamos em plena “seca do doze”, desde 2012) – “meus Deus quanto é que dura essa seca cruel do meu sertão” – e declamou a saudade – “meu caso é tão diferente que eu não revelo a ninguém, sinto a saudade que vai, sinto a tristeza que vem, e às vezes os pássaros cantam e eu sinto que ela vem” – e prossegue:

Sentir o que Anita sente

ninguém (não) está sentindo

tem horas que eu estou chorando

tem horas que eu estou sorrindo

e a saudade aumentando

e o pranto diminuindo

► Cantou também as artimanhas do amor

Quem tem amor tem paixão

quem tem paixão tem ciúme

o Beija-flor quando beija

beijando leva o perfume

mas quanto à ingratidão

não vejo quem se acostume.

O Beija-flor tem ciúme

das flores que caem no chão

peleja pra carregar

mas, não consegue não

(mas) leva o peso gravado

Dentro do coração

► E seguiu para emendar num “13 por 12” (Quebra-Cabeças), que era cantado com Zé Catota:

Você quer ser, mas não é

um cantador veterano

na consciência e no plano

no sentimento e na fé

aquilo que eu digo é

desenvolvendo os papéis

É treze com doze

é onze com dez

é nove com oito

é sete com seis

é cinco com quatro

é um é dois é mais três

(eu) estou virada da gota

mas vou bater em Catota

que é cantador de vocês

Faça do jeito que eu faço

diga do jeito que eu digo

para não haver perigo

que com nada eu me embaraço

vou na mão e vou no braço

vou na junta e vou nos pés

É treze com doze

é onze com dez

é nove com oito

é sete com seis

é cinco com quatro

É um é dois é mais três

com ideia sacrossanta

quem diz que essa peste canta

é cantador pra vocês

► A poesia canta estados de alma que tanto devolvem a si como transbordam em alegria e irreverência. A força desses encontros é o fruir do presente, a música do viver, entoada no verso desses poetas e poetisas. Em despedida, Anita ensaiou um galope, aprumo maior dos cantadores:

É na mão é no dedo é na junta é no braço

é na junta é no braço é na mão é no dedo

é na palha é no susto é na calma é no medo

é no céu é na terra é no véu do espaço

dizer o que eu digo, fazer o que eu faço

é difícil ter um para improvisar

eu sou poetisa, nasci pra cantar

nasci pra cantar que eu sou poetisa

e o povo respeita aonde Anita pisa

fazendo galope a beira do mar

► Deixamos Anita e nosso rumo era Mundo Novo, onde outra personagem guardava um reencontro de intensidades com seus visitantes.



Figuras 1 e 2. Anita Catota e Severina Branca.

► Em Mundo Novo, **Severina Branca**

Sou mulher sem sentimento

as duas da madrugada

levando a chave na mão

deixando a porta fechada

uma criança na rede

sem esperança de nada

► Alguns nomes de lugares são perguntas que travamos; Mundo Novo é um desses nomes-lugares. Seria uma experiência nova para seus habitantes, um novo sentido de vida para ela, Severina Branca?

► Severina é uma personagem viva. A prostituta afamada dos últimos quarenta anos entremeia sua história com a poética da região. Hoje é uma frágil senhorinha naquela fronteira do Cariri Paraibano. Antes de chegarmos, Laurindo repetia – “foi a família mais sem sorte que eu já vi: a mãe morreu de parto, a irmã de ferroada de abelha, a outra suicidou envenenada, Zefinha suicidou, o irmão de epilepsia...” – e prosseguia – “ela virou prostituta ambulante, viajando. Bebeu 40 anos”.

► Mundo Novo se encomprida desde a pequena igreja pela única rua de casas em fita. Seguíamos entreolhados pelas casas abertas. Em cada casa um rosto, um mundo interior; a de Severina ficava mais adiante, talvez mais quatro ou cinco fachadas e chegamos. Na porta-janela, Severina, muito branca, cabelos revoados, a tatear o mundo com a visão quase perdida. Parecia desterrada naquele ponto do sertão – não que o povoado não a acolhesse, ao contrário,

as pessoas lhe devotavam certo cuidado, mas era sua vida mesmo que parecia ali desancorar.

► No interior da habitação, ela, de camisolão, cercada por grandes paredes manchadas que pareciam imensos muros a contê-la em seu exílio singular. Naquele vazio, apenas uma cama. As janelas da casa como olhos desusados, mal coavam a luz que incendiava a rua. Foram minutos de silêncio e respeito ali diante dela, acompanhando seu reencontro com antigos conhecidos.

– *É você mesmo, Laurindo?* – disse ela a um dos visitantes.

► Ocorreu-me depois que a alma dos lugares passa por figuras como Severina, que retiram do drama da vida o mote do próprio viver. Há uma ingenuidade trágica em alguns personagens e poetas de toda uma região, o que é também o signo de sua altivez estética, na poesia da vida trilhada como estrofe. Nesse terreno, Severina não deixa de convocar os mestres a glosarem o mote de seu próprio viver, como em “o silêncio da noite é que tem sido testemunha das minhas amarguras”, recriado no verso de Manoel Xudu, transcrito por Zé de Cazuza:

Alta noite eu começo a andar à toa,

Vejo as casas fechadas pela rua

Vem do leste uma nuvem, cobre a lua,

Nem o vento nas árvores ressoa.

Não encontro no beco uma pessoa,

Só passeio nas ruas mais escuras

E o gênio cruel das desventuras

Me encontrando, sai doido, espavorido,

o silêncio da noite é que tem sido

testemunha das minhas amarguras

Zé de Cazuza

► José Nunes Filho, Zé de Cazuza, é um sertanejo de fala e timbre forte. Ritmado, no uso preciso e musical das palavras, à semelhança de um Apolo sertanejo, tornou-se um declamador inconfundível. Firme e generoso, recebeu-nos com *fidalgo apreço* na varanda de seu rancho nas imediações da Prata. E que beleza é vê-lo estender o verso à mesa ou à bancada como quem destrincha palavra a palavra no fio do punhal!

► Zé de Cazuza é de fato um Mestre. Desde muito tempo ganhou fama como o “gravador do sertão” por transcrever o improviso dos cantadores. Quantas pelejas e quantos poetas não disseram “palavras que o vento leva” para que Zé de Cazuza, lá estando, as retivesse de algum modo no espírito, não como registros textuais, mas essencialmente enquanto vocalidades que guardam entonações dos mais diversos cantadores. Seu acervo vivo, sua *oratura*, fez-se como um vastíssimo espaço linguageiro em estreita relação com aquele outro território poético ao qual aludiu-se, tendo como epicentro a região do Pajeú e do Cariri paraibano.

► Os cordelistas também desempenharam esse papel recompondo romances inteiros que lhes chegavam das longas pelejas cultuadas na oralidade. Mas Zé de cazuza, fiel a tudo que presenciou, assegura – “eu não mudo nada”. É essa a natureza de sua memória, o que faz dele na mais simples conversa o mais legítimo mestre e professor, aquele que corrige o tropeço sutil, a palavra inadvertidamente trocada ou posta fora de lugar. A poesia é então algo que nele vibra internamente para alcançar as distancias do sertão.

► No interior de sua casa, uma foto emoldurada expressa o quanto o seu ofício de poeta-gravador atravessa a história da cantoria. Ali estão os baluartes da épica sertaneja – Zé de Cazuza entre Patativa do Assaré, João Paraibano, Adauto Ferreira, Pinto do Monteiro, Severino Ferreira e a companheira de Pinto, Elza.

► A vasta antologia reunida por Zé de Cazuza em seu livro “Poetas encantadores” assume a forma-matriz de sua longa inserção no mundo da poesia e da cantoria. Mas seu livro, antes, está impresso em sua mente de guardador de versos. É este o livro que folheia quando relê os mais diversos autores, feito Antonio Pereira, “o poeta da saudade”:

Às seis horas a tristeza aumenta mais,

Os vaga-lumes já vem de luz acesa,

Nessa hora, até mesmo a Natureza

Se admira das coisas que ela faz.

Um carretel de tristeza ela nos traz

E a saudade é que vem puxando a linha

Para o retrato de minha mãe, minha mãezinha!

E eu chorando, incontido, oh! Noite ingrata!

A hora que a saudade mais maltrata

É num dia nublado à tardezinha



Figura 6. Theófanis Leandro de Lima e Zé de Cazuza.

Mestre Theófanis Leandro de Lima

▮ no sítio Malhada da Pedra, São José do Egito

▮ Logo de início, de Zé Bernardino, Theófanis recitou:

Gente de grande importância

e de resposta legítima

sabe que o matuto é vítima

da treva da ignorância

seja em qualquer circunstância

de amor ou separação

quem quiser boa canção

não procure outro tropeiro

o trovador verdadeiro

é o trovador do sertão.

▮ Theófanis persiste! – embora já não esteja entre nós, e olha que ele tanto me perguntou – “e o livro Nerson?” – sendo Nelson meu nome emprestado que à semelhança de algum amigo distante reaparecia em nossas conversas. Eu gostava desse apelido, pois me ocorria como um outramento. Depois passou, e ele guardou meu nome. O anfitrião me dirigia constantemente o tratamento de professor, quando em verdade é ele, a todo tempo, que nos ensina e nos faz lembrar que “mestre é aquele que de repente aprende”.

▮ O essencial da poesia e da cantoria se transmite no entusiasmo de figuras como ele: eloquente, exuberante, vozeirão alterando em melopeia os altos e baixos, olhos arregalados em

cada esquina do verso, assim é Theófanês, Deus epifânico e Dionísio, de um coração embora descrente dos céus, o maior de todos. Homem de grande gentileza, interessado na influência das forças planetárias, esse filósofo das terras rudes é também um grande conhecedor do tema do cangaço. Recitou pérolas dos mestres e cantarolou trovas de cangaceiros. Mas o que nos chega com sua presença no tom vibrante e ritmado é o constante transbordar de uma energia, o *pathos* sertanejo como expressão criadora.

► No interesse por Lampião, revela-se um leitor obstinado de tudo que se escreveu; destaca de forma apaixonada, talvez pelo reviver das cenas e episódios, os volumes que compõem “Lampião, seu tempo e reinado”, de Frederico Bezerra Maciel – “tudo é história do livro, eu não vi! Lampião entrou no cangaço por dismantelo; que ele fez besteira fez, agora eu não vou dizer muito que foi herói. Ele agiu como bandido” – e prossegue, tomado pelo tema: “Eu acredito muito no sistema planetário. Em 1926 ele fez uma previsão com uma vidente da Serra de Umã. Ela fez a previsão em cinco bandeiras. Virtuosa, se não me engano, foi a primeira a morrer, a primeira bandeira; em segundo morreu Livino, no Tenório, matado pelos cabras de Zé Pereira; o terceiro, Antônio Ferreira, num acidente aqui no Poço dos Ferros, em Ibimirim. O que mais demorou foi Ezequiel, o quarto, em Capoeira do Touro, na Bahia. Ficou só a quinta bandeira que era Virgulino Ferreira. Maria Bonita que entra em 1930, em 1938 já sabia de tudo. Quando viajavam para a gruta do Angico, quando iam pegar a canoa na beira do rio, ele viu o último sinal: veio a zelação, depois clareou, ficou preto e Maria Bonita foi dizendo:

Deus te tenha, Deus te tenha

Que na terra nunca venha

► “Quando ele estava pra morrer fez uns versos. Tem um que diz assim:

Meu rifle atira cantando

no compasso assustador

Faz gosto brigar comigo

porque sou bom cantador

Enquanto o rifle trabalha

minha voz longe se espalha

zombando do próprio horror

Quando me lembro Senhor

Dos meus tempos de inocente

Que brincava no cerrado

No meu sertão sorridente

Magoado de paixão

Sinto que meu coração xxx

*Chora amargamente**

► Em terreno espinhoso como o cangaço não se discute, e Theófanês bem o sabia. Retornou então para uma espécie de antologia dos poetas do Pajeú e do Cariri, alguns deles afeiçoados às duas armas, como Bernardo Nogueira. “Ele era meio capanga, andava de viola e rifle e estava glosando uma pessoa que entrava no poder em Monteiro. Deram a ele o mote ‘em uma taça de vidro’ e ele bebeu a caninha e glosou”:

No tempo que os ventos suís

Faziam estragos gerais

Um dia nos meus quintais

Semeei cravos azuis

Nasceram esses tafus

Amarelos como o citro

Prometi a santo Izidro

Se ele não mudasse a cor

Eu levarei quando for

*Em uma taça de vidro**

► Na sequência, a transnarração de Theófanês traz à cena outro arauto daquelas terras, o poeta trágico-romântico Biu Crisanto. “O Biu ele tinha uma noiva lá pra Paulo Afonso e depois a mulher não quis bem ele. Depois ele teve problema e ficou parálítico, uns dizem que foi uma coisa, outros que foi outra. Ele fez um soneto, é um amor cigano”:

O amor é uma mentira de cigano

Jamais acreditei nessa mentira

Esse vocábulo só me causa ira

Porque não existe amor, existe engano

Quem como eu sentiu o desengano

Nada mais no mundo se admira

O cérebro já não rola, já não gira

Não acredito mais no amor humano

Falar de amor é apego consistente

É expelir de um cérebro demente

Jamais acreditei nessa ventura

Eu acredito no amor passivo

Mas o amor preso, a outro cativo

Nunca passou de uma mentira pura

► A conversa foi longa, atravessou e ganhou outras extensões no tempo de cada um. Eu já não podia ir embora, pois aquela morada tornara-se a base de outro conhecer. Anoiteceu e insistiram para que eu pernoitasse. Deram-me o quarto da frente, na testada da casa, diante do horizonte que descortinava em breu. Acordei cedo e lá estavam Theóphanes, Maria José e Sifrônio, esperando-me para o café e nova jornada de conversas.

► Há muitas formas de acordar antes do dia, e, claro, o hábito sertanejo assim dispõe – dormir com as galinhas e acordar com o galo – nas jornadas que seguem, por anos, decênios, uma vida inteira. Mas há um acordamento súbito que não é sobressalto, que é como uma lâmpada que se nos acende e desvela nossas próprias janelas. Despertamos e ficamos a olhar um tempo, parados, como a verificar se nos antecipamos mesmo ao dia, se não há aí uma peça que pre-gamos em nós mesmos, se não levantamos pouco ou mal dormidos?... se não evadimos pelos labirintos da noite a querer escavar no breu a verdade de alguma constelação.

► Não, com certeza, não! O dia traz os pincéis, os turquesas, o lilás, mas ainda é um anúncio. As janelas, onde estão, as janelas,... ainda é noite!? É um acordar, sim, antes e com o dia. E acordar nessa véspera de hora, de um quarto de hora, é como se antecipar à consciência do mundo, sempre previsível, cotidiano; é como recuar ao silêncio e à clareira da noite, nessa fenda do dia.

► O ritmo da Natureza dita esse acordamento: uma música fina empoça o barro fazendo ecoar a trégua invisível da brandura, algum rugido de avião distante, pássaros gralham e, ao fundo, algum tirititi dos grilos. Uma fenda de luz corta o panorama dos céus. É o primeiro assentar do dia e já consigo ver melhor minha escrita que ainda não quer o branco, o claro, o bem dispor. Esses acordamentos são como frestas; há que saber nascer os dias com eles.

Crepúsculos e auroras do sertão

- E especialmente o bom madrugar são vivências tiradas ali, no manejo da terra na disposição quase religiosa do trato da vida. Fala-se muito da saudade do sertão e do sertão como saudade, é o que me ocorre no aprendizado com Theóphanes. Um dia, nas incursões de trabalhos no Rio de Janeiro, recebo a notícia pela filha de Eduy, Lâmia, a flor dourada da nova poesia: “o sertão amanheceu enlutado com a notícia da perda de Theóphanes Leandro”. Foi um silêncio estrondoso. Emudeci com a visão marejada que me devolvia àquele sítio. Um ou dois anos depois, retornei na Fazenda Malhada naquela busca do tempo perdido: o mourão da casa, o mandacaru encorpado, o banheiro no lado de fora, a caatinga no meio do sítio, o barreiro, a gravura de Costa Leite dentro da casa, a foto de Rogaciano, e a voz inquebrantável de Theóphanes, em tudo. Encolhido num banco, seu Sifrônio e , ao lado, Dona Maria José, olhando-me, sentintes.
- Com Theóphanes tornei-me cada vez mais afeito ao modo sertanejo, não propriamente nos hábitos que adquiri, mas espiritualmente. A amizade, a *phylia* sertaneja e o amor pelo sertão estão todos ali na energia desses encontros e uma trama forte como esta, não se deixa assim em despedida. Quem vive o sertão não deixa jamais de levá-lo, pouco importa a forma que ele venha a assumir.
-

Referências

- Campos, Lindoaldo (2010) ABC da poesia – Inspiratividades com palavras. Natal: Sebo Vermelho.
- Freire, Paulo; Macedo, Donaldo (2011) Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e terra. ISBN 978-85-7753-215-5
- Guelman, Leonardo Caravana. (2009) Univvverrso Gentileza. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias. ISBN 978-85-61812-00-3
- Nunes Filho, José [Zé de Cazuza] (2009) Poetas Encantadores. Campina Grande: Gráfica Marrone.
- Vasconcelos, José Rabelo de (2014) O reino dos cantadores, ou, São José. São José do Egito: Ed. do autor.
-
-
-

O Sagrado no Nordeste brasileiro: Romarias nas grutas de Bom

Jesus da Lapa, na Bahia

The Sacred in Northeast Brazil: Pilgrimages in the Bom Jesus da Lapa caves, in Bahia

Raimundo Pinheiro Venâncio Filho, Faculdade do Sertão Baiano, Avenida Antônio Carlos Magalhaes, CEP 48800-000, Monte Santo, Bahia, Brasil

Resumo: As peregrinações realizadas em grutas no Nordeste do Brasil representam um fenômeno diferenciado, onde a rocha deixa de ser algo natural e se torna sagrada. Em Bom Jesus da Lapa na Bahia, um Santuário se destaca reunindo diversas grutas. Em 1691, as grutas aos cuidados do evangelizador sertanejo Francisco de Mendonça, foram transformadas em lugar de oração, em templo católico que se transformou no Santuário de Bom Jesus, que até hoje é centro de convergência e peregrinação daqueles que buscam milagres e paz espiritual

Palavras chave: Romarias, Bom Jesus da Lapa, Religiosidade.

Abstract: Pilgrimages carried out in caves in northeastern Brazil represent a different phenomenon, where the rock is no longer something natural and becomes sacred. In Bom Jesus da Lapa in Bahia, a Sanctuary stands out, bringing together several caves. In 1691, the caves under the care of the sertanejo evangelizer Francisco de Mendonça were transformed into a place of prayer, into a Catholic temple that became the Sanctuary of Bom Jesus, which to this day is a center of convergence and pilgrimage for those who seek miracles and spiritual Peace.

Keywords: Pilgrimages, Bom Jesus da Lapa, Religiosity.

Introdução

► No Brasil, de acordo com Barbosa (2009), algumas cavernas servem de santuários para romarias católicas. A Lapa de Terra Ronca e a Gruta dos Milagres, em Goiás, são alguns exemplos. No Estado da Bahia, as romarias em cavernas acontecem em diversos lugares, como na Lapa

da Mangabeira, no município de Ituaçu, na Gruta do Bom Jesus de Iramaia, no município de mesmo nome, na Lapa dos Brejões, no município de Morro do Chapéu, na Gruta de Patamutê, no município de Curaçá e na Gruta do Santuário do Bom Jesus da Lapa, no município da mesma designação (Barbosa, 2009: 1).

► Este último, como “outro lugar” de convergência de devotos, está localizado no centro-oeste do estado da Bahia, a 900 km de Salvador e 850 de Monte Santo e é considerado um dos maiores santuários do Brasil, situado no Nordeste, - destacando-se juntamente com Juazeiro do Norte e Canindé.

► A cidade vive basicamente do fluxo anual de fiéis que se destinam ao santuário, base em sua economia, fato que é evidenciado pelo número de hotéis, pensões, lojas, bares, feira, barracas e restaurantes que servem, quase que exclusivamente aos visitantes. É um local de destinação turística voltada para o seu santuário, que atrai milhares de pessoas durante todo o ano

► Lá, a natureza foi valorizada como palco de manifestação do sagrado. Localizada à margem direita do médio São Francisco, está numa formação calcária abrigando diversas grutas que, ao longo de mais de dois séculos, atraem romeiros de vários lugares do Brasil. O morro, - que se destaca dos demais acidentes geográficos da planície -, se transformou em local sagrado, devido à crença popular dos peregrinos, atribuindo identidade ao lugar mais frequentado por eles (Figura 1).



Figura 1. Morro de Bom Jesus da Lapa/Bahia. Fonte: Própria

► Nesse morro, uma das localidades considerada sagrada é a gruta de Bom Jesus. De acordo com Castro (2008), existem várias versões para o seu surgimento. Assinalando o misticismo da religião católica popular, a caverna teria sido descoberta por um vaqueiro quando perseguia um boi, que tinha se desgarrado do rebanho. Na sua busca, encontrou a imagem do Bom Jesus no seu interior. De acordo com a Ordem dos Redentoristas, - líderes religiosos especialistas em locais tradicionais de romarias, que atualmente dirigem o Santuário -, a gruta foi descoberta por Francisco Mendonça, que, “após sair da prisão, teria se deslocado como andarilho pelo sertão baiano quando encontrou as grutas da Lapa onde depositou as imagens de Jesus Cristo e de Maria que carregava” (Castro, 2008: 1). Porém, de acordo com esse mesmo autor, a construção de mitos é comum nos espaços sagrados.

Há outro conto que relata a queda de uma criança com alguns meses de idade no rio São Francisco e que não se machucou. Além disso, para alguns romeiros, pequenas reentrâncias nas rochas, comuns em áreas de litologia calcária, são pegadas de Jesus Cristo. No passado, até o sangue dos morcegos, que caíam do teto das grutas eram considerados sinais da sacralidade do lugar

(Castro, 2008:8).

► A gruta, encontrada em condições naturais, tinha as características, típicas das demais cavernas calcárias, destacando-se as estalagmites e estalactites.

► Segundo Flexor (2014: 31), pelas várias descrições encontradas, as imagens de roca estiveram, sobretudo, ligadas aos Mistérios ou Passos da Paixão e à cena da Crucificação. Tornaram-se símbolo dos conjuntos em que, necessariamente, constavam Cristo e a Senhora Dolorosa e, por vezes, uma terceira figura, alternando São João Batista e/ou Madalena. O próprio Arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide deu notícias ao autor do Santuário Mariano sobre uma Senhora da Soledade, que existia no sertão, nas ribeiras do São Francisco, lugar conhecido como Bom Jesus da Lapa, levada até ali pelo ermitão, Francisco de Mendonça, ou Francisco da Soledade, por 1680. O já então padre Francisco, ordenado em 1700, doou uma imagem e

a mandou ir; não me constou se da Bahia, se da Vila de São Francisco [...] É imagem prodigiosa, e da proporção de uma perfeitíssima mulher. É de roca, e de vestidos. O mesmo devoto a mandou compor com vestidos preciosos, e de grande custo, com o Santo Sudário nas mãos, colocada na capela mor, encostada à cruz

(Santa Maria, 1947, v. 74: 168-172).

► Em 1691, a gruta, já descoberta pelos exploradores do sertão e habitada por onças, tornou-se

morada de Francisco de Mendonça, - o responsável por evangelizar o povo da região e viajantes, - sendo convertida por ele em lugar de oração, em templo católico que se transformou no Santuário de Bom Jesus. De acordo com Magalhães (2010).

Diante disso, Francisco, foi chamado pelo arcebispo para ir a Salvador e, após uma preparação, em 1706, ordenou-o sacerdote do “Santuário do Senhor Bom Jesus da Lapa e de Nossa Senhora da Soledade”. Em homenagem à Mãe das Dores, passou a se chamar Padre Francisco da Soledade

(Magalhães, 2010: 58-59).

1. Símbolos da fé em Bom Jesus da Lapa

► No morro e na gruta do Bom Jesus da Lapa, paulatinamente, foram agregados os vários símbolos da fé. Mais recentemente, em 1935, foi construído um cruzeiro, de cimento armado, de 12m de altura, servindo de marco da Igreja Católica Apostólica Romana e, também, como local para os romeiros acenderem velas na sua base (Oliveira, 1995: 49). Segundo esse mesmo autor, a paróquia de Bom Jesus da Lapa é, na atualidade, responsável pelos atos litúrgicos e comemorações que são realizadas no Santuário, na Igreja Matriz e em mais onze capelas a ela sufragâneas. Em 1995, Oliveira (1995: 54) afirmava que

Os festejos religiosos estendem-se por cerca de três meses, a começar de julho, terminando em setembro, da maneira mais brilhante, com as três romarias: a da terra, a do Bom Jesus e a da Nossa Senhora da Soledade.

► A imagem do Cristo Crucificado, sob a invocação de Bom Jesus, é a principal imagem de adoração e se encontra no altar-mor, na parte mais alta (Figura 2). Flexor (2009: 5) afirmou que, no século XVIII, a hierarquia das imagens no altar-mor foi estabelecida pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, ficando no lugar mais alto, o Santíssimo Sacramento, e mais abaixo a imagem do Cristo Nosso Senhor Crucificado, normalmente em grandes dimensões. Situava-se sobre o sacrário. Pelas características da imagem, hoje no altar referido, a atual substituiu a original, citada por frei Agostinho de Santa Maria (1722: 170), em 1722. Possivelmente, esse novo Cristo Crucificado, junto com a modernização da capela da gruta, foi colocado no altar-mor pelos Redentoristas, que passaram a se responsabilizar pela Matriz e igrejas a ela sufragâneas, a partir de 1956, incluindo a gruta. Durante as romarias, imensas filas de devotos se formam diante da imagem de Cristo para levarem seus pedidos, pagarem

suas promessas e depositarem os ex-votos nas dependências da gruta.



Figura 2. Imagem do Cristo Crucificado, no altar-mor, em Bom Jesus da Lapa. Fonte: Própria

► O culto às imagens sempre se destacou em alguns santuários. Em Bom Jesus da Lapa, por exemplo, isso pode ser evidenciado pelas longas filas que se formam para poder conseguir alcançar o altar do Bom Jesus. A união entre o fiel e o Santo Cristo, não precisa de intermediários o que, muitas vezes, contraria os dirigentes redentoristas do Santuário. Steil afirmou que os padres dirigentes tentam direcionar o culto das imagens para um caminho teológico, mas os romeiros se negam, pois os laços entre fieis e Cristo foram construídos ao longo da sua história de vida.

Na perspectiva dos romeiros, a imagem estabelece um campo semântico que organiza sua cosmologia. Há uma característica neste ritual que é a da relação direta dos romeiros com o Santo, tratando como uma pessoa humana e amiga, mas ao mesmo tempo poderosa e boa que pode responder às necessidades daqueles que estão vivendo na Terra

(Steil, 1996: 129).

► Nas dependências internas da gruta se destacam as chamadas Grutas do Monge e da Onça, que são formações calcárias na caverna maior. Conta a lenda que elas estão relacionadas ao fundador do Santuário que, no passado, convivia pacificamente com uma onça no lugar. A Cova da Serpente é outra formação dentro da mesma gruta, que simboliza a força do mal. A lenda diz que uma serpente alada, pode atacar os fiéis, mas o amor de Maria livra e salva a

todos (Castro, 2008: 11).

► Os dirigentes Redentoristas realizam as atividades religiosas na capela do Santíssimo que substituiu a antiga sala dos milagres, - na tentativa de direcionar a fé dos fiéis, no Sacramento da Eucaristia -, em lugar dos milagres e dos poderes espirituais dos santos.

► A gruta de Nossa Senhora da Soledade é interligada à gruta do Bom Jesus por um túnel, escavado nas pedras, formando uma ampla área, onde os fiéis se postam, fazendo demonstrações de sua fé e devoção à Mãe de Jesus. Ai são ministrados os sacramentos, como, batismos, casamentos e confissões (Figura 3).



Figura 3. Gruta de Nossa Senhora da Soledade de Bom Jesus da Lapa. Fonte: Própria

► A gruta de Santa Luzia e a sala dos Milagres são recintos que completam o ambiente interno do Santuário de Bom Jesus da Lapa. Na sala dos Milagres, inúmeros ex-votos estão depositados, como muletas, cabeças, braços e pernas esculpidos em madeira, mechas de cabelos e fotografias, dentre outros ex-votos oferecidos pelos fiéis, como representação de devoção e agradecimento. Por outro lado, a água, recolhida na Gruta dos Mártires como também é chamada, é levada para casa por esses fiéis e tida como curativa de doenças diversas, principalmente dos olhos (Castro, 2008: 10).

► Na frente ao acesso à gruta foi construída uma praça, geralmente conhecida como esplanada que é cercada por grades, separando o Santuário da rua principal. Nos períodos de maior fluxo

de fiéis, as grandes celebrações, são realizadas nesse local (Figura 4).



Figura 4. Esplanada e entrada do Santuário de Bom Jesus da Lapa. Fonte: Própria

- Castro (2008), ainda, identificou a dimensão da religiosidade popular nesse local onde muitas práticas religiosas são criadas ou reinventadas pelo imaginário dos fiéis que vivenciam o ambiente. A pedra do sino, no morro da Lapa, é um fragmento rochoso que emite um som característico, quando é atritado por outra pedra, e é respeitada por muitos, que a consideram parte do seu roteiro devocional, informou esse autor. “Bater na pedra do sino é, para alguns peregrinos, uma obrigação equivalente a visitar as grutas ou assistir às missas” (Castro, 2008: 9).
- Tudo aquilo que não é entendido pelos fiéis, se torna místico, classificado como santo e assim cultuado. A água que escorre nas grutas não é uma água qualquer, mas de um lugar especial.
- A maior parte dos frequentadores do Santuário pertence à massa popular brasileira ou baiana, em específico, como agricultores, trabalhadores da construção civil e aposentados rurais. Geralmente, são pessoas relacionadas entre si, conhecidos ou vizinhos, que se organizam para fazer a viagem à Lapa.
- Os romeiros se deslocam em caminhões “pau-de-arara”, ou ônibus fretados pelos organizadores das romarias. Segundo Steil (1996), os organizadores são pessoas responsáveis por manter contato com os administradores da paróquia local, para saber a programação e datas importantes do culto no Santuário.
- As distâncias percorridas chegam a centenas de quilômetros e a estadia é de, no máximo, três dias na cidade de Bom Jesus da Lapa. Entre os visitantes, que frequentam a cidade, além dos fiéis fervorosos, existem aqueles que participam da peregrinação por curiosidade, mantendo um certo distanciamento dos rituais, buscando, por sua vez, divertimento nos ambientes profanos.

Os votos e promessas fazem parte do ambiente simbólico, vivido pelos humanos, que reafirmam, em Bom Jesus da Lapa, o catolicismo tradicional popular. O surgimento, desenvolvimento e existência das romarias, até os dias de hoje, está associado à dependência dos fiéis, principalmente das classes mais populares, ao sobrenatural, pelo que é bendito e possível ritualizar.

2. Culto e devoção

Os cultos rotineiros são marcados por celebrações, oficiadas pelos padres Redentoristas de Bom Jesus da Lapa, considerados especialistas em cultos e assistência religiosa a santuários. Eles, no entanto, pregam uma liturgia menos popular, buscando, ao contrário, impor um racionalismo ante o misticismo característico dos fiéis que chegam àquela cidade. Nesse sentido, Steil (1996) considerou fundamentais as diferenças de posições, entre o catolicismo popular e o ortodoxo, para a sobrevivência dos fluxos constantes de fiéis.

É justamente enquanto um palco de trocas culturais e de ideias, um ponto de encontro entre crenças ortodoxas e dissidentes, um universo de difusão de costume e valores antigos e novos, um lugar de transações rituais e econômicas e uma arena de disputas de discursos seculares e religiosos que a romaria se constitui numa questão extremamente *relevante e atual* (Steil, 1996: 86).

Nos Santuários evidenciam-se exemplos de resistência da fé dos frequentadores que, na sua maioria, preserva as tradições do catolicismo popular, cuja fé e misticismo superam as pregações modernas das religiões.

As esmolas são associadas a todo o cerimonial transcorrido na cidade (Figura 5). A ajuda aos mendigos, por exemplo, faz com que o visitante se sinta fortalecido espiritualmente por ajudar o mais carente, embora, pelos cartazes, - exibidos no Santuário e pelo serviço de som, os padres façam campanha contra essas doações.



Figura 5. Pessoas pedindo esmolas nos portões do citado Santuário. Fonte: Própria

► A zona urbana tem sua rotina transformada durante as principais festas religiosas, e o impacto maior é evidenciado no comércio. Castro (2008) classificou os comerciantes de Bom Jesus da Lapa em três categorias: em primeiro lugar, os distribuidores, que vendem mercadorias a barraqueiros e moradores; em seguida, os que comercializam temporariamente no segmento informal, que vendem predominantemente mercadorias destinadas aos romeiros e às vezes, para os moradores da cidade; por último, os vendedores fixos residentes, que oferecem os seus produtos, predominantemente aos moradores, no pós-fluxo com o que lucram com as rendas daqueles que ganharam com as romarias.

► A sacralização dos lugares é muito evidenciada no sertão baiano. A religiosidade popular, assim como em Bom Jesus da Lapa, foi a responsável pela transformação da Serra do Piquaraçá, em Monte Santo, lugar que nasceu e se desenvolveu em função da simbologia sagrada.

Conclusão

- ▮ O Santuário de Bom Jesus da Lapa, lugar de referência para fiéis que periodicamente frequentam as grutas consideradas sagradas, apresenta uma história, assim como outros santuários nordestinos, atrelada às práticas do catolicismo popular que já perduram por muitos séculos.
 - ▮ As promessas que são pagas através dos ex-votos, a busca por milagres e a emoção dos fiéis são repetidas anualmente, impulsionando a permanência imponente do Bom Jesus como o protetor maior. Essa devoção, transforma a cidade em um ambiente sagrado, delimitando o espaço sagrado dos demais, obrigando uma melhor receptividade nas datas de maior fluxo.
 - ▮ Buscou-se mostrar como a fé e religiosidade promovem um fluxo cada vez maior de pessoas que vão ao Santuário de Bom Jesus da Lapa buscando no tempo sagrado das romarias, um novo renascimento espiritual, da alma e, psicologicamente, mesmo do corpo. Nesse cenário a cidade de Bom Jesus da Lapa se transforma em um símbolo religioso bastante significativo no território baiano, um dos maiores centros de convergência de fiéis no Brasil.
-

Referências

- ▮ Barbosa, Elvis Pereira (2009) “Cavernas e religião: considerações sobre algumas romarias em cavernas no sertão da Bahia”. Congresso Brasileiro de Espeleologia, 30. Anais. Montes Claros/MG: Sociedade Brasileira de Espeleologia 9-12. 1-6. [Consult. 2014-07-24] Disponível em: http://www.sbe.com.br/anais30cbe/30cbe_001-006.pdf.
 - ▮ Castro, Jânio Roque Barros (2008) “A topografia do sagrado e a natureza mística das cidades-santuários: uma leitura a partir da cidade de Bom Jesus da Lapa – Ba”. Espaço e Cultura. UERJ, Rio de Janeiro, nº 24, p. 33-43. [Consult. 2013-12-20] Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3572/2492>.
 - ▮ Flexor, Maria Helena Ochi (2014) “Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador. Salvador”, (digit.).
 - ▮ Magalhães, Janilson Alves (2010) “A romaria da terra e das águas de Bom Jesus da Lapa/Ba: (Re) invenção do religioso e do político”. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal da Bahia. Salvador.
 - ▮ Oliveira, José Cláudio Alves de (1995) “Ex-votos da sala de milagres do Santuário de Bom
-

Jesus da Lapa”: sociedade, religião e arte. 112fl. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador/Ba.

► Santa Maria, Agostinho (frei) (1722) “Santuário mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora”. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram. v. 9. (Oferecida a D. Sebastião Monteiro da Vide).

Steil, Carlos Alberto (1996) O' sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa-Bahia". Petrópolis/RJ: Vozes.

Ahwach : a voz da população Amazigh

Ahwach: The voice of the Amazigh people

Habiba Naciri

Universidade Mohammed V, Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Licenciatura em
Estudos Portugueses, Avenue Mohammed Ben Abdallah Ragraoui, Rabat 10000, Marrocos

Resumo: Para os imazighen do sul de Marrocos, a dança de Ahwach executa-se em manifestações festivas. Não se pode imaginar um casamento nem uma festa popular sem a presença desta celebração autêntica. No presente artigo, tentaremos refletir sobre a importância que desempenha esta dança na sensibilização do povo amazigh. Assim, mostraremos como a palavra conjugada com a coreografia serve como meio de comunicação e de influência.

Palavras chave: Ahwach, Amazigh, Dança, Língua, Marrocos

Abstract: For the Imazighen of southern Morocco, the Ahwach dance is performed in festive events. It is impossible to imagine a wedding or a popular celebration without the presence of this attentive celebration. In this article, we will try to reflect on the importance that this dance plays in sensitizing the imazighn. Thus, we will show how the word combined with the choreography serves as a means of communication and influence.

Keywords: Ahwach, Amazigh, Dance, Language, Morocco

Introdução

► Em 2011, Marrocos começou a considerar a língua *amazigh* –conhecida na literatura internacional sob o nome berbere- como língua oficial a par do árabe. Efetivamente, no texto da Constituição, determina-se perfeitamente que:

A língua árabe considera-se a língua oficial do estado (...), do mesmo modo, o amazigh constitui a língua oficial do estado enquanto património comum de todos os marroquinos sem exceção.

(Constituição, 2011:5)



Figurar. A dança de Ahwach no sul de Marrocos. Fonte: Disponível em URL: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Ahwach_Aoulouz.png [Consult. 2021-11-20].

-
- ▶ Mesmo sendo língua materna de muitos marroquinos, não conseguiu estabelecer para si o mesmo estatuto da língua árabe durante séculos. Isto é, os berberes (*imazighen*, a partir daqui) adotaram a língua da fé muçulmana, mas continuaram a falar em família a sua língua fazendo-a chegar aos nossos tempos de geração em geração, por via oral (Naciri, 2012:19).
 - ▶ De facto, os *imazighen* aceitaram a religião islâmica proveniente da península arábica e acolheram a língua árabe de braços abertos por ser a língua do Livro Sagrado, o Corão. Pouco a pouco, o árabe ia-se afirmando nas terras dos imazighen e passando a substituir rapidamente a língua *amazigh* em muitos domínios da vida da população autóctone.
 - ▶ Hoje, o *amazigh* conseguiu resistir e mudar o seu destino, passando a desfrutar do mesmo peso do árabe na constituição marroquina. A língua conseguiu afirmar a sua autonomia. Isto é, o *amazigh* confirmou-se devido aos seus falantes e estes agarraram-na como meio de expressão.
 - ▶ Com a sua oficialização, esta língua dispõe de uma ortografia denominada *Tifinagh* e de um Instituto Real de Língua e Cultura *Amazigh* (IRCAM) cujo labor essencial é conservar a identidade *amazigh* no contexto marroquino como vem definido na sua página oficial na internet (Institut Royal de la Culture Amazighe, 2021).
-
-
-

O *Amazigh* e as suas variedades em Marrocos

► Como já dissemos, Marrocos abriu uma página de conciliação com esta língua no século XXI. Determinou-se uma ortografia para o *amazigh*, denominada *Tifinagh*, e começou-se a ensinar uma versão unificada das três variedades em escolas modelo esperando no futuro a sua generalização em todas as escolas do país.

► No nosso espaço geográfico, a língua *amazigh* apresenta três variedades, a saber: (i) *Tarifit*, (ii) *Tamazight* e (iii) *tachelhit* (Boukous, 1995):

► (i)-*Tarifit* é uma variedade pronunciada no noroeste de Marrocos, na região do Rif, em cidades como Tetuan, Nador, Husaima, entre outras.

► (ii)-*Tamazight* é o *amazigh* do centro; usa-se nas regiões rurais em torno das cidades, como Khenifra, Fez, Ifran, Khemisat, etc.

► (iii)-*Tachelhit* é uma variedade utilizada por muitas pessoas do sul de Marrocos, particularmente desde a cidade de Marraquexe, passando por Agadir, Taroudante, Ouarzazate, Essaouira, e os arredores destas.

► Na realidade, o ensino de uma versão unificada das três variedades não resulta sobretudo para os próprios nativos da língua. Como afirmámos acima, os *imazighen* herdaram esta língua em berço, isto significa que para as poucas crianças *imazighen* que calham numa escola que considera o *amazigh* no seu currículo, enfrentam um *amazigh* não utilizado em família. Isto é, aprendem um *amazigh* que tem pouco a ver com a sua realidade linguística (Naciri, 2012:36). Mesmo na televisão, estranha-se muito esta versão. Assim, no comando da televisão pode-se escolher uma variedade do *amazigh* para assistir a um programa contrariamente ao que existia antes.

► Mesmo não havendo televisão nem redes sociais, a comunidade *amazigh* criou para si uns encontros anuais onde os laços se mantêm com as origens. Durante estes convívios, organiza-se o *Ahwach* (Figura.1), uma festa de dança reconhecida nas regiões do sul de Marrocos onde se fala a variedade *amazigh* de *Tachelhit*. No ponto seguinte tentaremos abordar os rituais desta dança e as suas modalidades: o *Ahwach* feminino e o masculino.

O *Ahwach*, uma dança popular no sul marroquino

► No sul de Marrocos, na zona que se estende desde a cidade de Marraquexe, passando por Agadir, Taroudante, Ouarzazate, Essaouira, e os arredores destas, o *Ahwach* abunda nas manifestações festivas da população local destas zonas.

► Primeiro, o substantivo *Ahwach* vem do verbo *amazigh huch* que significa dançar. Esta festa baseia-se numa dança coletiva de homens ou de mulheres chefiada por uns poetas denominados *imdyazen* e assistida por um público.

► O *Ahwach* é um tipo de dança popular e específica da região sul. É uma dança coletiva de homens e de mulheres que dançam, um ao pé do outro, representando um retrato da solidariedade humana. A importância desta dança radica no facto de representar uma imagem simbólica da união na cultura *amazigh*. Assim, passou a ser um ingrediente importante do folclore marroquino. Nas manifestações culturais internacionais de música popular participa como parte integrante do património cultural marroquino.

► Em casamentos, batizados ou simplesmente em festas, o *Ahwach* anuncia-se como forma de afirmação e de identidade social. Sabe-se com antecedência que é a dança esperada no dia da celebração *amazigh*.

► Assim, os convidados de um casamento depois do jantar saem para assistir à dança e permite-se também aos não convidados, nas zonas rurais, assistirem ao espetáculo porque é bem sabido que não se pode resistir às cantigas e às melodias de *Ahwach*.

► Nalgumas zonas da região de Taroudante, precisamente na localidade de Aoulouz, há mesmo uma altura do ano na qual se organiza uma manifestação chamada *Rma* que dura três dias onde se celebra o *Ahwach*. Geralmente, *Rma*, uma espécie de romaria à marroquina, ocorre no verão e é uma data importante para a população *amazigh* espalhada no país ou no mundo. Muitos *imazighen* marcam as férias na altura de *Rma*, pois, pode-se assistir a *Ahwach*, voltar ao ninho, às origens e, sobretudo, ver a família. Para preparar o evento de *Rma*, os habitantes da aldeia participam com um valor definido já pela comissão organizadora. Este valor serve para comprar uma vaca que degolam após tê-la levado primeiro a um santuário que a abençoa, segundo o imaginário popular. Sacrificam o animal e anuncia-se o início da festa. Ao longo

destes três dias, come-se, bebe-se e paga-se a festa a partir desta participação coletiva. Quem tiver mais possibilidade, oferece aos organizadores dinheiro extra, casa para organização do evento, cadeiras para o público, entre outros.

► Nas aldeias, antes da celebração, varre-se o chão impedindo que o pó se espalhe no ar e suje os dançarinos e os espectadores. Como a dança consiste em movimentos e gestos corporais, os dançarinos batem o pé no chão completando os toques da orquestra. A força dos movimentos faz com que o pó da terra se destaque no ar, por isso, se molha o chão com a água.

► Atualmente, nas cidades, o *Ahwach* passa-se em palcos especiais para esta atuação.

► A repartição do cenário é a seguinte: de modo geral, os dançarinos encontram-se no centro, em frente deles a orquestra, à direita e esquerda ou viceversa os públicos feminino e masculino devidamente separados.

O *Ahwach* masculino

► No dia da celebração desta dança, anuncia-se nas aldeias o estado de preparação à celebração. Na região de Taroudante, o *Ahwach* masculino caracteriza-se em Aoulouz pela vestimenta unificada dos dançarinos de cor branca ornada por um punhal amazigh típico e umas babuchas.

► Geralmente, a dança começa pelas 23h30 e dura até de madrugada. Para a população campestre, tem de se programar tudo muito bem para receber o evento. Pois, tem de fazer todas as tarefas diurnas do dia da dança e do dia seguinte. O *Ahwach* não é apenas uma dança pela qual se quer divertir. O *Ahwach* para a população *amazigh* é uma ocasião de discussão de questões da preocupação social. A poesia proferida pelos poetas não se prepara com antecedência. Chega-se ao local da celebração, entram os dançarinos, atuam e de seguida um dos poetas abre o discurso, cumprimentando com os seus primeiros versos os organizadores e os espectadores. O outro poeta responde às palavras do seu colega com outros versos que vão na mesma temática dos primeiros. O diálogo entre os poetas é mediado por uma música tocada pela orquestra usando instrumentos tradicionais exemplificados na Figura 2. e na Figura 3. e denominados: *naqus*, *talunt* e *tirqawin*.



Figura 2. Naqus Fonte: Disponível em URL <http://cyberspaceandtime.com/Oag7G7EhwPg.video+related> [Consult. 2021-11-20].



Figura 3. Talunt Fonte: Disponível em URL <https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%86%D8%AF%D9%8A%D8%B1> [Consult. 2021-11-20].

► Quer dizer, o primeiro poeta termina os seus versos. A orquestra toca uma música ritmada chefiada por um homem que sabe dançar bem e a ele cabe a harmonia do grupo. Com uns gestos bem controlados vigia a atuação dos dançarinos que superam em muitas ocasiões vinte pessoas. Quem quer dançar com o grupo, pode fazê-lo à vontade desde que possa seguir o maestro conhecido com o nome de ameryas (presidente). O grupo musical toca e, ao mesmo

tempo, os dançarinos repetem os versos do poeta, aplaudindo ao ritmo da música tocada seguindo o ameryas.

► Esta fase é conhecida no *Ahwach* de Aoulouz com o nome de *ajughere* segundo Qadiri (2019) o nome é *amjuker* e que significa *o lento*. Isto é, o ritmo de *Ahwach* nesta primeira fase é lento porque se dá importância à palavra dos poetas ao revés da segunda fase, chamada *usus*, na qual o ritmo é acelerado em comparação com a primeira fase.

► Proferir versos perante o público considera-se um ato corajoso. Nem só por isso, como não se preparam as poesias, os *imdyazen* –poetas- devem ter uma habilidade e devem ser dotados de um talento. O tempo entre a recitação dos primeiros versos do poeta A, a pausa de música e a resposta do poeta B é curto ; passa-se num minuto ou dois. Assim, o poeta tem de ter a capacidade de receber os versos, compreendê-los e pensar noutros imediatamente antes de os articular. Além disto, o poeta deve ter uma cultura geral e deve responder ao seu colega no campo do *Ahwach* porque é mal visto não reagir ou não ter ideia sobre as questões tratadas. O *Ahwach* é uma forma de competição ainda entre os *imdyazen* não apenas a nível da palavra mas ainda a nível social e regional. As diferentes aldeias adquirem fama e passam a ser reconhecidas na região por causa dos seus poetas.

O *Ahwach* feminino

► Na atualidade, esta cerimónia passa-se muitas vezes em espaços fechados. Normalmente, a mulher *amazigh* não tem coragem para dançar em frente das pessoas sobretudo para um público masculino. Mas também, não se atreve a tomar a palavra em frente de poetas. Por isso, as poetisas aproveitam os casamentos unisexos para se expressar e transmitir os seus estados, inquietudes, esperanças, tristezas, alegrias, etc.

► Antigamente, em Aoulouz, as raparigas solteiras dançavam perante um público misto. Era uma ocasião para os não casados arranjarem mulher. Chama-se a este *Ahwach* feminino *Agwal* que vem do nome *Awal* que é, em amazigh, fala. Aceita-se para as solteiras mas não para as casadas. O cenário é o mesmo: no centro, as dançarinas em frente delas a orquestra e o público à direita e esquerda ou viceversa. Há uma diferença nos instrumentos utilizados. Em *Agwal*, usam-se os instrumentos do *Ahwach* masculino e um tambor conhecido na cultura local sob o nome de *Ganga* mostrado na Figura 4.



Figura 4. Ganga Fonte: Disponível em URL <http://cyberspaceandtime.com/Oag7G7EhwPg.video+related> [Consult. 2021-11-20].

► De qualquer forma, as raparigas não dançam em público por causa das gravações de *Agwal* pelos espectadores. Nenhuma quer aparecer nas redes sociais, pois considera-se ofensivo. Existem orquestras femininas que tocam e cantam e as mulheres dançam à vontade. Porém, mesmo em ambiente fechado, teme-se os telemóveis e não se ousa participar na dança.

A palavra em *Ahwach*: para uma sensibilização social

► Até agora vimos a dimensão social e cultural que desempenha a dança de *Ahwach* na população *amazigh*. Após termos feito uma aproximação geral sobre esta dança e as suas modalidades, tentaremos, neste parágrafo, então aproximar o leitor do poder da palavra na poesia recitada pelos poetas tratando os diferentes aspetos da vida e da preocupação social *amazigh*.

► Primeiro, na antiguidade, antes mesmo da chegada da eletricidade às aldeias e da entrada da televisão em casa, o *Ahwach* era o palco onde se apresentavam e se discutiam as grandes questões nacionais. Como a rádio *amazigh* era o único meio existente e como não se reconhecia o *amazigh* como língua oficial do país, o *Ahwach* passou durante décadas, a sensibilizar a população *amazigh* para a importância de salvar a identidade dos *imazighen*. Estes últimos estavam cientes de que o cenário havia de mudar e Marrocos iria reivindicar o direito dos próprios *imazighen* à sua língua.

► A questão da língua e da identidade *amazigh* foi sempre tratada pelos *imdyazen* em versos bem ritmados. Nos tempos presentes, novas leituras da situação *amazigh* prevalecem no *Ahwach* como mostraremos no Quadro 1. nos versos proferidos em *Ahwach* na localidade de Taliouine

(iii) poeta C: Mbarek Abed:

[illegible]

Poeta – c: ◌ⵓ.ⵎ ⵉⵔ ◌ⵇ.ⵎⵉⵔ ⵉⵔ ⵎ.ⵉ ⵐ.◌ⵔⵉⵔ ⵉⵔ ⵉⵔ ⵎ.ⵉ ⵐ ⵎⵉⵔⵉⵔ ⵉⵔ ⵔⵔ ⵐ.◌ⵔⵉⵔ ⵉⵔ ⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵔ.ⵉ ⵉⵇ.ⵎⵉⵔ ⵐ ⵐⵉⵔⵉⵔ ⵉⵔ ◌. ⵉ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵐ.ⵉ ⵉⵇ.ⵎⵉⵔ ⵉⵔ ⵉⵔ ⵉⵔ	Poeta – c: - Awal nkh amazigh is lan ttarikh ns - Is llan gh lkotob n gh tasot n tasot - Mlad is gan imazighn ghiklli tn rikh - Ra kollo nghwi tamazirt or tt yofi yan	Poeta – c: - A nossa língua tem a sua história - Datada em livros, de uma geração para outra - Se fossem os imazighen como eu queria - Tínhamos mandado no país e não o deixaríamos a ninguém
Poeta – b: ◌. ⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ ⵉⵔ ⵉⵇ.ⵎ.ⵉ	Poeta – b: - A chofat lhfla d lfrh lli gh llikh - Illa gis lkhir iggotn or ikhassa yat - yili gis yan ljmhor okan ikhyyrn - Mlat akh tfinagh a nzt yan lhrf ns (x2) - Is a tnt ka naddr gh uhwach nna gh llikh	Poeta – b: - Olhem esta festa e este casamento onde me encontro - Na festa, há muita generosidade e não se precisa de nada - Na festa, há muitos espectadores bondosos - Mostrem-nos <i>tfinagh</i> para ver a sua letra - Falamos de <i>Tifnagh</i> apenas quando estou nas festas de <i>Ahwach</i>

Quadro1. A poesia de *Ahwach* em *Tifinigh*, a sua transliteração e tradução para o português, Habiba Naciri, *Ahwach*

Taliouine, 2020

► O primeiro poeta introduz a fala dele chamando a atenção para o facto da realização de um censo para a determinação das pessoas que escrevem em *Tifnagh*. Continua a explicar ironicamente de que o interesse vai para aqueles que dominam a escrita e não para os falantes nativos da língua.

► A questão discutida aqui nestes versos realça uma realidade vivida por muitos indivíduos *imazighen*. Muitos destes, como explicado acima, não sabem ler usando a ortografia *tifnagh*. Os poetas, nestes versos, reconhecem a relevância da língua *amazigh* no contexto marroquino. Porém, acusam os de cima- os políticos- de se interessarem apenas pelas estatísticas, tapando os ouvidos à realidade vivida. Assim, um dos poetas dirige a palavra aos políticos afirmando

que não se interessam pelos *imazighen*, mas sim se interessam pelas estatísticas sobre *Tifinagh*. E mais tarde, um outro acusa os mesmos políticos por serem os responsáveis pela situação atual da língua *amazigh*.

► A história testemunha a existência dos *imazighen* nas terras chamadas, hoje em dia, Marrocos. Ninguém pode ignorar isto. Por isso, o terceiro poeta condena os próprios *imazighen* assumindo que são os responsáveis pela situação vivida no passado e que continuam a viver no presente.

► Deleitamo-nos pela nova situação da língua amazigh, não obstante, como *imazighen* que somos, continuamos a passar o *amazigh* para as novas gerações oralmente, seguindo os nossos antecessores. Isto é, embora tenhamos uma ortografia da nossa língua, mas como não a dominamos, refugiamo-nos na oralidade.

► Concluímos o nosso texto afirmando que a dança de *Ahwach* revela a preocupação da população *amazigh*. Num retrato de alegria, a língua usa-se com uma dupla função: a língua como meio de afirmação e de revelação identitária e a língua como meio de reflexão e de sensibilização social. No nosso entender, a resistência que tem demonstrado o *amazigh* ao longo da história tem a ver com estas funções e daí a sua chegada e oficialização na atualidade.

Referências

► Boukous, Ahmed (1995) *Société, langues et cultures au Maroc : enjeux symboliques*. Rabat. Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.

► Naciri, Habiba (2012) *O multilinguismo e os processos de aquisição de PLE na universidade marroquina*. Tese de Doutoramento. Rabat: Universidade Mohammed V- Agdal.

► Qadiri, Mohamed (2019) *Raqsat Ahwach*. [Consult. 2020-11-20] Disponível em URL: www.raiayoum.com/امال-ادون-ع-ش-اوح-أ-ة-صق-ري-ري-واق-ل-اد-م-ح-م/

► Institut Royal de la Culture Amazighe. [Consult. 2021-11-20] Disponível em URL: <https://www.ircam.ma/?q=fr>

► Constitution. [Consult. 2020-11-20] Disponível em URL: http://www.sgg.gov.ma/Portals/o/constitution/constitution_2011_Fr.pdf

O poder da legenda de Lalla Aicha El Bahria

Le pouvoir légendaire de Lalla Aicha El Bahria

NadaEL AHIB Universidade Mohammed V, Instituto de Estudos Africanos,
Euromediterrâneos e Iberoamericanos, Av. Allal EL FASSI, BP.6633, Madinat Al Irfane,
Rabat, Marrocos.

Resumo: Situado a proximidades da cidade de Mazagão (El Jadida), o santuário de Lalla Aicha El Bahria não pára de receber às mulheres que desejam (al baraka) a benção da Santa Aicha para se tornarem férteis ou arrajarem maridos. Passando 5 séculos, a história desta santa transmitida oralmente, fica persistente na memória das mulheres marroquinas.

Palavras-chave: Marrocos, Lalla Aicha El Bahria, santuário, benção.

Résumé: Situé à proximité de la ville de Mazagan (El Jadida), le sanctuaire de Lalla Aicha El Bahria ne cesse de recevoir des femmes qui souhaitent (al baraka) la bénédiction de Santa Aicha pour devenir fertiles ou trouver des maris. Après 5 siècles, l'histoire de cette sainte, transmise oralement, reste persistante dans la mémoire des femmes marocaines.

Mots-clés : Maroc, Lalla Aicha El Bahria, sanctuaire, bénédiction.

► Longe de aproveitar a paisagemmarítima da regiãoomeada « Sidi Moussa », as mulheres visitam este lugar por uma razão específica : implorarLalla Aicha El Bahriapedindo-lhe um marido ouum filho.

► A gruta está localizada nas rochas no meio de uma falésia, o que torna o acesso quando, contornam as pedras. Algumas, que não conseguem manter o equilíbrio, caem várias vezes e se levantam, dando uma risadinha nervosa. Mas não importa o que aconteça, essas mulheres nunca desistem. Não concebem a ideia de partir sem visitar este lugar sagrado reservado apenas a mulheres.

► Por isso, as visitas ao santuárioLalla Aicha nuncafaltam devido à vontadedestasmulheres e crêncã que têmdesta santa.

► Segundo Mohamed, um pescador da região, o local passou por várias tragédias.

Muitas mulheres se afogaram ao tentar chegar à caverna em um momento de maré alta”, disse. Divertidos com o espetáculo, os jovens sentaram-se na ponta da falésia para observarem este cenário inusitado. As mulheres trazem consigo verdadeiras festas especialmente preparadas para a ocasião, na esperança de que a santa concorde em atender aos seus desejos. Pratos fartos de cuscuz sem sal, galos de penas pretas ou marrons abatidos, ovos de pombo, pão sem sal, sacos de açúcar, pacotes de leite e velas desfilam diante dos olhos dos curiosos que os têm ... já com água na boca.

(Le Matin; 2013)

► Imaginando o perigo do caminho ainda com ofertas pesadas!!!

► Se as mulheres arriscam a vida para visitar a santa é porque, segundo a lenda, Lalla Aicha El Bahria seria capaz de curar enfermos, casar a velhas solteironas e permitir que mulheres estéreis tivessem filhos.

► Para melhor perceber o mistério deste santuário, seria bom conhecer a história desta santa e como chegou a ter este lugar sagrado na memória das marroquinas.

► A história passou pela viagem de uma jovem de Bagdad que se chama Aicha, dotada de um saber notável, viajou para Marrocos procurando Sidi Bouchaib Reddad -outro santo da região também- por ter uma relação espiritual com ele. Foi descrito como um homem de grande sabedoria científica e religiosa. Lalla Aicha, por muitas histórias contadas deste sabio, ficou impressionada e decidiu ir procurando saber e desejando-lhe como marido. Mal chegou à boca do rio Oum Rabii, morreu e tornou-se santa.

1. O santuário Lalla Aicha El Bahria: uma eseparança alimentada das histórias ancestrais.

► Devido ao perigo que o penhasco apresenta, houve sempre jovens jogando ao futebol ou passeando.

► As mulheres de classe media ou alta vêm para apresentar ofertas à santa pedindo aos jovens transportá-las até a margem do rio por meio do dinheiro.

Certaines femmes qui n'arrivent pas à descendre les rochers pour atteindre la grotte paient des jeunes pour amener les sacrifices jusqu'à la grotte. (...) Un jour, nous étions en train de

jouer au football, moi et mon copain, le soir, lorsqu'une femme conduisant une belle voiture s'est arrêtée et nous a donné 100 DH chacun pour descendre un plat de couscous à la grotte. Il faisait noir, alors nous l'avons caché derrière un rocher et, dès qu'elle est partie, nous sommes retournés pour manger le bon plat!

(Le Matin; 2013)

► Um testemunho deste tipo deixa o leitor hesitando pelo facto de se esta santa é realmente abençoada ou é o imaginário popular gravado na memória do género feminino marroquino que a descreve como tal???

► Uma das vantagens do santuário, é que reúne a vários mercadores e cafés locais que confirmam as múltiplas visitas durante a primavera e o verão sobretudo com a chegada de marroquinas vividas no estrangeiro crendo na “Baraka” ou benção da santa. O santuário torna-se um lugar de peregrinação junto com outro santuário de uma mulher chamada Lalla Yattou.

► Do lado oposto, a parede do marabu, inicialmente pintada de branco, está quase totalmente recoberta por inscrições de hena. Parece uma obra de arte ingênua.



Figura 1. os arredores do santuário de Lalla Aicha El Bahria. Azemmour (2020) [consult. 2021/12/06] disponível em https://www.lopinion.ma/Azemmour-Toujours-autant-d-engouement-pour-Lalla-Aicha-Bahria_a4500.html



Figura 2. A porta principal contendo os nomes de visitantes e desejados marcados por hena. Azemmour (2013) [consult. 2021/12/06] disponível em <https://eljadiadasat.info/index.php/113-societe/1872-le-mouvement-maraboutique-est-tres-populaire-a-azemmour-une-legende-parle-d-une-histoire-d-amour-entre-lalla-aicha-bahria-et-moulay-bouchaib-erraddad>

► A história de Lalla Aicha fica por descifrar: há quem diga que é uma linda jovem de Bagdad, ficou apaixonada pelo santo Moulay Bouchaib Erraddad que, segundo a história, foi a Bagdad para aprender Fiqh e ciência da Religião. Encontrou-se com Aicha e pediu a mão dela, mas os pais recusaram por não quererem que a filha fosse para Marrocos. Aicha, chocada pelo recuso, decidiu viajar até Marrocos para encontrar-se com o amor da sua vida, mal chegou à margem do rio Oum Rabii, morreu. Na verdade, há outra versão de Aicha que nos relata a história dela com uma mulher conhecendo ao Santo Moulay Bouchaib Erraddad por telepatia e decidiu viajar para o encontro dele.

1-1: Os Rituais do Santuário

► A visita do santuário começa por cumprimentar e implorar a santa Lalla Aicha. Depois, a pessoa concernida dirige-se ao quarto do lado para tomar banho da água salada extraída do poço da santa. A água fria vende-se por 10 DH e a quente por 15 DH. Uma vez finalizando este ritual deixa a roupa interior como índice de se livrar da má sorte. E como última etapa, oferece à santa qualquer oferta: seja (açúcar, pacotes de leite ou um prato de cuscus sem sal) marcando o fim do ritual e esperando que a santa realize o seu desejo.

« La femme se déshabille et se couvre de henné puis se lave et doit laisser quelques vêtements

sur les lieux, précisément les sous-vêtements (tabaa). Après c'est la fin du célibat ».

(Dahbi: 2013)

- ▶ Para as mulheres desejando ter filhos, saem do banho vestindo um cinto verde que não deve remover até ficar grávida. Caso afirmativo, deve voltar para devolver o cinto e oferecer outra oferta, caso contrário, volta para renovar o ritual.
 - ▶ Os visitantes não param de nomear os desejados nos muros. Cada ano o muro está pintado de novo.
 - ▶ Sempre o novo visitante vai ouvir estas frases da boca do guardião do santuário: tem que acreditar, abandonar seu destino, ter fé, sem fé nada é possível.
-

2. O islã nega este tipo de crêncas

- ▶ Perto do santuário, encontra-se com dezenas de videntes e fkihs (imã) que podem ser encontrados para oferecer seus serviços. Mulheres jovens e velhas os cercam sentadas em grande resignação e submissão. Lalla Aïcha El Bahria também é famosa por curar Tqaf. Mas, na realidade, todos esses chamados milagres são apenas desprezíveis de charlatanismo, fraude e podem jogá-lo satanicamente no abismo da descrença em Deus Todo-Poderoso.
 - ▶ Houve sempre na nossa história popular personagens míticos que desempenham um papel heróico.
 - ▶ O verdadeiro muçulmano crê no poder dos santos e nos milagres deles mas isso não quer dizer crer que eles podem solucionar os problemas dos outros. Se os santos tivessem poderes é porque Deus lhes outorgou isso afim de manifestar a grandiosidade divina dele neles.
 - ▶ Durante a vida destes santos, nunca pretenderam curar ou outorgar filhos, só o imaginário popular que lhes deu estes milagres. Todo santo era consciente de facto que crer nestas superstições era inadmissível na religião muçulmana.
 - ▶ Supomos oportuno explicar alguns termos usados no artigo para o leitor estrangeiro tais como os termos *Tqafe Tabaa* e *Ziara*. O termo *Tqaf* significa amárame marroquino amuleto ou um talismã feito para impedir sucesso ou casamento ou ter filhos. Para o termo *Tabaa* é uma má sorte que persegue uma pessoa para não ter uma vida estável e frutífera. A *Ziara*, (a visita) é o ritual feito pela mulher iniciando por ter fé na santa e oferecer-lhe ofertas implorando sua ajuda e procurando serenidade.
-

► Por isso, em qualquer santuário, encontraremos bruxos e malabaristas que vendem ilusões aos clientes vindos ao santuário.

► A existência de centenas de santuários em Marrocos tem uma longa história relacionada com aquilo que é religioso e mítico. A crença vem da coincidência que algumas visitantes do santuário tiveram à hora de frequentar este lugar misterioso e a memória popular registou estas coincidências e as generalizaramo passo do tempo.

3. As várias histórias das nomeadas Aicha em Marrocos: A maldita condessa ou Aicha kandicha.

► Do imaginário coetivo marroquino, lembramo-nos quando eramos crianças, que não podíamos pronunciar o nome de Aicha kandicha porque tínhamos medo de que aparecesse durante a noite.

► Estabelecer o verdadeiro mito da Srta. Kandicha é uma tarefa muito difícil, pois diverge numa infinidade de versões que variam de região para outra.

► Segundo a versão popular mais famosa, Aicha era uma condessa lusitana. O nome de Kandicha também seria uma distorção feita pelos nativos da palavra “condesa”, condessa em português. Capturada por corsários marroquinos, ela teria sido vendida a um notável, por quem se apaixonou perdidamente.

► Casou-se com ele e converteu-se ao Islã tendo como nome Aicha. A beleza dela provocou ciúmes nas mulheres e loucura nos homens.

► Outra versão faz de Aicha uma mulher marroquina, de uma tribo amazigh da região de Mazagão. Tendo perdido o marido, morto num confronto com os portugueses que ocupavam a cidade, ela jurou vingá-lo. Para cumprir sua vingança, ela se fez passar por uma jovem alegre, seduziu oficiais inimigos e os massacrou no meio da floresta. Temendo que sua bravura e heroísmo pudessem servir de exemplo, os portugueses espalharam o boato de que Aicha, a quem eles apelidaram de Condessa, era na verdade um ser demoníaco que aparecia aos homens à noite sob a forma de ‘uma jovem adorável com pés de camelo e que os infelizes que passaram por ela raramente voltavam ilesos de sua reunião. (Chama Khalil: 2021). Aicha Kandicha era uma mulher de beleza encantadora, de pele branca e longos cabelos negros. Diz-se que viveu no século XVI, em Mazagão, durante a ocupação portuguesa.

► Poucos podiam adivinar a sua presença se reperassem nos pés dela, que eram geralmente pés de cabra.



Figura 3. Aicha Kandicha (foto ilustrativa) [consult. 2021/12/06] disponível em <https://he-il.facebook.com/KanYaMakaneCasablanca/posts/760934394475040>

-
- O mais misterioso é que ambas Aichas se encontram na região de Mazagão!
-
- Em julio passado, Julien Maury et Alexandre Bustillo realizaram um filme sobre este serdemóniacointitulado KANDISHA.
-
- Tanto a primeira versão como a segunda plasmam um ser com um poder extraordinário que faz com que as lendas fiquem gravadas na memória coletiva de cada nação.
-
- Terminando o nosso artigo com a famosa canção gnaoui sobre a santa Lalla Aicha El Bahria:
-

*Aicha, Aicha, aquele no fundo do rio,
aquele que possui o generoso,
a dona do lago, que enlouquece meninos e meninas,
Ó Aicha, de boa fé estou a me dirigir a sua pessoa,
descalço, venho pedir sua ajuda,
venho para si perdido. para curar-me,
Aicha, estou triste e a vida está a apertar-se ao meu redor.*

- É uma canção que exprime o estado de ánimo do visitante implorando a simpatia da santa e pedindo a ajuda dela.
-
- Agradecemos desde já os responsáveis do VI Congresso Internacional – Santuários, Cultura, Arte,
-

Bibliografia

- ▶ Aïcha Kandicha, a maldita condessa,[Consult. 2021/12/05] Disponível em: <https://www.h24info.ma/culture/histoire-aicha-kandicha-la-comtesse-maudite/>
 - ▶ La Baraka : un symbole parfait du sacré et du mystique : Le sanctuaire d'Aïcha El Bahriya d'Azzamour comme exemple,[Consult. 2021/12/05] Disponível em URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03161539/document>
 - ▶ Lalla Aïcha El Bahria, amour impossible,[Consult. 2021/12/05] Disponível em URL : <https://aujourd'hui.ma/archives/lalla-aicha-al-bahriya-amour-impossible-89713>
 - ▶ Le mouvement maraboutique est très populaire à Azemmour : une légende parle d'une histoire d'amour entre Lalla Aïcha Bahria et Moulay Bouchaïb Erradad In ; El Jadida Sat. Info,[Consult. 2021/12/05] Disponível em URL:<https://www.eljadasat.info/index.php/113-societe/1872-le-mouvement-maraboutique-est-tres-populaire-a-azemmour-une-legende-parle-d-une-histoire-d-amour-entre-lalla-aicha-bahria-et-moulay-bouchaib-erradad>
 - ▶ Le pèlerinage à Lalla Aïcha El Bahria,[Consult. 2021/12/05] Disponível em: https://lematin.ma/journal/2013/Sale_Le-pelerinage-a-Lalla-Aicha-El-Bahria/177212.html
 - ▶ Reportage : Lalla Aïcha El Bahria à Azemmour ou la voie vers le mariage,[Consult. 2021/12/05] Disponível em URL: <https://www.maghress.com/fr/eljadida24fr/3446>
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

4. NARRATIVAS PESSOAIS NO ENCONTRO COM O SAGRADO

O sagrado na fotografia de família e o jardim como local de criação	199
---	-----

O Espiritual em Rui Chafes	213
----------------------------	-----

O Museu como Espaço Sacrário: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal 220	
--	--



O sagrado na fotografia de família e o jardim como local de criação

The sacred in family photography and the garden as a place of creation

Daniela Remião de Macedo, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre o sagrado na fotografia de família e o jardim como local de conexão com a natureza e a ancestralidade, e de criação artística, que surgem a partir de práticas fotográficas experimentais iniciadas no Brasil e expandidas para novos espaços em Lisboa.

Palavras chave: fotografia de família, habitar, jardim, sagrado, processos fotográficos alternativos

Abstract: The aim of this paper is to present reflections on the sacred in family photography and the garden as a place of connection with nature and ancestry, and of artistic creation, which arise from experimental photographic practices initiated in Brazil and expanded to new spaces in Lisbon.

Keywords: family photography, inhabit, garden, sacred, alternative photographic processes

Introdução

■ Isolada na casa de praia da família durante o confinamento social iniciado em 2020, o reencontro afetivo com as caixas de fotografias de família desencadeia o processo criativo. As lembranças que habitam a casa e as fotografias norteiam a produção. Abrir as caixas de fotografia se torna hábito, e rever as imagens dos afetos familiares não mais presentes promove um encontro com o sagrado nestas imagens. E é no jardim, transformado em laboratório fotográfico a céu aberto, que se dá o encontro com o sagrado que habita a essência feminina, a conexão com a natureza, a grande mãe, motivada pela relação mãe e filha.

► O processo de criação surge do desejo de fazer da fotografia um exercício de experimentações, permitindo relações entre o hábito, a possibilidade de habitar uma imagem e o regime háptico de visão, como estratégia de experiência com a obra. As imagens criadas são impressas artesanalmente no jardim, utilizando processos históricos como Cianotipia, Antotipia e Fitotipia, através do espelhamento de negativos/positivos feitos com apropriação das fotografias da família expostos à luz solar. A proximidade com as flores e plantas do jardim, um espelhamento dos hábitos da mãe que cuidava do local, e cuja perda recente inspira a criação artística. Na mudança para Lisboa, o espaço de criação se expande para os jardins públicos da cidade.

O habitar

► Considerando-se as ideias de Adson Lima (2007), compreende-se que há um “parentesco” que se revela entre o ato de habitar e a criação de hábitos. Como a maioria das atividades cotidianas se repetem, dia após dia, no mesmo espaço *habitado*, apenas habita quem tem hábitos. *Habitar* significa então possuir *hábitos*, ser de uma certa maneira.

► A casa é o lugar em que se habita, nosso primeiro universo, é lugar das memórias, espaço de história pessoal e símbolo de intimidade e proteção, imprime o tempo da vida comprimido num espaço. Segundo Bachelar (1989), é graças à casa que uma grande parte de nossas lembranças estão guardadas. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser. O espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.

► O habitar a partir do construir não se restringe a somente possuir uma residência, mas é a própria condição que o homem se encontra no mundo, compreendida como um cultivo, que só pode acontecer numa instância e circunstância. Instância é compreendida como o lugar onde se inaugura um encontro. Circunstância é a condição ou estado necessário para que este encontro se dê.

► Segundo Heidegger (2006), quando evocamos terra, céu, deuses e mortais, eles constituem uma unidade originária que traduz o habitar que não nos permite pensar um sem o outro. Assim, compreendemos como o construir pertence ao habitar, visto que somente é possível construir, cultivar, quando deixamos as coisas ganharem sua essência, que se revela em uma demora junto às coisas, permitindo que elas aconteçam em seu vigor. Essa demora constitui

uma paragem, um lugar para se realizar um encontro que somente acontece na obediência ao ritmo próprio das coisas.

Resguardar a quadratura, salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, acompanhar os mortais, esse resguardo de quatro faces é essência simples do habitar

(Heidegger, 2006: 138).

► O confinamento proporcionou nova experiência com espaço e tempo. No espaço delimitado de nossas casas, fomos desafiados a nos reinventar, em um novo tempo, desacelerado e introspectivo. Além do espaço da casa, o espaço das imagens fotográficas retém também o tempo e as lembranças dos hábitos familiares. Voltar a habitar, durante a pandemia, a casa de praia onde a família se reúne todos os verões, adquirindo o hábito diário de abrir as caixas de fotografia, fez rememorar o passado vivido, que desencadeou o processo criativo.

As fotografias de família

► Há pelo menos um século as câmeras fotográficas vêm instituindo uma íntima relação com a vida em família. Pierre Bourdieu (1965) observa que a fotografia, ao concentrar-se como forma de registro dos momentos familiares, tem função de solenizar e eternizar os grandes momentos da vida em família, reforçar a integração do grupo familiar reafirmando o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. E compara o ato do retratista como o de um historiógrafo.

Fotografar as suas crianças é fazer-se historiógrafo de sua infância e preparar-lhes, como um legado, a imagem dos que foram[...]O álbum de família exprime a verdade da recordação social.

(Bourdieu, 1965: 53)

► As fotografias familiares oferecem, assim, uma forma de armazenar a vida cotidiana, o âmbito doméstico e os fragmentos do mundo. Estamos constantemente sujeitos ao esquecimento e por isso precisamos de rastros, vestígios e pistas para ajudarmos a combatê-lo. A memória é ferramenta importante de reconstrução do passado, e nessa constante tensão entre presença e ausência, memória e esquecimento, torna-se uma necessidade guardar vestígios que facilitem o ato de se lembrar. Entre documentos, textos, cartas e outros objetos, a fotografia se destaca, desde o seu surgimento, como forma mais popular de criar vestígios armazenáveis.

► Kossoy (2001, p. 28) alerta a respeito do poder da fotografia como um “intrigante documento visual” cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. A

natureza da fotografia está em mostrar alguma coisa e ter seu significado ultrapassado do que os olhos enxergam. Para ser aceita pelo indivíduo que a observa, a fotografia precisa ser sentida, notada, olhada e pensada. É a noção de *Punctum* fotográfico de Roland Barthes (2012) descrita no período em que viva sob o luto de sua mãe, e que o autor encontra na fotografia no *Jardim de Inverno*, imagem de sua mãe que o autor descreve, mas jamais nos revela. Assim, cada uma das imagens de nossos álbuns de família representam um momento, um instante, uma fração de segundo eternizada, imortalizada e, contraditoriamente, esquecida. Ao organizar as imagens permitindo o resgate de histórias, a curadora do nosso álbum de família nos oportuniza a aproximação de nós mesmos e de nossos afetos, levando-nos ao encontro da nossa própria história e da nossa verdade. Esse efeito, segundo Barthes atesta que “a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição” (Barthes, 2012: 77).

A foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado

(Barthes, 2012: 75).

► A função do álbum de família não é apenas guardar imagens, sua principal característica é promover o encontro dos indivíduos com as imagens de seus próximos e com suas próprias imagens (Rouillé, 2009: 186). É como se investíssemos à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência.

► Silva (1997) reflete sobre o sagrado nas imagens fotográficas. Segundo o autor, o álbum de família pode promover o sentido mais profundo da fotografia. Ver o álbum com as imagens de pessoas que já não estão mais entre nós, dá ao arquivo da família seu sentido mais peculiar e eloquente. Ele nos transporta para outro tempo, passado, para outro espaço que recordamos, e para outra dimensão imaginária, a sobrenatural, para então nos mostrar o mais sagrado da vida: somos seres mortais e é por isso que recordamos, fazendo com que técnicas e artes de fazer imagens, como a fotografia, trabalhem a serviço de nossa própria natureza imaginária.

► Os aspectos técnicos não são relevantes o bastante para definir o valor a fotografia para um grupo familiar, o mais importante é o registro da imagem das pessoas amadas em momentos significativos da vida (Cotton, 2010: 137).

► Cada família possui seu lote de recordações, objetos e fotografias que a ligam aos seus antepassados e à sua lembrança. Retratos de ausentes, filhos e netos, fotografias de aniversários,

casamentos, são marcas da vida familiar. Temos as fotografias colocadas em porta retratos em cima de mesas, penduradas nas paredes, dispostas numa espécie de altar, são “objetos de culto, nas capelas, interiores do sonho e do desejo (...)” (Morin, 1997: 52).

► Quando olhamos nossas fotografias de família, sentimos emoção em relação a quem vemos nelas. Trata-se de um olhar afetivo, cheio de emoção, muitas vezes acrescido de saudade. Algo que só a família vê e sente. Como salienta Susan Sontag (1986), as experiências vividas pela nossa família ou narradas, o cheiro que identificamos no retrato ou no lugar onde a imagem foi captada, as vozes, todos esses momentos afetivos que a fotografia nos oferece é que lhe concede as características de objetos únicos.

► O encontro de Barthes com a fotografia da mãe quando criança, a torna um objeto sagrado, que ninguém mais tem acesso.

A imagem é realmente uma medida, um juízo (compreendo agora como pode uma fotografia ser santificada, guiar – não é a identidade que é lembrada, é, nesta identidade, uma expressão rara, uma “virtude”).

(Barthes, 2009: 230)

► Essa possibilidade de voltar no tempo e rever a infância através das imagens fotográficas, estabelecendo-se uma relação com o sagrado, também é observada por Duras (1987):

Para a minha mãe, a fotografia de um filho pequeno era sagrada. Para se voltar a ver um filho quando era pequeno, passava-se pela fotografia. Continua-se a fazer isso. É misterioso.

(Duras, 1987: 102).

► Segundo Lima (2016), a partir da década de 1970, as fotografias de família deixaram de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos familiares, passando a ser também material para a arte. Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte.

► A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua posterior ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. Nesse momento, o procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Marques, 2007). Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte. Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística em que “não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem

uma forma dada por outrem” (Bourriaud, 2009: 8). Não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

► Procurando pensar sobre as potencialidades poéticas das coleções de fotografias de família, meu interesse por essas imagens como materialidade artística surge da minha experiência e das tensões entre passado e presente, ausência e presença, esquecimento e memória, documento e arte que essas imagens geram. Coloco-me, primeiramente, em uma posição de espectadora, da mesma forma que Barthes ao contar sua experiência fotográfica enquanto observador, como se diante de um diário íntimo.

Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso.

(Barthes, 2012: 28).

O jardim como laboratório fotográfico

► Isolada na casa de praia da família durante o confinamento iniciado em 2020, o reencontro com as caixas de fotografia, repletas de memórias afetivas, desencadeia o processo criativo. A experiência de abrir as caixas foi como reviver momentos felizes em família, revendo os rastros da existência dos entes queridos. Imersa no jardim, sob o sol, lembranças e imaginações norteiam a produção. Busca-se, na coleção pessoal de fotografias, especialmente para este trabalho, as imagens das mulheres junto a flores e plantas.

► O trabalho tem como referência as britânicas pioneiras Anna Atkins (1799-1871) e Mary Somerville (1780-1872), artistas-cientistas que produziram imagens e participaram do desenvolvimento de processos fotográficos no século XIX. Ambas desenvolveram trabalhos significativos na história da fotografia junto à natureza. Anna Atkins publicou o primeiro livro com imagens fotográficas, reproduzindo algas britânicas com Cianotipia. Mary Somerville constatou, em pesquisa científica, as propriedades fotossensíveis das plantas, desenvolvendo o processo de impressão fotográfica conhecido como Antotipia.

► Considerando-se a fotografia como um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, conforme as ideias de Roland Barthes (2012), o jardim se tornar em lugar onde nascem e desabrocham flores, memórias, sonhos, espelhamentos, ideias criativas e fotografias. A utilização de processos fotográficos artesanais e extratos naturais das plantas

gera imagens que evidenciam a efemeridade da fotografia e da vida.

- ▶ As imagens analógicas encontradas nas caixas de fotografia da família são escaneadas em uma nova existência digital. Editadas e impressas em lâminas de acetado, tornam-se matrizes para novas existências destas imagens como arte. A sala escura do laboratório é substituída pela luz solar ao ar livre; os químicos incluem emulsões e extratos fotossensíveis das plantas.
 - ▶ As imagens são impressas por contato, pelo espelhamento das matrizes digitais (negativos ou positivos, dependendo do processo de impressão utilizado) expostas à luz solar sobre papéis emulsionados com as substâncias sensíveis à luz (Figura 1).
-



Figura 1. Processo de criação da série Extratos femininos, 2021.

- ▶ A proximidade com as flores e plantas do jardim, um espelhamento dos hábitos da mãe que cuidava do local, e cuja perda, ainda recente para a artista, inspira à criação.
 - ▶ A natureza e a simplicidade são o suporte para a nova existência das imagens e das memórias afetivas. O isolamento na casa de praia da família trouxe o hábito de abrir as caixas de fotografia e rememorar com frequência o passado vivido.
 - ▶ As imagens criadas a partir dessas fotografias ressignificam os registros fotográficos familiares, e os processos de impressão manual utilizados expandem as intertemporalidades da fotografia. O processo de criação explora a transmutação das imagens originais em um apelo ao tátil em lugar do eminentemente óptico da fotografia, próprio de quem lida com memórias afetivas.
 - ▶ Compreende-se, então, o habitar como um cultivo, que acontece em um lugar onde se inau-
-

gura um encontro e quando deixamos que as coisas ganhem sua essência em uma demora junto a elas. Assim, o encontro diário com o jardim e a experiência com a linguagem poética da fotografia que aí se constrói, permite uma relação de cultivo, como um jardineiro que planta uma semente e aguarda o seu florescimento, fazendo com que as imagens que habitavam a escuridão das caixas de fotografia, agora expostas ao sol até a sensibilização das emulsões fotossensíveis, possam, a seu tempo, reflorir.

O processo de criação

- ▶ As caixas de fotografias de família e os jardins, preservados pelos cuidados das mulheres da família, são revelados em *Extratos Femininos*. A série é composta por trípticos formados pela reprodução de imagens de mulheres da família junto à natureza, evidenciando diferentes formatos da fotografia e suas marcas do tempo. As impressões artesanais são feitas no jardim, utilizando os processos artesanais de impressão fotográfica Cianotipia e Antotipia.
 - ▶ A fotografia da mãe menina, nos anos 50 junto às hortênsias que continuam a enfeitar a casa da família, se desdobra em imagem em tom de azul da Cianotipia, cor das hortênsias da mãe herdadas do jardim da avó (Figura 2).
-

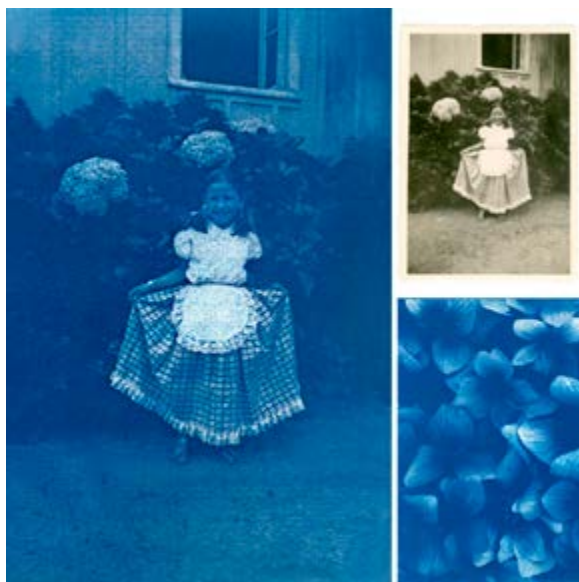


Figura 2. *Maria Inês*, série *Extratos femininos*, 2021. Cianotipia, tríptico, 100cm X 100cm.

► A minha infância, retratada junto à plantação de couve nos fundos da casa da família nos anos 80, renasce em novo suporte pela propriedade fotossensível do extrato da própria planta, utilizando o processo da Antotipia (Figura 3).



Figura 3. Daniela, série *Extratos femininos*, 2021. Antotipia, couve, tríptico, 100cm X 100cm.

► Com a mesma técnica de impressão fotográfica, o extrato das pétalas de rosas vermelhas dá nova vida à imagem da avó junto à flor sobre a cômoda, cenário comum na década de 70 (Figura 4).



Figura 4. Ausonia, série *Extratos femininos*, 2021. Antotipia, rosa vermelha, tríptico, 100cm X 100cm.

► Três gerações de mulheres retratadas em meio à natureza. Completando cada tríptico, uma fotografia originalmente digital da planta presente na cena, corporificada em uma existência analógica no jardim da casa da família.

► Na mudança para Lisboa, em outubro de 2021, várias foram as alterações da rotina. Do confinamento para o retorno às atividades sociais, da privacidade da casa vazia para o convívio com novas amizades. Depois de longo tempo restrita aos limites da casa, caminhar pela cidade se tornou uma atividade diária. Nestes novos caminhos, a descoberta de jardins pela cidade de Lisboa conduz a novos espaços de criação. São os lugares preferidos na cidade que agora habito. Local de reencontro com as lembranças e sentimentos de outro tempo e espaço, local de reconexão com os sentimentos que fazem os afetos perdidos ainda assim presentes. O local de criação, antes privado no jardim cultivado pela mãe, torna-se público, assim como as imagens da família, antes restritas ao acesso familiar, que agora passeiam por jardins distantes produzindo novas imagens.

► Surge, assim, *Jardins de Infância*, uma série inacabada criada a partir de fotografias dos familiares quando criança, acrescentando aos processos já utilizados a Fitotipia, técnica também baseada na propriedade fotossensível das plantas, mas que utiliza a própria folha vegetal como suporte fotográfico (Figura 5). Folhas, flores, registros fotográficos dos jardins de Lisboa se tornam materialidade junto às fotos de família ressignificando estas imagens.



Figura 5. Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim Henrique Lopes de Mendonça, Lisboa, 2021. *Maria Inês*, Fitotipia, folha de dombéia (*Dombeya wallichii*).

► As crianças que um dia foram os entes familiares afluam nas fotografias criadas nos jardins de Lisboa. Junto à fotografia da avó menina, flores de alho-social sobrepostas compõem a nova imagem criada através de Antotipia com extrato de spirulina (Figura 6).



Figura 6. Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim do Torel Lisboa, 2021. *Ausonia*, Antotipia, spirulina, sobreposição de alho-social (*Tulbaghia violácea*), 20 x 30 cm.

► Fotogramas de estreleiras-amarelas junto à imagem da mãe quando criança se formam no extrato de páprica (Figura 7).



Figura 7. Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardins da Avenida Liberdade, Lisboa, 2021. *Maria Inês*, Antotipia, páprica, sobreposição de estreleira-amarela (*Euryops pectinatus*), 20 x 30 cm.

► Minha fotografia da infância se desdobra em uma nova imagem com flores de buganvília na emulsão de hibisco (Figura 8).



Figura 8. Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim Amália Rodrigues, Lisboa, 2021. Daniela, Antotipia, hibisco, sobreposição de buganvília (*Bougainvillea spectabilis*), 20 x 30 cm.

► *As Meninas* (Figura 9) é o encontro fotográfico da infância de três gerações. As crianças que um dia fomos, minha avó, minha mãe e eu, se unem em uma única imagem formada pela sensibilização do extrato de spirulina deixado ao sol por algumas horas.



Figura 9. Processo de criação da série *Jardins de Infância*, Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2021. *As Meninas*, Antotipia, spirulina, 20 x 30 cm.

► Os processos fotográficos utilizando extratos vegetais são lentos, podendo demorar horas ou mesmo dias, necessitando passeios constantes aos jardins da cidade. Esses momentos de espera pela formação das imagens se tornam momentos de contemplação da criação divina da natureza e de introspecção como em um santuário. As flores, sempre tão próximas das mulheres da família, criam uma atmosfera evocativa de suas presenças como se ali estivessem estado há pouco ou que pudessem ali se materializar a qualquer momento.

Conclusão

► A partir da experiência de estar na casa pertencente à família, frequentar o jardim e rememorar lembranças através de fotografias, resultando em práticas artísticas, diferentes aspectos do habitar começam a ser considerados. Compreende-se, assim, a relação entre habitar e criar hábitos. A casa é lugar em que se habita, onde grande parte de nossas lembranças estão guardadas. Da mesma forma, a fotografia de registros familiares tem a função de eternizar os grandes momentos da vida, mas sua principal função é promover o encontro dos indivíduos com as imagens de seus próximos e com suas próprias imagens, investindo à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência.

► O habitar é compreendido como um cultivo, que acontece em um lugar onde se inaugura um encontro e quando deixamos que as coisas ganhem sua essência em uma demora junto a elas. Desta forma, o encontro diário com o jardim e os experimentos fotográficos permitem uma relação de cultivo, fazendo com que as imagens que habitavam a escuridão das caixas de fotografia, agora expostas ao sol até a sensibilização das emulsões fotossensíveis, possam, a seu tempo, reflorir.

► Esse processo de criação que se desenvolve transmuta as imagens, originalmente feitas em processo analógico e abrigadas nas caixas de fotografias organizadas pela mãe, ressignificando os registros fotográficos familiares. A busca pela materialidade da superfície fotográfica, em uma solicitação ao toque, à carícia, ao olhar háptico se mostra próprio de quem lida com memórias e afetos familiares.

► É no jardim que se dá o encontro com o sagrado que habita a essência feminina, a conexão com a natureza, a grande mãe, a relação mãe e filha. No processo de criação em desenvolvimento, ir aos jardins é como uma busca pelo encontro, pela imagem e materialidade dos entes fami-

liares, que só se faz possível através da fotografia, transformando o jardim nesse lugar sagrado de conexão com os afetos.

Referências

- ▮ Bachelard, Gaston (1989) “A poética do espaço”. São Paulo: Martins Fontes.
 - ▮ Barthes, Roland (2009) “Diário de luto”. Lisboa, Edições 70.
 - ▮ Barthes, Roland (2012) “A câmera clara: nota sobre a fotografia”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
 - ▮ Bourdieu, Pierre (1965) “Um Art moyen: essai sur les usager sociaux de la photographie”. Paris, Minuit, 1965.
 - ▮ Bourriaud, Nicolas (2009) “Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo”. São Paulo: Martins.
 - ▮ Cotton, Charlotte (2010) A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes.
 - ▮ Duras, M. (1987) “A vida material”. Lisboa, Difel (p. 102-104)
 - ▮ Heidegger, Martin (2002) “Construir, Habitar, Pensar. In: Ensaios e Conferências. (trad.) Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes. 2ª ed.
 - ▮ Kossoy, Boris (2001) “Fotografia & História”. São Paulo: Ateliê Editorial.
 - ▮ Lima, Adson Cristiano Bozzi Ramatis (2007) Habitar e habitus — um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. “*Arquitextos*”, São Paulo, ano 08, n. 091.04, Vitruvius.
 - ▮ Lima, Daniel Francisco de (2016). “Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea”. Frutal: Prospectiva.
 - ▮ Marques, Susana Lourenço (2007) “Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade”. 264 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, PT.
 - ▮ Morin, E. (1997) “O Cinema ou o Homem Imaginário”. Lisboa, Relógio D’Água Editores.
 - ▮ Rouillé, Andre (2009) “A fotografia: entre documento e arte contemporânea”. São Paulo: Senac.
 - ▮ Silva, Armando (1997) Lo sagrado de la fotografía: en el álbum familiar. In: Bulhões, M. A.; Kern, M. L. B. (org.) “As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina”. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
 - ▮ Sontag, Susan (1986) “Ensaio Sobre a Fotografia”. Lisboa. Publicações Dom Quixote.
-

O Espiritual em Rui Chafes

The Spiritual in Rui Chafes

Cristina Lopes, Artista Plástica, mestre pela FBAUL, arqueóloga, Tapada das Mercês

2025-258, Lisboa, Portugal

clopes99@gmail.com

Resumo: Este artigo versa sobre o trabalho de Rui Chafes, isto é, as suas esculturas. A imagem sombra em que se desvenda uma presença espiritual onde o escultor se permite evocar e unir-se aos espíritos do passado. Nas esculturas que resistem, insistindo na abertura de caminhos, desvios e interrupções, na memória da dor, mas também na memória da paz e do regresso a uma ligação ao sagrado.

Palavras-chave: Rui Chafes, escultura, espiritual

Abstract: This article is about Rui Chafes' work, that is, his sculptures. The shadow image that reveals a spiritual presence where the sculptor allows himself to evoke and unite with the spirits of the past. In sculptures that resist, insisting on opening paths, detours and interruptions, the memory of pain, but also the memory of peace and return to a connection to the sacred.

Keywords: Rui Chafes, sculpture, spiritual

Introdução

► Quando se aborda o trabalho de Rui Chafes é pertinente debruçarmo-nos também sobre as suas referências. Neste campo encontramos a arte medieval e o romantismo alemão, bem como alguns filósofos, tais como, por exemplo Platão, Nietzsche, mas também escritores como Rielke Novalis, etc. Ainda como não poderia deixar de ser, outros artista que também percorreram o caminho da escultura e que ele cita por diversas vezes. Como é o caso de Alberto Giacometti, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, David Smiths ou Pablo Picasso.

► As suas obras ao tentar ativar uma participação emocional por parte do espetador, procuram

propiciar uma *re-ligação* espiritual, que se entende como ligação do ser humano com a arte, desde os seus primórdios. Numa aceção similar, mas com diferentes contornos, à palavra religião que vem do latim *religare*, isto é voltar a ligar o humano com o divino. Visto que as suas obras não estão ligadas a uma religião, mas antes a tudo o que é primitivo, que trespassa os séculos e que se intui ou revela no valor aurático que delas percebemos. E segundo o mesmo é nessa religação que se pode aceder à percepção da beleza na arte, pois não se pode desistir de procurar a beleza e a verdade. Denuncia assim o seu intento de apropriar-se daquilo que na criação artística é essencial, imutável, transversal a todos os tempos. Interesse este também revelado pela eleição do ferro enquanto elemento ancestral, pelo carácter depurado das peças e pelos temas de pendor universalista da humanidade e a relação desta com a transcendência.

► No entanto Chafes alerta que uma obra de arte exige esforço também por parte do público.

Ela não deve menosprezar o espectador, tem de o ajudar a defender a sua dignidade nesta era de massificação, banalização, frivolidade, superficialidade, efemeridade mediática, consumismo desenfreado e sensacionalismo que espelham a vacuidade dos desígnios desta civilização do espectáculo que nos habituámos a aceitar com passiva indiferença

(Chafes, 2012).

A sombra do ferro

► Na depuração dos elementos que é feita através das suas esculturas de ferro pintadas de preto, o escultor ao *reabilitar* uma ligação ao espiritual reforça a *sombra*. Numa abordagem, que se reveste de resistência poética, em que “há que densificar o trabalho, para que possa existir espírito e pensamento.” (Chafes, 2012). Diz ter tido o primeiro contacto com o ferro em 1986 enquanto estudante de Belas Artes. Antes tinha trabalhado pedra, madeira plásticos, mas quando começou a trabalhar com este material percebeu que era o que correspondia à sua natureza. Revelou ainda em entrevista ao D.N. em janeiro, de 2017 que em 87 realizou uma peça muito grande, de oito metros, na fortaleza de Sagres e que essa peça foi o selar do seu pacto com o ferro, que não mais abandonou.

Quis fazer uma escultura que é uma sombra, que não reflete a luz, que absorve a luz, ao ponto de ser quase uma inexistência...estava a fazer as esculturas negras, em tom baço, com esta intenção de desaparecer, de se esconder. Eu pedi para essa escultura que está na Avenida da

Liberdade não ser iluminada à noite, e portanto, ela vive com o ritmo da luz, do sol, das estrelas, do céu. Há muita gente que nunca a viu. Eu tenho amigos que ainda não conseguiram ver a escultura, e ela tem cinco metros de altura

(Chafes, 2017).

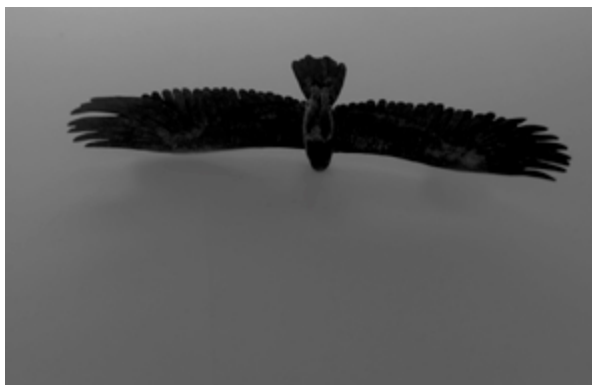


Figura 1. Rui Chafes, Aurora, 1989, fonte própria.

► Quem trabalha o ferro trabalha também com o fogo que exige uma intervenção imediata entre o escultor e a matéria. Esta aprendizagem terá começado ainda na ESBAL com António Trindade, naquele que tem sido o seu percurso na tecnologia deste material. Assim as primeiras esculturas que apresentou consistiam em círculos, ora pequenos ora maiores, com tiras de ferros cruzados, apresentados tanto em espaços interiores como exteriores. Como uma espécie de coroas de louros ou de espinhos, que podem enquadrar o vácuo ou o vazio. Mostrando já o desenvolvimento da ideia da não distinção entre interior e exterior, assumindo que ambos possuem igual importância e que são a mesma coisa. “são esculturas que não pertencem ao solo, que não se erguem dele para falar: no chão ou na parede, jazem como formas que o mundo não acolhe, mas nele foram abandonadas” (Chafes, 2000).

► Desde o passado longínquo que o trabalho com o ferro se reveste de uma enorme carga simbólica e é tida por muitos como mágico-religioso. É comumente aceite que foi na chamada idade do ferro que se deu o fim da pré-história. Dentro de uma chave histórica longa, ampla e difusa, cujas dinâmicas mais decisivas parecem ter envolvido profundas alterações nas mentalidades, através de transformações simbólico-religiosas. Onde terão surgido os processos de desenvolvimento institucional que atravessaram a pré-história e criaram as estruturas

responsáveis pelo aparecimento da vida urbana em contextos civilizacionais.

► Mais ainda, se considerarmos esta etapa da idade do ferro, como a herança do património ancestral, que levou o especialista em arte parietal paleolítica, Jean Clottes, a empregar o termo “*homo spiritualis*”, como o termo mais adequado de designar o ser humano dessa fase da humanidade. Indicando assim de forma explícita a centralidade da *religio* na prática humana e nas suas materializações. Essas comunidades arcaicas paleolíticas, terão criado os fundamentos sociais e culturais mais permanentes e básicos da cultura humana, referindo-se assim à singular “capacidade (no humano) para a experiência espiritual” (Jordan, 2011). Nesse sentido, o universo espiritual propriamente dito, (e a comunicação com ele) compreendia todo o aquele notável empreendimento artístico-religioso (Lewis-williams, 2002). Da mesma forma que os trabalhos de Chafes, abordando questões como “a morte”, “a dor”, “a alma” ou outros mais triviais e contemporâneos, não deixam de fazer a ponte com esse elo importante do ser humano que é o espiritual.

► Desvendamos, a dimensão imagética, a imagem medieval na importância que Chafes atribui à metalurgia da Idade Média e como inclusive se inscreve numa linhagem que advém desses tempos, ao contar “A história da minha vida” ao longo dos tempos e tendo por início:

Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera. Os meus Pais eram muito pobres, de uma família de camponeses e artesãos, e a vida era extremamente difícil; também hoje a vida continua a ser difícil, mas de outra maneira e com outro tipo de privações e durezas...trabalhei, por exemplo, durante algum tempo em algumas esculturas na Catedral de Reims, especializando-me na representação do sorriso dos anjos

(Chafes, 2012).

► O escultor nega a apresentação de imagens na sua obra, desvendamos, no entanto, a imagem medieval, a dita *imagem sombra* onde se permite evocar e unir-se aos espíritos do passado. A forma poética com que Chafes trata certas temáticas é mais um dos seus feitos com que nos presenteia paradoxos surpreendentes. Dentre os quais o peso do ferro e a leveza que por vezes encontramos nalgumas das suas peças. Também a não distinção entre interior e exterior, assumindo que ambos possuem igual importância e que são a mesma coisa. Em muitas esculturas medievais e góticas, a parte de trás era escavada para retirar peso à peça. Esse lado, apesar de estar escondido do nosso olhar, era tão importante e determinante como a frente, a parte visível.



Figura 2. Rui Chafes, *Durante o Sono*, 2002, Coleção CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, fonte própria.

► A obra de Rui Chafes existe com o *logos*, surge sempre com o título, mesmo que este seja improvável. A dimensão poética e a densidade materializada da *potência do devir* permeiam o seu percurso artístico. Onde também existe diversidade como é o caso de “A História da Minha Alma” (2004) patente na sua exposição “O Peso do Paraíso” de 2014. Uma obra que não sendo das mais características do artista é uma obra essencial nesta exposição, pois liga as obras de interior com as que estão expostas no jardim. Consiste em duas filas paralelas de bancos em ferro, todos eles com um rasgão. Estes bancos percorrem a sala até uma janela e multiplicam-se no exterior como se a janela não tivesse vidro. Todas as obras de Rui Chafes parecem estar a deixar este mundo, numa atitude de abandono, de caminho em direção ao divino. Esta peça é a mais óbvia emissária deste desabitado pois parece querer negar-nos a sua presença ao mesmo tempo que nos obriga a olhar para outro lado, o jardim, a natureza.

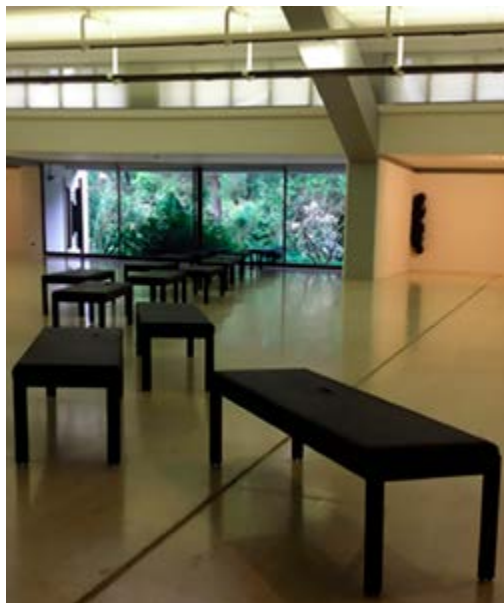


Figura 3. Rui Chafes, A história da minha alma, conjunto de 17 esculturas, 2004, fonte própria.

Conclusão

► Chafes refere que após a feitura da peça, elimina todas as marcas oficiais “tento que a obra seja o mais neutra possível, para apagar as marcas do trabalho e do material” (Chafes, 2006). Posteriormente é pintada de preto na sua totalidade, a questão do negro nas peças, é usado como sendo uma *não cor*, ou seja, esta aplicação do preto, faz parte de uma prática que visa o *sombreamento* dos objetos. Como se ao pintarem-se as esculturas com esta cor, elas se tornassem também sombra, atuando quase como um portal entre dimensões, “todas as pinturas negras procuram a intemporalidade estática da forma e todas procuram absorver-nos no insondável mistério das sombras” (Chafes, 2012). A tentativa de eliminação da matéria, tanto quanto possível, reforça o movimento de resistência à sociedade contemporânea de consumismo e massificação desenfreada, muito diversa do pensamento dominado pelo simbolismo cosmológico (Eliade, 2010).

► O mundo não está só vivo, como também aberto. Como o escultor pretende abolir o objeto, elimina também a componente autoral, ficando no anonimato como faziam os artistas medievais. Além disso as esculturas não se impõem no espaço, mas antes se integram nele. Finalmente

juntando à eliminação do objeto, simulando a leveza a elevação elimina o peso em muitas das suas obras. Num paradoxo fértil entre interior e exterior que percorre todos os espaços da intervenção. Promovendo um movimento entre o imaginário e o real que compromete a própria vocação de monumentalidade que atribuímos à escultura e que se torna talvez por isso, ou sobretudo por isso, mais próxima.

Referências

- Chafes, Rui (2012) *Entre o céu e a terra*. Lisboa: Documenta.
- Chafes, Rui (2006) *O silêncio de...* Lisboa: Assirio & Alvim.
- Chafes, Rui (2000) *Durante o fim*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Clottes Jean e Lewis-Williams David (2007). *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel Prehistoria, Barcelona.
- Eliade, Mircea (2010) *História das Crenças e das Ideias Religiosas I: Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Jordan, Michael C. (2011) “Preface” *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 14 (4), Minnesota: University of St. Thomas.
- Lewis-Williams, David (2002) *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson Ltd.

O Museu como Espaço Sacrário: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal

The Museum as a Sacred Space: Pictorial Evocation of the Military History of Portugal

Maria José Marino Marcela Coelho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. HERITAS[PhD] Estudos de Património [Ref.ª PD/00297/2013] coelho.mj@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende apresentar o Museu Militar de Lisboa como espaço sacrário e indiciador do conceito de hierofania, através de uma abordagem analítica e reflexiva da coleção de Pintura de História e das campanhas de decoração cenográfica promovidas em finais do século XIX e inícios do século XX. Examinadas na perspetiva do sagrado, e sob o resgate do mito do Quinto Império, as obras pictóricas permitem-nos descobrir as raízes mais profundas da nação portuguesa e, ao mesmo tempo, descobrir o outro no âmbito do denominado Espírito Imperial Português.

Palavras-chave: Museu Militar de Lisboa; Pintura de História; Sacralização; Espírito Imperial Português; Mito.

Abstract: This article intends to present the Military Museum of Lisbon as a sacred space and indicative of the concept of hierophany, through an analytical and reflective approach to the History Painting collection and the scenic decoration campaigns promoted in the late nineteenth and early twentieth century. Examined from the perspective of the sacred, and under the rescue of the myth of the Fifth Empire, the pictorial works allow us to discover the deepest roots of the Portuguese nation and, at the same time, discover the other within the scope of the so-called Portuguese Imperial Spirit.

Key-words: Military Museum of Lisbon; History Painting; Sacralization; Portuguese Imperial Spirit; Myth.

Introdução

- Tomando como ponto de partida o estudo do Programa Artístico do Museu Militar de Lisboa (MML), enquanto investigação no domínio das ciências museológicas, enquadrámos metodologicamente o estudo na pesquisa bibliográfica relacionada com a historiografia militar, os símbolos identitários e os arquétipos da nação portuguesa. Na prática, baseámo-nos no método de observação direta das coleções seminais do museu em exposição permanente, contextualizadas com as obras artísticas que ornamentam as salas do edifício monumental.
- Procurámos compreender as razões que levaram à decoração cenográfica do edificado, implementada num contexto eurocêntrico de finais do século XIX, mas não reduzimos a nossa abordagem a uma simples análise positivista da perspectiva histórica, rejeitando tudo aquilo que não seja concreto ou mensurável através de métodos científicos, já que consideramos que a História dos tempos e dos espaços não pode ser baseada apenas numa visão linear e cronológica, pois abarca outras realidades e outras expressões imateriais que escapam à compreensão da mente puramente analítica. Abrimos a nossa investigação, de forma estruturada, aos elementos simbólicos que indiciam a experiência sensível do sagrado no museu, que é um espaço de afirmação de cultura, tal como é o santuário.
- Dado que as intenções do fundador, de reunir, organizar e classificar as peças de artilharia, as máquinas e aparelhos raros que existiam no complexo militar do Exército, e do primeiro Diretor do museu, de criar uma cenografia que melhor contextualizasse a sua exposição, possuem um denominador comum, o de resgatar uma visão dos *tempos míticos* de Portugal, no seguimento de um impulso espiritual que tem origem nos primeiros dois séculos do reino português, investigámos os arquétipos que mantêm viva a identidade portuguesa. Procurámos sentir o Espírito do Lugar, ao observar, harmonizando a razão com o sentimento, a ambiência sacralizada que se vive no interior do Museu Militar.
- No artigo que se desenvolve, pretende-se apresentar o MML como espaço sacrário demonstrativo do conceito de hierofania, interpretada como mito, pelo qual a manifestação do transcendente ou do sagrado se revela através de um objeto ou de uma entidade fenoménica, e se refaz de modo cíclico. Como o museu incorpora muitas dimensões, do histórico, do artístico, do poético, do onírico, do místico, do mitológico, do imaginário, detemo-nos na diacronia histórica da instituição revelando os antecedentes e a evolução arquitetural, caracterizando-o
-

como repositório memorial de Pintura Histórica e Militar. Debruçamo-nos depois sobre a ideologia subjacente à sua constituição, as campanhas de encomendas de Pintura, investimentos que se inserem num conceito de Arte Total, onde todos os sentidos são convocados.

1. Breve Enquadramento Histórico do Museu Militar de Lisboa



Figura 1. Museu Militar de Lisboa. Entrada principal pelo Largo de Artilharia. Fonte: MML.

► O MML (figura 1), detentor de um importante património com um elevado valor histórico e cultural, encerra uma relevante carga simbólica ligada à nacionalidade e influência de Portugal no mundo. A sua génese apresenta uma diacronia multiseccular, com raízes na história da indústria militar – o Arsenal Real, cujas dependências constituíam um pólo de importância estratégica para a defesa nacional, de produção de armamento destinado a garantir a distribuição ao Exército e à Armada.

► A construção do edifício que alberga o museu tem raízes históricas nas *Tercenas das Portas da Cruz*, integrando o pré-existente da antiga muralha fernandina, que evoluiu para um complexo de Fundições de Artilharia do Arsenal Real do Exército, junto ao rio Tejo, na extremidade oriental da cidade. Mandadas erigir por D. Manuel I (1469-1521) cerca de 1488, sobre as *taracenas* do tempo de D. Sancho II (1209-1248), as docas e estaleiros destinados ao fabrico e à guarda de pólvora e armamento, tiveram um grande desenvolvimento impellido

pelas atividades económica e militar do século XVI. Com D. João V (1689-1750) foram feitas obras de reedificação em 1726 após um incêndio, depois arrasadas com o terramoto de 1755. Os depósitos denominados *Casas de Armas* foram reconstruídos em 1760 no reinado de D. José I (1714-1777), por ordem do Marquês de Pombal (1699-1782). Durante os séculos XVII e XVIII, foram acrescentadas à Fundação de Baixo outras unidades fabris, a Fundação de Cima e o Parque de Santa Clara.

► No fim das lutas liberais (1820-1834) foram realizadas reformas e providenciada a modernização industrial. Após o processo de recolha da maquinaria e bocas-de-fogo que existiam no Arsenal de Artilharia e em outros complexos industriais ligados às Forças Armadas Portuguesas, no âmbito de um pensamento organizador e patriótico iniciado em 1842 pelo TGen Brigadeiro José Baptista da Silva Lopes, Barão de Monte Pedral (1784-1857), Inspetor do Arsenal do Exército, foi reunido um acervo heterogéneo representativo da vivência militar portuguesa ao longo dos séculos.

► Em 1856 começaram a ser organizadas as *Salas de Armas* no edifício sede do Arsenal, a Fundação de Baixo em Santa Apolónia. Em 1851 por Decreto Real da Rainha D. Maria II, foi oficialmente sancionado como Museu de Artilharia (MA). Privilegiando a monumentalização das preexistências, de 1895 até ao ano de 1908, foram realizadas obras de reforma e ampliação do edifício que foi adotando um aspeto arquitetural neoclássico.

► A par das campanhas de reabilitação arquitetónica, foi executado um ambicioso programa institucional com o propósito estético de contextualizar a exposição da coleção de armaria e artilharia histórica, considerada a maior a nível mundial. O Programa Artístico que o primeiro Diretor, General Eduardo Ernesto de Castelbranco (1840-1905) concebeu, decorreu de uma vontade celebratória inerente à própria ideologia do museu, e de uma vontade de dignificação artística tanto do espaço como das colecções.

► A visão integrada de Castelbranco culminou na ornamentação das vinte e oito salas de exposição permanente, criadas a partir das cinco *Salas de Armas* primárias: as atuais salas *D. Maria II*, *D. José I*, *D. João V*, *D. Afonso de Albuquerque*, *D. João de Castro*. Em 1900, foram abertas novas salas: *Guerra Peninsular*, *Europa*, *África*, *Ásia*, *América*, *Campanhas da Liberdade*, *Camões*, *Guerra da Restauração*, *Infante D. Henrique*, *Portugal*, *Oriental*, todas no piso superior. Em 1928 o museu acrescentou no rés-do-chão, as salas *D. Carlos I*, *Mouzinho de Albuquerque*, *D. Nuno Álvares Pereira*. As salas dedicadas à *Grande Guerra* foram decoradas no segundo quartel do

século XX, no final dos anos trinta e início dos 40.

► Em 1926 o MA mudou a designação para Museu Militar, marcando o fim de uma fase áurea em que as grandes empenhadas decorativas, e o agenciamento das coleções pelo Ministério da Guerra, abrandaram. Desde a implantação do Estado Novo que os valores que o suportaram ideologicamente ficaram ausentes, alheados do que o Museu do Exército Espanhol defendia nessa época:

São os Museus Militares uma materialização tangível da História Pátria, com tanta força espiritual, [...] que a materialidade do seu conjunto parece converter-se num hino à glória e em poesia épica, produzindo sensação semelhante à que imprime na alma do cristão o âmbito solene das nossas velhas catedrais, onde se eleva o pensamento a Deus. Aqui é a religião da Pátria, tão inseparável da que professamos pelo Sacramento do Baptismo, à qual se rende culto. [...] Possuem as bandeiras, os troféus de armas, a pintura de guerra e as esculturas e retratos de heróis um eflúvio que penetra no nosso espírito e um poder de admiração que abstrai e se apodera do ânimo, fazendo-nos sentir [...] a emoção do mais exaltado Patriotismo

(Catálogo del Museo del Ejército, 1953:6).

► A partir de 2006 passa a denominar-se Museu Militar de Lisboa.

2. O Museu Militar de Lisboa – Evocação do Espírito Imperial Português

► O museu é uma instituição simbólica com inúmeros significados possíveis, que guarda memórias que são, por si mesmas, construções identitárias. Entretanto, o símbolo encontra-se habitado por muitos outros, encontrando paralelos em recordações históricas e episódios bíblicos, de forma a atualizar a leitura do passado, no presente. O símbolo prolonga a dialética da hierofania, remete ao indizível, à experiência religiosa e espiritual que atua nas dimensões do poético e do transcendente, ou seja, é a epifania de um mistério, pois faz aparecer um sentido secreto que pode [ou não] ser apreendido.

► No entender de Eliade (apud Schwarz, 1993: 20-21) "os símbolos são suscetíveis de revelar uma modalidade do real ou uma estrutura do Mundo que não são evidentes no plano de uma evidência imediata. A sua principal característica é a sua multivalência, a capacidade de exprimir simultaneamente vários significados [...], ao compreender o símbolo, o homem consegue viver o universal, transfigurar a sua experiência particular".

► *É a partir de eixos tangíveis e intangíveis, que propomos a abordagem ao Programa Artístico encetado no MML que destaca os episódios mais marcantes da História Militar de Portugal que se encontram intrinsecamente articulados com os acontecimentos políticos, dado que esta é indissociável da nação soberana.*

► O MML, como espaço institucional de preservação da memória nacional, surgiu num contexto histórico e cultural europeu de finais de Oitocentos, quando começavam a ser organizados os *Museus de Armas* com intuítos político-ideológicas ao serviço dos valores pátrios e nacionalistas, cujas posições programáticas refletiam a exaltação da história identitária das Nações. As instituições, dominadas por princípios imperialistas e colonialistas, recorreram ao papel dos artefactos históricos e ao papel simbólico das obras de arte, focando-se no propósito de constituir um repositório patrimonial representativo da cultura histórica, para afirmar uma argumentação doutrinária que contribuía para esforços de evocação da memória dos Países.

► As origens remotas dos reinados e os acontecimentos categorizados como importantes marcos históricos deviam compreender-se com base na recriação de um passado em que os antecedentes bíblicos e mitológicos tinham um lugar privilegiado. O MML é disso um exemplo paradigmático, ao promover a heroicização com função ideológica e propagandística, das imagens dos monarcas e dos militares, cujos feitos e vitórias foram enaltecidos.

► A História do reino de Portugal foi reescrita, como uma construção providencialista, através de uma expografia adequada às exigências oitocentistas, colocando estrategicamente as coleções a dialogar com imagens de grande escala que, fundadas em matrizes mitológicas e religiosas, legitimavam a ascendência sagrada portuguesa, compreendendo a História no plano das realizações salvíficas de Deus para o Homem.

► A História portuguesa é marcada por um imaginário mitológico que se inicia com a fundação do país em 25 de julho de 1139 quando D. Afonso Henriques, alcançou sobre os muçulmanos uma decisiva vitória em Ourique, que deu origem, nos anos 80 do século XV, à lenda da “Cristofania de Ourique”, que relata “a aparição de Cristo ao nosso primeiro rei prometendo-lhe não só a vitória naquela batalha mas sobretudo protecção para o Reino, glórias futuras e a fundação de um Império” (Macedo, 2004: 16-17).

► Camões (c.1524-1580) na sua lírica criou uma fisionomia espiritual da Pátria que engrandecia e fazia renascer os valores clássicos, apelando a uma *poiesis* transfiguradora que quebrassem o quotidiano cindido da antiga grandeza e do anonimato histórico em que a nação tinha caído:

Eternos moradores do luzente [...] Se do grande valor da forte gente / De Luso, não perdeis o pensamento, / Deveis de ter sabido claramente / Como é dos Fados grandes certo intento / Que por ela se esqueçam os humanos / De Assírios, Persas, Gregos e Romanos. (Camões, 1572, *Os Lusíadas*, Canto I, 24).

► Com os Descobrimentos nos séculos XV e XVI, e com o sebastianismo [1578] e a União Ibérica [1580-1640], consolida-se um sentimento nacional baseado numa identidade lusófona, sobre o qual foi construído o mito do Quinto Império, uma nova idade espiritual, ideia difundida pelo padre António Vieira (1608-1697), em que Portugal estaria predestinado a fundar o império cristão, depois dos quatro impérios anteriores. A crença messiânica-milenarista, preconizada por Vieira, traçava relações entre a História, o Tempo e a Providência Divina. Considerava que um império português, de natureza eterna e universal, capaz de suplantar os impérios anteriores e conduzir os povos aos mais altos destinos, iria resgatar Portugal da decadência em que se encontrava, transformando a nação numa potência que reinaria sobre todas as outras como império espiritual, cultural e da língua portuguesa.

► Quando o império luso-brasileiro se desmembrou [1750-1822] foi reforçada a presença de Portugal em África, fazendo prosseguir a ação imperial pela colonização, que assentava na crença da predestinação de um povo que se julgava no direito sagrado de “salvar” o outro, cumprindo uma missão divina ao levar a iluminação do espírito e a civilização onde elas não existiam. A corrida para este continente e a disputa pelos territórios ultramarinos intensificaram-se a partir de 1880, a par de outras potências europeias. Surge uma política vocacionada para estes espaços de poder, cujos princípios orientadores procuraram legitimar a pertença e institucionalizar o ideal de “império.”

► Fernando Pessoa (1888-1935) reformulou o mito, relevando Portugal como grande potência criadora, imperial e colonialista. *O Portugal Império*, entidade ontologicamente transcendente é reconstruído nos poemas do livro *Mensagem*, numa base mítico-simbólica-profética em que o Quinto Império de Portugal é o sacramento da religião universal. Os mitos salvíficos são consubstanciados numa visão da História e do Homem como “razão”, como “sonho”, como “mistério”. Portugal como nação, construção ideológica que aproxima os indivíduos através dos sentimentos de valorização e identificação, é subsumido como mito e como símbolo de um Conhecimento gnóstico e de um novo império civilizacional.

► Também Agostinho da Silva (1906-1994) defendia a ideia de uma cultura ibérica assente na língua, como espaço de lusofonia, concretizado por uma “Comunidade Lusófona”, ou seja a

construção do sujeito ideológico assente na formação discursiva que se instituía como uma agregação identitária, processo que tinha decorrido com os Descobrimentos Portugueses, aquando da expansão marítima, portos e locais onde a língua portuguesa foi disseminada. Ao longo da História de Portugal os deslocamentos e movimentos expansionistas territoriais, motivados por ambições colonialistas, contribuíram para a construção desse imaginário coletivo e para a formação da ideia de “Império Português”, favorecendo a disseminação de uma cultura imperial da nação portuguesa.

3. Ideologia e Programa Artístico: Sacralização da História de Portugal

- ▶ A distinção entre a museologia do objeto e a museologia da ideia (Mensch, 1987; Davallon, 1992) permite a significação do seu valor patrimonial, artístico ou documental e a qualificação dos valores intangíveis inerentes ao sentido histórico, cultural ou simbólico do mesmo. O objeto pode assumir um sentido representacional depois de, no museu, perder o sentido de uso. Assim, a capacidade de um símbolo personificar um país, um inconsciente coletivo através da intencionalidade do discurso museológico, e no contexto de um espaço evocativo sagrado, concretiza uma narrativa hermeneuticamente relevante. A musealização envolve a veneração do objeto valorizado pelos seus atributos materiais, estéticos e simbólicos, “como uma forma de sacralização de objetos por adoração” (Desvallées; Mairesse, 2013: 43), que é ostentado através de um aparato museográfico cuja decifração, por vezes complexa e ambivalente, é tanto mais intensa quanto maior for a compreensão do visitante dos conceitos apresentados na exposição.
 - ▶ Na mesma época em que decorria a adaptação dos espaços museológicos no antigo edifício, destacava-se a importância do papel de Portugal nas grandes navegações e conquistas territoriais. Num momento de fervor colonial em que os sentimentos de integridade nacional e de patriotismo se manifestavam perante o *Ultimatum* britânico de 1890, impunham-se as opções ideológicas de recuperação do caráter da nação.
 - ▶ A instabilidade política de Portugal nas décadas finais de Oitocentos, a braços com crises económicas recorrentes e as Lutas Liberais, gerou uma enorme insatisfação popular. Num quadro de fragmentação social, depressão económica e cansaço moral, era emergente elevar a confiança e incutir orgulho no povo pela Pátria, e nos feitos militares dos seus heróis.
-

► A elite cultural adotou uma atitude proativa perante o estado da Nação, encetando um processo de engrandecimento nacional. O programa pressupôs uma carga simbólica de esperança e uma luta para recuperar o atraso endémico português. A mentalidade de *fin de siècle* assentou numa ideologia republicana em crescendo que estimulou a elevação da consciência patriótica, a romantização e a exaltação dos valores nacionalistas associados à Pátria portuguesa.

► Foi num contexto nacional de efervescência política, económica e social que surgiu o MML, como monumento memorativo e arma político-ideológica. A conceção que esteve na sua origem foi a de mostrar os exemplares mais emblemáticos da artilharia histórica portuguesa, “elemento chave do desenvolvimento tecnológico sofisticado de uma indústria ligada à fundição de artilharia, produção de armamento e fabrico de pólvora, que num determinado momento histórico os portugueses dominaram, e lhes deram a vantagem que os conduziu ao poderio naval e militar nos mares” (Marques, 2016: 23). O museu, ao sacralizar os acontecimentos históricos mais representativos, evocando subliminarmente o mito do Quinto Império português, transformou-se num catalisador da consciência nacional, rememorando um passado glorioso, com o objectivo de unificar o tecido social, enquanto o conceito de *património histórico* emergia entre os *Museus de Armas* que exaltavam a *aura* das grandes coleções, sob uma perspectiva expográfica com carácter monumental e apelação estética.

► Em consonância com os países europeus que, em meados do século XIX, realizavam comemorações centenárias num contexto nacionalista, assistiu-se em Portugal a um aumento de eventos celebrativos em torno de grandes personalidades ou de grandes feitos históricos. Em 1880 organizaram-se os festejos do Tricentenário da morte de Luís de Camões, retomando como foco de fundo ideológico reafirmações do valor português, a figura do poeta e as significações de uma revivescência nacional. Numa época em que as celebrações eram indissociáveis das tensões decorrentes da situação política nacional e internacional, foram criadas novas salas no andar nobre do museu e acrescentada uma sala no pavimento inferior dedicada aos Descobrimientos, a *Sala Vasco da Gama*. As decorações centraram-se no projeto de promoção do Império com o propósito de exaltar as grandes figuras, pôr em destaque as gloriosas páginas da nação.

► O MML é um santuário vivo e ativo, numa conceção abrangente. É um espaço sacrário, dentro de um conceito antropológico cultural, no que se refere à guarda das memórias que se relacionam com a nação portuguesa e a identidade militar. O sagrado místico, no uso do termo mistério, não necessariamente envolvendo o religioso, está presente no sincretismo das

coleções, especialmente na *Galeria de Pintura* monumental em que se transformou o museu.

► O programa decorativo concebido por Castelbranco, seguindo os arquétipos culturais europeus contemporâneos, reflete as mentalidades aferentes e a ideologia dominante de rememoração do antigo império português. Está intimamente ligado à epopeia dos Descobrimentos, com evocações de alegorias mitológicas através da figuração exaustiva de poemas épicos camonianos de *Os Lusíadas*, que foram a grande fonte de inspiração. A mensagem articulada sincronicamente foi calculada para expressar intencionalmente as grandezas do passado heróico português.

► O repertório iconográfico, entendido como obra de Arte Total, direcionado para a construção de um discurso museológico ligado à influência de Portugal no mundo nos séculos XV-XVI, contemplou a representação de episódios e personagens da História e da Literatura nacionais. A riqueza da decoração respondia à finalidade de fazer da magnificência uma arma política por si só.

► Segundo Eliade (1992) a relação do Espaço e do Tempo influencia toda a experiência religiosa, pois o homem sedento do Ser e do Absoluto é desejoso de sacralizar todos os espaços, assim como eternizar o tempo religioso, transformando o quotidiano em sagrado. Um objeto é venerado na medida em que incorpora “outra coisa” que ele próprio, por exemplo “a Pátria”.

► “Se um Tempo é sagrado, também o é a História. Todas as histórias antigas foram histórias sagradas. As nações, as cidades e os homens desempenham um papel, o mundo é um cenário, as ações humanas constituem uma representação, o autor ou os autores do drama teatral é Deus ou são os Deuses” (Quadros, 2020: 511). Nesse sentido as peças apresentadas no museu deixam de ser um simples objeto profano, para adquirir uma nova dimensão: a da sacralidade da História. O tempo demarcado no Museu Militar ganha uma significação transcendental, torna-se encenação de um mundo dependente dos desígnios dos Deuses, plasmados nas Pinturas que evocam as épocas de esplendor de Portugal. O espaço sagrado é o lugar onde se dá a hierofania, como manifestação do divino, que se abre ao homem que vê o que sabe ver. A simbologia imagética manente da coleção pictórica plenifica a significação religiosa de uma Pátria de eleição, de uma missão e de um destino transcendente para a grei lusitana, em diálogo com os artefactos militares expostos.

► Na contemporaneidade o Museu Militar de Lisboa é considerado dogmático no que respeita à sua lógica expositiva pois preserva um discurso conservador numa ambiência sacralizada, o que explica a resistência da instituição quanto à sua “modernização museográfica”. Tal como

refere Silva (2006: 95) acerca de uma certa *lógica* museográfica:

Essa resistência é, em primeiro lugar, funcional: o valor e delicadeza material dos seus acervos obrigam a particulares cuidados em relação às opções expositivas (por razões de conservação e de segurança), que são mais rígidas do que noutros museus, distanciando os públicos, numa ambiência predominantemente sacralizada.

► Apesar das diversas atualizações, a museografia novecentista foi criando sucessivos dispositivos de reforço das *funções auráticas* do “museu de arte”, isolando as obras mais excepcionais. O arsenal museográfico que separa os objetos do visitante e a natureza das peças, aliados à grande escala das obras pictóricas que de uma forma onnipresente interpelam o visitante numa obscuridade velada, sugerem um dispositivo de confinamento e controlo, e uma vigilância pan-óptica que o intimida e inquieta.

4. A Cenografia: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal

► Arte, imagem e poder sempre se relacionaram intimamente. Conforme Baschet (1996: 12) “A imagem é um instrumento privilegiado na construção de uma legitimidade e de uma sacralidade do poder temporal”. A arte define uma identidade comunitária, promove sintonias e interrogações entre as ocorrências passadas e as vivências presentes, atualiza o sentido dos acontecimentos, e tem uma função de agregação dos povos, agindo sobre os conflitos sociais do presente.

► O MA, legitimado como instituição social reconhecida coletivamente, ao expor através de uma adequada contextualização imagética prestigiadas coleções, elementos historiográficos raros ou únicos, constituiu-se como atributo de poder na construção de uma narrativa, na disseminação da identidade mítica de Portugal, e como meio privilegiado de comunicação com o público ao apresentar uma produção estética impar.

► Através da exposição de obras visuais de grande escala, especificamente encomendadas e concebidas para a decoração das salas monumentais, o museu tornou-se exímio em expressar o conceito de hierofania, constituindo-se como um santuário identitário da nação portuguesa. A escolha da cenografia como força motriz de comunicação com uma função pedagógica remetia os visitantes para períodos e contextos específicos da História de Portugal.

► Os mandatários do programa decorativo respondiam a uma intenção bastante consciente

ao definir a legitimidade global das imagens, contudo, sem o confundir com um museu de Belas-Artes. Castelbranco colocou ao serviço do museu as Artes Plásticas Nacionais, com a intenção de o manter inequivocamente alusivo à arte da guerra, apesar de justificar o recurso a quadros, que dialogavam com as coleções de armas do reino:

A parte decorativa, no interior do edifício [...] é constituída por belas obras de talha e magníficos azulejos, já existentes desde a fundação; [...] material de guerra habilmente aplicados, e por pinturas a óleo. Como o próprio nome indica, o Museu de Artilharia não é, nem pode ser, um museu de belas-artes; justifica-se porém, o emprego de quadros na ornamentação das suas salas, por contribuírem para o embelezamento de um tesouro, em que se guardam antigas relíquias do passado e documentos valiosos da nossa civilização, [...].

(Catálogo do MA, 1910: 25)

► A ornamentação das salas foi encomendada aos mais categorizados artistas da pintura portuguesa de fins do século XIX e inícios do século XX, que utilizaram técnicas museológicas inovadoras, com o recurso à *escaiola*, própria da decoração burguesa oitocentista, que fingindo o revestimento em mármore, conferiu um aspeto majestoso às salas *Camões*, *D. José I*, *D. João V*, *Infante D. Henrique*, e às salas da *Grande Guerra*. A utilização da luz zenital (Figura 2) pioneira nas salas da ala oriental reapareceu nas salas dedicadas a esta última nas décadas seguintes.

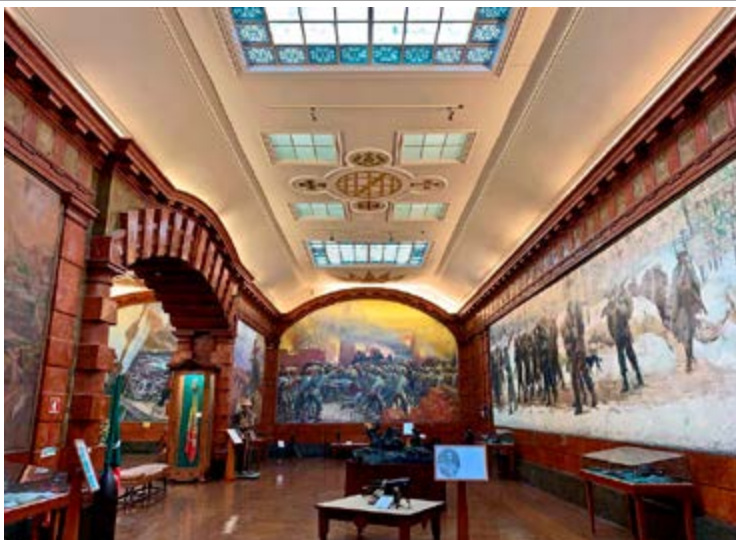


Figura 2. Sala da Grande Guerra, Museu Militar de Lisboa. © MML.

► A coleção de Pintura apresenta-se em quadros de cavalete de formato convencional, inseridos em espaços estratégicos e em diálogo com as restantes coleções. Muitas obras, em composições monumentais de grande escala, cobrem grande parte da superfície da arquitetura, compondo um acervo imóvel fisicamente intransferível. Os pintores interpretaram os cantos de *Os Lusíadas* de Camões, seguindo os modelos da Pintura de História. Esta era considerada academicamente como o mais nobre dos géneros pictóricos através da representação alegórica-figurativa, num “compromisso entre a recriação plástica da cena e a sua reconversão cenográfica” (Falcão, 2015: 9).

► O interior do edifício organiza-se a partir de um vestíbulo de onde parte a escadaria nobre de acesso ao piso superior. As salas setecentistas da construção primitiva ostentavam ornamentações pictóricas no teto, de que se destaca, no Peristilo e na escadaria nobre, a *Alegoria à Pátria* e os *Quatro Continentes* [Europa, África, Ásia e América], com figuração alegórica da autoria de Bruno José do Vale (?-1780) que pintou a zona central, e de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) que participou juntamente com o seu mestre Berardo Pereira Pegado (act.1753-1775) nas pinturas laterais.

► O teto da *Casa das Pistolas*, hoje intitulada *Sala D. Maria II* (Figura 3), apresenta três alegorias centrais, encimadas pela deusa Minerva, sendo alusivas à *Fundação do Real Corpo de Engenheiros*, à *Organização do Reino* e à *Criação do Real Arsenal do Exército* (Figura 4). À volta da sanca, formando um friso decorativo, existem seis painéis alegóricos, pintados por Bruno José do Vale, Feliciano Narciso (c.1710-1777), António Caetano da Silva e outros, referentes a Batalhas: Salado, Naval do Cabo Matapan, Alcácer-Quibir, Bombardeamento de Argel, etc.

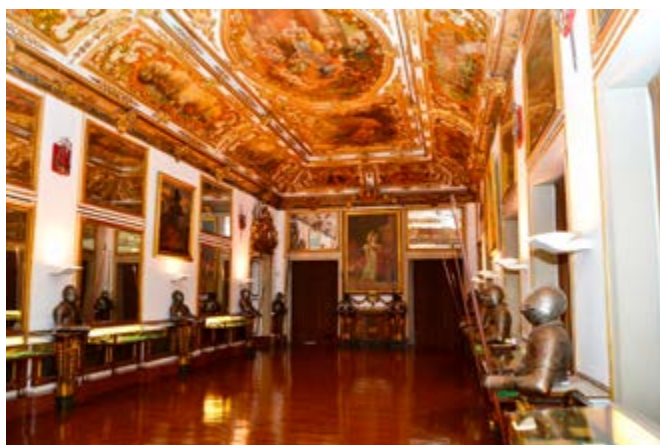


Figura 3. *Sala D. Maria II*, Museu Militar de Lisboa, c.2015. © MML



Figura 4. Feliciano Narciso, Bruno José do Vale e outros, séc. XVIII, *Criação do Real Arsenal do Exército*. Óleo sobre tela colada sobre madeira. Pormenor do teto da Sala D. Maria II. © MML.

► Os grandes episódios da viagem de Vasco da Gama para as Índias são representados com a figuração de entidades mitológicas, como a ajuda das Ninfas, Sereias e Tritões que tinham por missão aplacar as ondas por ordem do deus Neptuno, para facilitar a navegação às três naus comandadas pelo navegador (Figura 5).



Figura 5. Carlos Reis, *Sereias e Tritões Acalmam as Ondas*, 190.?. Óleo sobre tela, 267 x 520 cm. Sala Vasco da Gama. © MML.

► O quadro de grandes dimensões que cobre a parede principal da *Sala Vasco da Gama* (Figura 6) representa uma cena mitológica: “uma audiência solemne de Jupiter no Olympo”, em que o senhor do Universo escuta Vénus que lhe suplica a favor dos portugueses, apontando as naus que se dirigem à Índia (Catálogo do MA, 1910: 27). Conforme França (1996: 43) esta tela seria de dupla autoria de Carlos Reis e do arquitecto e cenógrafo Luigi Manini, que pintou o mapa da província de Moçambique no centro da pintura além da grande tela que reveste o teto e que serviu à seção portuguesa de terra e mar na exposição Universal de Paris de 1900.



Figura 6. Carlos Reis, *Concílio dos Deuses – Vénus perante Júpiter e Mapa de Moçambique*, 1903. Óleo sobre tela, 267 x 956 cm. *Sala Vasco da Gama*. © MML.

► Além da temática camonianiana, a vocação celebratória passa pela evocação das grandes virtudes cívicas da Lealdade (*Egas Moniz e família a entregar-se ao rei de Castela*, de José Malhoa, 1907, *Sala Infante D. Henrique*) (Figura 7), ou da Abnegação Heróica, como na *Sala África*, em que uma pintura de Acácio Lino, 1907, *O Infante Santo sob prisão em Argel*, representa o Infante deslocando-se de Tânger para Arzila escarnecido pela população moura.



Figura 7. *Sala Infante D. Henrique*, Museu Militar de Lisboa. © MML

► Na *Sala das Lutas Liberais* dedicada às Campanhas da Liberdade, a pintura de Veloso Salgado (Figura 8) representa D. Pedro IV, o Duque de Saldanha, o Duque da Terceira, Sá da Bandeira, Conde das Antas, José Jorge Loureiro e o Marquês de Fronteira, em gloriosa cavalgada. Ao centro do quadro, Mouzinho da Silveira, em atitude reverente colocando aos pés da Pátria as suas providências legislativas, tem por companheiros o Duque de Palmela, Almeida Garrett e outras personagens eminentes que contribuíram para a implantação do regime constitucional.



Figura 8. Veloso Salgado, *A Pátria Coroando os Heróis da Liberdade*, 1904. Óleo sobre tela, 300 x 760 cm. *Sala das Lutas Liberais*. © MML.

► Outros artistas como Columbano Bordalo Pinheiro, Ernesto Condeixa, António Ramalho, Luciano Freire, Jorge Colaço, Leopoldo Battistini, entre muitos outros, contribuíram para a formação de um corpus artístico que reproduz a figuração tradicional do naturalismo e realismo portugueses num panorama artístico português das décadas finais do século XIX que ficou marcado por uma conjuntura cultural presa a referências literárias românticas com enorme peso sobre os artistas, que exploravam a ideologia liberal promotora da Regeneração.

► O programa decorativo no interior do museu decorreu até aos anos quarenta do século XX, encerrando com a narrativa da Grande Guerra nas salas de exaltação propagandística a ela dedicada, sendo a última grande intervenção estrutural deste museu com integração das pinturas de Adriano de Sousa Lopes, oficial pintor correspondente nas trincheiras, que tratou a iconografia da I Guerra Mundial. As Pinturas nas *Salas da Grande Guerra* (Figura 9), com caráter evocativo dos acontecimentos ocorridos entre 1914 e 1918, são um testemunho da memória da ação e participação do CEP, Corpo Expedicionário Português, no conflito.



Figura 9. Adriano de Sousa Lopes, *A Rendição*, inc.1947. Óleo sobre tela, 296 x 1.252 cm. *Sala da Grande Guerra*. © MML.

Conclusão

- ▶ O pensamento simbólico, linguagem através da qual o sagrado se manifesta, acarreta uma visão do mito que vemos consubstanciado nos temas tratados no espaço monumental que é o Museu Militar, ícone de instância de poder, que refletiu o discurso político-cultural e militar contemporâneo com uma afirmação cenográfica ímpar no nosso país. A sua historiografia não se pode dissociar de referências mais abrangentes, mas deve ser compreendida numa dimensão universal, integrada na cultura cristã de matriz europeia que condensa uma série de memórias e questões identitárias nacionalistas, e se socorre de uma linguagem simbólica comum.
- ▶ Sendo o Museu Militar uma construção ideológica, política e cultural, é datada, em linha com os arquétipos europeus coetâneos. Os temas tratados incidiram sobre a identidade portuguesa, o povo e a sua sobrevivência, o Território e o Estado. Estão documentados os grandes momentos de afirmação e confronto identitário: os Descobrimentos, a Expansão Portuguesa, as Invasões Francesas, as proezas militares no Oriente, no Brasil e em África, e a defesa das colónias.
- ▶ As campanhas de encomendas, ao serviço conceptual da celebração aurática da raça e do domínio colonial e imperial português, acompanharam a reforma estrutural do edifício, constituindo narrativas materiais de feitos históricos que permitem ser lidas em tempos póstumos, predestinando assim a atemporalidade dos mesmos. O programa museológico inovador atribuiu às Pinturas um protagonismo excepcional, complexificando a memória histórico-militar, numa transversalidade temporal, assumindo e desafiando a sua própria missão original, a de contextualizar a coleção matricial do Museu de Artilharia – as peças da antiga fundição régia.
- ▶ Articulámos uma dicotomia de pontos de vista, com uma leitura escorada em modelos conceptuais de diversos autores, partindo dos mitos e dos arquétipos consubstanciados na

arqueologia do Quinto Império de Portugal [Vieira, Pessoa, Silva], e na hierofania de Eliade, com o objetivo de promover a ativação de uma interpretação crítica e de questionamento em relação às representações pictóricas do museu em estudo.

Agradecimentos

▶ Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto PD/BD/151325/2021 - HERITAS [PhD] Estudos de Património [Ref.^a PD/00297/2013].

▶ A autora agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes; ao CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística [CHAIA/Ref.^a UID/EAT/00112/2013]; ao CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Cultura e Sociedades [CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702)], o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- ▶ Baschet, Jérôme (1996). “Introdução: a Imagem-objeto”. In: Schmitt, Jean-Claude et
- ▶ Baschet, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*: 7-26. Paris: Le Léopard d'Or. (Trad. Maria Cristina C. L. Pereira), <https://lathimm.fflch.usp.br/sites/lathimm.fflch.usp.br/files/inline-files/trad%20baschet.pdf>
- ▶ *Catálogo do Museu de Artilharia* [MA] (1910) 5^a Edição. Lisboa: Typographia Bayard.
- ▶ Catálogo del Museo del Ejército (1953). Tomo I. *Museo del Ejército*. Madrid: Ediciones A.R.E.S.
- ▶ Davallon, Jean (1992). “Le Musée est-il Vraiment un Média?” In *Publics & Musées*, n^o 2: 99-123. Doi: <http://dx.doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>. https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017
- ▶ Desvallées, André; Mairesse, François (2013). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comité Nacional Português do ICOM.
- ▶ Eliade, Mircea (1992). *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.
- ▶ Falcão, Maria Isabel (2015). *Em Torno da Pintura de História em Finais de Oitocentos*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa (Eds. Teixeira, António Santos e Marques, Susana Patrício).
- ▶ França, José-Augusto (1996). *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Naciona
-

para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- ▶ Macedo, António (2004). “Prefácio à Tetralogia Portugal Esotérico”. In *Os Templários na Formação de Portugal*. 10ª Edição. Vol. I da Tetralogia “Portugal Esotérico”: 13-26. Lisboa: Ésquilo.
- ▶ Marques, Maria da Conceição Martins Vieira (2016). *Museu Militar de Lisboa - Proposta de Reprogramação Museológica*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- ▶ Mensch, P. (1987). *Musées en mouvement: point de vue dynamique et provocateur sur l'interaction muséologie-musées*. L'icofom Studies, 12: 25-28.
- ▶ Quadros, António (2020). *Portugal Razão e Mistério. A Trilogia*. Loures: Alma dos Livros, Edições Fundação António Quadros.
- ▶ Schwarz, Fernand; Durand, Gilbert; Morin, Edgar (1993). *Mircea Eliade: O Reencontro com o Sagrado*. Lisboa: Edições Nova Acrópole.
- ▶ Silva, Raquel Henriques da (2006). “O(s) discurso(s) dos Museus e Arte: da Celebração Aurática e da sua Questionação”. In *Museus, Discursos e Representações*: 95-101. Coord. Semedo, A.; Lopes, J. T. Porto: Edições Afrontamento.

Nota biográfica

▶ Maria José Marino Marcela Coelho é conservadora-restauradora de Pintura, artista plástica, e joalheira. Está a realizar o Doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, com especialidade em Ciências da Arte e do Património. Desenvolve um projeto de Doutoramento no Museu Militar de Lisboa, do estudo integrado do seu Programa Artístico, com apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (2016), e Licenciada em Ciências da Arte (2013), pela FBAUL. Os interesses de investigação cruzam as áreas da Conservação e Restauro de Pintura, a História da Arte, a Museologia, e os materiais de produção pictórica e artística. É membro do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Secção Francisco de Holanda de Ciências da Arte e do Património.

5. LINGUAGENS E COSMOLOGIAS INDÍGENAS

As linguagens míticas das origens	240
Historia de la llorona: Leyendas y canto cultural	249



As linguagens míticas das origens

Luís Jorge Gonçalves

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Ciências da Arte e do Património, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

luisg@campus.ul.pt

Resumo: No *Homo sapiens* a linguagem através das narrativas unem culturas. Vivemos de histórias, umas que são explicativas, outras reveladoras de experiências. Na palavra revelada os mitos das origens são fundamentais na afirmação de uma cultura. Neste texto analisa-se a partir de um conjunto de mitos, de povos indígenas do Brasil e da América do Sul, as suas visões sobre a criação. Cada narrativa é uma cultura, que une a respetiva comunidade.

Palavras chave: mitos, origens, culturas, consciência.

Abstract: In *Homo sapiens*, language through narratives in cultures. We live on stories, some that are explanatory, others that reveal experiences. In the revealed word, the myths of origins are fundamental in the affirmation of a culture. This text analyzes a set of myths from indigenous peoples in Brazil and South America, such as their views on creation. Each narrative is a culture, which unites the respective community.

Keywords: myths, origins, cultures, consciousness.

Introdução

► Não existe melhor para um *Homo sapiens* que uma boa história. A partir da nossa origem africana, há cerca de trezentos mil anos, disseminamo-nos por todo o planeta. Levamos conosco os nossos genes e as narrativas. Onde nos estabelecemos construímos as culturas e novas histórias, que nos uniram. Ajudaram a ultrapassar os medos, a vencer os obstáculos e a superarmo-nos. As palavras das histórias fortaleceram pequenas e grandes comunidades.

► Entre as histórias, que todos os grupos humanos mais necessitaram, estavam as que pro-

curavam explicar as origens. A necessidade de uma explicação para o princípio levou as comunidades de *Homo sapiens* a serem criativas.

► Nos nossos dias a ciência tem o *Big Bang*, como o momento da origem do Universo, do tempo, da matéria e da energia. A ciência também nos leva ao momento da origem da biologia e do *Homo sapiens*.

► São dois mil e quinhentos anos de lutas intelectuais. Desde Anaximandro que alguns procuraram uma explicação racional sobre as nossas origens e a posição da Terra no Universo. Foram séculos de descobertas, contra poderes estabelecidos, durante os quais houve muitas vítimas da intolerância, como Hipátia de Alexandria, ou Giordano Bruno. A observação e experimentação, associadas à matemática, física, química, biologia, arqueologia, antropologia, genética, entre outras áreas científicas, têm permitido mergulhar nas origens.

► No entanto, o mito foi o primeiro processo de explicação. Esta necessidade vem do nosso cérebro munido do exclusivo do *Homo sapiens*, que é a Consciência. Há um conjunto de questões importantes. O que é a Consciência? O que torna um Cérebro Consciente? Porque a natureza nos dotou de um Cérebro Consciente? Quando começou o Cérebro Consciente? Onde encontrar os vestígios materiais de um Cérebro Consciente?

► António Damásio considera que na Consciência de cada *Homo sapiens*, ou seja, o Eu, o passado é vivido e o futuro é antecipado, fazendo com que exista um estímulo às memórias amplas, ao raciocínio, à imaginação, à criatividade e à linguagem (Damásio, 2010; Damásio 2020). A Consciência corresponde a duas questões: De onde viemos? Para onde vamos? Quando essas questões se colocaram a Consciência estava a atuar no nosso interior.

► Estas perguntas tiveram respostas, as quais perduraram até aos nossos dias. Como se referiu, anteriormente, o pensamento mítico foi a primeira explicação para as origens, mas também funcionou como agregador social. Trata-se de um tema já abordado por autores como Mircea Eliade ou Claude Lévi-Strauss, para citar os mais conhecidos, e que realizaram abordagens à escala de povos de todo o planeta e mesmo em diferentes épocas.

► Como refere Mircea Eliade há uma grande variedade de mitos cosmogônicos, que podem ser divididos entre: criação ex nihilo; o tema do mergulhador da Terra; criação através da divisão de uma unidade primordial em duas partes, a separação do Céu da Terra e a separação do Caos; a criação através desmembramento de um ser primordial (Eliade, 2005: 67)

► Para Claude Lévi-Strauss: “O pensamento mítico, em termos de operações mentais, é compa-

rável ao pensamento científico, diferindo quanto às questões do determinismo causal, global e integral. O mito e o rito não são simples lendas fabulosas, mas uma organização da realidade a partir da experiência sensível enquanto tal” (Lévi-Strauss, 2013).

► Claude Lévi-Strauss para explicar a composição do mito, organiza três das suas características principais: função explicativa, o presente tem uma explicação por alguma ação passada cujos efeitos permaneceram no tempo; função organizativa, o mito organiza as relações sociais (de parentesco, de alianças, de trocas, de sexo, de identidade, de poder, etc.) de modo a legitimar e garantir a permanência de um sistema complexo de proibições e permissões; função compensatória, o mito narra uma situação passada, que é a negação do presente e que serve tanto para compensar os humanos de alguma perda como para garantir-lhes que um erro passado foi corrigido no presente, de modo a oferecer uma visão estabilizada e regularizada da natureza e da vida comunitária (Lévi-Strauss, 2013).

► Neste artigo analisam mitos das origens de comunidades indígenas do Brasil e da América do Sul. Cada povo é uma cultura. Através de seus mitos da criação, entramos no princípio da organização de cada cultura.

► Como já se mencionou, a nossa Consciência apela para a resposta à pergunta: De onde viemos? Como alude Claude Lévi-Strauss, a função explicativa tem relevância para a função organizativa, por outras palavras, a resposta fornece estabilidade aos grupos humanos. Os seus membros identificam-se com aquela narrativa e por isso torna-os membros de uma mesma cultura. Fundamenta ainda a sua terra e a ligação à ancestralidade do grupo. Vamos expor algumas dessas narrativas que explicam as origens:

1. Cosmovisões das origens

1.1. Cosmovisão das origens do povo Krikati

► O povo Krikatí, autodenominado Kricatijê, localizada nos municípios maranhenses de Montes Altos e Sítio Novo, a sudoeste do estado. Integra-se na família linguística Jê, do grupo dos timbiras.

► Na sua cosmovisão das origens, Pýd e Pýdlureh, correspondem ao Sol e à Lua. Remetem para uma terra onde ainda não existiam humanos. Na cultura Kricatijê ambos os astros são

do gênero masculino:

► Pýd, o Sol, decidiu que precisavam casar, mas não havia mulheres. Então deparou-se com umas cabaças. Tirou uma e transformou-a em uma mulher e levou-a para casa. Um dia resolveu ir a uma caçada e convidou Pýdlureh (a Lua) para ir também, mas este, alegando indisposição, ficou em casa. Ao regressar, Pýd (o Sol) percebeu (ele sabia de tudo) que Pýdlureh (a Lua) havia tocado com sua mulher. Calou-se e não disse nada. Pýdlureh (a Lua) aproveitou para pedir a Pýd (o Sol) que também queria uma mulher. Pýd (o Sol) então pegou em outra cabaça e com ela fez uma mulher para Pýdlureh (a Lua).

► Pýdlureh (a Lua) fez o mesmo que o Pýd (o Sol): saiu para caçar e Pýd (o Sol) ficou em casa, e também “buliu” com a mulher de Pýdlureh (a Lua). Este, ao perceber o ocorrido, ficou muito aborrecido, reclamou dizendo que Pýd (o Sol) não poderia ter feito o que fez. A mulher de Pýd (o Sol) interveio dizendo que ele havia feito a mesma coisa e que Pýd (o Sol) ficou calado, não brigou. Os primeiros Krikati de acordo com o mito este mito são descendentes desses dois primeiros casais (Barros & Zannoni, 2008).

► Trata-se de uma visão masculina do Sol e da Lua, que necessitam de mulheres. O mundo na terra já tem plantas, porque a mulher surge de uma cabaça. Também já existe caça, simplesmente não havia huanos, portanto remete para o início da criação dos humanos.

1.2. Cosmovisão das origens do povo Tukanas ou Tikunas

► O povo Tikuna, da família linguística Tikuna, está dividido entre o Brasil, a Colômbia e o Brasil. No seu mito de origem Yoí, pescou os primeiros Tikunas nas águas vermelhas do igarapé Eware. Tornaram-se os Magüta, por passarem a morar nas imediações da casa de Yoí, na montanha Taiwegine. Sobre a origem da luz conta uma história que diz o seguinte:

Era o princípio e as trevas dominavam a terra porque uma gigante árvore insistia em cobrir o sol. O Macaco noturno subia diariamente a uma outra árvore cujos frutos se haviam tornado refeições prediletas. Cada vez que subia a esta 'árvor', aproveitava para urinar de pé, o que provocava sempre um grande e luminoso clarão.

Um dia, o Macaco resolveu bombardear a copa da árvore gigante com cascas dos frutos, trespassando-a por mil vezes. Destes orifícios nasceram as estrelas. Crendo que por cima da árvore reinava o dia, o Macaco pediu às formigas e às térmitas que o ajudassem a cortar o

tronco. Porém, a árvore ficou suspensa sobre o chão. O Esquilo acabou então por descobrir que era uma Preguiça que segurava no céu. Resolveu atirar-lhe formigas aos olhos e a Preguiça acabou por abrir as mãos e deixar cair a árvore. Desde então fez-se dia, dissipou-se o breu e as criaturas puderam viver normalmente

(Monteiro, 2001: 25-26)

► Neste imaginário há uma grande árvore que cobre a luz. Os animais já estão criados em um mundo sem luz onde a grande árvore domina. Este imaginário remete diretamente para as florestas dominadas pelas sumaúmas. Um universo local. Onde o macaco domina nesse domínio.

1.3. Cosmovisão das origens do povo Selknam

► São um povo que habita no sul da Patagônia, particularmente na ilha da Terra do Fogo, entre a Argentina e o Chile. Correspondem à língua *ona*, também conhecida como *selk'nam*. No século XIX foram vítimas de um intenso massacre. A sua narrativa da criação refere o seguinte:

Chegado à terra depois de percorrer os recantos do universo, Kenos descansou. Nessa altura, estava só e na terra não havia outra criatura que Kenos. Olhou ao seu redor ao seu redor e notou que a terra era um enorme terreno pantanoso. Pegou em um bocado de terra húmida e com ele esculpiu o sexo masculino. Satisfeito com o resultado, tomou de imediato outro pedaço de terra esculpiu o sexo feminino. Exausto, deixou as suas criações lado a lado, para que se cassem durante a noite e foi dormir. Durante a noite, as esculturas uniram-se e engendraram qualquer coisa como um ser humano. Este ser cresceu rapidamente e fez-se adulto em um só dia. Afastados durante o dia, os dois sexos voltaram a unir-se na noite seguinte e daqui nasceu um segundo homem. Durante muitas noites voltaram a unir-se e nasceram muitos seres humanos. Chegou o momento em que a terra estava já povoada de seres humanos e os homens haviam aprendido a fecundar as mulheres. A partir de então, os seres humanos não pareciam não querer outra coisa senão reproduzir-se e a terra ficou sobrepovoada.

Então, Kenos, resolveu intervir inquietado com a situação e surgiram duas opções. Ou privava os homens do poder de autoprocriação ou teria de arranjar uma forma de lhes dar espaço.

Decidiu então usar as suas forças criadoras para erguer o céu que pesava sobre a terra. Assim fez e é a Kenos que os seres humanos devem o espaço que hoje têm para se mover e a liberdade de procriar

(Monteiro, 2001: 17).

► Este povo vive em um território frio e chuvoso, de temperaturas frias, o mais próximo que os humanos chegaram da Antártida. O seu imaginário está fortemente ligado à terra e à lama, a uma terra limitada, por pequenas ilhas.

1.4. Cosmovisão das origens do povo Kayapó Xikrin

► Os Kayapó Xikrin vivem nas Terras de Cateté e Trancheira Bacajá no estado do Pará. Fazem parte do grupo linguístico Jê. Um mito das origens conta o seguinte:

► Nos primeiros tempos antigos os Me Be Ngo Kre moravam no céu, onde havia mandioca batata-doce, milho e todo o tipo de frutas e caça. Certa vez um Me Be Nget encontrou um tatu gigante a cavar uma cova cada vez mais fundo até que acabou por furar o chão do céu. Ambos caíram na cova, mas um vento forte trouxe o Me Be Nget para cima, de novo. Observou para baixo, viu como era bonito, voltou à aldeia, e contou o que aconteceu e decidiram que todos deveriam descer para a terra. Fizeram uma corda gigante, com os cordões, colares e braceletes da aldeia e desceram. Me Be Nget foi o primeiro. Outros hesitaram e não desceram e uma criança que não era do grupo viu a corda e cortou-a. Os que não desceram continuaram até hoje lá no céu. As estrelas são as fogueiras que acendem durante a noite. Os que desceram partiram pela terra à procura de novas moradas (Macedo, 2012: 46-47).

► Neste imaginário a origem dos ancestrais está no céu e conforta na atualidade olhar para as estrelas e haver uma ligação com os antepassados. Há ainda um edxplicação do cosmos. Os homens já existiam no céu, onde também havia tatus. A terra já estava formada.

1.5. Cosmovisão das origens do povo Wayana

► Os Wayana vivem na região de fronteira entre o Brasil, o Suriname e a Guiana Francesa. São um povo de língua karib. Um mito da criação afirma o seguinte:

► Tënà sentindo-se só resolveu criar uma mulher a partir da cera da abelha, que chamou de Moroti (cera). Ao ganhar vida esta dirigiu-se à roça para colher a mandioca no caminho perante o sol abrasador, derreteu.

► Tënà fez então uma nova mulher, Eliwë (argila). Foi à roça buscar mandioca. Existem duas

versões para o seu fim. Na primeira como era muito pesada, não foi capaz de transportar o cesto e Tënà, destruía. Na segunda versão, Eliwë retirou o tubérculo, colocou no cesto, suportado pela testa, mas ao levantar-se partiu o pescoço.

► Tënà dedicou-se a uma terceira mulher tecida com fasquias de arumã e chamou-lhe Arumana. Foi à roça e mostrou-se resistente. Estava capacitada para colher e processar a mandioca, com o propósito de confeccionar bebidas fermentadas, o alimento Tënà (Velthen 2003: 90).

► O ente superior Tënà já tinha agricultura, mas necessitava de que trabalhasse nos campos. A construção da mulher relaciona-se com o material.

2. Cosmovisão a partir do território

► As cinco narrativas das origens, aqui apresentadas, de povos da América do Sul, são uma pequena fração, entre as muitas que cada cultura originou. Outras existem, em todo o mundo, sendo a narrativa bíblica, uma entre milhares.

► Como se afirmou na introdução, está entre as manifestações da nossa Consciência, a inter-rogação sobre as nossas origens. As comunidades humanas foram adaptando, de geração em geração, narrativas sobre as suas origens, onde introduziam elementos do ecossistema. Como refere Claude Lévi-Strauss, o mito estrutura o espaço e organiza-se em função e do meio ambiente (Lévi-Strauss, 2013: 194).

► Cada história do mito das origens é um milagre da capacidade criadora humana e de como observa o seu ecossistema. Olhar para o céu e interrogar-se como se iniciou a luz, e ver em uma grande árvore como sendo o fator que impedia que o solo se iluminasse revela um conhecimento do meio ambiente.

► Também se interrogavam sobre como os humanos surgiram nesta terra. Materiais como a terra, a cera, a arumã foram vistos como materiais primordiais a partir de um ente superior. Tratava-se de analisar as matérias-primas do quotidiano.

► Estas narrativas sobreviveram em sociedades sem escrita, transmitidas oralmente, refletindo vivências e preocupações quotidianas. A humanidade sobreviveu a contar histórias...e ainda continua. A escrita somente surgiu há cerca de 3500 a.C. e o registo das narrativas após essa data.

► No atual território do Brasil e da Terra do Fogo, a escrita chegou com os invasores, a partir do século XVI. É a ciência, essencialmente, que tem registado as narrativas. Cada narrativa

transmite-nos na nossa diversidade e pluralidade de leitura para a questão: De onde viemos?

Cada grupo humano teve a capacidade de se adaptar e construir a sua narrativa.

► É importante realçar o poder das histórias para unir as comunidades e dar uma explicação para a origem da terra, da luz, dos seres humanos ou da natureza. O universo de cada narrativa corresponde ao seu meio envolvente. O sol e a lua, as grandes árvores da amazónia, a lama e o barro, a cera, a arumã são recursos para explicar as origens.

► As explicações nunca são na totalidade. No entanto, constroem o mundo, um microcosmos, onde cada povo vive. A linguagem das origens explica o mundo. Consolida os grupos. O seu quotidiano tem uma explicação. Acontece com os grupos indígenas referidos, ou qualquer grupo humano. A diferença está na capacidade de expansão que cada grupo humano teve na superfície terrestre.

Conclusão

► Esta pequena viagem pelos mitos das origens é entrar uma entrada na intimidade de cada povo. As culturas situam-se em um Tempo e em um Espaço, que molda os seus quotidianos e explica o seu presente. Naturalmente que os mitos foram criados a partir das observações diárias e das suas relações sociais. Como referiu Claude Lévi-Strauss o mito organiza a sociedade. Mas o mito também se constrói em função da sociedade. As relações que se estabelecem nas sociedades, no momento da construção do mito, estão presentes na narrativa.

► Nos mitos das origens que se apresentaram há modelos sociais e estruturas de parentes muito bem presentes. Também encontramos receios, como o crescimento populacional, face à falta de recursos. Os mitos das origens, organizam-se a partir da sociedade que os constrói.

Agradecimentos

► Os autores agradecem ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa pelo apoio para este trabalho de investigação.

Refrência

-
- This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Historia de la llorona: Leyendas y canto cultural

Story of la llorona: Legends and cultural songs.

Luz María Jardón Iniestra, México, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Lisboa

lucy199534@gmail.com

Resumen: El siguiente trabajo hace referencia a la leyenda de la llorona que presenta un traslado cultura de años, considerando las culturas prehispánicas y los cuentos, películas y cantos que hoy en día existen en la cultura mexicana y partes de latinoamérica.

Palabras clave: cultura, lenguaje, arte popular, espiritualidad, arte.

Abstract: The following work explained the story of la Llorona who was taken from the old civilizations of Mexico to the nowadays songs, movies and stories that have been famous on Mexican culture and some countries in Latinoamerica.

Keywords: culture, language, popular art, spirit, art.

Introducción

► Una de las leyendas más famosas en México y la cultura hispanoamericana es la historia de la llorona, la cual ha paso de generación en generación con el fin de compartir su historia y su mensaje alegórico cultural. Es la historia de una mujer que ahogó a sus hijos por diferentes razones desconocidas, después del acto tan terrorífico, se queta la vida y su alma en pena busca de forma eterna en los ríos, pueblos y entidades del territorio hispanoamericano el alma de sus hijos. Durante esta búsqueda, el llanto o grito en pena que tiene, asusta a cualquier persona que la escucha o por alguna extraña razón la logra ver.

► La historia de la llorona cuenta con distintas versiones y orígenes alrededor de México, pero todas con la similitud en la búsqueda de sus hijos y el asustar a todo aquel que se encuentre cerca de ella. Existen distintos cantos que pueden estar o no relacionados con la historia en la cual se platica de una hermosa mujer que encanta a los hombres por su belleza singular, a

continuación, se presentará un poco de la historia y el sello característico que la llorona ha heredado a la cultura de este país.

Origen

► Dentro de los diferentes pueblos mesoamericanos, la mitología indica la existencia de seres de otra dimensión que se encuentran cercanos a los ríos o mares en busca de seres vivos y la llorona no es la excepción. El origen de la llorona se encuentra en los pueblos indígenas de México, los cuales cuentan con personajes similares, pero con características específicas de la región al igual que de la cultura. Esta historia fue pasando de forma oral de generación en generación hasta la época del colonialismo cuando la historia tomó más forma y se añadieron distintos elementos con características un poco más espirituales y religiosas que mágicas.

► Considerando la historia de México, en 1519 llegaron los españoles a tierra mexicana por la costa de Cozumel, una isla al sur del país. Cuando los españoles se asentaron en esa zona, se fueron moviendo al estado de Yucatán donde se enfrentaron al pueblo maya y destruyendo todo a su alrededor. Dentro de este evento se encontraron con una mujer que hablaba la lengua maya y náhuatl (Lenguas indígenas de las zonas centro y sur del país), la cual fue ocupada como intérprete y esclava.

► Una de las versiones de quién es la llorona considera a la malinche, una mujer de la época que formó parte clave durante la época de la conquista y que posteriormente fue compañera de Hernán Cortés, dando a luz a un niño con él y años después a una niña con otro hombre. Estas versiones, dicen que la llorona es la malinche que sufrió un enojo que la llevó a cometer el acto que la tiene en pena eterna. Las otras versiones consideran a una mujer indígena con la historia similar a las anteriores que busca quedarse con los niños como si fueran de ella y espantar a cualquier hombre que desee hacerle daño o aprovecharse de ella.

► La época de la conquista fue entre los años 1519 y 1819 llamada también colonialismo. Durante esta época se generó la mezcla entre los españoles y los indígenas, dando origen a las distintas castas y categorías socio-económicas que establecían el rol que ocuparían esas personas en la sociedad. A continuación, se muestran las combinaciones que existían dependiendo de la mezcla de castas.

1. Español con india: mestizo
2. Mestizo con española: castizo
3. Castizo con española: español
4. Español con mora (negra): mulato
5. Mulato con española: morisco
6. Morisco con española: chino
7. Chino con india: salta atrás
8. Salta atrás con mulata: lobo
9. Lobo con china: gíbaro (jíbaro)
10. Gíbaro (jíbaro) con mulata: albarazado
11. Albarazado con negra: cambujo
12. Cambujo con india: sambaigo (zambaigo)
13. Sambaigo con loba: calpamulato
14. Calpamulato con cambuja: tente en el aire
15. Tente en el aire con mulata: no te entiendo
16. No te entiendo con india: torna atrás

► Se pueden encontrar muchas más mezclas, pero estas fueron las principales consideradas o hasta ese momento reconocidas. Con el paso de los años, las culturas entre los grupos sociales, permitían una comunicación pluricultural y multicultural en el territorio mexicano, dando origen a nuevas historias o leyendas que podían ser por parte de los indígenas o de los españoles, al igual que de los esclavos traídos de África. Debido a esto, se cree que otro de los posibles orígenes de la llorona pertenezca a este tiempo donde otra de las versiones hace referencia a una hermosa mujer de la España colonial (se desconoce si era española o de alguna otra casta) que fue lastimada de forma emocional por su esposo y en un arrebato, asesinó a sus hijos, al ver esa tragedia, se quita la vida y queda en pena buscando recuperar a sus pequeños o llevarse a los niños perdidos para sustituirlos por los suyos.

► Todo esto pone en duda cual es el origen real de la historia, lo que se puede analizar es cómo la mezcla cultural, permitió que la historia continuara de generación en generación hasta lo que hoy conocemos de ella, incluyendo su apariencia y nostalgia.

Características y llanto

► Se cree que la llorona es una mujer de cabello negro y vestida de blanco con una belleza singular que puede encantar a cualquier hombre que la vea de lejos, pero si él desea acercarse a ella y hacerle daño o aprovecharse, entonces se transformará en un espectro que atacará sin piedad. Otras historias cuentan que es una mujer que la cual no se puede ver su rostro debido al velo que lleva sobre ella, como si fuera un vestido de novia cubierto donde solo se pueden apreciar sus manos y pies descalzos, al igual que un frío que emana por todo su alrededor.

► Analizando las características físicas descritas en el párrafo anterior, sobre una mujer de tez blanca, se podrían descartar algunas de las castas que se mencionan en el apartado del origen, ya que las mujeres indígenas eran de un tono más oscuro que prevalecía incluso en las castas. Por otro lado, al ser un alma o ente que pena en nuestro plano terrenal, se puede considera a la muerte como un espíritu blanco, como las representaciones que se realizan de la catrina en México, un esqueleto blanco, pero con ropas de la época colonial, significa, que era una persona con dinero. Las distintas prendas que describen en las leyendas de la llorona pueden ser parecidas a las de la catrina (prendas españolas), o más sencillas, como huipiles, pero sin muchos adornos, parecido a una manta.

► Otra de las características es el llanto que tiene, algunos dicen que es un lamento sin palabras que, si se escucha a lo lejos, significa que esta muy cerca de la persona, mientras que cuando el lamento de escucha muy cerca, significa que ella aún está lejos. Otros llamados o lamentos que cuentan los pobladores, es la frase “Ay mis hijos” o “Donde están mis hijos”. Estas frases u oraciones hacen referencia a la pérdida que tuvo y a seguir buscando por toda la eternidad a los pequeños.

► Algunas personas creen que se puede encontrar a esta mujer solamente cerca de los ríos o lagunas, pero hay versiones o historias que cuentan que la llorona se presenta en aquellos pueblos pequeños o aún rurales sin necesidad de que se encuentre agua cercana. Esto se cree por el origen de la malinche en la zona sur del país, cercana al mar o a los ríos donde las personas iban a lavar y conseguir agua.

► Si se considera la versión con u origen más colonia, se presenta que, en el centro del país, existían el lago de Texcoco, que hoy en día ha desaparecido por la sobrepoblación y expansión urbana. Esto puede hacer referencia a la llorona cercana a los lagos o centrarse en las

ciudades coloniales como Puebla donde el uso de pozos para la recolección de agua, podría formar parte de la historia.

Canción de la llorona

Existen distintos cantos interpretados por diferentes artistas donde se menciona el título de la llorona con un sentido algo diferente a las leyendas contadas sobre esta mujer. La canción más famosa de la llorona proviene de una historia de amor de la comunidad zapoteca del istmo de Tehuantepec, Oaxaca. La historia cuenta que un hombre conoció a una hermosa mujer que vestía ropas tradicionales, en este caso el huipil. El hombre quedó encantado con la belleza de ella; con el tiempo y la probación de los padres de ella, se casaron y estuvieron juntos un tiempo, hasta que la guerra llegó (tiempos de la revolución mexicana en 1911-1912 aproximadamente) y tuvo que partir.

El joven denominó a su esposa la llamo llorona por las lágrimas que soltaba al verlo partir. Tiempo después, la hermosa mujer se enteró de que su amado esposo había muerto, pero le había dejado una carta con lo que ahora es parte de la canción. A continuación, se presenta la letra de la canción que relata esta historia de amor compuesta por Luis Martínez Serrano e interpretada por distintos cantantes.

Llorona

<i>Salías de un templo un día, Llorona</i>
<i>Cuando al pasar yo te vi</i>
<i>Salías de un templo un día, Llorona</i>
<i>Cuando al pasar yo te vi</i>
<i>Hermoso huipil llevabas, Llorona</i>
<i>Que la virgen te creí</i>
<i>Hermoso huipil llevabas, Llorona</i>
<i>Que la virgen te creí</i>
<i>Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona</i>
<i>De un campo lirio</i>

<i>Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona</i>
<i>De un campo lirio</i>
<i>El que no sabe de amores, Llorona</i>
<i>No sabe lo que es martirio</i>
<i>El que no sabe de amores, Llorona</i>
<i>No sabe lo que es martirio</i>
<i>No sé qué tienen las flores, Llorona</i>
<i>Las flores de un campo santo</i>
<i>No sé qué tienen las flores, Llorona</i>
<i>Las flores de un campo santo</i>
<i>Que cuando las mueve el viento, Llorona</i>
<i>Parece que están llorando</i>
<i>Que cuando las mueve el viento, Llorona</i>
<i>Parece que están llorando</i>
<i>Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona</i>
<i>Llévame al río</i>
<i>Ay, de mí Llorona, Llorona, Llorona</i>
<i>Llévame al río</i>
<i>Tápame con tu rebozo, Llorona</i>
<i>Porque me muero de frío</i>
<i>Tápame con tu rebozo, Llorona</i>
<i>Porque me muero de frío</i>
<i>Dos besos llevo en el alma, Llorona</i>
<i>Que no se apartan de mí</i>
<i>Dos besos llevo en el alma, Llorona</i>
<i>Que no se apartan de mí</i>
<i>El último de mi madre, Llorona</i>
<i>Y el primero que te di</i>
<i>El último de mi madre, Llorona</i>
<i>Y el primero que te di, ay</i>

Yo te di

Tápame con tu rebozo, Llorona

Tápame con tu rebozo, Llorona

Porque me muero de frío

Muero de frío.



Figura 1. “Llorona”, canción interpretada por Ángela Aguilar (2018) escrita por Luis Martínez.



Figura 2. Personificación de las leyendas sobre la llorona. Artículo e imagen de Dulce Ahumada (2017). Chilango.

► La letra de la canción, hace referencia a distintos aspectos tanto indígenas como de la conquista, la descripción de las prendas y las flores como un aspecto indígena, pero el templo y religión católica como un referente o alusión a la llegada y conquista española en los pueblos indígenas de México.

► Historias como esta de amor, existen varias en la cultura mexicana, pero ninguna ha sido tan

recordada como la llorona, probablemente por el nombre que podría parecer una descripción de la leyenda, sin embargo, no hay una relación directa o probada en este caso, sin importar la idea de llevarlo al río como la leyenda expresa el llevar las almas de los vivos al río para recuperar a sus hijos.

Conclusión

► Se puede observar como la leyenda urbana tiene origen en los pueblos indígenas al igual que la canción, sin embargo, el significado es diferente de ambas, mientras la leyenda trata de un acontecimiento trágico entre una madre y sus hijos, la canción relata la historia de amor entre dos jóvenes que sufren su separación a causa de la revolución.

► Ambas historias a pesar de contar con diferencias sobre su referencia o simbolismo, se puede encontrar las similitudes artísticas y culturales en las cuales, los pueblos indígenas y los cambios sociales del país, forman parte de las afecciones que los personajes sufren. Este canto y leyenda forman parte del patrimonio inmaterial de México al contar con un contenido cultural y descriptivo en una representación artística por medio de canto o música y la visualización de las fotografías o retratos realizados por los diferentes artistas sobre como deber verse la llorona a través de sus ojos y visiones del mundo.

► Estos cantos y leyendas no se han quedado sólo en México, hoy en día se han esparcido por todo Latinoamérica al igual que algunas partes de Estados Unidos. La leyenda de la llorona será recordada por más generaciones, así como el canto de amor entre los jóvenes zapotecos interpretados por diversos autores.

► En mi opinión, tanto la leyenda como la canción, cuentan con bagajes históricos parecidos y probablemente con similitudes en la línea del tiempo, ya que ambas establecen el inicio de la conquista española y su término con la independencia y años después, la revolución mexicana. Ambas historias forman parte del legado que hoy se tiene en este país y que ha trascendido durante el paso de los años, sin importar lo pequeñas que fueron al principio, como una historia de amor o un trágico final familiar, ambas dan un reflejo de la sociedad y eventos sociales que vivían.

Referencias

- [illegible]



Detalhe da foto *Pankararus*, de Leonardo Guelman.

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa