



Revista Santuários

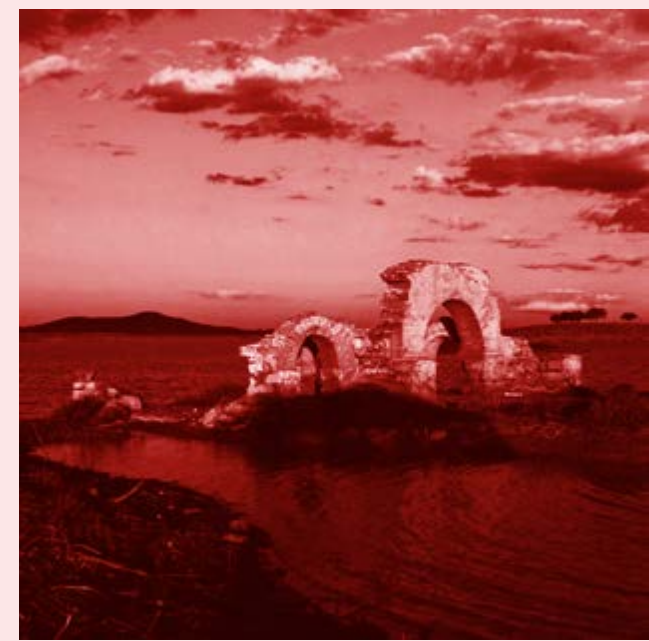
2021

Faculdade de Belas-Artes

Universidade de Lisboa

número 12

ARTSANTUÁRIOS





Detalhe da foto *Canudos - Ruínas de Santo Antônio*, de Leonardo Guelman.

ARIO SANTU



Ficha Técnica

Revista Santuários

Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas

Volume 12, 2024 Julho-Dezembro, ISSN 2183-3184

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

Direção

Luís Jorge Gonçalves,

Leonardo Guelman,

Cláudia Matos Pereira,

Izaura Mariano,

Mila Simões de Abreu,

Teresa Desterro

/

Ilustração da Capa, Anterosto:

Detalhe da foto *Canudos - Ruínas de Santo Antônio*, 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:

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

Leonardo Guelman (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

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

Leonardo Guelman (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

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

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. A linguagem como cúmplice do local da cultura	11
O poder da legenda de Lalla Aicha El Bahria	12
NadaEL AHIB	
Paisagem Sagrada: o que temos hoje?	20
Daiane Romio Duarte, Alina Gonçalves Santiago	
2. Linguagem e performatividade no sagrado	34
A devoção ao Senhor Santo Cristo dos Milagres: a vontade dos fiéis em cobrirem a Imagem	35
Hélio Nuno Soares	
Matriz Nosso Senhor dos Passos: Matriz Velha Urbanidade e a Procissão do Senhor Morto	47
Cora Augusta Duarte Aguiéiras, Dheimison Pianzola Nogueira	
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	58
Helena Maria de Resende	
3. Linguagens sagradas e matrizes Africanas	68
Misticismo e simbolismo: Santuário Popular “Cova da Tia” Patrimônio Imaterial de São Raimundo Nonato PI	69
Crisvanete de Castro Aquino	
João da Gomeia e Maria Augusta Rodrigues: A descoberta da espiritualidade no carnaval de 1969 - O que será o amanhã	100
Alexandre Gonçalves, Helenise Monteiro Guimarães	
Salve Cosme e Damião no desfile da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira no Carnaval de 2017.	114
Taynara Quites Senra	

4. Poéticas da narrativa	125
A crise do sujeito e a crise da narrativa: um olhar sobre Mrs. Dalloway	126
Izaura Vieira Mariano de Sousa	
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	137
Helena Maria de Resende	
Uma leitura em quatro tempos do poema O Defunto - Pedro Nava	147
Ilma de Castro Barros e Salgado	
Texto y sacralidad en los dibujos de Wolfgang Laib	157
Salvador Jiménez-Donaire Martínez	
5. As linguagens da memória	172
A Imagem Revelada de Nossa Senhora da Lapa	173
Mila Simões de Abreu, Ana Nunes	
O Museu como Espaço Sacrário: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal	186
Maria José Marino Marcela Coelho	
O Museu do Carmo (MAC) e a linguagem vestida: simbolismo através da indumentária.	205
Michele Augusto	
Influencia e inspiración artística de Oriente Medio: Taller de Talavera	220
EL Hassane Ait Faraji, Dr German Gutiérrez Herrera	
6. As linguagens da Arte no sagrado	233
O véu do universo íntimo: uma pintura como dimensão espiritual	234
Cláudia Matoos	
Os devaneios cósmicos no diário de Yves Klein	248
Pierre Georges Gabriel Crapez	
La peinture comme intégration du corps dans le monde	263
Bernard Paquet	
La palabra como acción del ser en la poesía española y portuguesa del siglo XX	276
Olga Duarte Piña, Lauro Gandul Verdún	

A Linguagem Revelada

Luis Jorge Rodrigues Gonçalves

Cláudia Matos Pereira

As fronteiras da minha linguagem são as fronteiras do meu universo.

Ludwig Wittgenstein

► Em nós, *Homo sapiens*, a linguagem acompanha-nos quotidianamente. A pergunta é: quando começou a linguagem? Do ponto de vista anatómico, no cérebro, já se identificam os princípios da linguagem no *Homo habilis*, por se ter localizado uma pequena área de Broca. Em espécies posteriores, esta área do cérebro foi sendo mais desenvolvida.

► O nosso cérebro tem no seu pleno a área de Broca, responsável por gerar a linguagem. Localiza-se no hemisfério esquerdo, especificamente na parte inferior do lóbulo frontal. Outra área do cérebro bem desenvolvida é a de Wernicke. Está relacionada com a zona auditiva, sendo responsável pela compreensão sonora e está, maioritariamente, no hemisfério esquerdo, mais concretamente no lóbulo temporal. Estas áreas estão ligadas por fibras nervosas, designadas de fascículo arqueado. Nas áreas da Broca e de Wernicke temos os princípios da produção da linguagem e da sua compreensão.

► Com o *Homo sapiens* a linguagem tornou-se protagonista social, para além das necessidades de sobrevivência física e de afirmação sexual. A linguagem é isso: um catalisador dos grupos humanos. Criamos narrativas, com as quais nos agregamos, envolvidos em uma mesma história.

► A nossa espiritualidade, ou seja, um sentimento pessoal, que se projeta no futuro e que resulta do nosso cérebro Consciente, onde se pergunta, de onde viemos e para onde vamos, estimula um interesse quotidiano pelos outros e por si. A espiritualidade tem um sentido de procurar sobre o significado da vida, sendo um caminho para suportar sensações de fragilidade, de medo, de culpa, de incapacidade, de raiva, de angústia ou de esperança.

► Através das narrativas, vinculadas pela linguagem, onde se expressaram as imagens, os gestos, os sons e as palavras, construímos universos íntimos, que nos protegeram. A linguagem transmitida é uma união entre os *Homo sapiens*.

► Na Linguagem Revelada, apresentamos dois conceitos: o primeiro de Linguagem e o segundo de Revelada. Neste sentido, abordamos a linguagem como mensagens que dão esperança e

procuram ultrapassar as fragilidades humanas. A linguagem é nosso conforto, a nossa casa, que nos ampara e nos protege.

► No Paleolítico Superior, com a emergência das artes plásticas, sabemos que há uma narrativa atrás de cada imagem. Como referiu Clifford Geertz (2008): “Culturas são um sistema de concepções herdadas e expressas em formas simbólicas, por meio das quais, os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem os seus conhecimentos e atitudes em relação à vida.”

► Cada grupo criou, ou cria, as suas formas simbólicas, ou seja, linguagens, com as quais se identifica. A Linguagem Revelada corresponde àquela que traz um caminho. Dá um sentido para vida. São narrativas envolventes que, uma vez partilhadas, unem comunidades.

► Todos os grupos humanos têm a sua linguagem revelada. São narrativas ou mitos, que lhes falam do início dos tempos, de normas de comportamento social e do que será o fim. Organizam as sociedades. Como referiu Claude Lévi-Strauss (1962), “o mito e o rito não são simples lendas fabulosas, mas uma organização da realidade a partir da experiência sensível enquanto tal.” Para o mesmo autor o mito tem: uma ‘função explicativa’, porque o presente é explicado por alguma ação passada, cujos efeitos permaneceram no tempo; também uma ‘função organizativa’, porque o mito organiza as relações sociais; e uma ‘função compensatória’, porque o mito narra uma situação passada, que é a negação do presente.

► A linguagem revelada reflete as experiências milenares de cada comunidade. Os mitos condensam a psicologia humana, ou seja, o nosso comportamento individual e social. São uma explicação, mas essencialmente, constituem-se em normas de conduta aceitáveis e não admissíveis.

► Uma linguagem é um universo. Hoje são conhecidas cerca de sete mil línguas. Uma língua significa comunidade, pensamento e narrativas que unem. Como referiu Fernando Pessoa: “Minha pátria é a língua portuguesa”. Sentimos e vivenciamos as interconexões entre língua, comunidade e revelação.

Bibliografia

► Geertz, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

► Lévi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Pion.

1. A LINGUAGEM COMO CÚMPLICE DO LOCAL DA CULTURA

O poder da legenda de Lalla Aicha El Bahria

12

Paisagem Sagrada: o que temos hoje?

20



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 paisagem marítima da região nomeada « Sidi Moussa », as mulheres visitam este lugar por uma razão específica : implorar Lalla Aicha El Bahria pedindo-lhe um marido ou um 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 santuário Lalla Aicha nunca faltam devido à vontade destas mulheres e crença que têm desta 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 decifrar: 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 coletivo 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>
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Paisagem Sagrada: o que temos hoje?

Sacred Landscape: how far have we gone?

Daiane Romio Duarte, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campus Universitário – Trindade, C.P. 476, CEP 88.040-900 Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Alina Gonçalves Santiago, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Centro Tecnológico, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Campus Universitário – Trindade, C.P. 476, CEP 88.040-900 Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Resumo: Em diversas paisagens no mundo, a vida humana e os elementos físicos ambientais coexistem atrelados à um significado religioso. Esta pesquisa busca levantar dados sobre as paisagens sagradas. Assim, foram analisadas 22 paisagens, identificando suas características visuais, elementos naturais, localização, classificação e aspectos culturais. Como resultado, a pesquisa apresenta um panorama geral atualizado das paisagens sagradas reconhecidas mundialmente.

Palavras-chave: Paisagem Cultural. Atributos Físicos Ambientais. Espaço Sagrado. Elementos Naturais. Características Físicas.

Abstract: In different landscapes around the world, human life and physical environmental elements coexist linked to a religious meaning. This research seeks to raise data on sacred landscapes. Thus, 22 landscapes were analyzed, identifying visual characteristics, natural elements, location, classification, and cultural aspects. As a result, the survey presents an up-to-date overview of world-recognized sacred landscapes.

Keywords: Cultural Landscape. Environmental Physical Attributes. Sacred Space. Natural Elements. Physical characteristics.

Introdução

► A paisagem é o suporte das referências culturais das sociedades nela contidas, onde o território se torna carregado de significação. Em muitas destas paisagens, a vida humana e os elementos físicos ambientais coexistem atrelados à um significado religioso. O humano se relaciona com o meio e dá valor às coisas como forma de identificar, interagir e coexistir em sua realidade. Assim, locais sagrados ocupam um lugar significativo da cultura humana. Esta pesquisa busca analisar as paisagens sagradas reconhecidas como patrimônio mundial, identificando pontos comuns e diversidade entre elas a partir da visão do espaço sagrado.

► Atualmente a Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) inclui 119 propriedades inscritas na categoria de Paisagem Cultural, onde 22 delas estão vinculadas a espaços sagrados (UNESCO, 2021). Como base para a pesquisa deste trabalho, foram analisadas as informações disponíveis no site oficial da UNESCO (<http://whc.unesco.org/en/list/>) em sua versão em inglês. A partir da lista de patrimônio mundial, foi utilizado o filtro de pesquisa para paisagens culturais (*Cultural Landscape*) acrescido da palavra-chave *sacred* (versão inglesa da palavra “sagrado”), de onde resultou a lista das 22 paisagens. A partir de cada sítio descrito na lista, foram verificadas as informações individuais das paisagens (dados, descrição, fotos, vídeos e mapas). Os dados foram, então, tabulados em uma matriz como forma de facilitar a organização das informações. Para a filtragem das informações dos textos, utilizou-se o método de análise de conteúdo que foi complementado pela visualização das imagens de cada paisagem. Formatou-se uma matriz principal com as informações coletadas e as análises quantitativas e qualitativas seguiram a partir dos dados desta tabela. Importante notar que foi estabelecida a data última de 14 de novembro de 2021 para consulta da lista junto ao site oficial da entidade.

1. Espaço Sagrado

► A religiosidade faz parte da característica natural do homem, onde a sociedade necessita da religião para buscar entendimento de si mesma (Ferreira, 2012). Enquanto houver sociedade, haverá religião, mesmo que em formatos diferentes. Durkheim (1996) explica que a religião desperta um sentimento de apoio e proteção, onde o crente se sente mais capaz para suportar

e vencer as dificuldades da existência.

► Eliade (1999) entende que o sagrado e o profano são duas realidades opostas de ser no mundo.

O sagrado funda o mundo, fixa limites e estabelece ordem; causa uma quebra na homogeneidade e define locais de experiência única. Durkheim (1996) corrobora com esta definição afirmando que sagrado é tudo que é retirado do uso comum e que passa a compreender um ideário de divinização, que explica a cosmologia e o surgimento da divindade.

► O simbolismo exerce um papel importante na vida religiosa humana, pois através dele o mundo se torna suscetível de revelar a transcendência. A associação de símbolos aos valores sobrenaturais torna a experiência do divino mais próxima e real. Os símbolos são facilitadores da conexão com o sagrado, fornecendo orientação ao homem na busca da compreensão do mundo a sua volta (Moura Neto, 2009).

► Os rituais sagrados, mais do que uma repetição de ações, são operações mentais que atingem consciências, tonificando-as e disciplinando-as. Assim, praticam-se estes atos regularmente como forma de suscitar a fé e recriar o humano periodicamente. Para contribuir nesse processo, são definidos lugares e objetos que representam essa força, que emanem energias de forma a penetrar na vida humana (Durkheim, 1996).

► Um espaço sagrado, sendo ele natural ou edificado constitui um templo, uma abertura para o alto e assegura a comunicação com Deus (Eliade, 1999). O lugar sagrado representa e contém o divino ao mesmo tempo. Além disso, a sacralização do espaço se constitui de técnica de orientação, onde o desejo humano de viver no sagrado equivale ao desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências subjetivas, de viver num mundo real e eficiente (Moura Neto, 2009).

► Untea (2020) coloca que o homem entende como ambiente sagrado onde há um reconhecimento positivo de uma série de qualidades extraordinárias que fazem de um lugar o meio para a hierofania, um ambiente que também proporciona a uma sensação de medo de entrar em contato com algo isso está fora dos limites. Além disso, Eliade (1999) relaciona a qualidade do ambiente sagrado com sensação de manifestação de poder, podendo exultar sentimento de medo ou veneração. O espaço sagrado pode ser concebido em diversas escalas como: regiões ou cidades inteiras, acidentes geográficos, edificações, florestas ou uma árvore em especial, chaminés, torres, totens e o corpo humano em si (Eliade, 1999).

► Os humanos podem entender como sagrado pontos notáveis (marcos) na paisagem, desta-

cados por elementos naturais como uma rocha distinta ou uma árvore peculiar. Eles também podem adicionar marcos à paisagem, retirando as informações ambíguas do ambiente natural providas da complexidade da natureza. A manipulação ou marcação de componentes, como as rochas, identificam a presença humana pela Terra, demarcando caminhos e dando um senso de familiaridade à paisagem (Burkert, 1996).

► De acordo com Cauquelin (2007), a análise de um sítio está ligada a uma organização global do mundo, que compõe com a natureza, suas leis (proporções, figuras, mitologias). De forma inconsciente, o ser humano lê, na configuração da paisagem, os quatro elementos: terra, fogo, água e ar. De maneira metafórica, estes elementos são identificados e formam os componentes da paisagem, que expressam algo ao observador. Segundo ela, a diferença em uma paisagem mais ou menos preferida está na presença (ou ausência) de um dos quatro elementos.

2. Paisagem Sagrada

► Segundo Berque (2013), a paisagem é a materialização das relações entre sociedade e natureza e se caracteriza por um processo contínuo de produção e reprodução de formas e significados, carregando as marcas do passado ao mesmo tempo em que participa ativamente da percepção do presente. A paisagem é uma porção do território apreensível pelo indivíduo, existindo variabilidade na escala, dependente do ponto de vista e que é percebida diferentemente por cada observador. Assim, a paisagem torna-se uma representação cultural (Claval, 2007). Segundo a UNESCO (2021), as paisagens culturais são bens culturais e representam as obras conjugadas do homem e da natureza, ilustram a evolução da sociedade e dos povoamentos ao longo dos tempos, sob a influência de limitações ou vantagens oferecidas pelo ambiente natural e das sucessivas forças sociais, econômicas e culturais.

► Na ideia de paisagem está implícita a questão do tempo e suas relações com o espaço, onde a paisagem se encontra em contínuo processo de desenvolvimento. Com isso, a paisagem cultural apresenta marcas de diferentes temporalidades da relação dos grupos sociais com a natureza, sendo um produto de uma construção social e histórica e que se dá a partir do suporte material do meio natural. A natureza é, então, a matéria-prima utilizada pelas sociedades para produzir sua realidade imediata, realizando acréscimos e transformações nesta base material (Scifoni, 2016). Certas regiões refletem técnicas específicas de uso da terra que

garantem e suportam a diversidade biológica. Outros sítios estão associados às comunidades através de fortes crenças e costumes, incorporando um relacionamento espiritual excepcional de pessoas com a natureza (Santos, 1997).

► Apesar do conceito de paisagem já ser discutido há quase um século, foi somente na Convenção do Patrimônio Mundial em 1992, onde formalizou-se o primeiro instrumento jurídico internacional de reconhecimento e proteção das paisagens culturais. Estas passam a ser reconhecidas pelo seu valor, focando na interação entre natureza e cultura, profundamente ligadas às maneiras tradicionais de viver das comunidades. O entendimento das paisagens é uma ferramenta poderosa para a preservação do patrimônio cultural, integrando os aspectos materiais e imateriais, culturais e naturais de forma integrada, aliados à sustentabilidade. Dudley et al. (2010) mostram que paisagens sagradas apresentam altos níveis de conservação ambiental e são importantes para estudos da relação entre patrimônio natural e cultural.

► O conceito de paisagem sagrada parece ser vago e complexo na literatura existente. Mu (2015) indica que as pesquisas tendem a focar na geografia religiosa de lugares sagrados, examinando seu estabelecimento, tradições religiosas e peregrinação, ou enfatizando locais sagrados naturais e seu papel na conservação ecológica. A autora coloca que a paisagem sagrada é uma “paisagem da fé”, que incorpora características geográficas tangíveis com os elementos espirituais intangíveis. Estas paisagens envolvem uma estrutura complexa que transcende o contexto religiosos e incorpora crenças espiritual abstrata com as estruturas físicas do local sagrado, aliada à rituais que reforçam a crença. A paisagem sagrada engloba várias formas de interação entre o reino dos seres humanos e o transcendente.

► Conforme Reese-Taylor (2012), uma paisagem sagrada é um tecido temporal e espacial espalhado por uma região geográfica, unificando todos os rituais realizados nos vários lugares sagrados dentro de um quadro narrativo. Um lugar sagrado é criado a partir de um espaço por meio de ações humanas de cunho espiritual ou religioso, como rituais ou cerimônias. O espaço sagrado se distingue mais pelos atos que ali se realizam do que pelo grau de modificação do ambiente pelo ser humano. Apesar dos rituais realizados comporem, frequentemente, materiais culturais (oferendas, monumentos e edifícios), não são necessários símbolos materiais para consagrar um lugar como sagrado. Assim, lugares sagrados podem ser encontrados tanto na natureza quanto no ambiente construído.

► Os quadros narrativos do sagrado dão sentido a atos humanos e incorporam uma paisagem

sagrada na memória social das pessoas. As pessoas constroem culturalmente locais sagrados por meio de relatos mito-históricos que não abrangem nem um relato isolado de um único evento, nem uma sequência cronológica de eventos. Em vez disso, as narrativas costumavam constituir paisagens sagradas, e os lugares dentro delas, seletivamente recontam eventos e fragmentos de episódios que são importantes para um grupo específico. Uma paisagem sagrada, então, é comumente imbuída de significado temporal. O presente cria constantemente o passado: as qualidades temporais da paisagem estão ligadas à construção cultural da história por meio da memória social. Ações específicas são gravadas em lugares e paisagens, e quando o ato é repetido ou o local visto novamente por um indivíduo, o evento passado é lembrado, recontextualizando o passado no presente, recriando uma história. Os locais sagrados perduram na memória social (Reese-Taylor, 2012). A perspectiva dos locais em relação a uma paisagem sagrada vai além das características tangíveis da paisagem e em direção às ideologias espirituais subjacentes como uma conexão com sua identidade e herança cultural compartilhada.

► Portanto, considera-se que a paisagem sagrada é uma porção peculiar do território onde um ou mais grupos humanos, ao longo de sua evolução, atribuíram valores relacionados ao sagrado, à cosmologia ou ao transcendente. A paisagem sagrada pode conter modificações feitas pelo homem ou apenas participar do sagrado como associação à símbolos ou por ser lugar onde acontecem atividades relacionadas ao sagrado. Já a definição de Sítio Sagrado é utilizada como o ambiente físico de menor escala, o espaço primário do sagrado, entendido de forma estática. A Paisagem Sagrada, por sua vez, pertence à uma escala maior, considerando a interação dos povos com o lugar em uma escala de tempo.

3. As paisagens sagradas da lista de patrimônio mundial

► Dentro da amostra analisada neste estudo, a primeira paisagem sagrada foi inscrita no ano de 1987, sendo o Parque Nacional Uluru – Kata Tjuta, na Austrália. Naquele momento, o local foi inscrito como sítio e passou a ser entendido como paisagem somente a partir de 1994, com o acréscimo do conceito às questões de conservação do patrimônio cultural. As próximas inscrições ocorreram nos anos 1990, 1995, 1998 e 1999. Em 2001 houve duas inscrições de paisagens sagradas, seguidas de 7 inclusões entre os anos 2003 e 2004. Em 2005 e entre 2008 e 2013 também foram inscritas uma paisagem por ano, com exceção de 2009, com duas ocorrências.

É importante notar que desde 2013 não houve mais inscrições de paisagens sagradas na lista de patrimônio mundial. A Figura 1 ilustra esta evolução ao longo dos anos.



Figura 1. Gráfico com total de inscrições de paisagens sagradas por ano. Adaptado de UNESCO (2021).

As paisagens sagradas inscritas na lista de patrimônio mundial até o momento formam um total de 22 sítios, distribuídos ao longo de 20 países diferentes. A Figura 2 mostra (em vermelho) a localização de cada uma das paisagens sagradas no mapa, enquanto o Quadro 1 lista todas estas paisagens e seus respectivos países.



Figura 2. Localização das paisagens sagradas contidos na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco. Adaptado de UNESCO (2021).

N.	Paisagem Sagrada	País
1	Parque Nacional Uluru-Kata Tjuta	Austrália
2	Monte Wutai	China
3	Paisagem Cultural de Terraços de Arroz de Honghe Hani	China
4	Paisagem Cultural Konso	Etiópia
5	Sacri Monti do Piemonte e da Lombardia	Itália
6	Lugares Sagrados e Rotas de Peregrinação no Monte Kii	Japão
7	Petroglifos na Paisagem Arqueológica de Tamgaly	Cazaquistão
8	Florestas Sagradas de Mijikenda Kaya	Quênia
9	Montanha Sagrada de Sulaiman-Too	Quirguistão
10	Vat Phou e Assentamentos Antigos Associados com a Paisagem Cultural de Champasak	República Democrática Popular do Laos
11	Ouadi Quadisha (o Vale Sagrado) e a Floresta do Cedro de Deus (Horsh Arz el-Rab)	Líbano
12	Colina Real de Ambohimanga	Madagascar
13	Paisagem Cultural Vale Orkhon	Mongólia
14	Parque Nacional Tongariro	Nova Zelândia
15	Paisagem Cultural Sukur	Nigéria
16	Bosque Sagrado de Osun-Osogbo	Nigéria
17	Terraços de Arroz da Cordilheira das Filipinas	Filipinas
18	País Bassari: Paisagens Culturais de Bassari, Fula e Bedik	Senegal
19	Paisagem Cultural Mapungubwe	África do Sul
20	Koutammakou, a Terra de Batammariba	Togo
21	Papahānaumokuākea	Estados Unidos
22	Colinas de Matobo	Zimbábue

Quadro 1. Paisagens Sagradas contidos na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco. Adaptado de UNESCO (2021).

4. Análise de dados

► Utilizando-se de métodos quantitativos, foram analisadas as características visuais de cada paisagem, elementos naturais característicos, sua localização, classificação dentro dos parâmetros da UNESCO, ano de inserção na lista, além de um breve resumo dos aspectos históricos, culturais e religiosos.

► Em relação à localização, as 22 paisagens estão distribuídas de forma uniforme nos diversos

países, onde apenas a China e a Nigéria apresentam duas paisagens. Os demais países contêm apenas uma paisagem sagrada listada. Ao analisar a representação por continentes, as paisagens sagradas estão presentes em todos os continentes. A Ásia e a África apresentam os maiores valores de ocorrência, com 9 paisagens cada um, representando juntas 82% do número total de paisagens. A Oceania apresenta 2 paisagens, representando 9% e tanto a América quanto a Europa contêm apenas uma paisagem do total da amostra, com 4,5% do total cada. A Figura 3 ilustra esta distribuição.

▶ Apesar disso, ao analisar as áreas totais de abrangência das paisagens sagradas, o continente americano se destaca, apresentando mais de 36 milhões de hectares considerados como espaço sagrado. Este total de área está relacionada a apenas uma paisagem, Papahānaumokuākea, que envolve um grupo de ilhas do arquipélago do Havaí. Todas as demais paisagens juntas formam menos de 3 milhões de hectares de área total. O gráfico da Figura 4 ilustra esta distribuição de área por continente.

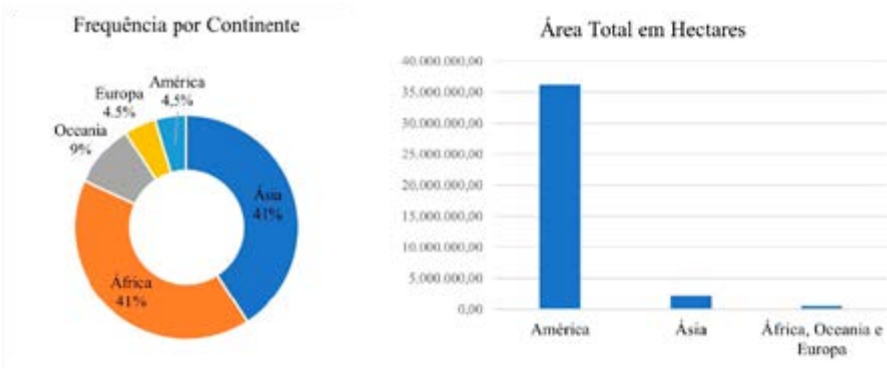


Figura 3. Gráfico da frequência de paisagens sagradas inscritas por continente. Adaptado de UNESCO (2021).

Figura 4. Gráfico da área total das paisagens sagradas por continente. Adaptado de UNESCO (2021).

▶ Considerando a classificação da UNESCO quanto às características das paisagens, foram obtidas 19 que se enquadram como Cultural (perfazendo 86%) e 3 paisagens que estão enquadradas como Cultural e Natural, ou seja, Mista, representando 14% da amostra. Entende-se assim, que estas 3 paisagens apresentam o fator cultural (no caso, o sagrado) atrelado a elementos significativos do ambiente natural preservado. Nenhuma paisagem foi identificada na classificação de Natural apenas. Isto se explica pela característica da paisagem sagrada, que

demanda o fator cultural para sua existência.

► Em relação às características físicas naturais presentes nas paisagens, identificou-se que 91% das paisagens estudadas envolvem a presença de montanhas, colinas ou pináculos. Grande parte destas elevações está vinculada à presença de rochas e encostas (50%, 11 ocorrências) e cavernas (14%, 5 ocorrências), assim como de água doce no formato de nascentes, rios e riachos (59%, 13 ocorrências). A vegetação densa em bosques e florestas também é uma constante identificada em 45% das paisagens (10 ocorrências). Em 9 paisagens (41%) o ambiente engloba também a planície adjacente à montanha. Foram encontradas paisagens áridas associadas à montanha em 23% da amostra (5 ocorrências), assim como a abundância de animais em 5 locais (14%). Três paisagens da amostra estão localizadas em áreas de difícil acesso. A Figura 5 apresenta estas informações em formato de gráfico.

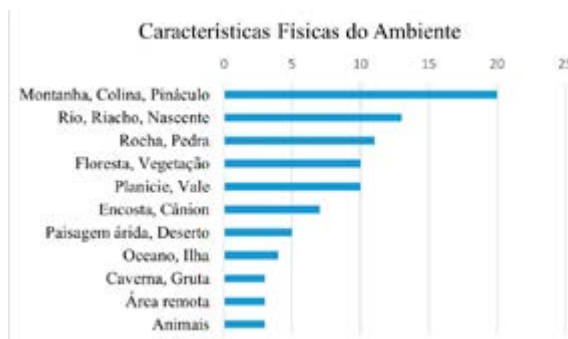


Figura 5. Gráfico das características físicas das paisagens analisadas. Adaptado de UNESCO (2021).

► Ao se analisar as religiões presentes nas paisagens sagradas da amostra, verificou-se que grande parte delas (15 ocorrências; 68%) é constituída por culturas regionais, pertencente aos povos habitantes da região. Apenas 32% dos sítios são cultuados por religiões internacionalmente difundidas, onde o budismo está presente em 3 locais, o cristianismo em dois sítios e tanto o hinduísmo quanto o Islamismo estão presentes em apenas uma paisagem cada. A Figura 6 ilustra estas informações.

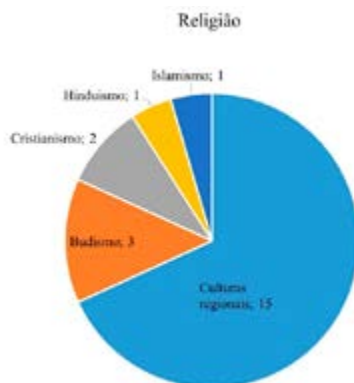


Figura 6. Gráfico das religiões praticadas nas paisagens analisadas. Adaptado de UNESCO (2021).

► As construções estão presentes nas paisagens sagradas na forma de edificações religiosas como templos, santuários e monastérios (50%), assim como edificações residenciais, vilas e cidades (45%). Outros importantes elementos construídos presentes são os sistemas de coleta e distribuição de água e terraços, principalmente ligados à produção de grãos (6 ocorrências, 27%). A presença de palácio real foi identificada em 14% das paisagens (3 ocorrências). Em 3 sítios não foi identificada a presença de construções humanas. A Figura 7 apresenta estas informações em formato de gráfico.



Figura 7. Gráfico sobre as construções existentes nas paisagens analisadas. Adaptado de UNESCO (2021).

► Diversas atividades são desenvolvidas no contexto das paisagens sagradas. A execução de rituais e peregrinações foi mostrada como prática mais comum (77%), seguida de atividades de oração, adoração e meditação, com 45% de frequência. Em 10 paisagens (45%) foram relatadas as atividades agropastoris, sendo que a metade delas (23%) está relacionada ao plantio

de arroz. Em quatro sítios (18%) estão estabelecidos centros políticos-administrativos, onde a sacralidade está associada ao poder da realeza. O gráfico da Figura 8 mostra as frequências das diferentes atividades desenvolvidas nas paisagens sagradas.



Figura 8. Gráfico das atividades desenvolvidas nas áreas delimitadas. Adaptado de UNESCO (2021).

► Ao se analisar os simbolismos praticados nos locais da amostra, verificou-se que a natureza, entendida em sua forma ampla e integrada ao ser humano, é vista como representação do sagrado em 45% dos locais (10 ocorrências). As montanhas e seus vales são entendidos como sagrados em 41% das paisagens (9 ocorrências), assim como as rochas em 32% (7 ocorrências). Florestas são consideradas sagradas em 27% da amostra (6 ocorrências). Também os corpos d’água presentes no formato de rios, cachoeiras, fontes e sistema de irrigação são sagrados em 27% da amostra. Também os templos e altares são a representação do sagrado em 6 paisagens. Os simbolismos encontrados estão representados na Figura 9.



Figura 9. Gráfico dos simbolismos envolvidos nas religiões. Fonte: Adaptado de UNESCO (2021).

Conclusão

- Neste artigo foram levantadas as diferentes abordagens do espaço sagrado, com ênfase no entendimento de paisagem, considerando que as definições existentes na literatura, muitas vezes, utilizam as denominações espaço, lugar e sítio sagrados de forma genérica, sem muita diferenciação entre si. Ainda assim, a paisagem sagrada é contextualizada em comparação ao sítio, onde a primeira se apresenta de uma forma mais ampla e complexa, enquanto o sítio é um espaço de menor dimensão, sendo o espaço primário do sagrado.
- Diversos aspectos físicos das paisagens sagradas também foram analisados. Notou-se que grande parte das paisagens está relacionada à presença de elevações no relevo (montanhas, colinas ou pináculos) assim como a maioria está relacionada à corpos d'água, principalmente rios e fontes de água doce. Não há uma cultura ou religião dominante entre as paisagens. Várias atividades são desenvolvidas nestes locais, sendo que, além das ações relacionadas à veneração do sagrado, também são exercidas atividades urbanas cotidianas ou administrativas.
- Assim, foi apresentado um panorama atualizado das paisagens sagradas reconhecidas mundialmente, onde identificou-se que 22 paisagens estão espalhadas por todos os continentes, vinculadas a tradições profundamente ligadas aos aspectos naturais, onde rituais ressignificam a religiosidade continuamente.

Referências

- Berque, Augustin (2013) "Thinking through Landscape." New York: Routledge.
- Burkert, Walter (1996) "Creation of the sacred: tracks of biology in early religions." Cambridge: Harvard University.
- Cauquelin, Anne (2007) "A invenção da paisagem." São Paulo: M. Fontes, 2007.
- Claval, Paul (2007) "A geografia cultural." 3ed. Florianópolis, EDUFSC.
- Dudley, Nigel; Bhagwat, S.; Higgins-Zogib, Liza; Lassen, B.; Verschuuren, B. & Wild, R. (2010) "Conservation of biodiversity in sacred natural sites in Asia and Africa: A review of the scientific literature". In: Verschuuren, B.; Wild, R.; Mcneely, J. & Oviedo, G. (Eds.) (2010) Sacred natural sites: Conserving nature and culture. London: Earthscan pp. 19–32.
- Durkheim, Émile (1996) "As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico da

Austrália.” São Paulo: M. Fontes.

► Eliade, Mircea (1999) “O sagrado e o profano: a essência das religiões.” São Paulo: Martins Fontes.

► Ferreira, Ismael de Vasconcelos (2012) “A Religião como necessidade social.” Revista Cogitationes. Vol. III, Nº 7 Juiz de Fora, 2012.

► Moura Neto; Antonio Raimundo de (2009). “Hierofania e sacralização da terra: a perspectiva do espaço sagrado a exemplo de Êxodo 3,1-5.” 76f. Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Filosofia e Teologia. Goiânia, 2009.

► Mu, Yang (2015) “Exploring the Linkages in Sagarmatha (Mt. Everest) National Park, Nepal.” Dissertação (mestrado) University of Waterloo Master of Environmental Studies in Tourism Policy and Planning. Waterloo, Ontario, Canada.

► Reese-Taylor, Kathryn (2012) “Sacred Places and Sacred Landscapes.” In book: Oxford Handbook of Mesoamerican Archaeology (pp.752-763) Publisher: Oxford University Press Editors: Deborah L. Nichols, Christopher A. Pool.

► Santos, Milton (1997) “Metamorfoses do espaço habitado.” São Paulo: Editora Hucitec.

► Scifoni, Simone. (2016) “Paisagem cultural.” In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc,

► UNESCO. “Cultural Landscapes” Página eletrônica, 2021. [Consult. 2021-11-14]Disponível em URL: <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>

► Untea, Ionut (2020) “From sacrifice to gift: aesthetic and moral aspects of the experience of awe for the natural environment.” Journal of Aesthetic Education. Vol. 54, N. 1.

► Programma teologico nei versetti dipinti della Via Crucis in un sacro monte alpino| Federico Troletti, Itália (Museo Camuno de Breno, ULisboa, CIEBA)

2. LINGUAGEM E PERFORMATIVIDADE NO SAGRADO

A devoção ao Senhor Santo Cristo dos Milagres: a vontade dos fiéis em cobrirem a Imagem	35
Matriz Nosso Senhor dos Passos: Matriz Velha Urbanidade e a Procissão do Senhor Morto	47
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	58



A devoção ao Senhor Santo Cristo dos Milagres: a vontade dos fiéis em cobrirem a Imagem

The devotion to Senhor Santo Cristo dos Milagres: the believers' will to cover the image.

Hélio Nuno Soares, Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa (UCP-CEHR), Palma de Cima, 1649-023 Lisboa
pheliosoaes@gmail.com

Resumo: A devoção ao Santo Cristo dos Milagres de Ponta Delgada é a maior manifestação religiosa nos Açores e a que granjeia uma projecção internacional. Com este estudo, a partir de fontes arquivísticas do séc. XVIII, da imprensa periódica e dos testemunhos pessoais, pretendemos analisar os motivos que levaram os fiéis a ofertarem capas à Imagem no decurso dos séculos, sobretudo no séc. XXI. Motivações devocionais, que se cruzam com poder económico e afirmação social.

Palavras chave: devoção, santo cristo, capa, milagre

Abstract: The devotion to Santo Cristo dos Milagres in Ponta Delgada is the largest Azorean demonstration of faith as well as the one that reached greatest international prominence. Based upon 18th century archives, periodical publications and personal testimonies, this study aims to analyze the reasons that, throughout the centuries, mainly during the 21st century, led the worshippers to offer the capes that drape around the wooden image of Senhor Santo Cristo. These reasons are related to personal faith but also to economic power and social affirmation.

Keywords: devotion, holy christ, cover, miracle

Introdução

Desde há muitas décadas que ouvimos falar da crise religiosa que se manifesta na baixa prática religiosa nos países tradicionalmente católicos. É evidente que o *homo religiosus* desde o final do

século XX não vive a sua relação com o Absoluto com a mesma intensidade de outras épocas. Apesar da constatação desta realidade, é preciso reconhecer que se verifica um regresso/manutenção do religioso sob formas variadas. O que nos permite perceber que nem a sociedade se dessacralizou totalmente, nem a religião se converteu em algo marginal e irrelevante.

► A ritualização que envolve a imagem do Senhor Santo Cristo tem originado, ao longo dos séculos, um conjunto de manifestações artísticas, repercutidas no património cultural açoriano, nomeadamente no artesanato regional micalense, com protagonistas mais ou menos anónimos.

► Propomo-nos, neste breve estudo, apresentar um dos aspetos do fenómeno devocional em torno da Imagem do Senhor Santo Cristo, que se venera no Santuário Diocesano do Senhor Santo Cristo dos Milagres, criado em 1959, por D. Manuel Afonso de Carvalho, no antigo Mosteiro de Clarissas de Nossa Senhora da Esperança, na cidade de Ponta Delgada, objeto da nossa investigação de doutoramento, na área da história, mais transversal, temática e cronológica, que estamos a desenvolver. No quadro arquipelágico, é a maior manifestação religiosa dos açorianos, do ponto de vista da mobilização popular.

► A metodologia adotada para este estudo decorreu em duas etapas: primeira a pesquisa em fontes de arquivo primárias, nomeadamente nos fundos do atual Santuário do Senhor Santo Cristo, e secundárias, nomeadamente na imprensa periódica; segunda, a entrevista a alguns dos ofertantes de capas mais recentes. Estas duas etapas foram complementadas com a leitura de alguma da bibliografia publicada sobre temas análogos.

► No que concerne à estrutura do nosso estudo. Num primeiro ponto abordamos os conceitos de Imagem, milagres, promessa e ex-voto; no segundo ponto, analisamos, em nosso entender, as diferentes etapas que levam ao “vestir” a Imagem do Senhor Santo Cristo.

1. Breve concetualização

► Em todas as religiões há um número considerável de hierofanias. Segundo Mercea Eliade, o homem entra no conhecimento do sagrado porque este se manifestou como algo diferente do profano (Eliade, 2017: 14 e Sahagún, 2017: 107-110). O ato de manifestação do sagrado denomina-se *hierofania*. A divindade manifesta-se em objetos que são de uso comum no quotidiano. No cristianismo, o milagre é uma manifestação de Deus na vida do crente. Caracteriza-se por ser um acontecimento inexplicável pelas leis naturais da explicação científica. Para os teístas a sua

concretização é atribuída à onipotência divina, sendo considerado como um ato resultante da intervenção direta de Deus ou deuses no decurso normal dos acontecimentos. Os milagres têm como objetivo beneficiar, por mérito moral ou de o homem crente.

► Na religiosidade popular encontramos o conceito de promessa. Este conceito deve ser inserido numa discussão mais alargada sobre a dádiva e a troca, que nos remete para a teoria da reciprocidade de Mauss, retomada pelo seu discípulo Lévi-Strauss e, mais recentemente, por Temple, Chabal, e Godbout, entre outros (Lévi-Strauss, 2012). Na lógica devocional, compreendemos esta realidade a necessidade que o devoto tem de se relacionar com a Imagem do Santo, da Virgem ou de Cristo. Nesta relação, o crente sente a necessidade de ofertar algo, o *ex-voto*, abreviação latina de *ex-voto suscepto* (“o voto realizado”). O *ex-voto* tem de ser produzido ou executado. O *ex-voto* expressa, artística e ritualmente, uma prática observada em todas as épocas e culturas. Podemos estar a falar das produções agrárias, onde se entrega as primícias, os animais e as colheitas, ou da execução de um objeto propositado em materiais diversos, cera, madeira, açúcar, tecidos, etc.

► A promessa, como é comumente designada entre as gentes açóricas, é uma relação entre o crente e Deus. Expressões como: “fiz uma promessa”, “vou pagar uma promessa ou já paguei a minha promessa” são comuns. Para os investigadores é designada de *voto*. Existem diversas definições, conforme a abordagem ou perspectiva adotada. Na literatura académica, numa definição simplista, corresponde “ao objeto oferecido a uma entidade sobrenatural em execução de um voto e em reconhecimento de um favor obtido” (Gilli, 2016: 17). Num ambiente católico, podemos adotar a definição de Manuel Falcão, algo simplista, de que o voto “é o compromisso livremente assumido de um bem possível e melhor, por motivo da virtude da religião” (Falcão, 2004). O voto é um ato de devoção individual, no qual o cristão se oferece a si próprio a Deus ou Lhe promete uma obra boa. Portanto, pelo cumprimento dos seus votos, ele dá a Deus o que Lhe foi prometido e consagrado.

► Os *ex-votos*, segundo João Soalheiro, na tradição portuguesa do catolicismo, podem-se agrupar em três tipologias: simbólicos, narrativos e de paramento (Soalheiro, 2000: 236). No primeiro grupo incluem-se objetos anatómicos e zoomórficos; no segundo, os objetos que narram uma situação concreta, seja pela imagem ou pelo texto e no terceiro núcleo engobam-se um conjunto vasto de objetos e utensílios que se destinam ao uso cultural. Portanto, as capas do Senhor Santo Cristo, que objeto do nosso estudo, inserem-se na terceira categoria.

2. A devoção à Veneranda Imagem do Senhor Santo Cristo dos Milagres



Figura 1. Papa João Paulo II a rezar diante da Imagem. Fotografia de Válter Franco (1991)

► No final do séc. XVII, a madre Teresa da Anunciada (1658-1738), religiosa clarissa, encontrou a busto relicário de Cristo, representando o Ecce Homo, no coro baixo do Mosteiro. Coube a esta religiosa a missão de promover e engrandecer o culto ao Senhor Santo Cristo, criando as bases devocionais para que o mesmo ocorresse: uma capela no coro baixo, uma procissão e a mediação entre os fiéis e a Imagem, efetuada pela religiosa com o título de zeladora. Em algumas décadas, sob o alto patrocínio dos Condes da Ribeira Grande, abrangeu todos os estratos sociais da época. Segundo a tradição, a primeira procissão com a Imagem do Santo Cristo ocorreu na tarde de 13 de abril de 1700, a pedido da Mesa da Misericórdia e da nobreza da cidade, na sequência de fortes tremores de terra. A partir do culto oficial e público ao Senhor Santo Cristo dos Milagres no Mosteiro, a devoção à Imagem foi transposta para a intimidade das famílias micalenses.

2.1. Cobrir a Imagem do Senhor Santo Cristo

- ▮ As diferentes religiões acreditaram que a divindade possuía os objetos para melhor comunicar com o ser humano. Esta atitude existente nas diferentes civilizações fez com que estes objetos passassem a compartilhar o espaço e a realidade com o homem.
 - ▮ O recurso a tecidos permitiu, nos diferentes períodos, que as imagens se integrassem nas sociedades, alterando o seu status sagrado a favor de um carácter más humano, assumindo uma função de mediadoras entre o sagrado e o humano (Fernández Sánchez, 2009).
 - ▮ Na época moderna, na Península Ibérica, na senda dos acontecimentos pós Trento, assistimos a uma paulatina utilização da imaginária processional nos processos de doutrinação da Igreja Católica. Tradicionalmente, somente as imagens de roca eram vestidas, embora também existissem imagens de corpo inteiro fosse vestida com roupagens. Assim, constituiu-se autênticos enxovais e adornos relativos a estas imagens (Pereira, 2014: 28).
 - ▮ O que caracteriza esta devoção é o conjunto de rituais que ocorrem a partir da imagem do Santo Cristo dos Milagres, em diferentes momentos. A imagem do Senhor Santo Cristo é, na atualidade, ainda um exemplo do cuidado que se coloca no ritual de trajar e paramentar imagens devocionais. Este costume, segundo Duarte Nuno Chaves, insere-se numa dinâmica mais antiga incrementada pelos franciscanos na ilha de São Miguel, no período que compreende os séculos XVII a XIX, nas suas procissões de penitência e passos, nos períodos quaresmais (Chaves, 2016: 205). Contudo, ressalve-se que não estamos na presença, do que poderemos considerar uma imagem construída de raiz para ser vestida, a mesma acabaria, por ser transformada numa imagem que suporta na sua iconografia a utilização de roupagens, com a forma de capa.
 - ▮ Chegados a este ponto, importa-nos questionar: qual o motivo para cobrir a Imagem? Podemos encontrar quatro possíveis respostas:
 - ▮ Um motivo bíblico, segundo S. Mateus acrescenta a cana: *envolveram-no com um manto escarlate. Tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lha na cabeça, e uma cana na mão direita* (Igreja Católica, 2000. Mateus, 27, 28-29).
 - ▮ Pela ocorrência de uma hierofania. Ao lermos a *Autobiografia* da madre Teresa da Anunciada percebemos que a religiosa dialoga com a Imagem. Num destes primeiros diálogos, ainda em finais do séc. XVII, a Imagem pede uma capa: “Teresa há-de vir tempo em que hei-de ir fora, em procissão, e não tenho capa que me sirva” (Pinto, 2012: 67).
-

► O motivo do agradecimento, que se relaciona com o conceito de promessa anteriormente tratado. Esta interlocução do devoto com Deus está relacionada diretamente com a cura de uma doença, pela salvação em algum acidente ou há proteção em alguma circunstância difícil ou perigo extremo.

► Um motivo de marketing. É uma novidade nesta devoção. Nos últimos anos, na quinta feira anterior às festas, realiza-se uma conferência de imprensa de abertura das festas, na qual se inclui a apresentação da capa a ser utilizada nesse ano. Esta iniciativa publicitou esta tipologia e ex-voto. A comunicação social dá grande destaque a esta oferta. Com esta valorização pública e a consequente assimilação pela comunidade de peças de lato valor artístico e devocional, é notório o efeito de contágio.



Figura 2. Exposição de capas no Seminário Episcopal de Angra. Fotografia de Marta Bretão (2019).

2.2. Os doadores e as suas promessas

► Quem são os doadores? Quais os motivos pessoais para a oferta das capas? Estas duas perguntas servem de mote a este ponto. Vamos tentar identificar os fiéis que ofertaram estes ex-votos

em cumprimento das suas promessas ao longo de três séculos. As fontes são parcas, porém, genericamente, reconhecemos dois períodos de doações: séc. XVIII e séc. XX/XXI.

► A primeira referência que encontramos à execução de uma capa, segundo a Autobiografia da madre Teresa, ocorre finais do séc. XVII, em que própria Imagem pede uma capa: “Eu quero uma capa de tela” (Pinto, 2012: 67). Para responder a esta “ordem”, a madre Teresa pediu às religiosas trigo para custear a despesa da compra do pano em Lisboa. Assim, a primeira capa, se o podemos afirmar, foi executada em tela e lã, sendo ofertantes as próprias religiosas.

► Em dois manuscritos do séc. XVIII são descritos os milagres atribuídos à Imagem, apresentando os beneficiados da ação taumatúrgica e o seu respetivo contexto. O caso do frei Francisco das Chagas, religioso franciscano, numa viagem para Lisboa foi perseguido de um navio de mouros, neste perigo, recorreu ao Senhor Santo Cristo e prometeu “se o livraua delle huma capa para a sua sacro santa Jmagem”, conforme documento, do séc. XVIII, existente no Arquivo do Mosteiro. Num outro documento, do mesmo período, guardado no Arquivo do Mosteiro, encontramos situação idêntica que ocorre com Francisco Carreiro de Matos, que exercia o cargo de governador, sem cura possível pelos médicos, “bebendo agoa do santo christo e aplicando a sua capa se uiu repentinamente melhor”.

► Sem registo das fontes, temos a tradição que atribui a algumas das capas uma datação setecentista, de alto patrocínio. Os exemplos mais significativos são a capa oferecida pela rainha por D. Maria Ana de Áustria (1683-1754), mulher de D. João V, a qual El-Rei manifestava vivo desejo de que o Senhor Santo Cristo tivesse uma capa do mesmo brocado de que era feito o seu manto real; a outra foi oferta da quarta Condessa da Ribeira Grande, D. Margarida Francisca Tomásia de Lorena, (1707 – 1785). Família responsável pelo engrandecimento artístico da Imagem. Para o séc. XIX somente há o registo de uma capa oferecida em 1843, por Nicolau Maria Raposo de Amaral (1771-1865), coronel de Milícias e grande negociante, mas desconhece-se o motivo da oferta.

► Apesar das fontes serem diminutas para o séc. XIX, cruzando a história oral com as fontes escritas, confirma-se a tradição da elite micaelense manter a prática de ofertar capas. Margarida Berquó Viveiros relata-nos que o seu familiar Manuel Francisco Medeiros e Câmara, em finais do séc. XIX, ofereceu uma capa ao Senhor Santo Cristo como súplica ou ação de graças pela gravidez e parto da esposa Quitéria.

► No séc. XX, temos de esperar pelas Religiosas de Maria Imaculada se instalarem do Mostei-

ro, em 1962, que, através do ensino de diversas técnicas de trabalhos artesanais, incluindo os têxteis, irão desenvolver a arte de execução das capas. Por conseguinte, no ano de 1964, surge a primeira capa registada e oferecida por emigrantes micalenses radicados no Canadá e executada no próprio Mosteiro. Manuel Vieira Lopes, natural da Ribeira Grande, atribui à intercessão do Senhor Santo Cristo o ter ultrapassado as grandes dificuldades que teve em emigrar para a América do Norte.

► A capa que assinalou o grande Jubileu do Ano 2000 e os 300 anos da primeira procissão, foi oferecida pelo José António Tavares Estrela, residente nos Estados Unidos da América, sendo executada na Cooperativa de Artesanato de N.ª Senhora da Paz, em Vila Franca do Campo. Tem a particularidade de receber aplicações de 700 jóias, ofertas individuais de devotos. Em 2015, a Sra. D. Maria Angelina Gaidola Melo, emigrante no Canadá - Hamilton, ofereceu esta capa ao Senhor Santo Cristo, em agradecimento pela cura de um neto, que nasceu surdo, e que depois de ter sido operado, ficou curado.

► Todavia, nem todas as capas foram oferecidas para cobrirem a Imagem. Um caso sobejamente conhecido foi o de Luís Bensaúde, que em 2008 sofreu dois enfartes do miocárdio, resultando num ulterior transplante de coração. Durante o mês de maio, permaneceu em coma no Hospital de Santa Cruz, em Lisboa. A sua esposa, Margarida Bensaúde, nas suas visitas diárias, cobriu o marido com uma capa do Senhor Santo Cristo, rezando a oração correspondente. Com a recuperação de Luís Bensaúde, a esposa quis agradecer ofertando uma capa para cobrir os doentes: “Disse à irmã que fosse para os doentes, porque fazia mais sentido, ao recordar a nossa história familiar” (Margarida Bensaúde, 2020). A capa foi executada na Cooperativa de Artesanato de Nossa Senhora da Paz.

2.3. A execução das capas

► Para uma melhor interpretação de todo o processo de execução, dividimo-lo em várias etapas. Estas fases não são lineares para todas as capas, aqui a nossa referência é a Cooperativa de Artesanato de Nossa Senhora da Paz, já na atualidade.

► A promessa é o momento primordial. É no compromisso dos fiéis que encontramos a génese do processo, porque estamos num ambiente de espiritualidade. Em que se reflete a piedade das pessoas, em gestos e palavras.

► Num segundo momento, para os períodos mais recuados, em que as fontes são parcas, desconhecemos se havia uma comunicação prévia às zeladoras, enquanto guardiãs e mediadoras, de todos os rituais que decorrem em torno da Imagem. Em nosso entender, tendo em conta a especificidade da oferta, era necessária esta comunicação, que mais não seja, por aspetos técnicos, como as medidas e o necessário ajuste à anatomia do busto. Atualmente, o fiel contacta o Santuário do Senhor Santo Cristo, que é a entidade proprietária da Imagem.

► No terceiro momento, a escolha das executantes. Como tivemos oportunidade de referir no ponto anterior, podemos perceber que o conhecimento sobre o processo de execução ou confecção das capas é limitado. Quem são os ou as executantes? Na generalidade os executantes são anónimos em todo o processo. Ficando o seu anonimato escondido por detrás de uma comunidade ou de uma entidade, bem como numa execução na longínqua Lisboa do séc. XVIII e XIX. Na década de 60 do séc. XX, as capas são executadas pelas Religiosas de Maria Imaculada e as suas educandas no Mosteiro. Para a segunda metade do séc. XX, é a Casa de Trabalho da Vila Franca e, a partir do ano 1998, será a Cooperativa de Artesanato de Nossa Senhora da Paz.

► Quarto momento, a escolha do “risco” e orçamentação. Não existe um desenho pré-determinado. Cada capa é única. Os elementos decorativos presentes são escolhidos ao gosto do encomendador. Depois de se acertar o “risco” final e dos materiais a utilizar, orçamenta-se. Mais uma vez deparamo-nos com a inexistências das fontes. As capas executadas na Cooperativa de Artesanato têm variado entre 5.000 € e os 7.000 €.



Figura 3. Bordar a capa. Fotografia da Cooperativa de Artesanato de Nossa Senhora da Paz (2018).

► O quinto momento, a execução do risco. A execução do bordado ocorre num pano de veludo colocado sobre pano de entretela. O pano é aplicado num bastidor de bordar, que serve para segurar e esticar o tecido permitindo bordar à mão, facilitando a execução do bordado. Com o pano esticado o risco é passado para o veludo com linha. A seguir inicia-se o bordado com os canutilhos. O prazo de execução varia entre os 3 e os 4 meses. O arremate final leva galões, faz-se a costura e é aplicado o forro. Posteriormente, aplicam-se, caso seja essa a opção, as lantejoulas, missangas, pedras preciosas verdadeiras ou falsas.

► O sexto momento, entrega da capa ao Santuário. Não há um rito ou protocolo para a entrega. Enquadra-se nos diversos rituais de entrega dos ex-votos. O devoto dirige-se à capela do Senhor Santo Cristo, reza diante da Imagem e deposita a capa no seu altar. Num momento de recolhimento, num diálogo silencioso entre o crente e Deus.

Conclusão

► Os objetos votivos, como as capas, funcionam como provas de devoção e das graças recebidas, materializam a devoção e fazem a mediação entre o tangível e intangível da fé. Assumem uma dimensão catequética para os demais crentes, pois educam e ajudam a formar uma visão cristã-católica e estimulam a devoção, que se manifesta numa afeição para com o Senhor Santo Cristo.

► As capas do Senhor Santo Cristo são ex-votos, porque são fruto de um compromisso assumido entre o crente e Deus, representado na Imagem. Importa precisar que o cerimonial de apresentação das imagens do *Ecce Homo*, em manifestações processionais, onde estas se exibem trajadas com uma capa em tecido, não se encontra restrito à Imagem do Senhor Santo Cristo que aqui tratámos.

No que respeita à tipologia, apresentada por João Soalheiro, em nossa opinião, as capas inserem-se na categoria de paramento, porque engloba um conjunto de objetos destinados ao culto (Soalheiro, II, 2000: 236). O objeto votivo, que permanece no interior desse espaço, é, novamente, um agente social, pelo fato de dialogar com a comunidade e com os grupos de pessoas que transitam nesse local anualmente.

► A Imagem reuniu um considerável conjunto de capas no decorrer dos últimos trezentos anos, resultado do pagamento de promessas. Num primeiro momento, da elite local, com poder económico; num segundo momento, resultante do fenómeno emigratório dos séc.

XIX e XX, em que os doadores, na sua generalidade, passaram a ser os emigrantes radicados no estrangeiro, com considerável capacidade financeira. Das cerca de 36 capas existentes na atualidade, 11 foram oferecidas nos últimos vinte anos, em que apenas uma foi promessa de um residente em São Miguel. Verifica-se um único caso em que a mesma pessoa ofereceu duas capas com um espaço temporal de 10 anos. Como mencionámos anteriormente, em nossa opinião, a justificação para o incremento e regularidade deste fenómeno está na importância dada pela comunicação social a estas doações, complementada pelo poder económico dos emigrantes, que desejam perpetuar a sua memória numa associação da sua pessoa ou família a esta devoção cristológica.

Referências

- ▶ Arquivo do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (séc. XVIII) “Milagres que Deus obrou na sua estupenda e milagrosa Imagem do Ecce Homo da Esperança da cidade de Ponta Delgada da Ilha de São Miguel”
- ▶ Arquivo do Mosteiro de Nossa Senhora da Esperança (séc. XVIII) “Milagres do Senhor Santo Christo Ecce Homo da Esperança”
- ▶ Chaves, Duarte Nuno (2016), *As imagens de vestir da Procissão dos Terceiros: história, conceitos, tipologias e tradições. Um legado patrimonial franciscano na ilha de S. Miguel, Açores, nos séculos XVII a XIX*. Tese de doutoramento. Évora: Universidade de Évora
- ▶ Eliade, Mircea (2017) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós
- ▶ Entrevista a Margarida Paula Berquó de Aguiar Viveiros, 06-05-2020
- ▶ Entrevista a Margarida Bensaúde, 04-05-2020
- ▶ Igreja Católica (2000) *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica
- ▶ Pinto, Agostinho (2012) *Madre Teresa da Anunciada: autobiografia e perfil espiritual*. Ponta Delgada, Ecce
- ▶ Lévi-Strauss, Claude (2012) *Introduction A L'Oeuvre De Marcel Mauss*. Paris: PUF
- ▶ Falcão, Manuel Franco (2004) “Promessa.” *Enciclopédia Católica Popular*. Disponível em: http://sites.ecclesia.pt/catolicopedia/artigo.php?id_entrada=1994.
- ▶ Gilli, Gian Antonio (2016), *Manuale die x voto*. Saluzzo: Fusta Editora
- ▶ Fernández Sánchez, José Alberto (2009) “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de

Vestir: el Caso de Murcia”, Comunicação no *Congresso Internacional Imagen Apariencia*, 19-21 noviembre 2008. Disponível em: (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045>).

► Pereira, Diana Rafaela Martins (2014), *Imagens de Vestir em Aveiro. A Escultura Mariana do Século XVII à Contemporaneidade*. Dissertação de mestrado. Universidade do Porto: Faculdade de Letras

► Sahagún Lucas, Juan de (2017) *Fenomenología y Filosofía de la religión*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos

► Soalheiro, João (2000) “Ex-voto”. Dicionário de História Religiosa de Portugal. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. II

Matriz Nosso Senhor dos Passos: Matriz Velha Urbanidade e a Procissão do Senhor Morto

Our Lord Of the Steps Mother Church: Old Mother Church Urbanity and The Procession of the Dead Lord

Cora Augusta Duarte Aguiéiras, Diocese de Cachoeiro de Itapemirim. Rua Waldemiro

Alves 35 CEP 29.345-000 - Ilmenita - Marataízes - Espírito Santo - Brasil

coraduarte@gmail.com

Dheimison Pianzola Nogueira, Diocese de Cachoeiro de Itapemirim. Rua do Sossego 35

CEP 29.375-000 - Venda Nova do Imigrante - Espírito Santo - Brasil

pianzolanogueira@gmail.com

Resumo: O texto aborda a Matriz Nosso Senhor dos Passos, edificação remanescente do Século XIX, implantada no centro da cidade de Cachoeiro de Itapemirim-ES, a evolução do seu entorno urbano, o novo traçado, relações com edificações existentes / contemporâneas e aspectos sociais, culturais e espirituais, considerando o passado histórico, evidenciando a devoção secular tradicional da procissão do Senhor Morto e o simbólico no espaço.

Palavras-chaves: Matriz, Tradicional, Procissão, Urbanidade, Simbólico.

Abstract: This text addresses the Our Lord Of Steps' Mother Church, a building from the 19th century, located in the city center of Cachoeiro de Itapemirim-ES, the evolution of its urban surroundings, the new layout, relations with existing/contemporary buildings and social, cultural and spiritual aspects, considering the historical past, exposing the traditional secular devotion of the procession of the Dead Lord and the symbolic in the space.

Keywords: Mother Church, Traditional, Procession, Urbanity, Symbolic.

Introdução

► No terceiro quartel do século XIX a Freguesia de São Pedro dos Cachoeiros do Itapemirim passou por grande enchente do Rio Itapemirim, o que ocasionou a desativação da Capela do Divino Espírito Santo, construção datada de 1863, após as enchentes de 1867, 1872 e 1875, em adiantado processo de degradação estrutural. A comunidade de fiéis católicos foi acolhida à Capela Nosso Senhor dos Passos, local de oração e devoção da Fazenda Monte Líbano, propriedade do Capitão Francisco de Souza Monteiro e Dona Henriqueta Rios de Souza Monteiro, como novo espaço de celebrações. Edificação construída entre os anos de 1879 e 1882 passou por reformas e ampliação, doada ao Bispado do Rio de Janeiro e posteriormente em 1899, à Diocese do Espírito Santo.

► A metodologia desenvolvida fundamenta-se na pesquisa bibliográfica, observações e participações in loco, registros fotográficos de memórias locais visando o entendimento das relações da edificação religiosa remanescente de outro tempo e valores, como espaço sagrado, com o seu entorno e comunidade que a habita.

► Este artigo aborda a Matriz Nosso Senhor dos Passos, sua arquitetura, tradições litúrgicas - devocionais e o que comunica aos fiéis e cidadãos, como vetor de crescimento da Vila de São Pedro dos Cachoeiros de Itapemirim, ícone para a evolução urbana, sua identidade na cidade, valores passados, simbologias e devoções seculares a serem preservados e vivenciados pela sociedade local contemporânea.

1. Matriz Nosso Senhor dos Passos: Arquitetura - Linguagens

► A Capela devocional na fazenda Monte Líbano foi construída para devoções e celebrações com a família Monteiro, ampliada para ser o novo espaço de celebrações da comunidade de fiéis católicos no final do Século XIX, recebeu reforma no ano de 1926 do Século XX, quando inseridos os elementos ecléticos na arquitetura maneirista existente. Com traçado retangular simétrico em eixo longitudinal é constituída por pequeno átrio em ladrilho hidráulico, nave central ampliada sob tribunas que circundam as paredes perimetrais, arco-cruzeiro em madeira de lei com ornatos sobrepostos, púlpito acoplado na base esquerda (a partir da porta principal) do arco-cruzeiro, ao fundo da capela-mór o retábulo-mor com camarinha e tabernáculo, dois

retábulos colaterais em madeira entalhados em canivete bem afiado” (Schayder, 2002) pelo mineiro Domingos Gonçalves de Abreu e Lima, conhecido como Domingos Santeiro; estrutura mista de pedras marroadas irregulares assentadas com barro e cal na base, madeiras de lei nos esteios, vigas baldrames, barrotes e tabuado de assoalho no piso. Alvenaria de tijolos maciços nas paredes perimetrais com 50 e 60 cm de espessura, cobertura de telhas de barro tipo capa-canal sobre engradamento de madeira em duas águas. Forro interno na nave e capela-mor tipo gamela invertida em madeira, fachada frontal simétrica, com frontão triangular, óculo, porta central entre colunas em relevo e janelas com arcos ogivais. Nas fachadas laterais portas-balcões e guarda-corpos em ferro fundido. Possui duas torres nas laterais, cuja torre lateral esquerda abriga três sinos desde 1886, sagrados pelo Bispo Dom Pedro Maria de Lacerda ao Divino Espírito Santo, São Pedro e São Paulo.

► As edificações religiosas remanescentes até o ano de 1962 do Século XX seguiam orientações da Igreja segundo o documento *“Instructiones Fabricae Et Supellectilis Ecclesiasticae”* (Borromeo, 1577) - (Instruções para Fabricação e Ornamentação de Igrejas), pós Concílio de Trento (1545-1563), chegando ao Brasil por meio das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia em 1707 (VIDE, 1853). São Carlos Borromeo “é o único autor a aplicar o decreto tridentino à arquitetura”, (Blunt, 2001). Com o documento tridentino difundido no mundo Ocidental, as edificações religiosas passam a ter a mesma configuração projetual, cujo esplendor e caráter religioso impactassem com o encantamento, os fiéis- expectadores, considerando-se orientações pertinentes às características do terreno e implantação, medidas de comprimento, largura e altura, proporções para atividades e festas solenes, imagens de santos e ornamentos nas fachadas frontais, disposição das portas em números ímpares de acordo com o número de naves, batistério, torres sineiras, decoração das paredes com pintura somente nas paredes frontais, confessionários em madeira trabalhada, zelo e cuidado com o altar - mór e altares laterais, sacristia com acesso direto ao corpo principal da edificação, côro separado do lugar do povo, guardando-se o decoro e a piedade em construção referenciada em estilos dórico, coríntio ou jônico. As construções e decorações eclesiásticas teriam o cuidado com as capelas, altares, oratórios, batistérios e outros edifícios da estrutura para ações do sagrado, assim como orientações sobre os aparatos, tecidos, vasos e utensílios sacros.

► Nas edificações eclesiásticas do século XIX até a metade do segundo quartel do Século XX a execução dos presbitérios era separada da nave por arco Cruzeiro e mesa eucarística, demar-

cado e dividido o espaço entre sacerdotes e fiéis. A liturgia era vivenciada com a participação limitada de comunidade de expectadores. O espaço sagrado se manteve após o Barroco como local da vivência do *mysterium fidei*, a presença real na Eucaristia e que comunicava a santidade do homem por meio da revelação em Nosso Senhor Jesus Cristo encarnado.

► Para Mircea Eliade “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (Eliade, 1956). O espaço celebrativo comunica por meio de símbolos na história e no tempo, para além do material e a Arquitetura é também linguagem em imagem.

► Segundo Rasmussen “A expressão linguagem arquitetônica se refere ao conjunto de elementos que dão à composição arquitetônica, enquanto expressão artística e manifestação da vontade humana, certo ordenamento sintático, morfológico e semântico” (Rasmussen, 1998).

► Podemos entender a linguagem na arquitetura como espaço, conceito e existência, para tanto Heidegger e Gadamer refletiram o conceito como produção arquitetônica, vinculada a compreensão do espaço por quem o habita como o todo, pelo conceito e memória, (Brandão, 2018).

► Não é a leitura do espaço através do domínio da gramática e da sintaxe das formas, mas uma experiência abstrata, transmitida ao usuário da arquitetura construída que o irá usufruir.

► A linguagem arquitetônica é constituída por símbolo, e símbolo não se explica (Rupnik, 2019), é inserido no conceito que fundamenta o espaço (forma, dimensão, textura, cor, luz, sombra, proporção, ritmo-cheios vazios, contrastes e harmonia). Segundo o Padre Jesuíta Ivan Rupnik “Símbolo é amor e comunhão de pessoas” e a vida espiritual inicia quando descobrimos, como seres relacionais, a relação na presença (Rupnik, 2019).

► Matriz Nosso Senhor dos Passos como espaço de culto, arquitetura religiosa, é lida, compreendida pela Comunidade pelo o que vive nesse local: a mística, os significados espirituais, sentidos do tradicional, culturais e sociais entre o passado e o futuro, objetivamente no que foi herdado, na pertença e no que será o legado do que, como e onde celebram.



Figura 1. Fotografia de Cora augusta Duarte Aguiéiras, Matriz Nosso Senhor dos Passos. Cachoeiro de Itapemirim-ES-Brasil (2021)

2. Matriz Velha: Urbanidade

► Quando a Matriz Nosso Senhor dos Passos foi iniciada no ano de 1879, o povoado dos Cachoeiros de Itapemirim estava em expansão, a Vila dos Cachoeiros de Itapemirim possuía uma escola, Casa Comercial, Agência de Correios, Câmara Municipal, o Porto e Armazém do Barão de Itapemirim e pequenos comércios.

► A Família Monteiro foi relevante para o crescimento da recém Comarca de Cachoeiro de Itapemirim (1867) e seus filhos tornaram-se expressões da liderança política e religiosa na cidade e na capital Vitória: Dom Fernando de Souza Monteiro foi o primeiro Bispo Cachoeirense do Estado do Espírito Santo.

► A Matriz Nosso Senhor dos Passos implantada na Fazenda Monte Líbano, transferida da Diocese do Rio de Janeiro para a Diocese do Espírito Santo no ano de 1899 foi vetor de crescimento da ocupação Comunitária em direção leste nas margens esquerda e direita do Rio Itapemirim. Em seu entorno, ao final do século XIX e início do Século XX, se encontravam residências, escolas, o cemitério municipal, inaugurada a iluminação pública a lâmpadas de querosene, a primeira agência de telégrafos, construída a Santa Casa de Misericórdia e inaugurada a Estação da Leopoldina Railway.

► Com significativo aumento populacional na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, a Matriz Nosso Senhor dos Passos ficou pequena e necessária a construção da nova Matriz de São Pedro no ano de 1949. A Matriz de Nosso Senhor dos Passos passou a ser referenciada pelos fiéis e

moradores como MATRIZ VELHA.

► Segundo Douglas Aguiar, o conceito de urbanidade se refere ao modo como espaços da cidade acolhem as pessoas, conceitua urbanidade:

Algo material, palpável, visível. Algo que vem da cidade, do urbano.” Uma outra coisa é o modo como a urbanidade é percebida, lida, sentida, amada, desejada, odiada, demonizada ou ignorada pelas pessoas. Aí entra a cultura, a história, a origem, a vivência, a sensibilidade, e mais entre outras características de cada indivíduo, que irão determinar o modo como a urbanidade é percebida, lida, sentida, desejada, demonizada ou ignorada aqui ou acolá. Entramos aí no complexo tema da relação dos protocolos da urbanidade com o comportamento espacial e com a percepção das pessoas

(Aguiar, 2012).

► Quando refletimos a urbanidade, vínculos com o que é da cidade são visualizados no tempo, história, memória e identidade. Pierre Nora diz que a memória “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem e no objeto” (Nora, 1993) e Ortiz afirma que:

Toda identidade é uma construção simbólica o que elimina, portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.”

(Ortiz, 1994).

► Na cidade de Cachoeiro de Itapemirim a antiga Matriz de Nosso Senhor dos Passos é identificada afetivamente e referenciada como a Matriz Velha e se houver alguma informação verbal por pessoas que estejam de passagem, sobre o Patrimônio Arquitetônico Religioso, assim deve-se procurar informações.

► Lucia Oliveira observa que:

A identidade cultural é um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, que envolve o compartilhamento de patrimônios comuns como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros. É um processo dinâmico, de construção continuada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço.”

(Oliveira, 2010)

► A Matriz Velha tornou-se identidade da antiga Matriz de Nosso Senhor dos Passos para a população de Cachoeiro de Itapemirim. Sua importância como identidade cultural implan-

tada em local com traçado secular em eixo com o antigo cemitério municipal, também histórico e que compõe a afetividade desses bens como produção de uma sociedade, mobilizou a Comunidade cívica e de fiéis em sua defesa no ano de 2013, juntamente com a Diocese de Cachoeiro de Itapemirim, o Ministério Público Estadual-ES e Conselho Estadual de Cultura-ES-CEC-ES da Secretaria de Estado de Cultura-SECULT-ES, para que a cidade não recebesse um empreendimento em seu entorno imediato, que comportaria três edificações de grande porte, impactando a edificação histórica e tombada pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo. Foi necessária nova proposta pelos empreendedores, com gabarito menor para as edificações serem executadas. Tal impacto no Patrimônio Cultural Religioso possibilitou a demarcação da poligonal de tombamento em favor da salvaguarda da Matriz Velha, com cinco setores de entornos definidos com relações de ambiência com o bem cultural tombado: Setor Imediato, Ocupações Controladas I, II e III e o Cemitério Municipal como o quinto setor. No Setor Imediato a Matriz Velha, o gabarito máximo foi limitado em vinte metros de altura.

► A Matriz Nosso Senhor dos Passos se mantém como vetor de definições urbanísticas na cidade de Cachoeiro de Itapemirim.

► A Igreja Nosso Senhor dos Passos de Cachoeiro de Itapemirim é patrimônio histórico cultural do Estado do Espírito Santo, tombado pelo Conselho Estadual de Cultura desde 1985, resolução 04/1985, segundo a lei 2.947 de 1974-Decreto 626-N de 1975, inscrito no Livro do Tombo Histórico sob o nº 83, folhas 9v e 10 e no Livro do Tombo das Belas Artes sob o nº 4, folhas 1v e 2.

► A Conferência de Nara nos diz que “todas as culturas e sociedades estão arraigadas em formas e significados particulares de expressões tangíveis e intangíveis, as quais constituem seu patrimônio e que devem ser respeitadas.” (ICOMOS/UNESCO-1994)



Figura 2. Fotografia de Gil Gonçalves, Matriz Nosso Senhor dos Passos. Cachoeiro de Itapemirim-ES-Brasil (1910)

3. Matriz Velha: Procissão do Senhor Morto

► Segundo o Paulo Castagna,

Uma das raras notícias conhecidas sobre a origem esta celebração encontra-se no Thezouro de ceremonias (1734), de João Campelo de Macedo, segundo o qual a Procissão do Enterro surgiu no Convento de Vilar de Frades, que existiu no Bispado de Braga, em Portugal, nos séculos XII e XIII, então ocupado pelos Cônegos de S. João Evangelista. De acordo com o cerimonial de Macedo, embora não conste dos livros litúrgicos tridentinos, a Procissão do Enterro não se opõe às rubricas e, por ser “uso pio e devoto”, não foi proibida pela Igreja.

(Castagna, 2010).

► No Brasil essa devoção surgida no Século XII e XIII permanece até os dias atuais em várias Dioceses e Paróquias. De modo tradicional em São João Del Rei é vivenciada em suas especificidades devocionais com a participação ampliada de moradores e turistas.

► O jesuíta Antônio Gonçalves no Colégio de Porto Seguro, Bahia, na Sexta-feira Santa de 20 de abril de 1565 descreve pela primeira vez a Procissão do Enterro no Brasil Colônia.

► Nas Colônias Portuguesas a Procissão do Senhor Morto difundiu-se e tornou-se tradição católica e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, por meio da autoridade de Dom Sebastião Monteiro Vide a 12 de junho de 1707 oficializaram-na em Sínodo Diocesano.

► A Procissão do Senhor Morto era organizada por irmandades e com as Ordens Terceiras nos Século XVII e XVIII passam por divulgações e nas solenidades foram incluídos cantos polifônicos, com número crescente de fiéis.

► Tal devoção acontece nas Sextas-Feiras Santas e a cerimônia contempla dois sermões da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, Descendimento e Soledade, onde está a crucificação representada em frente a igreja. Pessoas da Comunidade representam personagens do Antigo e Novo Testamento, simbolicamente vestindo-se com roupas que caracterizam em memória os evangelistas, soldados romanos, José de Arimatéia, Nicodemus e comunidade presente a crucificação. Ao final dos sermões a imagem do Cristo Morto, do Senhor Morto é retirada da Cruz e posta em procissão pelas ruas da cidade, retornando a igreja para ser colocado em seu interior para a segunda parte da solenidade, quando a imagem é incensada e a Comunidade de fiéis permanece em visitação e vigília silenciosa.

► A Sexta-Feira Santa recorda a Paixão e Morte de Cristo, marcada pelo silêncio, jejum e oração.

A liturgia é constituída por leitura da Paixão, Oração Universal, Adoração da Santa Cruz e Comunhão Eucarística.

► Na Matriz Velha a imagem do Senhor Morto encontra-se sob o altar, suas dimensões: 165 x 64 x 35 cm é escultura secular policromada em madeira e fica exposta após a procissão em vigília silenciosa. No Domingo de Páscoa é retomada a procissão com o Santíssimo Sacramento celebrando nesse momento a Ressurreição do Nosso Senhor Jesus Cristo.

► A Procissão do Senhor Morto na Matriz Velha comunica e une o material ao imaterial, em celebração devocional e litúrgica, que sai da edificação ao encontro da Comunidade. É acompanhada por fiéis católicos e pessoas que buscam conhecer os aspectos culturais existentes até nossos dias.



Figura 3. Fotografia Paróquia Nosso Senhor dos Passos - Vigília do Senhor Morto, Altar, Presbitério da Matriz Nosso Senhor dos Passos, Cachoeiro de Itapemirim - ES - Brasil (2019)

Figura 4. Fotografia Paróquia Nosso Senhor dos Passos da Imagem do Senhor Morto, Altar. Matriz Nosso Senhor dos Passos, Cachoeiro de Itapemirim – ES - Brasil (2019)

Conclusão

► Buscar a Matriz Nosso Senhor dos Passos em sua trajetória histórica, contextos sociais e espirituais permitiu retomar a afetividade como descendentes dos cidadãos e fiéis que nasceram, cresceram e ajudaram a preservar o espaço em que vivenciaram os sacramentos do batismo, eucaristia, crisma, matrimônio, confissão, ordem e unção dos enfermos. Falamos de uma edificação secular, espaço sacramental, litúrgico, de revelação do mistério Pascal, onde a simbologia é presente em pedras, ritos e celebrações.

► Refletir a arquitetura remanescente e a linguagem que revela sua trajetória no tempo, lugar e cidade trouxe para além de interpretações, conceitos e linguagens constituintes de um processo de construção, assim como Heidegger em *A Origem da Obra de Arte* distinguiu o “objeto artístico do objeto instrumental, por este fazer desaparecer em si a matéria da qual é feito” (Heidegger, 1977), identificar o diálogo e valores em escalas diferentes confirma a importância do que é preservado, conservado e dado a conhecer por outras gerações.

► Usufruir o que a Arquitetura produziu, matéria edificada, com função definida, uso e fruto da elevação espiritual da presença e linguagem simbólica existente no belo e memória é eternizado pela coletividade. Há significados que permitem a intimidade com expansão dos sentidos corpóreos na celebração do sagrado. Não há performances, mas o entendimento dos significados comunicados e presença, vislumbrados pela fé.

► Proporcionado a reflexão entre teoria e prática, a ser justificada por quem realmente viverá a produção.

► A Matriz Velha, antiga Capela de Fazenda, arquitetura com valores sociais, históricos, culturais e espirituais, relaciona-se com o crescer urbano e na cidade atual é lugar real de encontro de fé e celebração, onde o sagrado é revelado e vivenciado mantendo-se e preservando-se a edificação materializada de uma sociedade e liturgia vividas por nossos antepassados, que contribui testemunhando para o seguimento do edificar espiritual coletivo e pessoal, adaptada a liturgia pós Concílio Vaticano II mantendo-se seus valores tangíveis e intangíveis em Comunidade e lugar.

Referências

► Aguiar, Douglas (2012). Urbanidade e a qualidade da cidade. *Revista Vitruvius. arquitextos* ISSN 1809-6298

► Brandão, Carlos Antônio (1999). Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. *Revista Topos*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG.

► Brandão, C. A. L (2000). Linguagem e arquitetura: o problema do conceito Em: *Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo*. Belo Horizonte: UFMG. vol.1, n.1.

► Castagna, Paulo. A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa. In: Jancsó, Istán e Kantor, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*.

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 (sala 330)- 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, significante 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

► 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 forca 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 forca, 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 forca (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,

homílias) 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 qualidade 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 *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIV:94-239. Funchal.

► Eliade, Mircea (1972). *Tratado de Historia de las Religiones*. México: Ediciones Era.

► Frutuoso, Gaspar (1873). *Saudades da Terra*, Livro II. notas de Álvaro Rodrigues de Azevedo. Funchal: Tipografia Funchalense.

► *Livro 161, Livro da Confraria (Receita e Despesa 1571-1572)*. Arquivo Regional da Madeira.

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

3. LINGUAGENS SAGRADAS E MATRIZES AFRICANAS

Misticismo e simbolismo: Santuário Popular “Cova da Tia” Patrimônio Imaterial de São Raimundo Nonato PI	69
João da Gomeia e Maria Augusta Rodrigues: A descoberta da espiritualidade no carnaval de 1969 - O que será o amanhã	100
Salve Cosme e Damião no desfile da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira no Carnaval de 2017.	113



Misticismo e simbolismo: Santuário Popular “Cova da Tia”

Patrimônio Imaterial de São Raimundo Nonato PI

Mysticism and Symbolism: Popular Sanctuary “Cova da Tia” Intangible

Heritage of São Raimundo Nonato PI

Crisvanete de Castro Aquino, Bacharela em Arqueologia e Preservação Patrimonial -

Universidade Federal do Vale do São Francisco - Univasf (2009), Mestranda em Arqueologia

- Univasf- Colegiado de Pós Graduação em Arqueologia - Campus Serra da Capivara - CEP:

64770-000 – São Raimundo Nonato - PI- Brasil.

Resumo: Sob o enfoque da prática devocional este artigo apresenta e analisa o misticismo e a simbologia presente no culto à personagem Tia, uma ex-escrava negra, enquanto santa popular, no local referenciado Cova da Tia, Piauí. A construção do imaginário de santa se faz mediante diversos tipos de narrativas de sua história por seus devotos, e da entrega de ex-votos em ritos de pagamento de promessas, numa tradição que perpassa gerações.

Palavras-chave: memória, devoção, santuário, patrimônio cultural imaterial.

Abstract: Under the focus of devotional practice, this article presents and analyzes the mysticism and symbolism present in the cult of the character Tia, a former black slave, as a popular saint, in the referenced place Cova da Tia, Piauí. The construction of the image of the saint is made through different types of narratives of her history by her devotees, and the delivery of ex-votos in rites of payment of promises, in a tradition that spans generations

Keywords: memory, devotion, sanctuary, intangible cultural heritage.

Introdução

► A cidade de São Raimundo Nonato, situada a sudeste do Piauí com uma população de 28.254 habitantes (IBGE, 2000) possui um Patrimônio Cultural da Humanidade reconhecido em dezembro de 1991, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

(UNESCO), o Parque Nacional Serra da Capivara. Inserido nesta realidade, o sanraimundense depara-se com um universo simbólico construído a partir de um cenário pré-histórico, rico em pinturas rupestres, instrumentos líticos e cerâmicos. Elementos, estes, estudados pela ótica da identidade, onde são evidenciados atributos que servem para caracterizá-la.

► O êxito das pesquisas pré-históricas a partir do viés da identidade está baseado em observações diretas dos elementos atuais (ritos, festas, crenças, superstições, música, coreografias, entre outras) que são caracterizadores de um grupo cultural. Por conseguinte, é fecundo analisar estes elementos também como atributos para caracterizar a identidade cultural sanraimundense atual. Assim, oportuniza-se conhecer os ritos e elementos intrínsecos ao local designado Cova da Tia como um espaço sagrado. Situado nas proximidades da localidade Espírito Santo, a 11 km do município de Bomfim do Piauí e a 38 km de São Raimundo Nonato. Aí se realizam ritos de devoção a uma ex-escrava negra, mediante a atribuição de santa milagreira e, que por isso se configura como elemento de identidade religiosa e cultural do patrimônio imaterial regional.

► Bens imateriais presentes na memória do povo necessitam de registro para que o tempo não represente um entrave à preservação, pois as histórias orais estão fadadas ao esquecimento com a morte de seus disseminadores (contadores de histórias). De forma que nesse aporte far-se-á uma caracterização do local Cova da Tia, enfocando o contexto histórico onde se insere a personagem Tia e ressaltando ainda, o simbolismo presente no túmulo, a partir da imaterialidade associada aos elementos da cova propriamente dita, do oratório, do cruzeiro e das oferendas. Inferindo os possíveis significados destes no contexto de santidade em torno da devoção à Tia. A análise destes símbolos sagrados imbuídos de significados permite a conceituação da religião como sistema cultural. Segundo Clifford Geertz a religião não é apenas metafísica: “o sagrado contém um sentido de obrigação intrínseca, há assimilação de objetos com função de encorajar, mas que exigem devoção dos fiéis que deles se apropriam e creem mediante o significado”, (Geertz, 1989: 93).

► Sob o paradigma do misticismo sagrado, devotos da região de São Raimundo Nonato referenciam a Tia como uma santa popular. Por este perfil se buscou também, fazer um aporte sobre a crença, referenciando os aspectos presentes na prática acentuada do misticismo presente no catolicismo popular, que busca em personagens do povo o poder para obter bênçãos de Deus (Pai Criador), e se observa traços de sincretismo religioso. Oficialmente os devotos da Tia se reconhecem como católicos cujo dogma fundamenta-se na figura de Jesus Cristo (filho

de Deus) como a tábua de salvação humana.

► Dentro do estudo das prestações rituais oferecidas à Tia, no qual descrevo os ritos, os comportamentos dos devotos, as oferendas mais comuns e seus possíveis significados. Para tanto, utilizo as narrativas dos devotos por meio de trechos das entrevistas, utilizadas como fundamentação em consonância à argumentação: “O patrimônio imaterial reporta-se, obviamente, às culturas da oralidade ou à tradição oral nas culturas escritas, pois se tivesse sido escrito tornar-se-ia tangível.” (Goody, apud Oosterbeek, 2000: 17).

► Considerando a formulação do pedido (promessa) junto à Tia pôde-se agrupar os depoimentos em três categorias: promessas e milagres atribuídos à Tia (onde ela atua como intercessora junto a Deus); graças alcançadas por intermédio dela junto a santos católicos como São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida (atua como intercessora junto a outros santos intercessores) e ainda os que acreditam na fusão ideológica Tia e Nossa Senhora Aparecida como uma mesma manifestação religiosa, baseada na argumentação da relação de Nossa Senhora Aparecida representada enquanto negra e a Tia ser uma ex-escrava negra. As oferendas, por sua vez, foram referenciadas em: Preces, Velas e Ex-votos.

► Em virtude de uma grande quantidade de fiéis que lhe rendem sacrifícios e que a ela recorrem constantemente para pedir e/ou pagar e ainda renovar os votos pelas graças adquiridas no local onde se encontra possivelmente seus restos mortais, tem-se o viés norteador para inserção desta crença ao perfil de identidade imaterial, sendo então abordada no terceiro capítulo, como um patrimônio possível de registro mediante o conhecimento das competências legais junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, órgão responsável por salvaguardar e preservar os bens patrimoniais. Criado desde 1937 com a designação de Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)

1. Caracterização da cova da Tia

► O túmulo Cova da Tia localiza-se a 2 km da localidade Espírito Santo, em meio ao semiárido onde a caatinga se encontra preservada em virtude da ausência de intervenções humanas. Uma área de topografia plana que dista 11 km de Bomfim do Piauí e a 38 km de São Raimundo Nonato. Entretanto, devotos de toda micro região de São Raimundo Nonato e até mesmo de fora do estado visitam o túmulo a fim de pagar promessas, renovar votos e retribuir graças por meio

da entrega simbólica de ex-votos. Um ritual religioso em que se referencia uma personagem do povo, supostamente uma ex-escrava negra, por meio de orações católicas (ave-marias e padres nossos) e acendimento de velas brancas, numa prática do catolicismo popular, que se fundamenta no sincretismo entre o catolicismo devocional e o institucionalizado.

► Antes de proferir a descrição dos símbolos que estão presentes na cova da Tia é importante aclarar alguns conceitos que serão usados nesta descrição, uma vez que o local referenciado será apresentado mediante a ritualização ora desenvolvida pelos devotos, que são responsáveis pelos ritos de oferendas, agradecimento e renovação de pedidos, através do que se conceitua como preces, promessas, votos e ex-votos.

► Para Freitas, 2006, as preces são rituais orais de devoção sagrada, precedida de gestos simbólicos de sinal da cruz ou benção, feitos com a mão direita sobre o rosto; as promessas são contratos firmados pelo devoto com o santo, por meio do qual o primeiro se compromete a pagar algo em troca do benefício pedido em oração; os votos tem um caráter de vínculo duradouro devoto e santo, uma vez que, há renovação periódica das prestações rituais; e por fim os ex-votos que são oferendas deixadas pelos fiéis junto ao túmulo como forma de agradecimento pelas graças alcançadas. Para essa mesma autora tem-se:

O ex-voto é uma oferta votiva, que é feita em retribuição pela graça alcançada. Devido a seu suporte material, ele é capaz de ultrapassar a fugacidade do momento e persistir como um testemunho do milagre alcançado pelo devoto e, portanto, da eficácia do santo. Pode assumir várias formas: pinturas sobre tabuletas que representam a situação do doente ou a parte do corpo curada, ou a situação resolvida; pequenas esculturas do corpo ou de parte dele; textos de agradecimentos e afirmação de fé gravados sobre placas metálicas ou de madeira, dentre outras.

(Freitas, 2006: 84).

► A cova (túmulo) tem dimensões de sessenta centímetros de largura por cento e vinte centímetros de comprimento (60 x 120 cm), coberta por uma base de cimento, uma espécie de lápide (Figura 1), onde os fiéis acendem as velas brancas e fazem o sinal da cruz para referenciar a personagem conclamada santa milagreira. Em consonância com os depoimentos dos devotos, inicialmente o túmulo era simplesmente de chão batido, mas a crença que os restos mortais ali depositados pertençam a alguém capaz de realizar milagres e outras graças lhe conferiu um novo tratamento dispare de outro túmulo qualquer.

► A primeira cova possuía apenas uma pequena cruz que evidenciava a possível presença de restos mortais de uma pessoa, a cruz faz menção à presença de alma cristã (símbolo católico romano), porém esta não se encontra mais no local.



Figura 1: Detalhe da lápide. Cova da Tia: Fonte própria

► A partir da divulgação de bênçãos alcançadas através de causos contados de boca em boca, os fiéis vão introduzindo novos símbolos. A cova ganha uma base de cimento e é construída uma pequena casa para abrigá-la, a primeira erguida a mando de Reinaldo Martins de Castro (o seu Mim), que a construiu em forma de ex-voto por uma graça alcançada. Não se pode precisar, todavia, se é a mesma que se encontra erigida, ou mesmo se possuía a mesma extensão.

► A casa atual, espécie de capela, possui dimensões de um 1,90 m de altura por 2,5 m de frente e por 3,55 m de profundidade (Figura 2). O teto é de duas águas feito de madeira redonda, um arranjo de caibros e ripas e telhas artesanais, e a cumeeira (parte mais alta do telhado) está a 2,2 m do piso. As paredes são de tijolos cozidos tendo barro como argamassa. À frente há restos de fundação de uma possível calçada. Existe, ainda, um batente de 50 cm de altura que dá acesso à porta central, cujas dimensões são de 63 cm de largura e 1,45 m. Esta por sua vez, dá acesso a lápide de cimento logo à entrada, cuja base está a 3 cm do piso da casa.



Figura 2: *Capela que abriga a Cova da Tia. Fonte própria.*

▶ Essa casa passa por consertos corriqueiramente, como forma de ex-votos e se configura como o local mais importante nos rituais de devoção em virtude de abrigar a cova, e se destina ao acendimento das velas, renovação de pedidos e pagamento dos votos por meio das orações católicas (ave-marias e padres nossos) não podendo ser adentrada com os pés calçados (de acordo com os rituais de devoção dos fiéis).

▶ Mediante a construção da casa, foi introduzido um pequeno oratório (Figura 3) que abriga ex-votos: fotos, bilhetes, cartas, flores, nomes de pessoas que receberam bênçãos, entre outros e pequenas imagens de Nossa Senhora Aparecida, única representação católica ali existente. Este oratório é uma mesa pequena de madeira com 50 cm de largura por 92 cm de comprimento e 80 cm de altura. As paredes internas e externas da casa também são usadas como ex-votos, escritos com tinta ou em baixo relevo no próprio barro. Existem ainda, dois pequenos bancos de madeira ladeados à cova usados pelos fiéis no momento dos rituais de orações.



Figura 3. Oratório na parte interna da. Cova da Tia. Fonte própria.

▶ À frente da casa, numa distância de 7m foi colocado um cruzeiro (utilizado para referenciar o lugar dito santo) (Figura 4) e em baixo ao pé do cruzeiro há uma cruz menor e um ex-voto, uma estatueta de madeira em formato de criança. Ao lado direito da casa no chão há muitos ex-votos pernas, braços, cabeças, mãos, pés, feitos de madeira, arcos de cipó, caixas de velas e de foguetes, entre outros. (Figura 5). Todo este arranjo está circundado por uma cerca de madeira, feita à base de estacas justapostas verticalmente, muito comum nesta região e na entrada há um portão de ferro que por sua vez, também abriga uma representação de cruz.



Figura 4. Cruzeiro à frente da Capela da. Cova da Tia. Fonte própria.

Figura 5. ex-votos na parte externa da Capela da Cova da Tia. Fonte própria.

► De acordo com os rituais de devoção, o portão só pode aberto e fechado pelo mesmo fiel, não importando quantos devotos adentrem o ambiente, sendo este mesmo tratamento dispensado à porta da casa. Segundo informações dos entrevistados, o cruzeiro, o portão, a porta da casa e os banquinhos foram oferendas da senhora Josefa Santos, uma devota que mora na comunidade Umburana, município de Várzea Branca do Piauí, que também integra a micro região de São Raimundo Nonato.

► A crença em torno da Tia é uma tradição centenária, mas os devotos não sabem precisar o ano de início. As visitas são quase diárias, “difícilmente há um dia em que a Tia não receba visitas, inclusive de gente de longe, da Bahia até de São Paulo já veio caravana de gente aí para pagar promessas” (P.Viana, comunicação pessoal, junho 12, 2008).

► Pode-se assim, inferir que a imaterialidade associada a esse ambiente sagrado permite a inserção deste no caráter identitário religioso do cidadão sanraimundense e de todos que se reconhecem como detentores deste que se configura como patrimônio intangível regional. Por assim designar-se, se faz necessário um estudo de caso para aprofundar os conhecimentos sobre o local, buscando informações sobre a personagem, e como se desenvolveram os ritos de devoção entorno da mesma.

1.1. O contexto histórico e a personagem Tia

► Para situar a personagem Tia no enredo historiográfico da cidade de São Raimundo Nonato, é preciso recorrer às narrativas sobre a colonização do Piauí que, por sua vez, está ligada à pecuária enquanto uma das atividades de subsistência desenvolvidas durante o período colonial. Segundo a historiadora Claudete Dias “aos poucos, apesar do seu caráter secundário em relação à economia açucareira, multiplicaram-se as fazendas de gado, ocupando basicamente os sertões nordestinos” (Dias, 1995: 41).

► O Piauí do século XVII, quando começaram as penetrações expedicionárias e as doações das primeiras sesmarias, concentrava uma grande quantidade de povos indígenas, pertencentes a quatro troncos: Jê, Caraíba, Cariri e Tupi, compostos por muitas tribos, entre elas Tremembés, Jenipapos, Anapurus, Cupinharós, Amanajás, Precaris, Aramis, Alongá, Aróas, Amoipiras, Gueguês, Tapeçuás e Timpira (Parna, 1998). As sesmarias eram doadas por governantes da Bahia, de Pernambuco, do Pará e do Maranhão. Juridicamente, o Piauí pertencia, desde 1621, ao

Estado do Maranhão, criado por Carta Régia o que vigorou até 1715. O que se observou foi que: “em meio à prática desordenada das sesmarias, as terras do Piauí foram distribuídas a homens ricos e de prestígio, moradores do litoral que as obtinham sem lhes haver custado mais que as pedir,” (Dias, 1995: 45). Muitos desconheciam a extensão dessas terras, verdadeiros latifúndios.

► Entre meados de 1660 até o final do século XVIII, o Piauí foi tomado por numerosas expedições organizadas com a finalidade de expulsar os nativos de suas terras, aprisioná-los para torná-los escravos nas grandes fazendas de gado e de lavoura, para combater outras aldeias, como guias em penetrações nas matas ou para expulsá-los das terras ricas em minérios e madeira (Parna, 1998).

► À frente das expedições colonizadoras estavam Domingos Afonso Sertão (conhecido como Mafrense) e um irmão seu, sob a organização de Francisco Dias D Ávila, proprietário da Casa da Torre, que nas palavras de Dias (1995), configurava-se um “verdadeiro império”. A primeira expedição penetrou no interior piauiense no ano de 1674, e os povos Gueguês que povoavam os vales do rio Gurgueia foram feitos prisioneiros, assassinados ou fugiram. A Casa da Torre, após esse episódio, em 1676, requereu as primeiras sesmarias no rio Gurgueia, concedidas pelo governador de Pernambuco, correspondendo a 24 léguas da terra em quadra, e em 1681, mais 10 léguas.

► As terras entre o Gurgueia e o Canindé ficaram com Dias D Ávila e Domingos Sertão, e as do Canindé ao Poti com Domingos Jorge Velho, que se estabeleceu no Piauí entre os anos de 1662 e 1663, implantando cerca de 50 fazendas, fixando residência por quase vinte e cinco anos (Parna, 1998).

► De acordo com as pesquisas realizadas por Pe. Cláudio Melo (apud Dias, 1995) nos arquivos portugueses, a colonização piauiense teria começado pelo litoral no século XVI, com Domingos Jorge Velho que haveria se antecipado ao Mafrense, e a implantação dos primeiros currais teria se iniciado pela serra de Ibiapaba e não pelos vales do Piauí e Gurgueia. A existência de diversos mapas que datam do final do século XVI, onde consta o Delta do rio Parnaíba e Barra de Tutóia, corrobora a ideia de antecipação da data de penetração colonizadora no território piauiense pelo litoral.

► Não obstante a via de acesso, a ocupação violenta das terras pelo colonizador para implantar as fazendas de gado foi responsável pela dizimação de um número considerável de indígenas e pela constituição de uma nova sociedade rural, formada por grandes fazendeiros (sesmeiros),

posseiros, escravos (negros e/ou índios) e trabalhadores livres (vaqueiros). A pecuária era uma prática que demandava poucos gastos, segundo Santana (apud Nunes, 2007) não havia o trabalho de deitar grossas matas abaixo e romper as terras à força do braço, como se sucedia nos engenhos de açúcar. Levantava-se uma casa, em muitos dos casos, coberta de palha, fazia-se alguns currais, e introduzia-se o gado, e estava estabelecida uma fazenda.

► Em meio à fuga indígena dos conflitos com o colonizador, o Piauí foi denotado como “corredor de migração” sendo abrigo para muitos povos indígenas. Na região de São Raimundo Nonato tinha-se os Pimenteiras, mencionados nas crônicas e nos documentos oficiais, entre os meados do século XVI ao início do XVIII como “índios selvagens” ou “silvícolas da tribo tapuias” (Parna, 1998: 77).

► A luta pela conquista das terras dos Pimenteiras não foi uma tarefa fácil, em 1776 esta tarefa ficou a cargo de João do Rego Castelo Branco. No entanto, a conquista se deu com José Dias Soares na primeira metade do século XIX. O grupo resistiu por mais de 40 anos a diversas entradas que geralmente contavam com 50 a 150 homens armados, pois se utilizavam de estratégias, principalmente do conhecimento da caatinga. A conquista definitiva ocorreu em 1815 (Oliveira, 2001). As terras usurpadas dos nativos, consequentemente foram distribuídas entre familiares, amigos e companheiros da guerra, transformaram-se em várias fazendas de gado e roçados de lavouras.

► As principais fazendas desta região eram Santo Antônio, São Lourenço, Onça, Água Verde, Conceição, São Vitor, Tamanduá, Cavaleiro e Formigas que originaram povoados e vilas. Entre estas, convém mencionar a fazenda São Victor situada a 36 km da fazenda Jenipapo, hoje São Raimundo Nonato, cujo proprietário coronel José Piauilino de Macêdo ostentava um desenvolvimento considerável, graças à prática da agricultura familiar voltada para os gêneros: feijão, milho, mandioca, mamona e criação de gado, caprinos e equinos numa extensão de 7 léguas por 7 léguas, utilizando a mão-de-obra escrava (J. H. Neri, comunicação pessoal, julho 15, 2008).

► Embora exista imprecisão sobre quem eram os escravos nas fazendas de gado, pois se referem a índios e negros, onde a historiografia aponta para uma maior concentração de índios, Mott (2006), em discurso proferido na Assembleia Legislativa em Teresina ao receber o título de cidadão piauiense, infere que vasculhando documentos ultramarinos em Portugal, encontrou dados sobre esta prática escravocrata negra nas fazendas piauienses, a saber:

Minhas pesquisas, seguindo rigorosa metodologia demográfica-histórica, comprovaram exata-

mente que desde o começo a presença do escravo negro foi predominante na pecuária sertaneja, tanto que os escravos negros representaram no período colonial de 40% a 60% da população do Piauí, quanto os índios representavam de 5% a 15%, no máximo, da população trabalhando nas fazendas. Desfez-se, portanto o mito da insignificância do trabalho escravo nas fazendas do Piauí, desde a origem, sempre houve um predomínio de vaqueiros cativos pretos e pardos.

(Mott, 2006: 32)

▶ Seguindo a mesma vertente, Lima (2006), também faz considerações sobre o uso do escravo negro nas Fazendas do Piauí, sobretudo para fazer o sistema de transporte de grandes bandos de gado, “as duas posses (gado e escravo) eram imprescindíveis para pecuaristas na época da colonização”p.15. A princípio, índios escravizados foram utilizados nas fazendas de gado, mais depois, milhares de negros escravos foram introduzidos nas atividades de criação e tratamento do gado, sendo adquiridos na Bahia, no Maranhão, e alguns de diferentes partes da África (Congo e Angola). Quanto aos maus tratos dispensados aos escravos e a formação das comunidades quilombolas este mesmo autor coloca:

[...] na história oficial piauiense, praticamente não existe relatos sobre rebeliões e fugas de escravos, entretanto ainda há que se pesquisar porque no Piauí, o negro também foi “coisificado” e torturado, se rebelou e fugiu para as matas. Nas matas, esses ex-escravos como outras em outras regiões, formaram comunidades de tamanhos diferentes, como manifestação concreta de sua resistência como seres humanos e luta pela liberdade

(Lima, 2006: 15).

▶ A evidência comprobatória deste tipo de escravidão na Fazenda Vitor são os núcleos quilombolas que existem nas proximidades da mesma, Lagoa das Emas a 12 km e Lagoa do Moisés, situada a 14 km. Estes refúgios quilombolas corroboram a existência da personagem Tia que é o cerne de toda esta descrição, uma vez que, segundo relatos dos depoentes, ela teria sido uma escrava negra que, fugindo dos maus tratos da fazenda São Vitor se refugiou nas proximidades destes quilombos.

▶ Não se sabe precisar, todavia, qual a procedência da Tia, nem há dados sobre nome, familiares como esposo e filhos, nem tão pouco a idade que possuía ao morrer. O que se diz, de acordo com o depoente Pedro Viana, é que restos mortais, já em estado de decomposição, foram encontrados por um homem e, pelas vestes e a presença de um pequeno feixe de madeira próximo ao corpo, julgou que se tratava de uma mulher e que provavelmente ela tivesse ido pegar lenha

no campo, prática comum entre as mulheres da zona rural que utilizam esta madeira para cozinhar, e daí houvesse se perdido e/ ou morrido subitamente.

► “O senhor que viu o corpo ali exposto aos urubus e aos insetos, movido por um espírito de humanidade e resignação, fez uma cova e enterrou-a.” (P.Viana, comunicação pessoal, junho 12, 2008). O local dista 2 km aproximadamente da Fazenda Conceição que faz limite com a Fazenda São Vitor, propriedade de senhora Quitéria, hoje Localidade Espírito Santo situada a 11 km do município de Bonfim do Piauí e a 38 km de São Raimundo Nonato.

► Em meio aos causos contados de boca em boca, vem ao conhecimento do povo o fato de que o senhor que fez a cova obteve a cura de uma doença inexplicavelmente, e assim o local começou a ser visitado pelos mais variados motivos: em busca de cura para doenças, busca por pessoas desaparecidas, casamentos, obtenção de aprovação em concursos, empregos, recuperação de objetos roubados, cura de vícios, cura de sequelas advindas de acidentes, entre outras tantas.

► Aquela que em vida teve um destino simples, em que nem o nome tornou-se conhecido, ganha a designação de Tia, talvez pelo desejo de torná-la próxima dos fiéis num aspecto de identidade, familiarização e de proteção imposto pelo vocábulo tia. “Um tratamento carinhoso e apelativo quando invoco Tia me ajude.’ A vida de sofrimentos em meio aos maus tratos impostos pela condição de escrava, a colocou em comunhão com Deus no mundo celestial”, (P.Viana, comunicação pessoal, junho 12, 2008).

1.2. O simbolismo da Cova da Tia

► Na tentativa de se proceder a um estudo do simbolismo presente na Cova da Tia e, mesmo inferir possíveis significados dos símbolos de veneração a ela associada, é necessário discorrer sobre as considerações que alguns antropólogos, filósofos e historiadores fazem a respeito do símbolo e os significados destes para a vida em sociedade.

► Segundo Geertz (1989), adentrar o mundo dos símbolos é penetrar no universo próprio do ser humano. Um cosmos construído a partir do entrelaçamento e da atribuição de sentidos dados aos fenômenos naturais e sociais, que respondem à angustiante e vital necessidade do ser humano dar sentido à sua existência, individual e coletiva. “A realidade humana é uma realidade cultural, isto é, uma teia de símbolos que dão sustentação, através do significado, ao mundo dos homens.” (Geertz, 1989: 103).

► Este teórico infere, ainda, que o mundo cultural se estrutura por meio de um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos. Um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.

► Por sua vez, Peter Berger, também pelo viés do simbolismo atrelado à vida social considera que na relação indivíduo e o mundo simbólico:

O indivíduo não é modelado como uma coisa passiva, inerte. Ao contrário, ele é formado no curso de uma prolongada conversação (uma dialética, na acepção literal da palavra) em que ele é participante. Ou seja, o mundo social (com suas instituições, papéis e identidades apropriadas) não é passivamente absorvido pelo indivíduo, e sim apropriado ativamente por ele. Além disto, uma vez formado o indivíduo como pessoa, com uma identidade objetiva e subjetivamente reconhecível, ele deve continuar a participar da conversação que o sustenta como pessoa na sua biografia em marcha. Isto é, o indivíduo continua a ser um co-produtor do mundo social, e assim de si mesmo.

(Berger, 1985 apud Aquino, 2003: 4).

► Na perspectiva estruturalista dos sistemas que compõem a sociedade Lévi-Strauss (2004), pontua que o inconsciente humano é simbólico, assim como é igualmente simbólica a ordem de pensamento que constitui os humanos. Este simbolismo, entretanto, pode ser objetivamente entendido, como realidade exterior ao homem, na medida em que o constitui e o define; sendo subjetivo no tocante a uma realidade que pode ser intrínseca a cada indivíduo, pois é próprio ao sujeito experimentar como seu o conjunto de concepções e associações dos símbolos que tornam concretos essa realidade, em virtude da apropriação e atualização.

► Ao considerar os parâmetros que regem a compreensão da realidade pelos humanos, Hermano (2002), infere que a mente humana só pode contemplar como real o que está ordenado mediante as variáveis tempo e espaço, a primeira se refere aos fatos em movimento recorrente e a segunda ao que é imóvel; e ainda que a percepção da realidade está indissoluvelmente unida a representação que os seres humanos fazem a respeito dela, utilizando a metonímia ou a metáfora.

► No arcabouço metonímico estão as representações que são observáveis e controlados, tendo, pois, um caráter imutável e dogmático (verdade absoluta). Exemplificam esta colocação os signos religiosos que são sagrados em si mesmo, ou seja, as esculturas religiosas tem intrin-

secamente um valor de puro, de negação ao pecado, portanto, símbolo e coisa simbolizada são indissociáveis. Já o campo metafórico abarca o conhecimento experimentado, onde há substituição periódica de modelos quando estes são resultam mais coerentes. É o caso do discurso científico.

► Em todas as sociedades há representações metonímicas e metafóricas, mas dependo do grau de importância e assimilação de um ou outro modelo de realidade que permite variabilidade de representação simbólica se constrói o mecanismo de identidade grupal. “A identidade consiste basicamente em desenvolver mecanismos cognitivos que nos permite ter sensação de que controlamos em medida suficiente a realidade, independentemente do controle real que tenhamos sobre ela,” (Hermano, 2002: 51).

► Com a análise dos símbolos assimilados pelos fiéis na devoção em torno da religiosidade popular da Tia: casa construída para abrigar a cova (espécie de capela), o oratório com imagens de Nossa Senhora Aparecida, cruzeiro e oferendas, almeja-se entender os possíveis significados, o poder simbólico que eles exercem sobre os devotos, de modo que possam ser entendidos como elementos de identidade e, ainda enquadrá-los nas categorias simbólicas propostas pelo filósofo Eugênio Trías (Apud Aquino, 2003) onde o simbolizado (símbolo) só tem valor mediante o simbolizante. Para esclarecer esta postura, é necessário conhecer as categorias estabelecidas a partir do estudo do fenômeno religioso enquanto acontecimento simbólico.

► De acordo com Trías (Apud Aquino, 2003) há três categorias simbólicas: a condição simbolizante, a relativas ao simbolizado no símbolo e a unificadora. Sendo interpretadas por Aquino da seguinte forma:

A primeira está relacionada à condição para que ocorra o acontecimento simbólico, e por ocupar apenas o campo das ideias precisa do símbolo para se materializar, e este se relaciona à segunda categoria, em que o simbolizado no símbolo é perceptível aos olhos do observador. E por fim, a categoria unificadora que propõe a não separação entre as condições simbolizantes e as relativas ao simbolizado, ou seja, o acontecimento simbólico só se materializa a partir da dialética simbolizante e simbolizado visando à manifestação do sagrado em oposição ao profano, mediante a utilização destas categorias para o estudo de símbolos religiosos.

(Trías, apud Aquino, 2003: 8)

► A devoção em torno da Tia é a condição simbolizante, que se materializa através do símbolo: a cova propriamente dita, que por abrigar os possíveis restos mortais da santa, recebe um

tratamento diferenciado e há inserção de novos símbolos, como a construção de uma casa para abrigar a cova (espécie de capelinha com a presença de um oratório com imagens de santos católicos, a exemplo de Nossa Senhora Aparecida onde os devotos acreditam na fusão ideológica desta santa e a personagem Tia), o cruzeiro à frente da capela e a disposição dos ex-votos, que correspondem à parte simbolizada do símbolo.

► Os significados atribuídos aos objetos e/ ou lugar aqui referenciados, só se tornam sagrados mediante a associação ao místico de santidade que existe em torno da realização de milagres pela Tia, em outras palavras, não é toda cova que recebe o status de santuário, um local de peregrinação. Por isso, os elementos que estão associados à Cova da Tia tornam-se sagrados. “Estes abrigam um sentido cosmológico capaz de dar um sentido normativo ao que se encontra no campo metafísico numa dialética entre o bem e o mal” (Geertz, 1989: 105).

► O acontecimento simbólico que desencadeou a devoção em torno da santidade da Tia diz respeito às propagações das bênçãos adquiridas por meio das promessas feitas pelos fiéis, através das conversas de boca em boca. Uma tradição já “antiga”, embora os devotos não saibam precisar o ano de início e que, por conseguinte, elevou a cova, o cruzeiro e as oferendas a categoria de símbolos religiosos, onde se comprova que o simbolizado não se desvencilha do simbolizante, categoria elencada como unificadora de acordo com os postulados de Trías.

► Uma vez sagrados, os elementos que estão associados a este túmulo passam a exercer um poder de veneração nos rituais de devoção, em que a devoção existe mediante a percepção do poder simbólico dos objetos: “[...] poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 2000: 14-15). O poder simbólico estabelece um sentido de relação determinada entre os que exercem o poder (o símbolo) e os que lhe estão sujeitos, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença.

► O ato de assimilarem os símbolos como pertencentes ao conjunto devocional garante à percepção de uma relação metonímica da realidade, em consonância as inferências de Hermano para a compreensão da identidade grupal, podendo então inferir que a Cova da Tia é um ícone de identidade religiosa da população Sanraimundense e entorno, estendendo para todos que se reconhecem como devotos.

2.1. A mistificação como santa popular

► O místico está imbricado à religião em sua própria definição: “A palavra mística é adjetiva “de mistério”, que originalmente quer dizer percepção do caráter escondido, incomunicado de uma realidade. Importante notar que não possui conteúdo teórico, mas está ligada à experiência religiosa” (Aquino, 2003: 18). É na religião que o homem se apóia no momento da busca pela identificação dos valores que regem sua própria existência, procurando um refúgio para angústias inatas, estabelecendo contrapontos entre o bem e o mal, o certo e o errado. Fundamentada na experiência grupal onde o místico assume os valores religiosos, sendo estes, benéficos ou maléficos.

► Para Durkheim, “a religião é uma expressão de solidariedade social e crença coletiva; os seres humanos, sozinhos, nada são e os rituais sagrados e as crenças representam a própria sociedade” (apud Hermano, 2002: 43) É na experiência ritual que se distingue o sagrado e o profano. O primeiro faz menção ao incomum, ao extraordinário “fora deste mundo”, enquanto que o segundo está no campo das rotinas, do mundo prático. Endossa essa discussão a definição de Geertz:

A religião é um sistema de símbolos que funcionam para estabelecer disposições de espírito, fortes, persuasivas e duradouras e motivações humanas, formulando conceitos de ordem geral da existência e revestindo esses conceitos com tal aura da realidade que as disposições de espírito e as motivações parecem mesmo realista

(Geertz, 1989:101).

► Em meio à agregação de valores de muitas crenças por diferentes culturas preferem-se, entre os antropólogos, filósofos, sociólogos, usar o termo religiosidade, em vez de religião para conceituar as fusões ideológicas que existem nas sociedades.

► A religiosidade está impregnada na humanidade como um adubo fecundo da experiência de vida em sociedade. “É um termo amplo que ultrapassa as definições mais estreitas de religião, crença, magia, culto, ritual ou outros abrangidos pelas práticas religiosas” (Pelegriani e Funari, 2008: 84).

► Dentro desta dimensão religiosa, se acentua que a atitude mística se caracteriza pelo respeito diante da realidade e da vida, que por sua vez, procura materializar através de símbolos aquilo que se encontra no campo das ideias. Por esta definição é possível inferir a mistificação da

“Cova da Tia”, objeto de estudo, como um local santo mediante a materialização da ideia de santa popular. Os milagres realizados pela “Tia” tornam o túmulo, onde supostamente se encontram seus restos mortais, num lugar de peregrinação de fiéis e/ ou curiosos.

► Para designá-la como santa popular, busca-se respaldo nos estudos de Oliveira (1972) que, ao trabalhar com os elementos essenciais do catolicismo oficial em comparação à religiosidade popular, elaborou uma proposta que abarca eficazmente os moldes do catolicismo mais amplamente vivido no Brasil. Para tanto, ele divide o catolicismo oficial em quatro núcleos ou constelações, onde o termo “constelação” é usado como um agrupamento de atos semelhantes entre si para que seja concretizada a relação entre o homem e o sagrado.

► Na primeira constelação estão os sacramentos, cuja “participação do sacerdote é condição *sine qua non* para operar as relações com o sagrado, além da total subordinação do crente à Igreja e da inexistência do caráter utilitário” (Oliveira, 1972: 16), recebendo, portanto, a designação de constelação sacramental.

► A Bíblia como ponto de reflexão e livro norteador da doutrina, através da leitura e da prática de seus ensinamentos, faz parte da segunda constelação, designada evangélica, onde se infere que a oração saída da leitura das Sagradas Escrituras é mais um acessório do equipamento mental e espiritual do católico. Observa-se, por conseguinte, que essas duas constelações, quais sejam, a sacramental e a evangélica, são fortes esteios para a construção do catolicismo oficial, uma vez que, se encaminham pelo viés da piedade teocêntrica ou objetiva.

► A terceira constelação denomina-se devocional, e está pautada no relacionamento sem interferências do homem com o sagrado, visto sob o aspecto da piedade individual ou subjetiva. Pode se materializar pelo caráter individual e/ou coletivo, em forma de orações (oficiais ou não), novenas, penitências, romarias, procissões e festas de santos, por exemplo. É lícito observar nesta constelação o caráter eminentemente religioso e de homenagem ao santo, porém desatrelado de qualquer cunho ético. O objetivo principal é o crente obter uma aliança ou a renovação da mesma com o santo invocado, aliança esta que traga vantagens de cunho material pela via do sobrenatural

► A quarta constelação, protetora, que também se define pelas relações diretas e sem interferências do homem com o sagrado, onde a proteção é entendida como a obtenção de vantagens concretas: os santos vão interceder pelo devoto na obtenção de um emprego, na volta de um amor perdido, nas doenças, enfim, na busca do reequilíbrio material ou emocional afetado pe-

las dificuldades da vida. Esta constelação manifesta-se nas promessas, tendo sua importância igualada à devocional quanto ao seu enquadramento na religiosidade popular.

► É oportuno ressaltar que, nas constelações devocional e protetora há ausência em referenciais de Jesus Cristo, privilegiam-se os santos de devoção particular. Corroborar a ideia de santos populares o historiador Mauricio de Aquino (2003) ao assinalar que:

[O] catolicismo popular brasileiro diz respeito a uma leitura peculiar do cristianismo, marcada pela piedade leiga devoção aos santos e almas reconhecidos ou não pela Igreja Católica, benzimentos, rezas, culto às imagens, festas, procissões, ligada às necessidades iminentes do cotidiano e sempre aberta à apropriação de novos símbolos e ritos sagrados provenientes do catolicismo institucionalizado e de outras crenças religiosas.

(Aquino, 2003: 18)

► Diante das inferências apresentadas, pode-se enquadrar a Tia na quarta constelação, protetora, pela análise de Pedro Oliveira (1972), bem como a mesma se adequa ao perfil de santa não reconhecida pela Igreja Católica como acentua Aquino (2003), mas lhe é rendida devoção por meio de rezas, preces, velas brancas e ainda a entrega de ex-votos.

► A Tia atende as exigências para ser designada como santa popular, e o simbolismo presente no local Cova da Tia serve de referências para as práticas devocionais que ora se manifestam por meio da oralidade

2.2 A devoção falada em torno da Cova da Tia

► Tendo como suporte as experiências vividas por fiéis, as suas memórias que, por conseguinte, se fundam naquilo que é a argamassa, o cimento, a tessitura íntima dessas vivências: a linguagem. “A linguagem cotidiana, seu léxico e sua sintaxe fornecem a nós indivíduos ou grupos, os meios de exteriorizar nossa memória em uma narrativa” (Silva, 2008, p.86) foi possível agrupar os depoimentos em três categorias: (1) milagres atribuídos à Tia, (2) promessas feitas por intermédio dela junto aos santos São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida e (3) os que acreditam numa fusão ideológica da Tia e Nossa Senhora Aparecida.

► Foram colhidos 32 depoimentos, entre devotos espalhados pelas comunidades de São Raimundo e cidades do entorno, obtendo uma margem de 58%, 31% e 11%, respectivamente, para as categorias elencadas acima que, por sua vez corroboram para a existência da simbo-

logia Cova da Tia como um local místico e sagrado. As narrativas dos fiéis se fundem às suas próprias biografias e/ou causos ocorridos com terceiros, familiares e amigos, que endossam um imbricado de fé e superstição religiosa.

► No trabalho de levantamento, identificação e registro do patrimônio cultural feito pelo órgão competente IPHAN, o envolvimento da comunidade é um dos requisitos imprescindíveis, pois nas cidades, localidade e vilas sempre há pessoas que possuem um conhecimento aprofundado da cultura local. O ponto primordial para o registro é a significação destes bens como identidade social, instigando que a entrevista seja a metodologia mais adequada para se estabelecer o contato entre pesquisadores e comunidade, necessário ao processo de manutenção e realimentação dos acervos sobre os bens.

► Portanto, no estudo de caso sobre a Cova da Tia, a entrevista é a metodologia viável e atende aos requisitos para se obter dados sobre a significação ou ressignificação cultural deste, de modo à inserção no acervo de bens intangíveis que integram o patrimônio cultural imaterial da cidade de São Raimundo Nonato e entorno.

2.3. Os rituais de devoção a Tia como santa popular

► Nesta categoria estão evidenciados os traços do catolicismo popular, numa relação dialética figurada entre o catolicismo institucionalizado e o devocional, em que se observa um relacionamento circular feito de influências recíprocas a partir da reinvenção de práticas e símbolos. Sobre este mesmo prisma, Steil ponderou:

O catolicismo popular local e o romanizado estabelecem entre si um jogo onde a tradição e a novidade, as antigas e novas devoções, as crenças populares e os conceitos racionalizados da teologia são usados por ambos num processo criativo de apropriações e reapropriações

(Steil, 1996: 67)

► Para este autor, o catolicismo popular (devocional) e o romanizado (institucional/oficial) não seriam categorias estanques e homogêneas, mas abertas e heterogêneas, que se reinventam constantemente a partir de trocas mútuas.

► Entre tantas crenças populares, que perduram no imaginário brasileiro, resultado de um sincretismo adubado por elementos do branco, índio e negro, que se fundem a partir de práticas e crendices abertas e/ou clandestinas, os cultos católicos, o culto aos orixás, as múltiplas

práticas de feitiçaria e magia, e se materializam por meio das práticas rituais e assimilação de símbolos, destaca-se o culto à Tia como santa popular da região São Raimundo Nonato-PI, mas que também recebe visitas de devotos de outros estados.

▶ Essa crença é observável nas palavras de entrevistados que dentro da primeira categoria de análise, reconhecem a Tia como intercessora primeira junto a Deus; sendo oportuno fazer uma abordagem dos aspectos relevantes de alguns depoimentos, ressaltando os rituais e os ex-votos no momento do pagamento das promessas.

▶ A devoção à Tia está atrelada aos rituais de oração católicas (ave marias e padres nossos) que podem ser proferidos em consonância a reza do rosário ou terço, constituído de cinco mistérios; ou tão somente rezas aleatórias com quantidade de ave marias e padres nossos que cada fiel achar conveniente ou prometeu no momento do pedido. Essas orações são precedidas de acendimento de velas brancas sobre a lápide da Tia.

▶ As velas brancas se configuram no maior símbolo de devoção em todos os rituais cristãos, presente em procissões, missas, santuários, entre outros, devido uma aproximação do cristão com a glória da salvação. Estas representam a luz da purificação dos pecados, configurando uma negação ao pecado, ao profano.

▶ No caso da Tia ela é venerada como santa, que embora não tenha recebido o título pela Igreja (instituição) reúne características pertinentes a proposição de vir a ser intitulada santa moderna, de acordo com as categorias de José Miguez, que infere que o título é dado assim da comprovação de três milagres. Nos depoimentos aqui analisados há um caso que se enquadra ao perfil de milagre.

▶ O milagre se configura a partir da comprovação reconhecida pelo fiel de realização de uma cura somente com a presença do sobrenatural, ausência de ciência e intervenção humana. A cura de doença do pai do entrevistado acontece sem o uso de medicamentos laboratoriais receitados por um médico, se concretiza apenas pelo uso da fé. Segundo João de Sousa (comunicação pessoal, maio 23, 2008) tem-se:

Lembro-me muito bem quando ainda moleque, vi meu pai, seu Joaquim Sousa, acometido de uma moléstia (doença) e naquele tempo médico era coisa difícil, o povo se apegava era a rezas e benziduras, [...] minha mãe que já se achava esgotada de pelejar com ele, pediu a Tia para que devolvesse a saúde, [...] Pois num é que passado uns dias, minha mãe viu que meu pai tava se bulindo na cama, [...] E aí foi só melhorando e minha mãe sabia e contava para os vizinhos

que a cura era coisa da Tia.

► Um fator relevante neste caso é a propagação do feito, a pessoa que recebe ou testemunha o fato faz questão de falar para que outras para que conheçam a santa Tia. Esta propagação só ocorre mediante a graça obtida e a promessa paga. João de Sousa confessa que a promessa tem um caráter sigiloso até o momento de se obter o que foi pedido e entregar o ex-voto a santa.

► Pelos depoimentos observados constata-se que a devoção é uma herança familiar, os herdeiros conhecem a Tia por intermédio dos pais e avós, e os ex-votos ocorrem de uma maneira diferenciável em cada caso. De acordo com, Crisvânia Castro (comunicação pessoal, outubro 12, 2008) por ocasião do furto de um bem, faz a seguinte inferência:

Euclides que tinha desde criança contato com a cova, pois fora seu avô Mim quem mandara construir a casinha que hoje abriga a “cova da Tia” em virtude de uma graça alcançada - era costume de seu avô, inclusive, levar caravanas de gente para fazer a visitação - então, por tradição familiar, ele se apegou à Tia, prometendo-lhe que se tivéssemos a moto de volta iríamos montados nela (moto) fazer uma visitação para rezarmos um pouco, acendermos algumas velas. Três dias após o furto, depois de muitas buscas seguindo as pistas do ladrão, nós a recuperamos e foi por isto que fomos lá.

► Um outro ponto interessante no depoimento dos entrevistados, Crisvânia de Castro e Euclides Santana, é a sensação descrita ao entrar na cova, uma sensação de aproximação com o sagrado. E traz à discussão o enfoque do confronto ciência e religião. “[...] Lembro que sentimos muita paz naquele ambiente de silêncio, em meio à caatinga e ao canto dos pássaros. Num ambiente daqueles: há mais mistérios entre o Céu e a Terra do que podemos imaginar e isto a Ciência não consegue explicar.”

► Destaca-se em algumas entrevistas que no momento dos rituais de pagamento de promessas, o sagrado e o profano se equiparam ao grau de importância dado pelos fiéis, observável no depoimento de João de Deus Viana. Em que o ex-voto ocorreu por meio da celebração da missa, prática sagrada, mas no momento da confraternização com carnes e bebidas faz-se referência ao profano:

[...] eu e minha mulher intercedemos junto a Tia que se alcançamos a benção de formar os quatro mandaríamos celebrar uma missa na “cova da Tia” e serviríamos um almoço para os presentes. No ano 2007, a última filha terminou o pedagógico e convidamos o padre Flávio, pároco de Bomfim para celebrar a missa na cova e servimos bode e carneiro aos amigos que

aqui compareceram. Foi um momento de muita alegria, pois é muito prazeroso ver os filhos alcançar sucesso na vida por meio dos estudos

(P.Viana, comunicação pessoal, junho 12, 2008).

► Ainda sobre este depoimento é possível elencar a prática do catolicismo popular, em que um rito (missa) do catolicismo institucional é usado para referenciar uma santa popular. A devoção, neste caso, é enraizada pelo fato de o devoto morar próximo ao local das peregrinações dos fiéis:

Meu contato com a Tia foi desde a infância porque a proximidade com local, me colocava de frente para ele em minhas brincadeiras infantis e mesmo o fato de sempre receber peregrinos para pagar promessas me atraía em meio à curiosidade de observar as pessoas rezando.

(Idem)

► Considera-se relevante também, a entrevista com Andréia Viana, que assim como o entrevistado João de Deus, a santa faz parte de suas devoções pela proximidade de sua casa ao local do culto à Tia e ela estende a santidade à localidade onde nasceu e reside. Andréia atribui à santa, a graça de concluir um curso universitário e a aprovação em concurso público:

Nasci neste local abençoado e sempre observei a peregrinação de romeiros na Cova da Tia, assim a fé nela está enraizada em mim como uma chama acesa que não permite que eu me desespere diante das dificuldades e sim corra atrás de meus objetivos.[...]estou concluindo minha licenciatura em pedagogia pela UESPI campus de Anísio de Abreu, o mérito da aprovação no vestibular foi uma graça alcançada mediante uma prece junto à Tia.[...]Ja Ela também pedi a bênção da aprovação no concurso municipal de Bomfim, para professora, e mais uma vez alcancei sucesso.

(A.Viana, comunicação pessoal, agosto 15, 2008).

► Andréia é filha de Pedro Viana, entrevistado que contou relatos sobre a Tia, citado em vários momentos no primeiro capítulo. Ela foi interlocutora em campo e contou um pouco dos rituais de devoção entre os fiéis, mencionou que o portão de ferro logo à entrada, deve sempre ser aberto e fechado pela mesma pessoa, não importa o número de devotos que irão adentrar para fazer a visita ao mesmo tempo. Este mesmo comportamento é dispensado à porta da casa que abriga a cova.

► Outro ponto interessante é que ao entrar na casa, os pés devem estar descalços, para evitar que os sapatos contaminem com as impurezas mundanas o ambiente sagrado. Os pés em

contato com o chão da casa garantem uma aproximação mais íntima com a santa. Os rituais de oração são feitos de joelho ao lado da cova, onde são acesas velas brancas em referência à santa, numa aproximação com o sagrado, pois a luz que irradia da vela, coloca o fiel em sintonia com o santo e abre o caminho para o pagamento das promessas e renovar os votos de devoção.

► Pelos entrevistados Crisvânia de Castro, Euclides Santana e Andréia Viana se evidencia que a devoção não se restringe a pessoa com baixo nível de instrução, ela abrange camadas sociais com maior poder aquisitivo e com maior grau de estudo.

2.4 A devoção como intercessora junto a outros intercessores: São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida

► Quando da primeira visitação à Cova da Tia foi observada uma grande concentração de cipó em formato de arco, usado para a dança em homenagem ao Santo Católico São Gonçalo no espaço destinado a concentração dos ex-votos, acompanhados de caixas de foguetes usados neste ritual festivo. Ao perguntar a Andréia Viana, as possíveis relações entre a devoção a Tia e o ritual festivo, ela informou que muitos fiéis vinham ao local e pagavam promessas em forma da dança. Chamou também atenção, a presença de imagens de Nossa Senhora Aparecida no pequeno oratório dentro da casa, apontando para devoção a essa santa católica.

► Neste tocante, ao recolher os depoimentos, evidenciou-se pedidos que se adequavam a uma segunda categoria, em que a Tia atua como intercessora junto a outros santos intercessores, sendo lhe resguardado um papel secundário junto a Deus.

► Seguindo a linha de análise dos depoimentos é reportada a experiência vivenciada pelo senhor Joaquim Vieira que referencia o Santo São Gonçalo por meio da dança, executada na cova da Tia:

Minha filha Edna, aos doze anos passou por momentos difíceis, vivia atormentada pela idéia que ia morrer; [...] resolvi pedi que se a Edna se livrasse daquele mal, eu e minha família íamos dançar uma roda de Gonçalo na cova da Tia. Passados alguns meses com as minhas orações e de toda família (ave-marias, padre nossos, credos) a Edna se tornou uma menina normal(...)

(J.Vieira, comunicação pessoal, setembro 10, 2008).

► A origem da dança de São Gonçalo remonta Portugal. Antigamente realizada no interior das igrejas de São Gonçalo, festejado a 10 de janeiro de 1259, data de sua morte em Amarante - Portugal. A partir da canonização em 1561 passou a ser conclamado protetor dos violeiros,

remédio contra as enchentes, além de santo casamenteiro (Folhetim, 1999).

► A dança realizada em Portugal desde o Século XIII chegou ao Brasil em princípios do Século XVIII, com os fiéis do santo de Amarante. Atualmente não há dia determinado para festejá-lo, oferecem-lhe uma dança e reza. Cerimônia que ocorre sempre que alguém lhe tenha feito promessa e alcançado uma graça. Em alguns locais o Santo (imagem) é representado da forma Católica, com a ausência da viola.

► Essa manifestação popular pode ser encontrada em quase todo o Brasil, com variações coreográficas bastantes diversificadas, tomando diferentes formas de execução. O primeiro registro de uma festa de São Gonçalo, no Brasil, ocorreu em 1718 na Bahia, em Salvador, feita pelo viajante francês Gentil de La Barbinais. A dança é organizada pelo promesseiro, o qual administra todo o processo necessário à realização do ritual. No local reservado para a dança se arma um altar com a imagem deste santo e outros de devoção do promesseiro. Os dançarinos se organizam em duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres, voltadas para o altar, e trazem nas mãos arcos de cipó enfeitados. Cada fileira é encabeçada por dois dançadores, mestre e contramestre, que dirigem todo o rito. A dança é dividida em partes chamadas “volta” ou rodas, cujo número varia entre 6 e 12 (Folhetim, 1999).

► As “voltas” são desenvolvidas com os violeiros, sanfoneiros e mulheres cantando, a duas vozes, enquanto dançarinos, sapateando na fileira em ritmo sincopado, dirigem-se em dupla até o altar, beijam o santo, fazem genuflexão e saem sem dar as costas para o altar, ocupando os últimos lugares de suas fileiras. Ao final o sanfoneiro toca uma valsa para que os casais possam se confraternizar. E durante a excussão da dança soltam vários foguetes para referenciar o santo.

► No caso aqui elencado, a local Cova da Tia é referenciada como sagrado e digno de merecer a devoção por meio de São Gonçalo, a dança é executada em frente ou dentro do cercado de madeira que abriga a cova. No trecho:

Era um domingo, num sei dizer o dia, mas era no mês de junho, o sol estava frio, mais ou menos umas 4 horas da tarde, então dançamos e agradecemos a São Gonçalo e a Tia a graça alcançada - uma brincadeira animada que agrada a Tia. Certamente ela está lá ao lado de São Gonçalo e Deus assistindo tudo. Toda vez que vou a “cova da Tia” sinto a presença de força espiritual muito grande, não sei dizer como, mas me sinto feliz

(J.Vieira, comunicação pessoal, agosto 15, 2008)

► O entrevistado Joaquim Vieira traz elementos interessantes, como o fato de considerar que a dança agrada a Tia. Permitindo inferir que, para o devoto, a Tia se faz presente espiritualmente ali para assistir a dança juntamente com São Gonçalo, que é o santo da promessa. Por extensão, o devoto também acredita na presença de Deus no momento do ritual artístico.

► Ressalta-se, entretanto, que a dança de Gonçalo assume um caráter profano na microrregião de São Raimundo Nonato, por ocasião das festas juninas, em que ela é apreciada pelo viés da sincronização dos passos no decorrer das rodas (voltas), e não está atrelado ao ritual de pagamento de promessa ao santo São Gonçalo.

► Nossa Senhora Aparecida também é aclamada por intermédio da Tia. Neste perfil se enquadra a entrevista de Maria das Graças de Sousa Assis, em que o ritual de devoção também se faz pelas orações católicas e presença das velas, mas há a introdução da imagem de Nossa Senhora Aparecida como ex-voto. Uma imagem benta pelo padre que passa a receber orações de fiéis ali no oratório na Cova da Tia.

Meu filho João Pedro, nasceu de sete meses e com sério problema nos pulmões, [...], os médicos em São Raimundo Nonato, disseram que provavelmente teria que fazer uma cirurgia em Teresina, [...], mas movida por uma fé muito grande em Nossa Senhora Aparecida pedi a ela que meu filho ficasse bom, sem precisar de cirurgia e eu levaria uma pequena imagem da santa abençoada por um padre para a Cova da Tia, onde rezaria o terço

(M.G, S, Assis, comunicação pessoal, junho 26, 2008).

► A devoção à Maria foi introduzida no Brasil pelo colonizador português, uma vez que a figura de Virgem esteve presente na formação da nação lusitana. D. Afonso Henriques, fundador da monarquia portuguesa, em 1139, consagrou o Reino, seus sucessores e súditos à Mãe de Deus. A ela foram atribuídas às vitórias (Nossa Senhora do Vencimento) sobre os mouros, a descoberta do caminho das Índias e a restauração da independência lusitana em 1640.

► No Brasil, diferentemente das outras aparições e manifestações pelo mundo, Maria teria aparecido e realizado milagres na forma sagrada de uma imagem. Sendo resgatada pelos pescadores Domingos Garcia, Felipe Pedroso e João Alves no rio Paraíba, em 1717. Encarregados de garantir o almoço do conde de Assumar, então governador da província de São Paulo, estes pescadores subiram o rio e lançaram as redes sem muito sucesso próximo ao porto de Itaguaçu, até que recolheram o corpo da imagem. Na segunda tentativa, trouxeram a cabeça. E os peixes antes escassos passaram a ferver (Aquino, 2003).

▶ Durante 15 anos, Felipe Pedroso guardou a imagem em sua casa, onde recebia várias pessoas para rezase novenas. Mais tarde, a família construiu-lhe um oratório até 1735, quando o vigário de Guaratinguetá erigiu uma capela no alto do Morro dos Coqueiros. A grande quantidade de fiéis desencadeou a construção da chamada Basílica Velha no início de 1834. A devoção católica em torno da santa marcou a passagem do povoado nascido ao redor do Morro dos Coqueiros a município no ano de 1928 e em 1929, o papa Pio XI proclamou-a como Rainha do Brasil e sua padroeira oficial venerada no dia 12 de outubro. Em 1955 devido à necessidade de um local maior para os romeiros teve início a construção da Basílica Nova, sendo idealizada pelo arquiteto Benedito Calixto, em forma de cruz grega (Folhetim, 1999).

▶ No oratório presente na Cova da Tia, a imagem Nossa Senhora Aparecida é colocada como um ponto das referências católicas, sendo a única representação ali existente, num total de três pequenas representações de gesso. Provavelmente uma destas, foi a referenciada pela depoente Maria das Graças Assis, em que se observa uma preocupação em conferir um caráter sagrado à pequena imagem de gesso. Segundo a crença católica, por meio da bênção do padre a imagem recebe a qualidade de benta, pura e, portanto, digna de habitar o lugar sagrado que é a Cova.

▶ Acentua-se, também que a devoção à Cova da Tia também é uma herança familiar, passa-da pela avó para a neta e que ela repassou para o filho João. O caráter de propagação se faz mediante o testemunho dado da entrevistada ao afirmar que repassa essa experiência para muitas pessoas. Observável em:

Desde pequena que vovó Antônia me levava na Cova da Tia para rezar, ela dizia que toda vez que pedia algo lá cova era atendida. E naquele momento eu estava precisando de um milagre. [...] prometi que o João Pedro iria até os vinte anos pelo menos uma vez ao ano à Cova rezar e agradecer a bênção da vida. [...], e quando ele completou um ano eu e meu marido o levamos na Cova da Tia. Ele diz que enquanto tiver vida, com fé em Deus que ir agradecer a Nossa Senhora e a Tia a felicidade de estar vivo, [...] Se eu já tinha muita fé em Nossa senhora Aparecida e na Cova da Tia, deste dia para cá aumentou muito mais. Eu falo desta minha experiência para muita gente e quem tem fé sabe que ela é capaz de curar toda doença.

(E.M. Ribeiro, comunicação pessoal, setembro 17, 2008).

▶ Neste caso, reforçam-se mais uma vez os laços com o catolicismo popular onde a santa institucionalizada, Nossa Senhora Aparecida, passa a ser cultuada em meio um ambiente de devoção a uma santa popular, Tia.

2.5.A devoção mediante a fusão ideológica Tia e Nossa Senhora Aparecida

► Mediante outros depoimentos foi possível elencar uma terceira categoria de devotos, os que acreditam numa fusão ideológica da Tia e Nossa Senhora Aparecida pela proximidade entre a crença a uma ex-escrava e a imagem de Nossa Senhora, cuja representação é negra. O fator de confluência é o aspecto de simplicidade e pobreza que emanam da idealização em torno das duas. Em referência à Aparecida, Beozzo, 1930 apud Aquino, 2003, inferiu:

Aparecida deita raízes na etapa colonial de nossa história, em que as vias de comunicação são os rios e em cujas margens nascem os santuários (...). Aparecida, ademais, não tinha por origem uma iniciativa diretamente episcopal ou clerical: a imagem foi encontrada por pescadores, vivendo do trabalho diário, e abrigada em casa de família e posteriormente numa capela tosca e humilde. (...) E, por último, sem ser menos importante, a pequena imagem retirada do rio era uma virgem negra. No México, uma virgem morena, aparecida ao índio Diego, tornou-se a principal devoção de índios pobres e mestiços. No Brasil, terra construída inteiramente pelo suor de escravos negros, agrilhoados por quase quatrocentos anos a um brutal sistema de produção e de relações de trabalho, discriminados pela condição de escravos e pela cor da pele, numa Igreja dominada até hoje pela camada branca da população, não é de se estranhar que as camadas populares pretas ou mulatas, em sua maioria, se aproximassem com maior confiança da pequena Virgem negra. Sendo uma Virgem dos mais pobres podia ser uma Virgem de todos.

(Beozzo, 1930, apud Aquino, 2003: 8).

► Essas considerações vão ao encontro à concepção de santidade que emana da Tia, uma ex-escrava onde o caráter de sua simplicidade aproxima-se do imaginário popular a respeito da condição de escravos ou ex-escravos. Segundo os devotos, elas (Nossa Senhora Aparecida e a Tia) são uma mesma representação religiosa “[...] para mim ela é a pura Nossa Senhora Aparecida que se materializou nesta escrava, a cova dela é um símbolo de sua aparição” (N. Sousa, comunicação pessoal, outubro 12, 2008).

► Pelas considerações apontadas por essa depoente se observa uma crença imbuída por um aspecto devocional popular acentuado no culto à Tia e a Nossa Senhora Aparecida como uma mesma manifestação, não havendo diferença entre as duas. Uma percepção muito particular da entrevistada, mas que também se faz presente em outros depoimentos.

► A propagação dos causos de boca em boca permite a concepção mediante aquilo que é ouvido, é possível que alguém que ainda não tenha ouvido falar na Tia ao escutar o testemunho de fé da senhora Natividade passe a cultuá-la através deste mesmo prisma, ou seja, considerando a Tia como uma materialização de Nossa Senhora Aparecida.

► Os ex-votos se fazem por meio das preces, acendimento das velas, pequenos consertos na casa que abriga a cova e ainda a entrega de uma perna de pau em alusão àquela que a Tia curou. O que se constata em:

Depois de mais ou menos seis meses do acidente, meu filho voltou a andar sem as muletas, ficou meio capengo, e caminha arrastando a perna, [...]. E o melhor nunca mais botou um gole de cachaça na boca, [...] de joelho dentro da casa e mesmo do lado de fora porque não cabia todo mundo, rezamos o terço, paguei para trocar alguns caibros da casa e dá uma arrumada nas paredes. E meu filho levou uma perna feita de madeira para colocar lá na Cova

(N. Sousa, comunicação pessoal, outubro 12, 2008).

► Diferentemente da primeira entrevista em que a cura contada pelo senhor João de Sousa, fora independente de medicamentos laboratoriais, logo no início do capítulo, a cura narrada por Natividade, ocorre por meio da combinação de fé e o uso de medicamentos laboratoriais passados pelo médico, entretanto, se ressalta a fé da entrevistada como fator relevante na obtenção da graça.

► Pelos depoimentos aqui considerados, e outros que estão compilados na forma de áudio e/ou caderno de campo, é possível perceber que na Cova da Tia a devoção está atrelada a uma herança hereditária passada por ascendentes diretos e/ou terceiros por meio de testemunhos orais dos beneficiados e/ou intermediadores (alguém que já tenha ouvido ou testemunhado a graça de outrem); e o caráter de permanência se acentua por meio da continuidade desta devoção pela nova geração.

► Os rituais de devoção apresentados através das análises das entrevistas evidenciam um culto a ex-escrava que é referenciada como santa popular, sendo explicitada nos depoimentos como uma mistificação sagrada de um local situado em meio à caatinga que perdura no imaginário

do sertanejo. Configura-se, portanto, um lugar cuja significação cultural advém do testemunho religioso compartilhado por um número considerável de devotos, conferindo-lhe um caráter singular passível de registro como patrimônio imaterial.

► Para o órgão responsável pelo registro, o Instituto do Patrimônio Histórico e artístico Nacional -IPHAN, por patrimônio imaterial entende-se as práticas, representações, expressões, conhecimentos técnicos - junto com instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Considerações Finais

► A imaterialidade precisa de um suporte simbólico para se materializar, algo que se identifica por meio de atividades, fatos, personagens, lugares, que passam a integrar um repertório diferenciado de instâncias, desencadeia, conseqüentemente, a construção identitária de um grupo, através do arcabouço imagético de si e de outrem.

► A Cova da Tia cuja imaterialidade devocional se faz perceptível a partir da veneração dos símbolos associados aos possíveis restos mortais da personagem Tia, tornando o lugar um ícone da memória e da vida social de seus devotos, permite a conceituação como um espaço sagrado que aproxima a gente mais próxima e reaproxima os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Portanto, um exemplo de patrimônio intangível, uma vez que remete tradição religiosa e tem no caráter de permanência, continuísmo, o suporte para receber esta designação.

► Na construção do inventário de devoção do local, se procedeu ao levantamento preliminar, com a busca de informações em fontes primárias e secundárias, escritas e orais, identificando pessoas de localidades mais próxima e/ou distantes que serviram e servirão de elo de informação entre as localidades e o público em geral, por meio do contato propiciado pelas entrevistas. No sentido de elencar o maior número de informações se contextualizou historicamente a personagem Tia, uma ex-escrava negra da Fazenda São Vitor, que está associada ao sistema econômico baseado na pecuária. Ela é o cerne toda a gama de significação do local Cova da Tia, construída a partir da mistificação religiosa como santa popular e dos rituais de culto a ela destinados.

► Embora com algumas variantes na intencionalidade e recorrência no momento dos pedidos e pagamentos das promessas, pois há devotos que a consideram como primeira intercessora, outros como intercessora junto aos santos São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida, e ainda os que acreditam na sua fusão como Nossa Senhora Aparecida, fica evidenciada sua importância nas vivências dos fiéis.

► Essa avaliação remete a importância do lugar quanto ao uso como atividade cerimonial de pagamento de promessas, realizada pelos devotos de toda a microrregião de São Raimundo Nonato, numa periodicidade constante no decorrer do ano. Dados, que satisfazem as exigências pontuadas nas fichas de identificação dos Lugares utilizadas pelo IPHAN.

► Entretanto, se ressalta que a salvaguarda do Patrimônio Cultural requer uma gestão integrada na medida em que a legislação patrimonial seja amplamente conhecida pelos diferentes segmentos da sociedade. Propiciando que as comunidades locais e a sociedade abrangente tenham condições de estar mobilizada para a prática permanente de aprendizado e transmissão de saberes, pesquisa, documentação, apoio e reconhecimento da riqueza cultural de maneira crítica e participativa. Algo que ainda demanda tempo e projetos de educação patrimonial a ser implantados em escolas, em primeira instância, porque se trabalha com a formação da sociedade futura.

► Preservar um patrimônio imaterial é assegurar que se efetive a valorização das memórias como o mecanismo de fusão entre o passado, presente e futuro. Pois elas são construídas no passado, assimiladas e adubadas com as inferências do presente e projetadas para as gerações futuras, em que se preserve o cerne identitário mesmo com as modificações do tempo.

Referências

► Aquino, Mauricio (2003) A imagem e o vagão: o(s) sentido(s) dos símbolos na devoção a Nossa Senhora Aparecida do Vagão Queimado. Universidade Estadual do Norte do Paraná. Paraná.

► Bíblia Sagrada (1989) Edições Paulinas. São Paulo.

► Bourdieu, Pierre (2000) O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

► Dias, Claudete (1995) Balaios e Bem-te-vis: a guerrilha sertaneja. Ed. Fundação Monsenhor Chaves. Teresina.

► Eliade, M. (1992) O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fer-

-
- nandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Fontes Editora. São Paulo.
-
- Folhetim (1999) Vida dos Santos Católicos – Edições Paulinas- São Paulo.
-
- Freitas, E. T. M (2006) Memória, Cultos Funerários e Canonizações Populares em dois Cemitérios no Rio Grande do Norte. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro.
-
- Hermano, A. (2002) Arqueología de La Identidad. Ediciones Akal, Madrid- Espanha.
-
- Geertz, Clifford (1989) A interpretação das Culturas. LTC, Rio de Janeiro.
-
- Iphan, (2000) Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. Ministério da Cultura.
-
- Lima, S.O. (2006) Comunidades Negras Rurais no Piauí: Mapeamento e Caracterização sociocultural. EDUFPI. Teresina.
-
- Mott, Luiz (2006) Discurso de Luiz Mott na Assembleia Legislativa de Teresina, por ocasião do recebimento do título de cidadão piauiense. Teresina,
-
- Nunes, Odilon (2007) Pesquisas para Histórias do Piauí. Fundação Monsenhor Chaves. 3ª edição. Teresina.
-
- Oliveira, Ana. Stela Negreiros (2001) Catingueiros da Borracha: Vida de Manicobeiro no Sudeste do Piauí-1900-1960. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Pernambuco.
-
- Oliveira, P.A.R.de (1972) Religiosidade Popular na América Latina. Revista Eclesiástica Brasileira, v.32, fasc. 126, São Paulo.
-
- Oosterbeek, Luiz (2004) Arqueologia Pré-Histórica: entre a Cultura Material e o Patrimônio Intangível. Tomar e Lisboa,
-
- Parna (1998) Parque Nacional Serra da Capivara. Piauí, Brasil. Fundação Museu do Homem Americano - FUMDHAM.
-
- Pelegrini, Sandra C. A. e Pedro Paulo A. Funari (2008) O que é Patrimônio Cultural Imaterial. Ed. Brasiliense. 1ª edição. São Paulo.
-
- Publicação (2006) Patrimônio Cultural: O que é, e como preservar/ Organização: FUMDHAM/ IPHAN, São Raimundo Nonato, Piauí.
-
- Silva, R.M.C. (2008) Memória, Identidade e Patrimônio. UNESCO e Ministério da Cultura. Brasília.
-
- Steil, Carlos Alberto (1996) O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa Bahia. Petrópolis, RJ: Vozes.
-

João da Goméia e Maria Augusta Rodrigues: A descoberta da espiritualidade no carnaval de 1969 - O que será o amanhã

João da Goméia and Maria Augusta Rodrigues: The discovery of spirituality in the 1969 carnival - What will be tomorrow

Alexandre Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de doutorado em Artes Visuais, CEP 21.931-580, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Helenise Monteiro Guimarães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de doutorado em Artes Visuais, CEP 21.931-580, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo: Maria Augusta Rodrigues é contratada pela escola de samba Império da Tijuca para o desenvolvimento do enredo embasado na obra “O negro na civilização brasileira” de Arthur Campos. Junto com outras colegas, iniciam o desenvolvimento do projeto, sendo Joãozinho da Goméia um consultor para o conhecimento da cultura afro. O estudo procura discutir as influências de João da Goméia na identificação de Maria Augusta Rodrigues com o candomblé.

Descritores: Carnaval; Candomblé; Espiritualidade; João da Goméia e Samba

Abstrat: Maria Augusta Rodrigues es contratada por la escuela de samba Império da Tijuca para desarrollar la trama basada en la obra “O Negro na Civilização Brasileira” de Arthur Campos. Junto con otros compañeros, inician el desarrollo del proyecto, siendo Joãozinho da Goméia consultor para el conocimiento de la cultura afro. El estudio busca discutir las influencias de João da Goméia en la identificación de Maria Augusta Rodrigues con Candomblé.

Descriptors: Carnival; Candomblé; Spirituality; João da Goméia and Samba

Introdução

► A cigana leu o meu destino / Eu sonhei / Bola de cristal, jogo de búzios, cartomante / Eu sempre perguntei / O que será o amanhã? ... os versos dos compositores Paulo Amargoso e João Sérgio, que traçam o samba enredo da escola de samba união da Ilha do Governado de 1978, O

Amanhã, descreve com maestria a descoberta do candomblé por Maria Augusta através das mãos do maior babalorixá do Rio de Janeiro, João da Goméia.

► O ano era 1968, Jorge Melodia compositor do Império da Tijuca, foi ao prédio da Escola Nacional de Belas Artes, que na época se localizava na avenida Rio Branco onde hoje abriga o Museu Nacional de Belas Artes, para oferecer a Fernando Pamplona o projeto de desenvolvimento de enredo para 1969 da agremiação. A ideia, era fazer um enredo inspirado no livro “O negro na civilização brasileira” de Arthur Campos, uma das obras fundadoras da pesquisa antropológica no Brasil, identificando suas raízes e as diferentes contribuições africanas à cultura brasileira, com base em sistemático trabalho de campo, feito na Bahia, no Rio e em Alagoas, as várias formas de expressão religiosa de origem negra.

► Para tanto, Pamplona convida suas alunas da escola de belas artes Maria Augusta, Alaíde Reis e Cláudia Miranda, para que realizassem o trabalho, uma vez que o mesmo se encontrava muito atarefado com o desenvolvimento do desfile da Acadêmicos do Salgueiro e com a decoração dos bailes do Theatro Municipal, do Copacabana Palace e das ruas da cidade do Rio de Janeiro

► Surpreendidas, contaram com o apoio do professor e assim as três passaram a desenvolver o projeto de fantasias e da alegoria.

► Para ajudar no desenvolvimento do enredo, foram apresentadas a um componente da agremiação do morro da formiga que passa a orientá-las, esse componente era o famoso “Pai de Santo” Joãozinho da Goméia, que para além do apoio no desenvolvimento de enredo, a inseriu nos conceitos do candomblé.

► Nesse mesmo ano, 1969, Maria Augusta Rodrigues, também irá ajudar seu professor Pamplona no desenvolvimento do carnaval do Salgueiro, o campeão “Bahia de Todos os Deuses”. Nesse carnaval, vestiu-se como Iemanjá junto com outras 12 mulheres.

► O carnaval de 1969 infelizmente não aconteceu no grupo 2, em virtude de um apagão na região onde os desfiles ocorreriam, resultando na retirada dos jurados e impossibilidade de julgamento dos desfiles, mas deixa uma marca de religiosidade em Maria Augusta Rodrigues, que após esses eventos de 1969 inicia sua aproximação com a religião de matriz africana.

► Um desfile de escola de samba é repleto de significados e significações, tradições e crenças, conhecimentos e identidades, e pensando nesse conjunto de adjetivos e qualificações que percebe-se, como diria Rufino em sua obra “Pedagogia das Encruzilhadas” *que acerca da nossa capacidade de invenção no confronto a dominação do poder/ser/saber são as nossas invocações, incor-*

porações e performances orientadas por um outro senso ético/estético.

► Compreender as dimensões simbólicas do corpo da professora Maria Augusta Rodrigues e do “Rei do Candomblé” Joãozinho da Goméia é algo de suma importância, pois, se entendermos como essa simbiose entre os dois ocorreu e como afeta as crenças da professora Maria Augusta Rodrigues em seu cotidiano pessoal e profissional. O objetivo deste ensaio, portanto, é observar tal lacuna e como essa influenciou o desenvolvimento do enredo “O Amanhã” de 1978 da escola de samba União da Ilha do Governador.

► Para tanto, inicialmente iremos discutir a personalidade do babalorixá Joãozinho da Goméia, sua iniciação ao Candomblé e sua participação na vida cultural e política não apenas na cidade de Salvador, localização da primeira Goméia, mas principalmente sua relação com a cidade de Duque de Caxias na baixada fluminense, além de sua segunda maior paixão: O Carnaval, Joãozinho era apaixonado pelos festejos momescos onde participava como “destaque de luxo” dos desfiles de fantasias no Hotel Gloria e Theatro Municipal e nas escolas de samba Império da Tijuca, Império Serrano e Imperatriz Leopoldinense.

► Num segundo momento, iremos discutir a aproximação da carnavalesca Maria Augusta Rodrigues com a religião do Candomblé, apresentada pelas mãos de Joãozinho da Goméia e a relação do seu misticismo com o carnaval na construção do enredo “O Amanhã” da escola de samba União da Ilha do Governador de 1978, onde a escola insulana obteve o quarto lugar na competição.

1. João da Goméia, entre abadá, xocotô e fantasia, a encruzilhada de um rei

► João Alves Torres Filho, ou como ficou popularmente conhecido, Joãozinho da Goméia, sacerdote de Candomblé atuou no cargo mais alto da hierarquia de um terreiro, o cargo de Babalorixá ou popularmente conhecido como pai de santo. Joãozinho nasceu no dia 27 de março de 1914, na pequena cidade de Inhambupe, localizada no interior da Bahia. Integrava uma família católica e na sua adolescência atuava como coroinha na igreja. Seu primeiro contato com o Candomblé foi por meio de sua mãe e de sua madrinha, que o levaram ao terreiro de Severiano Manuel de Abreu, mais conhecido como “pai Jubiabá”, com o intuito de curá-lo da constante dor de cabeça que ele sentia.

► João, iniciou sua trajetória como pai de santo aos 18 anos de idade em Salvador, ao liderar

seu próprio terreiro no bairro São Caetano, mais precisamente na Rua da Goméia, de onde provavelmente originou-se o apelido que lhe deu fama e notoriedade. No Recôncavo baiano, João era conhecido como “João da Pedra Preta”, “Tata Londirá”, em decorrência ao caboclo (entidade) que recebia.

► Construindo sua popularidade como Babalorixá, João da Pedra Preta impulsiona sua popularidade, principalmente, por sua relação próxima com intelectuais do período, além de sua participação bem ativa no II Congresso Afro-Brasileiro que ocorreu no ano 1937 na cidade de Salvador.

► Entre idas e vindas ao Rio de Janeiro na década de 40, João da Pedra Petra, resolve mudar-se com sua mãe e alguns filhos de santo para o Rio de Janeiro escolhendo o município de Duque de Caxias na baixada fluminense para sediar sua casa de santo, João (figura 1), repete o mesmo trajeto de alguns outros sacerdotes do Candomblé baiano, que vinham em direção ao Rio de Janeiro ou instalavam-se em regiões mais afastadas do centro urbano da metrópole.



Figura 1. Projeto Centro Cultural Joãozinho da Goméia

► Na cidade de Duque de Caxias João funda sua casa de santo ou popularmente conhecida seu “terreiro”, que ficou popularmente conhecido como a Goméia duque caxiense, em referência ao sobrenome do Babalorixá e por ser uma espécie de filial do terreiro que já existia no estado da Bahia.

► A casa de santo fundada em Duque de Caxias logo se transformou num espaço-síntese para a compreensão da geografia sociocultural do município, ganhando o apelido de “Nova Goméia”, em alusão à “Gomeia das antigas” (Bora, Porto, Natal, 2020:11).

► Em Nova Goméia, João, agora Joãozinho da Goméia (Figura 2), recebia visitas de ilustres personalidades da mídia como políticos e militares, dentre os frequentadores da casa de sando da Nova Goméia, podemos destacar figuras como Cauby Peixoto, Ângela Maria, Dercy Gonçalves, Abdias Nascimento, assim como generais do exército e o famoso Natalício Tenório Cavalcanti de Albuquerque conhecido como Tenório Cavalcanti ou simplesmente o “Homem da Capa Preta”.

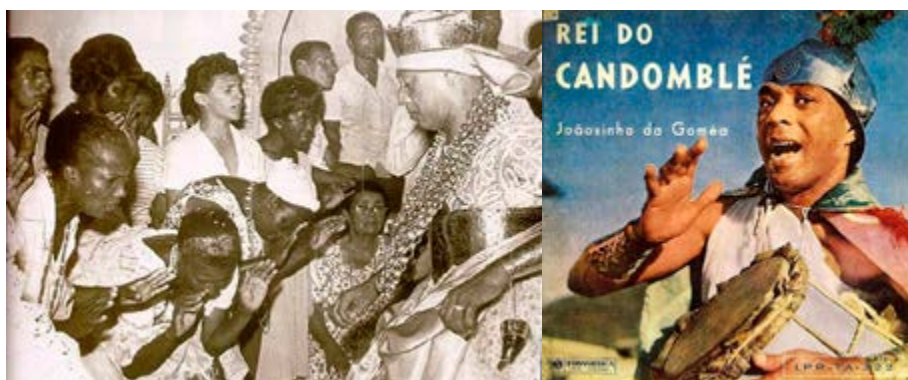


Figura 2. Brasil de Fato

Figura 3. Diário do Rio de Janeiro

► As aparições de João eram frequentes nas páginas dos jornais (Figura 3), entretanto, a sua figura pública se construía não somente devido à atuação como líder religioso, boa parte da fama jornalística se dava por conta de sua vida no cenário carnavalesco, onde vestiu opulentas fantasias nos grandes bailes do Rio de Janeiro (como os bailes do Automóvel Clube, do Theatro Municipal e do Hotel Glória).

► Pensar em Joãozinho da Goméia e suas facetas religiosas e carnavalescas, nos traz aos produ-

tos da diáspora do “Atlântico Negro”, ao encontro das culturas diaspóricas negro-africanas. O Atlântico Negro, ou seja, a grande encruzilhada de Exu definida por Luiz Rufino em sua obra “*Pedagogia das encruzilhadas*, 2018” nos traduz a disponibilidade de novos campos dos saberes da poética da afirmação à vida, das crenças, da dança; Rufino nos permite a perspectiva em pensar nas possibilidades dos saberes da diáspora não apenas na dor, mas principalmente no sentido da vida. Pensar no Joãozinho da Goméia como “Malandro, Vedete, Herói, Faraó” é sim, pensar na decolonialidade.

- Pensar numa diáspora africana para traduzir o comportamento de Joãozinho da Goméia, nos traz a mente o atlântico negro descrito por Tiganá Santana em sua obra “*Tradução, Interações e Cosmologias Africanas*” de 2019, discutir o pensamento bantu na ótica da natureza do ser, do indivíduo, para Santana, *na base do sistema kongo de pensamento, onde kalunga, que, metaforicamente, em estado líquido, transbordou o vazio e o dominou, apresenta-se-nos como inter-ação. Percebamos, a partir disso, o lugar nuclear da interação enquanto manifestação de um modo de se colocar no mundo.*
- Ainda mais reflexivo, Santana 2018, nos convida através do pensamento de diversos autores e pensadores do assunto:

Façamos, a tempo, uma atualização do título deste artigo. Relacionadas à tradução e às interações coloquemos aqui as cosmologias negras, em lugar das, quiçá, mais bem assentadas cosmologias africanas. Dizer negro, a partir do que foi originalmente proposto por intermédio do encontro entre os poetas e pensadores Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor, e magistralmente deslocado por pensadores como Achille Mbembe, é integrar e entregar as cosmologias, epistemologias, espiritualidades, linguagens e filosofias que têm boa parte da África subsaariana como cabeceira ao movimento transformador próprio da história, das águas, dos ventos e do traduzir.

(Santana, 2018: 37)

- Traduzido ou retraduzindo o título do artigo, tragamos agora o Joãozinho não babalorixá mas sim o Malandro, Vedete, Herói, Faraó, Rei, Rainha, enfim, diversos Joãos em um só João, mas sim um João através do olhar bantu de um sistema Kongo, de um modo de se colocar no mundo.
- E justamente por um modo de se colocar no mundo, que Joãozinho da Goméia se notabiliza como corpo desfilante ao trajar, ano após ano, exuberantes fantasias em bailes e desfiles de escolas de samba: Foi D. João VI, Pedro II, Ganga Zumba, Rei Nagô, Omolu, Ramsés II, Cleópatra, Vulcano, Netuno, e tantos quanto pode fazer e representar. Maria Augusta Rodrigues, que o

conheceu nos preparativos para o carnaval de 1969 da escola de Samba Império da Tijuca, destaca sua destreza na confecção de suas roupas assim como Elizabeth Castelano Gama informa que “depois do Candomblé, o carnaval era a maior paixão do pai de santo” (Bora, 2020: 19).

► Na sequência da pesquisa, através do levantamento bibliográfico, encontramos a menção a polêmica envolvendo a personagem Arlete (Figuras 4 e 5), forma como Joãozinho da Gomeia se apresentou no baile de travestis do Teatro João Caetano, em 1956, trajando vestes femininas (meia arrastão, maiô, gargantilha, brincos, sapatos de salto, leque de plumas na cabeça). A aparição de Arlete scandalizou outras lideranças religiosas, transformando-se em um episódio que muito diz das tensões existentes entre candomblés e carnavais, corpos festivos (tra)vestidos para diferentes espaços.

► Nessa imagem, temos Joãozinho da Gomeia, fantasiado de Arlete no baile do teatro João Caetano, 1956, no baile dos travestis.



Figuras 4 e 5. Imagens Docplay.com

Nos dias de folia momesca, era comum seu João só retornar para a casa na quarta-feira de cinzas e olhe lá. Ele também, além de excelente dançarino, era visto com frequência desfilando no GRES Império Serrano e no GRES Imperatriz Leopoldinense, apesar de não admitir que falassem de carnaval dentro do terreiro. (...) JG chegou a fundar a Companhia de Dança Folclórica com a bailarina Mercedes Baptista.

(Nobre, 2017 : 180-181)

► Apesar de atos incompreendidos, Joãozinho da Goméia tem em Rufino, 2018, um que de compreensão, podemos dizer que a dicotomia candomblé e carnaval, macumbas e samba carioca tem um João figurando como Exu, um *loci* um transgressor, um resiliênte, um sobrevivente que impõem o seu modo de se colocar no mundo, um mundo colonial que figura num indivíduo decolonial:

É nessa perspectiva que venho a propor uma Pedagogia das Encruzilhadas, um projeto poético/político/ético arrebatado por Exu. Nessa mirada o orixá emerge como loci de enunciação para riscar uma pedagogia antirracista/decolonial assente em seus princípios e potências. Exu, enquanto princípio explicativo de mundo transladado na diáspora que versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidades, é o elemento que assenta e substancia as ações de fronteira, resiliência e transgressão, codificadas em forma pedagogia.

(Rufino, 2018: 56).

► Para Bora et al 2020, compreender a ideia de que macumbas e sambas possuíam estreita relação, é importante entender que Joãozinho da Goméia, nessa encruzilhada discursiva, pode ser lido dentro da chave de um corpo negro herdeiro da diáspora.

2. Maria Augusta Rodrigues – O que será o Amanhã?

“O que será o amanhã? / Como vai ser o meu destino? / Já desfolhei o malmequer / Pri-meiro amor de um menino / E vai chegando o amanhecer / Leio a mensagem zodiacal / E o realejo diz / Que eu serei feliz”.

(Paulo Amargoso e João Sérgio, 1978)

► Maria Augusta Rodrigues é uma das artistas mais importantes da história do carnaval, atuando como comentarista, faz parte do corpo de juri do prêmio “Estandarte de Ouro”, considerado

o Oscar do Samba, praticante do candomblé há mais de 40 anos; Maria Augusta conhece o candomblé pelas mãos do pai de santo mais famoso do Rio de Janeiro na década de 60, João Alves Torres Filho ou mais precisamente Joãozinho da Goméia.

► A apresentação ocorre pelas mãos do compositor Jorge Melodia da escola de samba Império da Tijuca em 1968 para a construção do carnaval de 1969, na qual a agremiação do morro da formiga tinha como proposta de enredo uma adaptação da obra de Arthur Campos “O negro na civilização brasileira”.

► A obra de Campos versa na década de 20 com uma grande exaltação a nacionalidade brasileira em reação à ameaça de descaracterização pela onda imigrantista; buscava-se a autenticidade na cultura brasileira. Era a passagem do Brasil rural ao Brasil urbano que se refletia no plano das ideias. Em decorrência, valorizava-se o folclore quase como uma ideologia, surge então o interesse estratégico pelo negro enquanto “homem do povo”, como expressão de brasilidade, de cultura popular.

► O negro na civilização brasileira, originalmente em inglês, a obra traz os aspectos propriamente históricos da escravidão no Brasil, compreendidos entre o tráfico negreiro e a Abolição, para depois estender-se na abordagem da participação do negro na vida nacional, além de ser uma das obras fundadoras da pesquisa antropológica no Brasil, identificando suas raízes e as diferentes contribuições africanas à cultura brasileira, com base em sistemático trabalho de campo, feito na Bahia, no Rio e em Alagoas, as várias formas de expressão religiosa de origem negra.

► Joãozinho da Goméia, que no capítulo acima, tratamos como *loci* uma das descrições de Rufino para Exu em sua obra, aqui ele traz as explicações e orientações necessárias as carnavalescas, dentre elas Maria Augusta com seus exatos 19 anos, Alaíde Reis e Cláudia Miranda que necessitavam de uma orientação para poderem criar os figurinos e a única alegoria que iriam compor o enredo assinado pelo carnavalesco Arnaldo Pederneiras.

► Devido a problemas, o desfile da Império da Tijuca não ocorreu mas deixa na jovem Maria Augusta Rodrigues uma marca, o conhecimento do Candomblé, o fascismo pelo esoterismo já estava presente na jovem carnavalesca que mais tarde passaria ser adepta do Candomblé.

► Nesse mesmo ano de 1969, Maria Augusta também terá uma segunda experiência com o Candomblé, agora na também escola de samba tijuicana Acadêmicos do Salgueiro, o campeão “Bahia de Todos os Deuses”. Nesse carnaval, vestiu-se como Iemanjá junto com outras 12 mulheres. Maria Augusta irá também trabalhar no desenvolvimento do enredo “Festa Para um

Rei Negro”, também do Salgueiro, colocando o negro em seu papel de protagonista baseado em elementos de matrizes africanas.

► Maria Augusta parte em 1975 para a escola de samba União da Ilha do Governador, onde desenvolve enredos memoráveis realizando uma revolução antagônica ao luxo nilopolitano defendido por João Trinta. Após um desfile arrebatador de 1977 com o extraordinário enredo abstrato “O Domingo” Maria Augusta partiria agora para o questionamento o misticismo.

► O carnaval de 1978, foi cercado de suspense e questionamentos, pela primeira vez o desfile das escolas de samba seria na rua Marquês de Sapucaí e repleto de regras. Dirigentes e personalidades do mundo do samba estavam bastante exaltados, dentre eles Cartola que não escondia sua revolta: “Isso não é carnaval, é parada de militar”.

► Um ano repleto de questionamentos acerca do desfiles das escolas de samba, agora num novo “palco”, Maria Augusta aposta no questionamento do nosso dia a dia, e questiona: O que será o amanhã? (Figura 6).



Figura 6. Revista - Fatos & Fotos Gente 861 - Carnaval 78 - Esplendor

► Mas o ano foi histórico para a União da Ilha. A carvanalesca Maria Augusta nem imaginava que o samba O Amanhã, de Paulo Amargoso, entraria para a História dos Carnavais.

► Revistas como Rio, Samba & Carnaval descreviam que a escola, terceira colocada no ano anterior (1977) a União da Ilha volta a desfilar imaginando sobre o amanhã. Mesmo sendo uma escola pobre, mas poucas sabem fazer um lindo desfile sem gastar muito dinheiro. No ano passado chegou a disputar com as grandes escolas as honras do favoritismo e há quem

considere que o primeiro lugar teria ficado bem melhor para ela; tal qual propõem o enredo, a sua apresentação é um enigma, voltará a empolgar o público como no carnaval de 1977? De qualquer maneira tem todas as condições para isso...um dos trunfos chama-se Maria Augusta, autora dos últimos enredos. (Rio, Samba & Carnaval, 1978: 21)



Figura 7. Revista Manchete / acervo 1978

► Já a edição de carnaval da revista Manchete, traz a seguinte descrição (Figura 7) União da Ilha, uma noite inspirada em ciganas, cartomantes, bola de cristal e astrologia. Tudo com muito ritmo e entusiasmo para desafiar a chuva forte e conquistar o público.

► União da Ilha: A certeza do amanhã, com esse destaque a Revista Cruzeiro traz a descrição do desfile da escola insulana, *“ela chegou modéstia à parte como quem não quer nada, só passar. Mas seu canto era diferente, quem estava ali teve que participar: O que será o amanhã? / Como vai ser o meu destino? / Já desfolhei o mal-me-quer / Primeiro amor de um menino.”*



Figura 8. Revista Fatos e Fotos / Acervo Carnaval 1978

► Apesar do samba dizer que: “*E vai chegando o amanhecer / Leio a mensagem zodiacal / E o realejo diz / Que eu serei feliz, o amanhecer ainda estava um pouco longe mas a certeza que será feliz, isso nem a cigana precisa prever*”

► As dúvidas, os anseios, as previsões, os desejos do homem em busca pelo seu futuro virou um dos sambas mais cantadas e conhecidos da história do carnaval. A aposta estética consagrou o desfile-manifesto de 1977 e 1978, pautado no que viraria uma máxima e todo um estilo de se fazer carnaval: “bom, bonito e barato” (Figura 8). Depois virou até enredo.

► E depois de Domingo? Como será o Amanhã?

Conclusão

► Buscamos nesse ensaio discorrer saberes e linguagens artísticas e religiosas, entender como a diáspora do atlântico negro está presente no cenário religioso e festivo de nossa cultura, para tanto o ensaio foi conduzido através das encruzilhadas de uma pedagogia simbolizada pelo orixá Exu, descrito por Rufino como o número “1” multiplicado ao infinito.

► O estudo traz a Maria Augusta Rodrigues, com 19 anos, iniciando seu trabalho como carnavalesca na escola de samba Império da Tijuca na qual juntamente com Alaíde Reis e Cláudia Miranda participaram da construção do desfile que trazia a discussão acerca das várias formas

de expressão religiosa de origem negra existente no Brasil abordados na obra de Arthur Campos “O negro na civilização brasileira”.

► Para tanto, apresenta Joãozinho da Gomeia como o grande babalorixá que foi no Rio de Janeiro e sua influência na apresentação do Camdomblé a jovem Maria Augusta no desenvolvimento do enredo da Império da Tijuca de 1969, que apesar de não ter ocorrido, deixou marcas irreversíveis a jovem carnavalesca, que no mesmo ano também vive uma experiência na escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, fantasiada do orixá feminino Iemanjá no enredo campeão “Bahia de Todos os Deuses”.

► Embasado pela discussão da diáspora do atlântico negro que versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidades, Rufino traz a figura de Exu que é o elemento que assenta e substancia as ações de fronteira, resiliência e transgressão, codificadas em forma pedagógica.

► Santana, 2019, também apresenta a diáspora afro-brasileira através de um tradutor, agora o tradutor dessa diáspora seria interpretado pela “morte” entendendo que a morte sempre estará ligada a vida, para Santana a morte, mais do que a vida, desvela-nos, dentro do mais radical dos mistérios, o que é traduzir.

► Traduzindo esses elementos diaspóricos para o ensaio em questão, relacionamos os personagens Maria Augusta Rodrigues e Joãozinho da Gomeia como os nossos Exus, nosso princípio explicativo, nossos elementos transgressores e resiliêntes, tendo na figura de Joãozinho da Gomeia um exemplar da dicotomia candomblé e carnaval e em Maria Augusta Rodrigues o antagonismo da realeza do carnaval.

► A relação espiritualidade, crenças, questionamentos e futuro os questionamentos propostos, o que será o amanhã? O que esperar do futuro? O que a bola de cristal me diz? proposto por Maria Augusta no carnaval de 1978, traz um olhar que nos remete ao estágio de pôr-do-sol ontológico, proposto por Tinganá Santana, que transita pelo hoje e o amanhã pelo sim pelo não, pelo proposto e o exposto, pelo tempo e sua força ontológica primeira, *kalunga*.

...O que irá me acontecer

O meu destino será como Deus quiser...

Referências

-
- 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.

Salve Cosme e Damião no desfile da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira no Carnaval de 2017.

Save Cosme and Damião at the G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira in the Carnival 2017

Taynara Quites Senra, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV),

CEP: 21921-410, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Resumo: O objetivo do artigo é analisar a fantasia da baiana na Escola de Samba G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira no Carnaval de 2017, mostrando como essa figura tradicional está localizada no desfile com uma fantasia simbólica para os cariocas que “corriam” atrás de doces pelas ruas e para as mulheres que produziram os mesmos para distribuição e os agradecimentos dos devotos de São Cosme e Damião.

Palavras-chaves: Carnaval Carioca, Desfile de Escola de Samba, Cultura popular, Baianas, Mangueira

Abstract: The purpose of this article is to analyze the baiana fantasy at Samba School G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira in the 2017 Carnival, showing how this traditional figure is located in the parade with a symbolic costume for the cariocas who “ran” after sweets through the streets and for the women who produced them for distribution and the thanks of devotees of São Cosme and Damião.

Keywords: Carioca Carnival, Samba School Parade, Popular Culture, Baianas, Mangueira

1. Só com ajuda do Santo

► O intuito do presente artigo é analisar as imagens produzidas de São Cosme e São Damião no desfile das Escolas de Samba no Carnaval 2017 da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira com o enredo “Só com ajuda do Santo” do carnavalesco Leandro Vieira. A proposta do desfile

foi mostrar e expor a nossa cultura religiosa com as influências das religiões de matrizes africanas e indígenas e como elas são comemoradas no Brasil através das festas, devoções e tradições. A partir do viés católico, abordando a fé e a religiosidade mística do brasileiro que frequenta as missas de domingo da Igreja Católica, mas seu protetor é Oxossi, mostrando a relação do divino através de imagens sacras e a aproximação entre devotos e santos. O carnavalesco justificou essa mistura religiosa como;

o povo deu corpo a sua experiência espiritual no código da cultura popular, reagindo mais pela lógica do inconsciente e do emocional, do que do racional e do doutrinário. Elaborou-se assim uma rica simbologia que não significa a decadência do cristianismo oficial, mas sim, uma forma diferente, popular e sincrética de expressar o essencial da mensagem cristã. Ou seja, dentro de manifestações cristãs majoritárias, ao lançarmos luz em rico e intrincado mosaico que caracteriza a religiosidade brasileira, encontramos marcas de diversidade e pluralidade que correspondem a contingências históricas e a conjunturas sociais e culturais das mais diversas origens.

(Vieira, 2017: 270).

► Por isso, o desfile contou com uma série de reproduções de santos e orixás conhecidos, Leandro narrou essa mistura de crença e fé através da estética barroca em fantasias e alegorias em tonalidades de verde e rosa. É válido ressaltar que o Carnaval é uma festa popular, “um festival do povo, marcado por uma orientação universalista, cósmica e que dá ênfase sobretudo a categorias mais abrangentes.” (DaMatta, 1990: 69). Nos desfiles carnavalescos observamos a riqueza, relevância e a importância da cultura popular brasileira, pois as Escolas de Samba do Rio de Janeiro abordam hoje temáticas que mostram a síntese da nossa identidade nacional mestiça “Dá o espelho que reflete o que somos, com as angústias, expectativas, frustrações, anseios, vitórias, enganos e desenganos que compõem o nosso retrato falado.” (Costa, 2007: 252).

► E bem por isso, que os desfiles das Escolas de Samba precisam contar e apresentar a nossa cultura popular, mostrar a sua diversidade e alertar contra a intolerância religiosa que tanto sofre o país hoje. Porém, como o objeto em questão deste artigo são as baianas do desfile, primeiramente é necessário entender e contextualizar as baianas, a ala das baianas no Carnaval Carioca, as celebrações de São Cosme e Damião na cidade do Rio de Janeiro e a representação dessa festa no figurino das baianas.

2. As tradicionais baianas

► O traje das baianas está presente nas ruas do Brasil desde o início do século XIX. Usado originalmente pelas mulheres negras de ganho - vendedoras de iguarias ou quitutes em tabuleiros na Bahia – que tinham como sua principal característica suas roupas que são;

Compõem-se principalmente de bata rendada, saia comprida e armada, turbante, pano da costa e chinelas. As mulheres de posses adicionam a essa indumentária ricos adornos, como colares, pulseiras, braceletes e balangandãs de ouro ou prata.. O traje, que vestia as negras de ganho na época colonial, estilizado e difundido pela Cantora Carmen Miranda (1909-1955) no âmbito da política de boa vizinhança, tornou-se a representação simbólica da imagem da mulher brasileira.

(Simas; Lopes, 2020: 29).

► Carmen Miranda foi uma cantora e ícone da cultura brasileira que ganhou reconhecimento internacional e atualizou o traje, de acordo com suas necessidades. Esse traje também ficou bastante conhecido nos desfiles das Escolas de Samba na ala das baianas que é uma reverência às mulheres que “desfilavam nos ranchos e cordões do início do século XX e que participaram das primeiras Escolas de Samba.” (Ferreira, 2004: 368). Hoje, para participar dessa ala, são aceitas apenas mulheres fantasiadas com referências ao traje das mulheres negras de ganho. Porém, o traje sofreu alterações ao longo dos anos e é adaptado a cada ano segundo as necessidades do enredo e do desfile da agremiação.

► Por isso, turbantes, colares, saias amplas e rodadas são as principais características e mesmo com as transformações estéticas das últimas décadas, elas não possuem um quesito específico para sua apresentação. A performance no conjunto do desfile é fundamental “muito embora seu canto e sua dança continuassem a influenciar nos quesitos evolução e harmonia.” (Lopes; Simas, 2020: 29), com essa influência que essa ala continua hoje, no regulamento e dentro do corpo desfilante das agremiações, através de mulheres idosas e participantes daquela comunidade e/ou agremiação.

► No momento presente, existe uma carência em atrair mulheres para participar da ala, pois as fantasias são pesadas, o desfile gera um cansaço físico e as jovens não têm interesse em desfilar com essa fantasia, sendo atraídas para outras alas. Outra dificuldade é a mudança de religião de muitas idosas, religiões em que não é permitido participar do Carnaval. Outro fato

importante é que, devido a essa carência de novas participantes, muitas mulheres desfilam em mais de uma agremiação, tornando-se muito cansativo.

► Essa tradição das baianas mostra como o Carnaval é um ritual, segundo os conceitos de Roberto DaMatta (1990: 142) colocando os desfilantes e espectadores em contato com o mundo sagrado, do divino ou sobrenatural, rompendo com as rotinas do mundo diário e podendo observar e/ou criticar o mundo fora do período carnavalesco.

3. A festa dos doces de São Cosme e Damião

► Não só as alas das baianas são tradicionais, mas também as comemorações a São Cosme e São Damião;

Há quem ache que o hábito da distribuição de doces de Cosme e Damião foi para o beleléu.

Não é isso que vejo na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ainda que a coisa ande feia para a turma chegada à festa, por aqui é possível ver uma meninada driblando a cidade [...] gente pagando promessa e distribuindo saquinhos.”

(Simas, 2021: 38).

► As celebrações dos médicos gêmeos são costumes transmitidos de geração a geração, eles são conhecidos pelo seu poder e generosidade, estão presentes em diversas manifestações religiosas - matrizes católica, indígena e africana - e ganharam diferentes biografias e formas na religiosidade popular.

► No Brasil associamos os gêmeos às crianças, os erês e as ibejadas e temos também uma versão com o irmão mais novo dos médicos que é Doum. Essa infantilização da imagem dos três faz uma conexão com as suas celebrações, mostrando a generosidade através da distribuição de doces, brinquedos e o caruru, costume popular na Bahia, “Manda o preceito que o caruru seja inicialmente distribuído a sete crianças” (Simas, 2021: 39), mas no Rio de Janeiro o costume principal é a distribuição de doces e brinquedos.

► Como os santos estão presentes em religiões de matrizes diferentes, sua comemoração acontece em dois dias, no calendário popular e umbandista no dia 27 de setembro e no cristianismo no dia 26 de setembro, envolvendo processos sociais, culturais e econômicos do Rio de Janeiro.

► Mas antes das datas mencionadas existe uma logística para construção e elaboração dessa comemoração, os doces precisam ser comprados ou fabricados - são encontrados disponíveis

para compra em mercados atacadistas, distribuidoras de doces e no comércio local - e após esse processo, inicia-se a montagem dos saquinhos. Porém antes de começarem a montar e embalar os saquinhos de doces, alguns devotos separam:

dois doces de cada tipo, ou três, caso se queira incluir Doum, e coloca-se em um prato ou bandeja, geralmente perto de uma imagem dos gêmeos ou do trio, para que eles sejam os primeiros a comer.

(Menezes, 2020: 69).

- ▶ Essa oferenda geralmente é colocada em casa próximo a velas, imagens de santos, copos d'água e flores até o final das comemorações e depois ela vai ser despachada em algum jardim ou praça.
 - ▶ Já que os doces dos santos foram separados, inicia a montagem dos saquinhos. Geralmente esse momento mobiliza a família, vizinhos ou amigos e o embrulho acontece como uma linha de produção, cada pessoa é responsável por colocar um doce, ou embalar todos os doces. Esses saquinhos contêm doces tradicionais como cocada, pipoca, bala, chicletes, pirulito, jujuba, chocolate, doce de abóbora, suspiro, maria-mole, geladinho, pingo de leite, pé de moleque, bolo, doce de amendoim e a estes são adicionados as guloseimas como marshmallow, nhábenta, balas de gelatina e outros, atualizando a tradição - passado e presente - esses doces são embalados em saquinhos brancos de papel ou plástico, com a imagem dos santos. A Figura 1 mostra os doces comprados para a celebração e a Figura 2 os doces embalados.
-



Figura 1: Doces, Rio de Janeiro. Fonte: própria. (2021)

Figura 2: Saquinhos de doce de São Cosme e Damião, Rio de Janeiro . Fonte: própria. (2021)

► O ato de distribuição de forma igualitária - os doces são divididos após a compra e de acordo com a quantidade de saquinhos distribuídos - compreende-se como uma forma de dádiva, generosidade e agradecimento a São Cosme e São Damião, assim como, a escolha da criança que vai receber é aleatória mantém os ideais de generosidade.

► Por isso, podemos considerar a distribuição de doces no Rio de Janeiro como um fato social “articulado por redes de sociabilidade em uma sociedade complexa, marcada pela inter-religiosidade [...] e as relações raciais e de classe.” (Bártolo, 2021: 504-505). Embora a quantidade e qualidade dos doces seja distinta entre um conjunto, mais caro ou mais barato, essa situação depende da condição financeira do doador no ano e da quantidade de saquinhos a ser doada.

► Tanto que a distribuição dos doces pode acontecer nas casas do subúrbio ou de carro, seguindo até locais de aglomerações das crianças, a ideia é o devoto correr atrás da criançada “festa mais nas ruas do que nos templos.” (Bártolo, 2021:502). Mas algumas famílias e instituições realizam ainda hoje festas, algumas acontecem com uma distribuição prévia de convite, porque assim os realizadores não contam com imprevistos. Essas festas contém muitas delícias que as crianças gostam como: bolo, guaraná, cachorro quente, pipoca, distribuição de brinquedos e é claro os doces.

► Também é válido ressaltar que a distribuição acontece por promessa, tradição, fé, religiosidade, crença e espiritualidade por parte dos devotos. Em outras palavras, pegar ou distribuir doces *não são práticas universais ou homogeneamente estendidas, chegando a ser pouco visíveis e mesmo desconhecidas para “os de fora”, enquanto são naturalizadas para “os de dentro”.*

(Menezes, 2020: 61).

► De modo que, a continuidade desse ato na região do Rio de Janeiro, principalmente no subúrbio, demonstra como memória e tradição, passado e presente continuam na vida dos cariocas. É comum a realização de festas e distribuição de doces nas quadras das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, os irmãos médicos aparecem em enredos de várias agremiações e em 2017 não foi diferente, o carnavalesco Leandro Vieira usou a imagem no desfile da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira.

4. Festas e cultura popular

► A representação das imagens dos santos em uma festa de cultura popular como o Carnaval,

mostra a importância de festejar o momento divino e especial, segundo Roger Caillois (2015), por isso, as festas marcam o tempo das nossas vidas e aparecem como um outro mundo, apesar dos afazeres diários. É no momento da festa que as leis são colocadas de lado em função de uma nova ordem social e após o momento da festa o indivíduo encontra uma forma de viver mais profunda, uma lembrança da festa esse momento alegre e especial, por isso é tão importante o canto, a dança, a comida das festas.

► Tanto que no período do Carnaval a própria justiça e todo o funcionamento de serviços da cidade acaba sendo prejudicado, assim como, as aulas e o trabalho, nesse período as atividades não essenciais ficam suspensas e adiadas para depois do festejo. O mesmo não acontece com as celebrações de Cosme e Damião, que apesar de ser uma data importante para a cidade, os serviços continuam funcionando normalmente, mas as distribuições de doces ou festas podem afetar os afazeres diários dos devotos, assim como, as aulas das escolas e a rotina das crianças.

► Porém, a conexão entre essas duas manifestações é que no período do Carnaval a ordem social é colocada de lado, ou seja, a desordem é liberada e nos dias 26 e 27 de setembro as crianças são as protagonistas das festas e a própria dinâmica da cidade é alterada, com adultos mudando o trajeto atrás de crianças, com a atenção dos motoristas a criançada na rua ou até mesmo a alteração dos afazeres diários dos devotos.

torna-se extremamente significativo que os santos e orixás meninos sejam tematizados no carnaval pela exaltação ao dia 27 de setembro e o poder de encantamento que essa festa tem sobre o Rio de Janeiro. O dia de Cosme e Damião instaura o lúdico como experiência de cidade e, no trânsito entre muitos espaços, borra as fronteiras entre o público e o privado, o sagrado e o profano, os adultos e as crianças.

(Bártolo, 2018: 51).

► Entretanto, as representações dos gêmeos médicos nas baianas mostram como o conhecimento religioso, a atribuição de milagres e as ocultações são disseminadas por imagens religiosas, tanto que elas “podem recuperar experiências religiosas passadas, contanto que eles estejam aptos a interpretar a iconografia.” (Burke, 2017: 75). Só é possível entender e compreender as mensagens da fantasia das baianas, quando o indivíduo conhece a história ou participa das celebrações de São Cosme e São Damião.

► Por isso, o carnavalesco vai trabalhar com a capacidade de compreensão do público com “suas habilidades e especializações profissionais, ele próprio é um membro da sociedade para

a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais.” (Geertz, 1997: 156). O desfile das Escolas de Samba conecta as experiências humanas para servir, refletir e descrever os interesses culturais da sociedade, pois só é possível interpretar a fantasia das baianas de forma simbólica, sendo parte daquele meio ou conhecendo aquela manifestação.

5 . Ala das Baianas e São Cosme e Damião

► As baianas da comunidade da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira desfilaram naquela segunda-feira de Carnaval, no quarto setor da escola “Só com ajuda do santo” que apresentou uma sequência de santos populares do cristianismo e através da plástica das fantasias e adereços, o carnavalesco apresentou as formas de atuação desses santos.

► Por isso, foi elaborada uma narrativa estética e visual, através de formas e cores, para associar os signos iconográficos dos santos conhecidos na cultura popular brasileira ao “imaginário sacro para traçar um painel cultural que revela aspectos particulares ligados à devoção popular em função das intercessões a eles atribuídas.” (Vieira, 2017: 272). Construindo assim uma linguagem barroca e sacra para apresentar neste quarto os santos: Antônio, Expedito, São Francisco, São Pedro, Santa Clara, São Jorge e os gêmeos médicos, que foram apresentados no conjunto das baianas, no livro abre-alas ele explicou a representação da fantasia da ala Salve Cosme e Damião.

Bala, cocada, maria mole e pirulito. A distribuição de doces para as crianças no dia de Cosme e Damião é uma das mais populares promessas feitas para pagar a dita intercessão dos “santos”. [...] Hoje, a tradição dos doces de “Cosme e Damião” está indissolúvel na cultura religiosa brasileira. Católicos, Umbandistas, Candomblecistas, celebram os santos através da prática da distribuição de guloseimas. Vestindo visual original, as baianas da Estação Primeira de Mangueira ostentam em suas saias rodadas os tradicionais “saquinhos de doces” distribuídos por ocasião da celebração dos “santos gurus”.

(Vieira, 2017: 309).

► Elas desfilaram naquela madrugada de segunda-feira para terça-feira e no sábado das campeãs, com suas saias amplas rodadas que representavam vários saquinhos de doces de papel de Cosme e Damião nas cores branco, verde e rosa e usaram também colares rosas, turbante alto e colorido, mangas longas e com rendas. A cartela de cores usada nas baianas foi predo-

minantemente verde, rosa, amarelo e azul, essas cores também fazem uma conexão aos doces e balas de São Cosme e Damião que são muito coloridos. A Figura 3 mostra a foto das alas das baianas na exposição do Paço Imperial do Rio de Janeiro.



Figura 3: Baianas da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, Rio de Janeiro. Fonte: própria. (2017)

- ▶ Ao associar baianas às comemorações de São Cosme e Damião, Leandro utilizou-se de elementos religiosos e da cultura popular, associando a um conjunto tradicional no desfile das Escolas de Samba, para o ritual de devoção no Carnaval.
 - ▶ Também transitou no inconsciente popular dos espectadores e desfilantes, narrando de forma clara e de fácil identificação a indumentária com a principal característica das celebrações dos gêmeos médicos - os saquinhos de doce de papel - despertando lembranças, memórias afetivas e histórias de vida, em adultos que foram protagonistas no passado e hoje são coadjuvantes nas festas de 26 e 27 setembro, pois hoje eles constroem e realizam as festas.
 - ▶ As baianas despertam o inconsciente popular, muitas vezes quando pensamos no desfile das Escolas de Samba, a primeira imagem são as baianas, mulheres com muitas histórias de vida, luta e resistência. Neste corpo dançante desperta lembrança, porque nos desfiles são poucas crianças que participam e assistem, mas as imagens são veiculadas e massificadas pela mídia, por isso até mesmo crianças quando veem aquela imagem na televisão, jornais, revistas e mídias digitais mesmo depois de alguns anos, conseguem compreender, interpretar e associar a fantasia as comemorações dos irmãos médicos.
-

► Afinal, quem sabe aquela tia baiana é a tia do doce do dia 27 de setembro, muitas são devotas de São Cosme e Damião e celebram a sua data, seja preparando os saquinhos de doces para distribuição ou fazendo os quitutes da festa.

► Para concluir, ao reunir essas duas heranças culturais do Rio de Janeiro no mesmo corpo dançante, o carnavalesco realiza uma conexão entre um conjunto de mulheres de saias amplas e rodadas e a distribuição de doces em saquinho de papel nos dias 26 e 27 de setembro. Mostrando como as imagens do desfile estão presentes em nosso inconsciente popular, fazendo lembrar o momento divino, sagrado e alegre da festa. Seja nas celebrações a São Cosme e Damião ou no desfile das Escolas de Samba, esses momentos ficam marcados na imaginação de cada participante das festas provocando diferentes sentimentos, emoções e reativando a memória.

► Logo, mostra a importância do carnavalesco entender as influências religiosas e culturais da sua comunidade, a capacidade de trabalhar com elementos que permitam a fácil compreensão do público, o seu papel como mediador cultural dentro da sociedade e isso fica evidente na concretização da ideia do enredo em espetáculo visual. Por isso, a ala das baianas e São Cosme e Damião são relações de fácil assimilação para os moradores do Morro Mangueira mostrando a herança cultural e toda a ancestralidade dessas duas tradições.

Referências

► Bártolo, Lucas (2018) O enredo de Cosme e Damião no carnaval carioca. 2018. 199f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

► Caillóis, Roger (2015) O sagrado de transgressão-Teoria da festa. *Outra travessia*, n. 19, p. 15-56.

► DaMatta, Roberto (1990) *Carnavais Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Guanabara.

► Ferreira, Felipe (2004) *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ediouro Publicações.

► Geertz, Clifford (1997) *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

► Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio (2020) *Dicionário da história social do samba*. 5ª edição - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

► Menezes, Renata, Freitas, Morena e Bártolo, Lucas (2020) *Doces Santos : devoções a Cosme e Damião* – Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

Dados eletrônicos. – (Série Livros Digital, 21)

► Simas, Luiz Antonio (2021) O corpo encantado das ruas. 8ª edição - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

► Perez, Léa Freitas (2004) Por uma antropologia da festa: reflexões sobre o perspectivismo festivo. Simpósio: Festa em perspectiva e como perspectiva. XXIV Reunião Brasileira de Antropologia.

► Vieira, Leandro (2017) G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. In: LIESA. Carnaval 2017: livro abre-alas segunda-feira. Rio de Janeiro. p. 261-335. [Consult, 2021-11-14] Disponível em URL: <https://liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202017%20-%20Atual.pdf>

4. POÉTICAS DA NARRATIVA

A crise do sujeito e a crise da narrativa: um olhar sobre Mrs. Dalloway	125
A Linguagem revelada no cerimonial religioso da Misericórdia do Funchal no século XVI	136
Uma leitura em quatro tempos do poema O Defunto - Pedro Nava	147
Texto y sacralidad en los dibujos de Wolfgang Laib	157



A crise do sujeito e a crise da narrativa: um olhar sobre Mrs. Dalloway

The crisis of the subject and the crisis of the narrative: a look at Mrs.

Dalloway

Izaura Vieira Mariano de Sousa, Universidade Federal Fluminense, Centro de Artes UFF,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo debater a crise do sujeito e a crise da representatividade no contexto do romance do início do século XX. Nesse período, há uma mudança perceptível na forma narrativa, pois o homem passa a se enxergar como um sujeito múltiplo, fragmentado, habitando um mundo também fragmentado. Nesse sentido, observaremos esses aspectos no romance Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, publicado em 1925.

Palavras-chave: crise da narrativa; crise do sujeito; Mrs. Dalloway; romance.

Abstract: This work aims to debate the crisis of the subject and the crisis of representation in the context of the early twentieth century novel. During this period, there is a noticeable change in the narrative form, as man starts to see himself as a multiple, fragmented subject, inhabiting an also fragmented world. In this sense, we will observe these aspects in the novel Mrs. Dalloway, by Virginia Woolf, published in 1925.

Keywords: narrative crisis; crisis of the subject; Mrs Dalloway; novel.

Introdução

► A chamada Idade Moderna, delimitada por muitos autores pela descoberta do Novo Mundo e pela invenção da imprensa, põe fim ao período nomeado de “Idade das Trevas”. Com esse novo olhar sobre o tempo histórico e social, o conceito de modernidade passa a ser grandemente utilizado no estudo da história. Entretanto, é necessário pontuar que, como afirma Hans Ulrich Gumbrecht em “Cascatas da modernidade”, há muitos conceitos embutidos nesse vocábulo:

Quem opera com problemas e conceitos como os de modernidade e modernização, períodos e

transições de períodos, progresso e estagnação [...] não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição “desordenada” entre uma série de conceitos diferentes de modernidade e modernização. Como cascatas, esses conceitos diferentes de modernidade parecem seguir um ao outro numa sequência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente numa dimensão [...] de simultaneidade

(Gumbrecht, 1998: 9).

- ▶ Ainda assim, nos valendo desse importante marco histórico-conceitual, a modernidade (com suas múltiplas significações) traz em si a relevância do homem moderno para a narrativa histórica. Com o advento da modernidade, a concepção de homem enquanto sujeito passou por inúmeras permutas. Se antes da modernidade, o homem estava subjugado a uma ideia soberana divina, com o Humanismo Renascentista (século XVI) e o Iluminismo (século XVIII) o homem passou a ser o centro da história, e, principalmente, sujeito da mesma, isto é, o homem passou a se enxergar como produtor de saber e a diferenciar-se da condição de objeto.
- ▶ Com essa reviravolta originada pela modernidade (que Gumbrecht afirma ser o início da mesma) e com a influência das grandes revoluções científicas que instigaram o homem a ter uma postura investigativa, a formulação de René Descartes dá origem a ideia do sujeito cartesiano, baseado na premissa “*Cogito, ergo sum*”. O homem é então, visto como um ser consciente e racional, que se situa no centro do conhecimento.
- ▶ A aparente segurança da postulação de Descartes é questionada com o movimento que se segue ao do início da modernidade e a ela mesma: a modernidade tardia (ou a pós-modernidade). Stuart Hall afirma em “Nascimento e morte do sujeito moderno” que há entre a modernidade e a modernidade tardia (fim do século XIX e início do século XX) um “descentramento” do sujeito moderno devido a inúmeros fatores histórico-sociais, como o pensamento marxista, a descoberta do inconsciente por Freud, a visão da língua como sistema social proposta por Saussure, o trabalho de Michel Foucault sobre o “poder disciplinar” e o feminismo.
- ▶ Essa desagregação do sujeito moderno contrasta com o sujeito cartesiano, pois o sujeito pós-moderno não é mais entendido como unívoco e central. Nesse sentido, a filosofia de Nietzsche é crucial para a problematização da posição do homem enquanto sujeito racional e absoluto. Nietzsche, que viveu justamente esse período transitório (1844-1900), atacou veementemente em seus escritos a crença em uma verdade absoluta:

“Verdade”: no interior de minha maneira de pensar, essa palavra não designa necessariamente uma oposição ao erro, mas sim, nos casos mais fundamentais, somente uma posição de diferentes erros, uns em relação aos outros. [...] Há muitos olhos. Também a esfinge tem olhos: consequentemente, há muitas “verdades”, e, consequentemente, não há nenhuma verdade

(Nietzsche, 2008: 281-282).

► Logo, o sujeito uno, não-fragmentado e verdadeiro é uma concepção de sujeito impossível de se aceitar para o filósofo. Há em Nietzsche um questionamento da própria noção de sujeito, que está atrelada à noção de unidade. O que ele propõe é uma noção de sujeito múltiplo:

A suposição de um sujeito não é, talvez, necessária; do mesmo modo, seria talvez permitido supor uma multiplicidade de sujeitos, cujo jogo de conjunto e luta jaz como fundamento do nosso pensar e em geral de nossa consciência? [...] Minha hipótese: o sujeito como multiplicidade

(Nietzsche, 2008: 263).

► Esse momento é entendido como uma crise do sujeito. Viviane Mosé traz à tona o fato de que há uma tensão de forças que envolvem o sujeito e a vida, e que a possível estabilidade do pensamento do homem é fictícia:

O que existe é uma multiplicidade, uma luta. A ideia de sujeito é uma ficção que oculta uma pluralidade de forças, de instintos. Sujeito e pensamento são reduções da língua, são palavras; por trás destas simplificações existe um “afeto”, a busca por superação, a vontade de potência. O que deve ser colocado em questão é a noção do sujeito como substância: a impossibilidade do pensamento substancial resulta da inexistência da substancialidade do sujeito

(Mosé, 2005: 182).

► A crise do sujeito dá origem ao que Foucault denomina a “crise da representatividade”. Como o homem poderia se representar sem se basear em uma essência substancial que até então acreditava possuir? A representação passa por um período de adaptação no qual a ordenação cronológica, a relação entre causa e consequência são abaladas:

Enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente – cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina de “a crise de representabilidade”

(Gumbrecht, 1998: 14).

► Por esse motivo, podemos observar uma mudança nas narrativas dos romances e das autobiografias do início do século XX, pois o homem vê-se como sujeito fragmentado que habita um mundo também fragmentado. Há um fluxo de consciência constante, em que o sujeito é exposto a múltiplas experiências sensoriais na cidade e aos seus próprios pensamentos que tentam acompanhar o ritmo imposto pela vida.

► Na impossibilidade de narrar o tempo cronológico e a essência do ser, narra-se o psicológico e fragmentação do sujeito. De fato, a crise do sujeito e da sua representatividade acompanha a noção de sujeito até a atualidade. Ao discorrer sobre o assunto, não podemos deixar de levar em consideração que a crise da representatividade afeta a narrativa, e como consequência, atinge o romance na sua forma e conteúdo, já que a escrita romanesca problematiza esse momento de instabilidade da noção de sujeito e do pensamento:

O pensamento não resulta de um ponto, de uma intenção, do eu, da consciência, mas de uma guerra, de um confronto plural e instável, da vida como vontade de potência. [...] Pensar não é uma atividade produzida por uma entidade única: por trás de todo pensamento existem paixões que se chocam, e o eu é a ficção que busca conter essa batalha de instintos e paixões. O pensamento, mesmo passando pelas diversas instâncias simplificadoras, não se reduz aos códigos e, em sua maior parte, traduz forças instintivas

(Mosé, 2005: 181).

► Neste trabalho, observaremos essa fragmentação do sujeito e a crise da sua representatividade na narrativa no romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, publicado em 1925. Concentraremos nossa análise na personagem central para a desconstrução da concepção de sujeito uno: Septimus Warren Smith. Poderemos enxergar como a “verdade absoluta” foi desmistificada através da crise do sujeito instaurada na consciência/inconsciência dessa personagem, bem como a forma pela qual a narrativa precisou adaptar-se a essa mudança.

1. A multiplicidade de verdades e a crise do sujeito

► A tentativa de apreender o conceito absoluto de verdade sempre acompanhou o homem. As inúmeras formas pelas quais o ser humano tentou estabelecer uma única verdade, tais como: a verdade divina, a verdade científica, entre outras, foram investidas do homem em tentar compreender-se a si mesmo enquanto ser que habita um mundo tão diverso e tentar

se sustentar em uma base sólida.

▶ Entretanto, com a crise do sujeito advinda das inúmeras transformações pelas quais a sociedade passou, como revoluções, guerras e novos ideais filosóficos, colocou-se em evidência a seguinte questão: existe uma verdade absoluta na qual todos estão apoiados? Filosoficamente, o início do século XX produziu um desencadeamento de ideias concernentes a tal questionamento:

Nietzsche não somente decompõe o enunciado cartesiano, colocando em questão a substancialidade do sujeito e do pensamento, mas inverte a direção da questão proposta por Descartes: mais do que saber a verdade ou falsidade dos conceitos, seria necessário perguntar ao filósofo: “Por que sempre a verdade?” Essa pergunta termina por remeter à necessidade metafísica da verdade, que, como vimos, traduz a vontade de duração, de estabilidade, de constância.

(Mosé, 2005: 182-183).

▶ Para Nietzsche, a ideia de uma verdade de estrutura inabalável é uma construção humana que não agrega valor ao pensamento crítico desse sujeito em crise com os seus valores e com a sua própria noção de sujeito. Pelo contrário, a crença em uma verdade una só serve para afastar o homem da compreensão de que “há muitas ‘verdades’, e, conseqüentemente, não há nenhuma verdade.” (Nietzsche, 2008: 282).

▶ Em *Mrs. Dalloway*, encontramos uma personagem que enfrenta essa crise do sujeito moderno e a contestação do conceito de uma verdade única. No romance de Virginia Woolf, Septimus é, dentre todos os personagens que fazem parte da narrativa, o que enxerga as coisas e a vida de maneira mais divergente.

▶ A crença de Septimus na verdade humana é modificada devido ao trauma da guerra. A assimilação da finitude do homem e a experiência com a morte dão a Septimus um olhar diferenciado diante da vida e mudam sua ideia de verdade, ainda que de forma inconsciente, já que o personagem parece conviver com períodos alternados de lucidez e delírio: “A verdade é que os seres humanos não têm bondade, nem fé, nem caridade, senão o necessário para aumentar o prazer do momento.” (Woolf, 2011: 31, 93). Apesar de ser visto como louco, Septimus em diversos momentos da narrativa é o personagem que enxerga o mundo de forma mais completa, isto é, ele vê além do que é aparente, questionando o sentido do mundo:

explicou como a gente era má; as mentiras que inventavam os transeuntes e que ele via. Conhecia todos os seus pensamentos, disse; conhecia todas as coisas. Conhecia o sentido do mundo, disse. [...] bem podia ser que o próprio mundo não tivesse sentido

(Woolf, 2011: 71-92).

► A mulher de Septimus também não consegue acompanhar a transformação pela qual o marido passa. A crise de Septimus também atinge Lucrezia, que se vê impossibilitada de ajudar o marido e de compreendê-lo:

Lucrezia Warren Smith dizia consigo: “É cruel isto; por que devo sofrer?”, perguntava-se enquanto descia a avenida. “Não, não posso mais suportar isto”, dizia depois de haver deixado a Septimus, que já não era Septimus, a dizer coisas duras, injustas, cruéis, a falar consigo mesmo, a falar com um morto, ali naquele banco

(Woolf, 2011: 70).

► É interessante notar que, a descrença na realidade “verdadeira” vem acompanhada da crise em entender a si próprio. O sujeito moderno vive um sentimento de frustração ao se dar conta de que nunca será possível entender-se como *um* sujeito, e que talvez, nunca conseguirá compreender-se na multiplicidade de sujeitos que habitam um só corpo.

► O drama de não identificar-se mais com uma construção social de aparentes identidades e verdades acomete Septimus, que se suicida:

A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só

(Woolf, 2011: 185).

► A totalidade do sujeito é composta de inúmeras identidades e fragmentos, que nem ele, nem os outros conseguem assimilar na sua completude:

a existência de uma essência do mundo é uma ficção: se a vida é uma luta, se toda configuração é provisória, então toda ideia de unidade é fictícia. A identidade é uma crença nascida do medo do caráter absolutamente transitório de tudo o que vive

(Mosé, 2005: 169).

► Esse é o grande viés do romance moderno: o sujeito é desafiado a transcender a realidade imposta sobre si de unicidade e coesão, e assim, demonstra o seu desencantamento com o mundo:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu

objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.

Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo

(Adorno, 2003: 58).

2. A crise da narrativa e a mudança na forma do romance

► Essa crise do sujeito e esse desencantamento com o mundo influenciam diretamente a forma de narrar e do sujeito se autorrepresentar no romance. Retomando o pressuposto de Foucault, há nesse período a “crise da representatividade”. Como narrar, se a estrutura romanesca tradicional (que possui uma estrutura bem delimitada, com início, desenvolvimento e fim, com o tempo da narrativa situado cronologicamente) não consegue mais seguir o fluxo de pensamento desse indivíduo que questiona a si próprio e ao mundo em que vive? Como o sujeito pode se autorrepresentar em uma forma que parece não acompanhar esse homem em crise, que não se vê mais como único e entende-se como presente, passado e futuro ao mesmo tempo? É nesse contexto que a crise da narrativa se instaura, e a forma do romance é alterada.

► Um dos pontos fundamentais alterado no romance moderno é a dissolução da linearidade narrativa. O sujeito que passa a entender-se com múltiplo e carrega consigo o presente, o passado e o futuro simultaneamente:

Sabemos que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que é tempo, tempo não-cronológico.

A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores

(Rosenfeld, 2006: 82).

► Logo, a narrativa tenta acompanhar esse fluxo de consciência não linear, já que, a memória e os pensamentos não se comportam de maneira cronológica e esquemática na prática cotidiana. O romance então, traz para dentro de si essa interrupção, esse fluxo de pensamento cambiante e simultâneo:

Por certo que é nessa mesma possibilidade que reside a problemática que caracteriza essa espécie de romance: a perda de qualquer simbolização épica, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e inestruturada de estados de alma, a substituição da efabulação concreta pela análise psicológica. Essa problemática encontra-se ainda acentuada pelo fato de o mundo exterior que entra em contato com essa interioridade, conformando-se com a relação que liga

esses dois elementos, só poder ser totalmente atomizado ou amorfo e, seja como for, destituído de qualquer sentido

(Lukács, 2000: 130).

► Em *Mrs. Dalloway*, o fluxo de consciência dos personagens é constante na narrativa, e vemos que o pensamento deles transita entre passado e presente, como no encontro entre Peter Walsh e Clarissa Dalloway que suscitou lembranças e conectou-as ao presente:

Pois ela era uma menina, que arrojava pão aos patos, na companhia dos pais, e ao mesmo tempo uma mulher que se dirigia para os seus pais junto ao lago, carregando nos braços a própria vida, que ia crescendo à medida que se lhes aproximava, até se tornar uma vida inteira, uma vida completa, que ela pôs ante eles, dizendo: “Foi isto o que eu fiz da minha vida! Isto!” E o que havia feito? Que havia feito dela, afinal? pensava, cosendo ali, junto a Peter. Olhou para Peter Walsh; seu olhar, atravessando todo aquele tempo e aquela emoção, alcançou-o hesitante

(Woolf, 2001: 49).

► Nesse tipo de narração o leitor encontra mais dificuldade, pois as informações não lhe são dadas de forma clara e completas. Ele precisa acompanhar o fluxo de consciência dos personagens e por diversas vezes, deve retomar a sua leitura para melhor compreender o texto.

► Em *Mrs. Dalloway* não há um narrador somente. Há uma consciência pluripessoal que permeia a narrativa: “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes” (Auerbach, 1987: 483). O lirismo é predominante, pois como a narrativa volta-se para a interioridade do sujeito e este vive uma crise, o aspecto lírico delineia a estética narrativa, num amálgama de consciência, natureza e sujeito:

Não tinha medo. A cada momento a Natureza lhe dava a entender, com algum risonho aviso, como aquela mancha de outro que percorria a parede – ali, ali, ali –, a sua intenção de revelar-lhe, agitando as plumas, sacudindo as tranças, lançando o manto de um modo ou outro, mas com beleza, sempre com beleza, ou ficando a seu lado para sussurrar entre as mãos em concha as palavras de Shakespeare... a intenção de revelar-lhe o seu oculto sentido

(Woolf, 2011: 142).

► O lirismo que toma conta da narrativa é fruto da exteriorização da subjetividade em crise. O que motiva a narração é um fato banal, e não um grande acontecimento como acontecia nos romances anteriores à época em questão. Contudo, é esse fato banal que gera uma crise

radical. Em *Mrs. Dalloway*, o simples caminhar nas ruas, o badalar dos sinos ou mesmo o som de uma ambulância dão origem a imersões dos personagens em reflexões e lembranças, como Peter Walsh reflete sobre a civilização:

Um dos triunfos da civilização, pensou Peter Walsh. É um dos triunfos da civilização... (enquanto estridulava a clara campainha da ambulância). [...] Isso o que o impressionava, ao regressar do Oriente – a eficiência, a organização, o espírito comunal de Londres

(Woolf, 2011: 153).

► Como se vê, *Mrs. Dalloway* dialoga em muitos aspectos com essa nova estética literária do romance moderno, em que o sujeito e a narrativa estão em crise. A representatividade passa então por adaptações: do sujeito, na assimilação da sua multiplicidade, e da narrativa, que precisou através de nova forma e técnica, ajustar-se a um novo padrão de narração:

O romance moderno torna-se, assim, o romance da consciência refinada, foge às convenções da apresentação dos fatos e da narração da história, dessubstancializa o mundo material e o põe em seu devido lugar, transcende as limitações e simplicidades vulgares do realismo, de modo a servir a um realismo superior. O romance moderno é o romance mais livre, e sua liberdade é a liberdade de não só de ser mais poético, mas também mais verdadeiro em relação ao sentimento da vida

(Flechter; Bradbury, 1989: 334).

Conclusão

► O estudo do romance vanguardista torna-se essencial para a compreensão do movimento deflagrado a partir do século XX: a relativização do tempo e espaço, o questionamento do real e a desagregação do sujeito unificado em uma só essência, foram aspectos fundamentais para a mudança de perspectiva da estética romanesca.

► Vale lembrar que o novo romance não abandona as formas antes conhecidas, nem as nega totalmente; há, todavia, um esvaziamento da forma tradicional das artes em geral (romance, pintura) que tenta acompanhar a consciência desse sujeito em crise. Não há mais como olhar o todo, apenas as partes, assim como não há mais como entender o personagem do romance de forma plena, mas o próprio personagem está em crise com a sua ideia de identidade, pois esta já não é mais apenas *uma*.

► Nesse sentido, as postulações de Nietzsche sobre a multiplicidade do sujeito e sobre a existência de muitas verdades vieram a solidificar, em um momento conturbado, uma filosofia que muito influenciou a literatura da época:

Ao desvendar a sobreposição de camadas que compõem a ideia de sujeito, Nietzsche termina por localizar o sujeito moderno como resultado do intrincado sistema de ficções e de crenças que compõem a metafísica

(Mosé, 2005: 184).

A crença é o início primordial já em cada impressão dos sentidos: uma espécie de dizer-sim é a primeira atividade intelectual! Um “considerar verdadeiro” no início! Portanto, temos que explicar: como surgiu um “considerar verdadeiro”? Que espécie de sensação jaz por trás do “verdadeiro”?

(Nietzsche, 2008: 267).

► Constatamos em *Mrs. Dalloway*, uma consonância no que diz respeito à nova forma narrativa do romance, bem como ao destaque da crise do sujeito, o que o torna leitura primordial para o estudo do romance da época e para a observação da influência que teve no romance contemporâneo.

Referências

- Adorno, Theodore. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
 - Auerbach, Eric. “A meia marrom”. Mimesis. São Paulo: Perspectiva, 1987.
 - Flechter, John & Bradbury, Malcolm. “O romance de introversão”. Bradbury, Malcolm &
 - Macfarlane, James (org.). Modernismo: guia geral. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
 - Gumbrecht, Hans U. “Cascatas da modernidade”. Modernização dos sentidos. São Paulo: Ed. 34, 1998.
 - Lukács, Georg. “O romantismo da desilusão”. A teoria do romance. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2000. Coleção espírito crítico.
 - Mosé, Viviane. “O sujeito moderno”. Nietzsche e a grande política da linguagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
 - Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Notas e posfácio Paulo
-

Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

• Nietzsche, Friedrich. A vontade de poder. Trad. Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

• Rosenfeld, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto* I. São Paulo: Perspectiva, 2006.

■ Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

[illegible]

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 (sala 330)- 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, significante 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

► 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 492:104v^o). 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 forca 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 forca, 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 forca (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,

homílias) 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 qualidade 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 *Arquivo Histórico da Madeira*, vol. XIV:94-239. Funchal.

► Eliade, Mircea (1972). *Tratado de Historia de las Religiones*. México: Ediciones Era.

► Frutuoso, Gaspar (1873). *Saudades da Terra*, Livro II. notas de Álvaro Rodrigues de Azevedo. Funchal: Tipografia Funchalense.

► *Livro 161, Livro da Confraria (Receita e Despesa 1571-1572)*. Arquivo Regional da Madeira.

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

Uma leitura em quatro tempos do poema *O Defunto* - Pedro Nava

A four-part reading of the poem 'O Defunto' by Pedro Nava

Ilma de Castro Barros e Salgado, Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras.

Doutorada em Letras, Literatura comparada.

ilmasalgado8@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta a leitura do poema *O Defunto* (1938), escrito por Pedro Nava, fazendo, no mesmo, quatro recortes: um “eu-narrador” que dá voz a outros “eus-narradores”; a unidade indivisível dos signos verbais com imagens mentais; o discurso carnavalizado e a dramatização, possibilitada pela leitura oral do poema.

Palavras chave: poema, Pedro Nava, polifonia, visualização, carnavalização, dramatização.

Abstract: This article presents the reading of the poem *O Defunto* (1938), by Pedro Nava making four cuts in it: a narrator that gives voice to other “narrator-egos”; the indivisible unity of verbal signs with mental images; the carnival language; and the dramatization made possible by the poem oral reading.

Keywords: poem, Pedro Nava, polyphony, visualization, carnivalization, dramatization.

Introdução

► Para melhor nos enquadrarmos em um dos eixos temáticos, definidos por este Congresso – O Verbo, a escrita e as inúmeras formas da escritura como forma de ser – propusemo-nos a fazer a leitura do poema *O Defunto* (1938), fazendo, no mesmo, quatro recortes: “eu-narrador” que dá voz a outros “eus-narradores”; a unidade indivisível dos signos verbais com imagens mentais; o discurso carnavalizado e a dramatização, possibilitada pela leitura oral do poema. A esse último recorte feito na leitura do poema, faremos uma extensão ao emprego da ekphrasis.

1. O autor

► Iniciamos a apresentação do presente ensaio, dando a palavra a Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) para, com seu soneto, traçar uma breve trajetória de seu contemporâneo, Pedro Nava (1903-1984), cujo poema é objeto de nosso estudo.

Pedro (o múltiplo) Nava

Tantas vezes corri ao Dr. Nava

em demanda de alívio, ele acudia.

De seu saber minh'alma fez-se escrava,

e o corpo, devedor com alegria.

Do moço Nava a poética palavra

que, em cadências modernas se expandia,

admirei, e no peito ainda se grava

um certo poema seu, que me arrepiava.

Nava pintor e Nava desenhista

esquivo, agudo, exato, surpreendente,

quem nos seus traços não consola a vista?

Esse querido Nava, simplesmente,

de nosso tempo fiel memorialista,

é mistura de santo, sábio e artista.

(Andrade In Mindlin & Perez, 1983:1)

► Foi, no início da década de 1920, em Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais, que Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus de Guimarães, Pedro Nava, Ciro dos Anjos, e muitos outros intelectuais, se conheceram e participaram do Movimento Modernista Brasileiro, em sua versão mineira, tornando-se grandes amigos.

► Retomando o soneto de Drummond de Andrade, dentre as múltiplas atividades desempe-

nhadas por Pedro Nava, escolhemos a poesia. Esse gênero literário não recebeu do autor a extensa publicação dada à escrita de sua obra memorialística – Baú de ossos (1972); Balão cativo (1973); Chão de ferro (1976); Beira-mar (1978); Galo-das-trevas (1981); O círio perfeito (1983). Escrevia as páginas iniciais do volume que se intitularia Cera das almas quando se suicidou, em 13 de maio de 1984, na cidade do Rio de Janeiro. Esses manuscritos foram publicados, com a autorização do herdeiro dos direitos autorais do memorialista, Dr. Paulo Penido, em 2006.

2. O poema

2.1. A morte – tema recorrente

► O Defunto figura na Antologia dos Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos, organizada por Manuel Bandeira, em duas edições (1946 e 1964). A denominação “poeta bissexto” aponta, como já afirmado, para sua curta produção no gênero.

► Pela leitura das obras de Pedro Nava, bem como por suas entrevistas, é possível sugerir que a escolha do título e o desenvolvimento do poema já apontem para um autor que, desde sua infância, marcava um confronto com a “intrusa”, que ocasionou, por duas vezes, a mudança de rumo em sua vida: aos oito anos (em 1911), a sofrida perda do pai, na cidade do Rio de Janeiro, o levou de volta para sua terra natal, mais precisamente para a casa da avó materna; e, com o falecimento desta, em 1913, toda a família se mudou para Belo Horizonte.

► Nessa cidade, já formado em Medicina, o poeta se apaixona por “Lenora”, codinome de Zilá Pinheiro Chagas. No entanto, ao tomar conhecimento da morte de seu grande amor, o médico se transfere para Monte Aprazível, no interior paulista.

► Na publicação de nossa tese de doutoramento (Salgado, 2014), mencionamos inúmeras citações do autor sobre a ação da “Morte-megera” em muitos familiares e também de fatos ligados a elementos sobrenaturais.

2.2. Elementos estilísticos

► Os quatro recortes utilizados para o desenvolvimento da leitura de O Defunto não serão destacados isoladamente. Na esteira de Octavio Paz (1996), procederemos a uma rotação do poema.

► O título – O Defunto – já remete o receptor à ideia de finitude corpórea de um ser humano, socialmente identificado, para a oficial inumação. O médico-escritor não usou a palavra cadáver – sujeito individual, sem informações identificadoras – certamente, bastante conhecida, desde sua vida acadêmica. Um olhar social aconteceu – o eu nos pares.

► A dedicatória a Afonso Arino de Melo Franco nos suscitou a possibilidade de o poeta ter creditado ao amigo o encargo do cumprimento de sua vontade, em relação ao réquiem. Entretanto, modos imperativos no plural (vós/vocês) aparecem, de forma enfática, desde o segundo verso da primeira estrofe, caracterizando seu convite a possíveis espectadores a refletirem sobre sua futura participação no acontecimento.

► Ao escrever o poema, Nava se coloca como um autor-defunto. Suas recordações, de velórios habituais, o levam, no presente, a propor uma mudança do cenário para o próprio advir. O poema se desenvolve, portanto, em um espaço temporal de presente, passado e futuro. O autor se associa a outros “eus” e propõe uma ruptura cênica que não apresentará um defunto, generalizado; mas o defunto, determinado pela sua vontade. Entretanto, na esteira de Mikhail Bakhtin (1997), abstraímos do poema um autor-narrador polifônico, que promove a combinação de outras vontades do acontecimento.

► Na abertura deste trabalho, foram mostradas, através do soneto de Carlos Drummond de Andrade, diversas atividades desempenhadas por Nava. Em nossa pesquisa – Formas intercomunicacionais em Pedro Nava: o signo verbal e o pictórico – defendemos a fraternidade entre as artes, tão determinada e determinante nas obras do autor (Salgado, 2014).

► Na análise de *O Defunto*, acompanhamos o poeta, utilizando variadas imagens, de forma a desenvolver no leitor um comportamento paralelo ao de um espectador diante de um quadro. Essa conjugação entre a escrita e o pictórico é confirmada por Lúcia Santaella que afirma ser “na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual sempre foram levados a níveis surpreendentes.” (Santaella, 1993: 49).

► O fato de ser dotado de “espírito visual” é uma recorrência nas citações de Pedro Nava. Seu entusiasmo pelo uso pictórico leva-nos à impressão de que ele escrevia com um pincel. Variados são os exemplos, em sua obra, de, através da leitura de um signo verbal (também em prosa), estarmos diante de uma pintura. Um dos mais comoventes textos do autor é o que descreve sua dor pela morte do pai, levando o leitor ao sentido de figuralidade: “[...] Ali eu estava sendo mutilado e reduzido a um pedaço de mim mesmo. [...] Depois a ferida cicatriza,

mas a mão perdida é dor permanente e renovada, cada vez que a intenção de um gesto não se pode completar”. (Nava, 1984: 441)

► Parafraseando Lúcia Teixeira (1996), observamos, na contextualização temática de todo o poema, a semântica do discurso, fazendo acontecer o espetáculo visual.

► Dando continuidade aos recortes feitos na leitura do poema, chegamos ao estilo grotesco, relacionado à loucura da linguagem do carnaval, com que o autor-narrador emite a imagem do seu discurso. A atribuição de características da carnavalização da literatura também nos conduz às observações do filósofo russo, Mikhail Bakhtin (1997), sobre a existência de duas realidades do fato narrado, utilizadas pelo eu-narrador: uma convencional e uma carnavalesca.

► O quarto e último recorte no poema é o da dramatização em que, através da oralidade, se apresentam significado, imagem e ritmo. Esta é a técnica da ekphrasis, cuja etimologia (“de phrazô, ‘fazer entender’ e “ek”, ‘até o fim’) foi tratada por João Adolfo Hansen (2006), um dos notáveis estudiosos do assunto. Para o autor, a ekphrasis faz uso de diversos elementos que produzem elementos visuais e conduzem a um significado total. Dentre os recursos utilizados na ekphrasis, Hansen destaca a sua destinação oral, citando Hermógenes que “fala da audição como meio para a visão, pois prevê que a ekphrasis seja dramatizada oralmente, fazendo a audição do público”. (Hansen, 2006:15)

► Convidamos, então, o receptor a fazer, oralmente, a leitura de todo o poema, de forma que sejam verificados os elementos estilísticos destacados para a presente análise.

O Defunto

A Afonso Arinos de Melo Franco

► Nos versos 1 a 10, o eu-narrador, usando uma temporalidade futura, se dirige a alguns destinatários (vós/vocês), dispensando um velório convencional.

Quando morto estiver meu corpo

evitem os inúteis disfarces,

os disfarces com que os vivos,

só por piedade consigo,

procuram apagar no Morto

o grande castigo da Morte.

Não quero caixão de verniz

nem os ramalhetes distintos,

os superfinos candelabros

e as discretas decorações.

(Nava, 1938)

Na sequência, o autor-defunto emprenha-se, de forma grotesca e carnalizada, no desejo de seu próprio réquiem:

Eu quero a Morte com mau gosto!

Deem-me coroas de panos.

Deem-me as flores do roxo pano,

angustiosas flores de pano,

enormes coroas maciças,

como enormes salva-vidas,

com fitas negras pendentes.

E descubram bem a minha cara:

que a vejam bem os amigos.

Que a não esqueçam os amigos

e que ela lance nos seus espíritos

a incerteza, o pavor, o pasmo ...

E a cada um leve bem nítida

a ideia da própria morte.

Descubram bem esta cara!

Descubram bem estas mãos:

Não se esqueçam destas mãos!

– Meus amigos! olhem as mãos!

Onde andaram, que fizeram,

em que sexos se demoraram

seus sabidos quirodáctilos?

Foram nelas esboçados

todos os gestos malditos:

até furtos fracassados

e interrompidos assassinatos.

*– Meus amigos! olhem as mãos,
que mentiram às vossas mãos...
Não se esqueçam!
elas fugiram
da suprema purificação
dos possíveis suicídios ...*

*– Meus amigos! olhem as mãos,
as minhas e as vossas mãos!*

*Descubram bem as minhas mãos!
Descubram todo o meu corpo.
Exibam todo o meu corpo
e até mesmo do meu corpo
as partes excomungadas,
as sujas partes sem perdão
que eu esmagava nos sábados
e que aos domingos renasciam...*

*– Meus amigos! olhem as partes ...
Fujam das partes.
Das punitivas, malditas partes ...
Eu quero a morte nua e crua
terrífica e habitual,
com seu velório habitual*

(Nava, 1938).

► De repente, como uma antítese a essa consciência irônica, como numa multiplicidade de vozes, surge uma nova vontade de acontecimento.

– Ah! o seu velório habitual.

Não me envolvam num lençol:

a franciscana humildade,

bem sabeis que se não casa

com meu amor pela Carne

com meu apego do mundo.

Eu quero ir de casimira:

de jaquetão com debrum,

calça listrada, plastron

e os mais altos colarinhos.

Deem-me um terno de ministro

ou roupa nova de noivo ...

E assim solene e sinistro

quero ser um tal defunto,

um morto tão acabado,

tão aflitivo e pungente,

que sua lembrança envenene

o que restar aos meus amigos

de vida sem minha vida

(Nava, 1938).

► Finalmente, a voz de Pedro Nava; seu horror à morte. A inutilidade do morto. A sua não vontade de “partir desta para outra vida” e a esperança de voltar. Um apelo por piedade. Uma metáfora da morte.

– Meus amigos! lembrem de mim

se não de mim, deste morto,

deste pobre terrível morto

que vai se deitar para sempre

calçando sapatos novos!

Que se vai como se vão

os penetras escoraçados,

as prostitutas recusadas
e os amantes despedidos.
Que se vai como se vão
os que saem enxotados
e tornariam sem brio
a qualquer gesto de chamada.

– Meus amigos! tenham pena,
senão do morto, ao menos
dos dois sapatos do morto!
Dos seus incríveis, patéticos
sapatos pretos de verniz.

Olhai bem estes sapatos
e olhai os vossos também

(Nava, 1938).

► A sonoridade do poema nos conduz, novamente, a Octavio Paz: “Mais uma vez, ritmo e imagem são inseparáveis [...]: só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido.” (Paz, 1996:36)

Considerações finais

► Ao escrever, em 1938, aos trinta e três anos, O Defunto, Pedro Nava, como pertencente à primeira vertente do Movimento Modernista Brasileiro, ratificou duas das principais características do Movimento: a liberdade estética e a crítica social. Notável mostra da singularidade do detalhe, das cores, movimentando as duas artes-irmãs: a literatura e a pintura. Na ideologia do poeta, a irreverência como forma de negligenciar a empáfia social; a necessidade da quebra de paradigmas da sociedade convencional.

Referências

-
- This image shows a blank sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Texto y sacralidad en los dibujos de Wolfgang Laib

Text and sacrality in Wolfgang Laib's drawings

Salvador Jiménez-Donaire Martínez

Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, C/ Laraña 3,
41011, Sevilla, España

Resumen: Este trabajo examina una de las partes más desconocidas de la obra de Wolfgang Laib – un extenso cuerpo de dibujos en papel realizados desde la década de los 90 en los que el artista alemán repite delicados símbolos trazados con lápiz y pastel al óleo. En algunos de ellos, Laib incorpora citas manuscritas tomadas de textos sagrados como las Upanishads, el Tao Te Ching o versos del místico sufí Rumi, enfatizando el contenido espiritual de su trabajo.

Palabras clave: Wolfgang Laib, dibujo, texto, sacralidad, símbolo

Abstract: This article examines one of the most unknown parts of Wolfgang Laib's oeuvre – an extensive body of drawings on paper made since the 1990s in which the German artist repeats delicate symbols traced with pencil and oil pastel. In some of them, Laib incorporates quotations taken from sacred texts such as the Upanishads, the Tao Te Ching or verses by Sufi mystic Rumi, which emphasizes the spiritual content in his work.

Keywords: Wolfgang Laib, drawing, text, sacrality, symbol

Introducción

► Wolfgang Laib (Metzingen, 1950), uno de los artistas más celebrados de la escena contemporánea, ha creado en las últimas décadas un cuerpo de trabajo ecléctico pero coherente a través de materiales naturales y sensuales como el polen, la leche, el arroz o la cera de abeja. En su práctica, cohesionada por un sentido ceremonial e informada por el taoísmo, jainismo, misticismo cristianismo e hinduismo, convergen elementos propios del *land art*, la escultura, la performance, el arte conceptual y el arte minimalista.

► Las obras de Wolfgang Laib están profundamente marcadas por su relación con el sudeste asiático. El artista tiene dos estudios, uno en su Alemania natal y otro en India, en los que pasa seis meses al año respectivamente. Laib explica así la admiración que siente por este país asiático y el pensamiento oriental:

I was always interested in cultures and thinking which is independent from the Greek, Roman and Renaissance thinking, which is dominant in our own culture. For example, Indian religions and philosophies are so totally different, with such totally different concepts about basic things. This confrontation deeply questions our own thinking and life and very much leads to a different future for us

(Menegoi, 2016, p. 72)

► El artista es reconocido internacionalmente por sus *pollen works*, instalaciones con polen de avellano, pino, haya, musgo, ranúnculo y diente de león, que recoge manual y pacientemente en los alrededores de su Alemania natal desde hace más de treinta años. Una de sus propuestas más icónicas son sus *Milkstones*, piedras de mármol blanco pulidas a mano hasta que su superficie se vuelve ligeramente cóncava y es cubierta con leche. Otros trabajos, como las *Brahmandas* (“huevo de Brahma”, en sánscrito) o sus cámaras de cera de abeja le han situado como uno de los creadores más lúcidos de su generación. Sin embargo, en este texto nos centraremos en una de las partes menos estudiadas de la obra de Laib: un extenso cuerpo de dibujos en papel realizados desde la década de los 90 en los que el artista incorpora palabras e inscripciones manuales con sentido espiritual. No en vano, algunas de estas citas están tomadas de las Upanishads, una colección de escritos sagrados hinduistas redactados en sánscrito –lengua que Laib estudió y domina– y que datan del siglo XVII a IV a.C. Otras citas son tomadas del Tao Te Ching, libro esencial del pensamiento taoísta y que Laib memorizó durante su adolescencia. El artista incorpora también citas de Rumi, poeta y místico persa nacido en el siglo XII, por quien Laib siente una honda admiración.

1. Obra gráfica y dibujos de Wolfgang Laib

► Formalmente simples y paralelamente complejos a nivel simbólico y de profundidad de pensamiento, los dibujos de Laib constituyen un corpus de trabajo esclarecedor e ineludible en la trayectoria del artista. El propio Laib reconoce las interferencias visuales y conexiones

conceptuales entre su obra gráfica y tridimensional:

There are very close and complex links between my drawings, photographs and sculptural works. Photographs often resemble sketches or capture something that then in part crops up suddenly in my work many years later [...]. Conversely, there are also photographs, for example of mountains, ziggurats and graves, that arose years after my pollen mountains, the rice houses or the wax ziggurats

(Sönmez, 2002, p. 34)

1.1 Referencias y similitudes formales

► Pese a su escala y apariencia humilde, sus dibujos en ningún caso deben someterse a la categoría de trabajos preparatorios, sino que deben ser entendidos como obras autónomas y, de manera simultánea, intrínsecamente relacionadas con el resto de sus propuestas artísticas. Así, en 1994, Laib escribía “Cámara de cera de abeja para una montaña” en uno de sus dibujos (Figura 1) – obra seminal para lo que más tarde se convertiría en sus *Wax Chambers*, instalaciones multisensoriales realizadas con el líquido resultante del fundido del panal de abeja, una sustancia dorada que desprende un suave aroma a miel y a la que Laib atribuye cualidades numinosas.



Figura 1. Wolfgang Laib, *A Wax Room for a Mountain*, 1994. Serigrafía y pastel al óleo sobre papel Rivoli. Ed. 75. 49,2 x 40,9 cm.

► La pureza formal de las propuestas instalativas y escultóricas de Laib no se ve eludida en sus trabajos sobre papel. El grafito y óleo en barra, (con frecuencia de color amarillo, blanco y negro, y rara vez rojo) son sus materiales principales. En algunas ocasiones Laib ha editado obra gráfica (serigrafía y litografía), pero la mayor parte de su producción en papel corresponde a dibujos únicos, de pequeña y mediana escala, que rezuman la fragilidad y delicadeza propia de la gramática visual del artista.

► Esa depuración formal fue inculcada en Laib desde su infancia. Su familia siempre estuvo interesada por el arte, especialmente el oriental, lo que los llevó a viajar con frecuencia a India, Irán, Afganistán y otros países asiáticos. El alemán cuenta cómo, tras una estancia en Turquía que les conmovió, sus padres pasaron a habitar el espacio doméstico de una manera casi ascética-esteta: “My parents came home, and all the furniture disappeared. (...) we wanted to have only the art in the space, and not be disturbed by anything else” (Art21, 2014).

► Laib recuerda visitar con frecuencia exposiciones en París sobre Brancusi, a quien sus padres consideraban “a semi-god, and I followed them completely” (Our Choices, 2017b), y cita a Malevich como otra de las grandes referencias escultóricas y plásticas durante su infancia:

[...] my father was very interested in Malevich and I grew up with a lot of influence from Malevich. I lived in this very small village in southern Germany. There was a small town nearby where around fifty Malevich paintings were stored until 1958 when they were sold to the Stedelijk in Amsterdam. [...] There was an exhibition of the paintings before they left and I have seen a photograph of myself when I was eight years old, standing in front of a painting by Malevich – a yellow rectangle!

(Menegoi, 2018, p. 82)

► No sorprende que tales referencias, de elevado refinamiento y reduccionismo formal, hayan informado la dicción visual de Laib. Sin embargo, es importante señalar que la sencillez o reducción que sus trabajos presentan va más allá del plano meramente estético: “I am not searching for formal simplicity, like the minimalists. I ask much more” (Menegoi, 2018, p. 82). La depuración de sus dibujos parece estar más cerca del arte tántrico del siglo XVII (Figura 2) que de la corriente minimalista. De hecho, Laib reconoce en una entrevista para Our Choices que su familia vio y compró en la década de los sesenta unos dibujos tántricos, lo que explicaría las afinidades entre éstos y su trabajo. El propio Laib explica su fascinación por este tipo de manifestación gráfica: “They look like a Mondrian, but they are 400 or 500 years old” (Our

Choices, 2017). Para Laib, la simplicidad lleva a la renuncia, una de las nociones principales del taoísmo; también de la pobreza franciscana. A este respecto, Laib ha mentado con frecuencia a San Francisco de Asís como uno de sus maestros espirituales, aunque no practica ni adscribe su trabajo a ninguna religión: “conozco muchas cosas de bastantes y muy distintas religiones, y las valoro mucho, pero nunca me he vinculado con una religión específica (...) Yo trabajo en algo mucho más abierto” (Page, 1986).

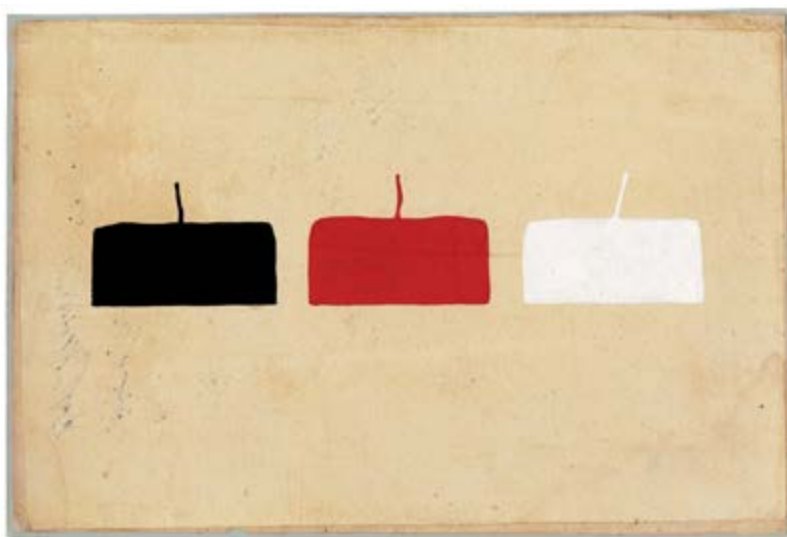


Figura 2. Pintura tántrica del siglo XVII, de autor anónimo, encontrada por el poeta Franck André Jamme e incluida en su libro “Tantra Song” (2011). Medidas desconocidas.

► Como el de Laib, el arte tradicional hindú está basado en la ritualidad, y en él la imagen es usada como vehículo para desplazar ideas sagradas. Es por esto que Margit Rowell vincula los trabajos del alemán con prácticas creativas tántricas:

Many aspects of Laib's creativity (...) might evoke a tantric aesthetic. His works are without figuration or deliberately personal expression; (...) they eschew all Western techniques and iconographic conventions. (...) His simple repeated shapes mirror an ideal vision; even when they present familiar forms (houses, ziggurats, ships, mountains), they are never a likeness of something seen (...)

(2000, p. 35).

► En efecto, sus dibujos se componen de símbolos y figuras que se encuentran en el límite

entre la abstracción y lo casi reconocible, principalmente formas cónicas y piramidales que recuerdan a pequeñas casas, tumbas, montañas o escaleras (Figura 3).

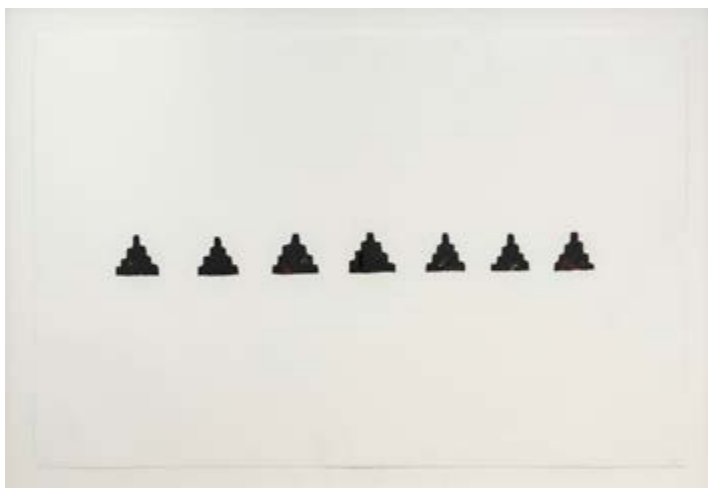


Figura 3. Wolfgang Laib, *Ohne Titel*, 2007. Lápiz y pastel al óleo sobre papel Arches. 80 x 120 cm.

1.2 Significación espiritual: texto y símbolo

► En una entrevista para The Brooklyn Rail con Phong Bui, Wolfgang Laib señala que durante su etapa formativa como estudiante de medicina en la Universidad de Tübingen, reconocida como una de las mejores en Alemania para la instrucción en medicina, derecho y teología, percibió el interés que los pensadores germánicos habían mostrado desde mediados del siglo XIX por la filosofía hindú. En su caso, el estudio de las Upanishads fue decisivo en su decisión de perseguir una carrera como artista:

The last time I went to India I realized that it is not by chance that German philosophers are so interested in Indian philosophy. Life, death, temporary life, and end of life in Indian philosophy are very close to Schelling and Schopenhauer. They were among the first to translate the Upanishads and other Indian philosophy into European languages—that's not by accident. (...) having studied medicine and being interested in what life and death mean from a Western perspective, by the time I found my way with the Upanishads, I felt natural to take the latter path and be an artist instead of a doctor

(The Brooklyn Rail, 2018).

► Así, Laib comenzaría una carrera en medicina, al igual que hizo su padre, pero pronto se sentiría decepcionado por las limitaciones de esta ciencia. Se giró entonces al arte aspirando encontrar en su práctica como creador lo que no pudo encontrar como médico:

Art? (...) I studied medicine before and I have a full doctor's degree. Some people think that has nothing to do with my art but I think that it has a lot to do with my art. What I searched for in medicine and what I couldn't find, I hope to find with my artworks, with my life. I think that I never changed my profession. I just did what I'm now doing, what I wanted to do as a doctor

(Jorgensen, 2005).

► Laib finalizó sus estudios de medicina entre los años 1973 y 1974, presentando una tesis sobre la higiene del agua potable en áreas rurales del sur de India, y trabajó durante algunos meses en hospitales, “entrando en contacto con enfermos y moribundos, una experiencia que le afectó profundamente e influyó en su trabajo artístico” (Marín-Medina, 2007, p. 41). Laib considera que nunca podría haber ideado la obra que hoy realiza de haber estudiado arte en lugar de medicina. “This, of course, I would (...) have never done without studying medicine and avoiding an art college” (Ottman, 1988).



Figura 4. Wolfgang Laib, *Untitled*, 2008. Lápiz y pastel al óleo sobre papel, 38 x 27,5 cm.

► Para Laib, el cuerpo es solo una de las realidades de la dimensión existencial, de la experiencia vital, y considera que la medicina, como ciencia natural, tiene un enfoque demasiado angosto al respecto. En sus dibujos encontramos citas que invitan a pensar más allá de la corporeidad o materialidad del ser. Así, encontramos inscripciones como “You will go somewhere else” –Irás a otro lugar–, “Nicht Hier” –Aquí no–, “From me alone all has risen, in me all exists, in me all dissolves” –De mí solo todo ha surgido, en mí todo existe, en mí todo se disuelve– (Figura 4), “My place is placeless, My trace is traceless, It is neither body nor soul - Rumi, 2007” –Mi lugar no tiene lugar, Mi huella no deja huella, No tiene cuerpo ni alma - Rumi, 2007– o, más explícitamente, “The self is never born, nor does it die at any time - it will not disappear when the body will die” –El yo nunca nace, ni muere en ningún momento - no desaparecerá cuando el cuerpo muera– (Figura 5).



Figura 5. Wolfgang Laib, *The self is never born, nor does it die at any time - It will not disappear when the body will die*, 2006.

Lápiz y pastel al óleo sobre papel, 71.9 × 56.8 cm.

► Estas inscripciones, realizadas a mano, acompañan a repetitivos y delicados símbolos dibujados con pastel al óleo, como pequeñas barcas, llamas de fuego o formas piramidales ancestrales. A través de estas formas arquetípicas, de apariencia sensual y cualidades hápticas (la grasa de la barra de pastel al óleo deja un trazo irregular y aterciopelado en el papel), Laib despierta

visiones de lugares desconocidos. En este sentido, *Passage*, “pasadizo”, es uno de los títulos más recurrentes en las instalaciones y exposiciones del artista, enfatizando su intención de invocar ideas de transformación, transición, y transportación a otros mundos. En todas sus propuestas (instalativas, escultóricas y gráficas), persiste un cierto sentido de misterio sugerido por la evocación de ese viaje espiritual: sus pasillos y cámaras de cera de abeja, así como sus barcos de este mismo material, latón o plata, insinúan esta idea de viaje o travesía (Figura 6).

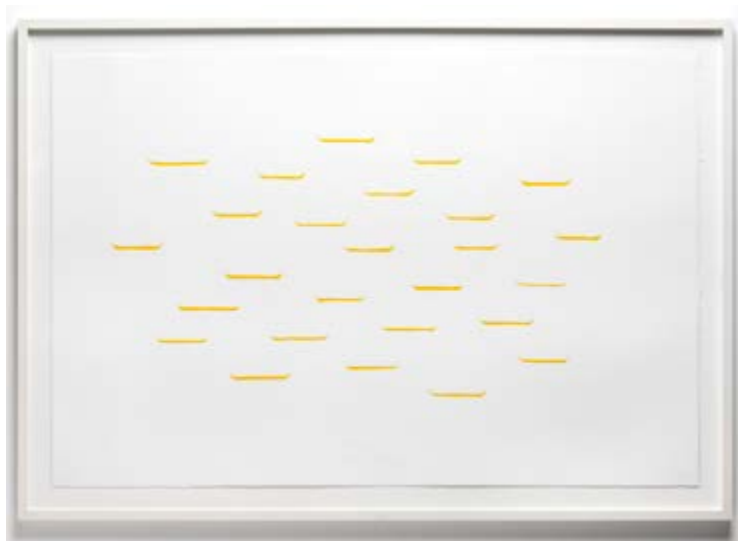


Figura 6. Wolfgang Laib, *Passageway. Inside - Downside*, 2012. Lápiz y pastel al óleo sobre papel, 80 x 120 cm.

► Resulta interesante comprobar cómo en pinturas indias de más de dos siglos de antigüedad, la presencia de barcos (Figura 7) y altares con llamas de fuego (de intrigante similitud con los dibujados por Laib en la Figura 5) es recurrente.



Figura 7. Autor desconocido, *Krishna and Balarama*, c. 1800. Acuarela opaca sobre papel.

1.3 Instalación y exhibición de los dibujos

► En 2017, Laib presentó *The beginning of Something Else* en la sede parisina de la galería Thaddaeus Ropac. La muestra, ideada como una instalación que abarca distintas salas, estaba compuesta por seis *Brahmandas* de forma ovoide esculpidas en granito indio negro y rodeada por un friso de 28 dibujos de gran formato (Figura 8). Estos trabajos en papel, presentados sin marco, muestran una fragilidad extrema, más tensionada aún por la pesadez y rotundidad de las piedras de granito a las que acompañan.



Figura 8. Wolfgang Laib, *The Beginning of Something Else*, Galería Thaddaeus Ropac, 2017, vista de instalación.

► Los dibujos están inspirados en un ritual que Laib presenció durante la recepción del Praemium Imperiale, galardón con el que fue obsequiado en 2015 en Japón. Este ritual, que tuvo lugar en el templo Meji de Tokio, fue realizado por sacerdotes sintoístas vestidos de blanco. A la luz de la luna, iniciaron una procesión alrededor de distintas hogueras encendidas en el patio del templo. Los dibujos, ejecutados en blanco sobre blanco, recogen así la pureza y sencillez de la ceremonia descrita, e ilustran un ciclo lunar a través de un viaje por pequeñas montañas blancas (Figura 9). La sutileza de estos dibujos lleva los niveles de visibilidad al límite, hasta el punto de que los motivos representados desaparecen completamente a poca distancia.



Figura 9. Wolfgang Laib, *The beginning of something else, 6*, 2017. Pastel al óleo y lápiz sobre papel Arches, 122,5 x 81,8 x 2,2 cm.

► De los 28 dibujos, algunos incluyen inscripciones que recuerdan a poemas encontrados en grabados chinos y japoneses. Las citas están tomadas del Upanishad, el Tao Te Ching, y poemas de Rumi. El último dibujo presenta una inscripción frecuentemente encontrada en iglesias italianas (Ropac, 2017).

► En algunas obras, sin embargo, el texto escrito a mano que acompaña a los motivos o símbolos dibujados no es tomado literalmente de ninguna referencia literaria y, lacónico, evoca una poética escueta pero no menos sugestiva, como el caso de la imagen inferior (Figura 10), en la que Laib escribe: “torre de silencio”.

► En algunos casos, el alemán ha acompañado sus instalaciones escultóricas de dibujos realizados directamente sobre el muro de la galería. De este tipo de configuraciones expositivas inferimos dos aspectos importantes de la intencionalidad del artista: por un lado, percibimos un sentido de unicidad entre las piezas escultóricas y los registros dibujísticos, concebidos como un todo indisociable y exhibidos al mismo nivel de relevancia (Laib crea así espacios de contemplación, más que piezas independientes dispuestas en una sala); de otro lado, en sus dibujos murales encontramos nuevamente, y quizá con mayor evidencia que en cualquier otra de sus manifestaciones artísticas, la preocupación de Laib por el binomio permanencia-

-transitoriedad, en este caso tensionado por el carácter efímero del dibujo mural, destinado a desaparecer al finalizar la muestra.



Figura 10. Wolfgang Laib, *Tower of Silence (nr. 4)*, 2020. Pastel al óleo y lápiz sobre papel Burmese, 52 x 42 cm.

► En otros casos, Laib ha diseñado un despliegue expositivo más tradicional y ha dispuesto sus dibujos, enmarcados, como piezas individuales o grupos, lo que demuestra la autonomía que el autor brinda a su obra gráfica.

2. Conclusiones

► En este texto hemos examinado el cuerpo de obras en papel que Wolfgang Laib lleva realizando desde la década de los 90. Aunque el alemán es reconocido por sus instalaciones escultóricas y la originalidad de los materiales que emplea en su práctica, este texto defiende la relevancia de sus dibujos, serigrafías y litografías como registros que evidencian la profundidad conceptual, simplicidad formal y singular poética del imaginario del artista. En este trabajo hemos subrayado la influencia del arte asiático en el universo icónico de Laib, y hemos encontrado enormes semejanzas estéticas entre las pinturas tántricas de los siglos XVII y XVIII con los dibujos del artista. Esta afinidad no persiste solo en términos visuales: existen en ambos

evidentes correspondencias entre la simbología de los motivos representados, como barcos o llamas – formas que evocan una travesía espiritual y la idea de ceremonia o rito. Uno de los focos de mayor interés de sus trabajos en papel es la inclusión de citas como acompañamiento a las formas repetidas de sus dibujos. Laib escribe a mano extractos de libros sagrados como las Upanishads hinduistas, el Libro del Tao chino o versos de poemas sufís atribuidos al místico Rumi. Estas citas, que en ocasiones dan título a los dibujos, recalcan el valor espiritual que imbuye la práctica de Laib, y son prueba del vasto conocimiento que el artista posee de diversas religiones y filosofías orientales. Con sentencias como “Aquí no”, “Irás a otra parte” o “El yo nunca nace, ni muere en ningún momento - no desaparecerá cuando el cuerpo muera”, Laib deja claro porqué abandonó su carrera como médico y abrazó la práctica artística como medio para expresar cuestiones de índole espiritual.

► En última instancia, este texto defiende cómo la sensualidad y fragilidad de sus dibujos, a menudo tan sutiles que se vuelven casi imperceptibles, concede a su obra en papel un valor destacado en la trayectoria de uno de los artistas más singulares de su generación.

Referencias

- Art21. (2014). “Wolfgang Laib in “Legacy”” [Archivo de vídeo]. <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s7/wolfgang-laib-in-legacy-segment/>
 - Bui, Phong. (2018). “WOLFGANG LAIB with Phong Bui”. *The Brooklyn Rail*. <https://brooklyn-rail.org/2018/05/art/WOLFGANG-LAIB-with-Phong-Bui>
 - Marín-Medina, José. (2007). “La obra orgánica de Wolfgang Laib. Aproximación a lo Uno y liberación”. En: *Wolfgang Laib. Sin Principio, Sin Fin. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.
 - Menegoi, Simone. (2017). “Florilegium for Wolfgang Laib”, en *Wolfgang Laib*, ed. Franciulli, Marco & Bernasconi, Francesca. Lugano: Museo d’arte della Svizzera Italiana.
 - Ottman, Klaus. “Wolfgang Laib” (interview). *Journal of Contemporary Art*, vol. 1, no. 1, Spring/Summer 1988, 90-96.
 - Our Choices. (2 de octubre de 2017a). “WOLFGANG LAIB 2/2 – About time” [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5tRDXLMvklU>
 - Our Choices. (2 de octubre de 2017b). “WOLFGANG LAIB 1/2 – About life” [Archivo de vídeo].
-

► Pagé, Suzanne. (1986). "Entretien avec Wolfgang Laib", en *Wolfgang Laib*, Paris: ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

► Rowell, Margit. (2000). "Modest propositions", en *Wolfgang Laib: a Retrospective*. Berlin: Hatje Cant.

► Sönmez, Necmi. (2002). “Where Matter Probably Becomes Energy – or Immaterial. Wolfgang Laib in conversation with Necmi Sönmez”, en *Wolfgang Laib. The Nine Planets – or How the Interrelationships Also Could Be*, Berlin: Hatje Cant.

► Thaddaeus Ropac Gallery (2017). “Wolfgang Laib. The Beginning of Something Else”. https://ropac.net/usr/documents/exhibitions/press_release_url/99/the_beginning_of_something_else-657.pdf

► Este trabajo ha sido desarrollado gracias a un contrato de formación predoctoral PIF otorgado por el VI Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

5. AS LINGUAGENS DA MEMÓRIA

A Imagem Revelada de Nossa Senhora da Lapa	173
O Museu como Espaço Sacrário: Evocação Pictórica da História Militar de Portugal	186
O Museu do Carmo (MAC) e a linguagem vestida: simbolismo através da indumentária.	205
Influencia e inspiración artística de Oriente Medio: Taller de Talavera Celia	220



A Imagem Revelada de Nossa Senhora da Lapa

The unveiled image of the Holy Mother of Lapa

Mila Simões de Abreu, Unidade de Arqueologia, Dep. Geologia e CETRAD/UTAD – Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Quinta de Prados, 5001-800 Vila Real, Portugal

Ana Nunes, Santuário N. S. da Lapa, Senhora da Lapa, 3640-170 Quintela, Sernancelhe, Viseu, Portugal, Doutoranda, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Quinta de Prados, 5001-800 Vila Real, Portugal

Resumo: O aparecimento no século XV de uma pequena imagem, em Quintela, Sernancelhe (distrito de Viseu), está na origem de um dos mais importantes santuários portugueses, o de Nossa Senhora da Lapa. Ao longo de mais 500 anos a imagem reconhecida como d'A "Senhora" e o local onde foi encontrada tem sido visitada por milhares de peregrinos e de turistas. A devoção à imagem, graças aos Jesuítas, essa espalhou-se por todo o mundo, incluindo no Brasil. Neste texto para além da lenda abordamos as possíveis origens remotas por de trás do mito.

Palavras chave: Santuários, S. N. Lapa. cultos pré-históricos, devoção

Abstract: The appearance in the 15th century of a small image, in Quintela, Sernancelhe (district of Viseu), is at the origin of one of the most important Portuguese sanctuaries, that of "Nossa Senhora da Lapa". For over 500 years, the image recognized as "The Lady" and the place where it was found has been visited by thousands of pilgrims and tourists. Devotion to the image, thanks to the Jesuits, spread throughout the world, including to Brazil. In this text, beyond the legend, we approach the possible remote origins behind the myth.

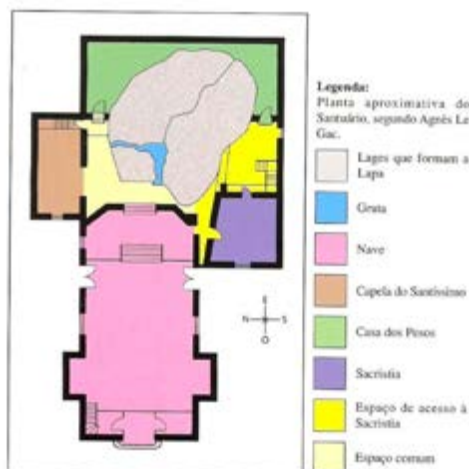
Keywords: Sanctuaries, Holy Mother of Lapa, Prehistoric cults, devotion

que o seu braço tinha ficado paralisado mas fica assombrada pela primeira vez ouvir a voz da filha. Joana e a progenitora caem então de joelhos e rezam à Nossa Senhora. Dão-se assim outros dois milagres. O braço da mãe volta ao normal e a imagem retirada do lume não está queimada.... (Bernardino, 2008).

► Nos dias seguintes, na aldeia e nos arredores, todos ficam a saber desses milagres. A imagem é então levada em procissão para o altar da Igreja de Quintela mas, estranhamente, no dia seguinte quando vão visitá-la a imagem tinha desaparecido. A pastorinha leva então os vizinhos à “gruta” onde a teria achado e, para surpresa de todos, a estátua estava lá. Por três vezes tal evento se repete até que população decide não contrariar a “Senhora” e deixá-la por lá - nasce assim o “Santuário de Nossa Senhora da Lapa” (Costa, 2000).



A



B

Figura 1. A - Foto cortesia arquivo do Santuário de N. S. da Lapa. A “gruta” onde terá sido encontrada a estátua da Senhora. A imagem no nicho escavado é a de N. S. das Dores. B - Correia e Silva 2011. Planta do interior da Igreja do Santuário da Lapa a cinzento as fragas ou ‘lapas’ de granito

► Os milagres da Senhora da Lapa depressa, como diz o povo “ao perto e ao longe” a tornam famosa. A “Senhora Aparecida”, como era também chamada, torna-se a figura central da devoção popular não só da zona mas em muitas outras parte do norte de Portugal.



A

B

Figura 2. Fotos cortesia arquivo do Santuário de N. S. da Lapa. *Duas imagens da estátua da N. S. da Lapa. A Senhora tem uma considerável coleção de hábitos e assim aparece por vezes vestida de forma diferente.*

2. Da imagem revelada ao lugar de peregrinação

► A “gruta”, referida pela pastorinha, não era mais que um abrigo entre enormes rochas gráficas. Era suficiente para albergar um grupo de pessoas e animais e permitia a proteção das intempéries para quem por lá se abrigasse. Em certas zonas de Portugal esse tipo de grupo de fragas que formam abrigos, são chamadas de “lapa”, e daí a origem do nome “Nossa Senhora da Lapa”.

► O local transforma-se em poucos anos num grande centro de peregrinação. Inicialmente os primeiros peregrinos ajoelhavam-se e rezavam à frente da própria ‘gruta’. Foi igualmente à céu aberto que foram realizadas as primeiras missas e se agradeceram os primeiros milagres recebidos. A zona à volta das fragas foi então limpa das árvores e arvoredo e criado o que se passou a chamar como o “Terreiro”. O abade de S. Paio da Rua, responsável eclesiástico da zona, decide assim manda arranjar a tal “gruta” como uma capela, conseguindo mesmo depois

autorização para nela celebrar missa.

► Os visitantes eram no entanto cada vez mais e tinham que esperar muitas horas para ver e rezar ao lado da “Senhora”. No início os peregrinos abrigavam-se em tendas e alimentavam-se com o que levavam ou com o que encontravam nas hortas e pomar das proximidades, estando mesmo muitas vezes à mercê da caridade alheia. A situação depressa muda radicalmente nas proximidades das fragas, começam a ser construídas algumas casas para abrigar os visitantes. Quintela, de local isolado e inóspito torna-se rapidamente numa zona muito mais hospitaleira.

► O trigo, com que eram então pagas muitas vezes as promessas, passa a servir para fazer pão, E este em conjunto com o queijo produzido na serra graças aos numerosos rebanhos de cabras que por lá existiam, serve para saciar a fome dos peregrinos, passando a ser uma mais valia económica para a zona.

► Em 1575, o rei D. Sebastião, doa as terras da Abadia de Rua, assim como outras 5 igrejas da zona. à Companhia de Jesus (Sarmiento 2019), passando, portanto, o “lugar” da Lapa para as mãos dos Jesuítas, principalmente aqueles ligados aos sediados na cidade de Coimbra.

► Logo um ano seguinte à doação régia são construídas as primeiras casas dos padres e uma estalagem com um único piso para os peregrinos.

► Na primeira década do século XVI, a “gruta” (Lapa) tinha sido cercada com grades de ferro e é construído um altar portátil (Costa, 2000). Sabe-se que em 1608 havia apenas essa pequena capela completamente insuficiente para albergar o crescente número de peregrinos que frequentavam o local.



A

B

C

Figura 3. Fotos cortesia arquivo do Santuário de N. S. da Lapa. A - A “gruta” hoje dentro da igreja. B - A estreita passagem entre as fragas para o peregrino “sem pecados”. C – Atualmente, no exterior de uma das faces das fragas foi colocado um presépio em terracota pintada de autoria de barristas de Coimbra do século XVIII

-
- Os Jesuítas mandam então construir uma nova igreja e organizam todo o recinto. A nova igreja é bem maior, com uma nave, a capela-mor e engloba as fragas (fig. 3 A-B-C) onde a imagem teria aparecido (Estefânio, 2019). A estreita passagem entre as fragas passa, segundo a tradição, a ter que ser atravessada por todos aqueles que “não tem pecados” ou que se arrependem.
- Dentro da igreja passam também a existir outros altares. Um é dedicado ao Menino Jesus “da Lapa”. Diferentes imagens como, as dos jesuítas S. Ignácio Loyola e S. Francisco Xavier, passam a fazer parte do grupo de estátuas presentes no Santuário (Costa, 2000).
- É também no século XVII as casas de abrigo privadas são compradas e constrói-se a “Casa dos Pesos”. Este era o local onde eram pesadas as pessoas e onde se pagavam as promessas doando o equivalente do seu peso em trigo.
- Nas décadas seguintes o Santuário e a zona Lapa transformam-se no segundo maior local de peregrinação na Península Ibérica.
- Em 1654, já depois da restauração, é doado ao Santuário um terreno baldio para a construção de um “colégio” mas só em 1683 é que a planta, desenhada por António Cordeiro, é enviada para Roma e só depois disso se iniciam as obras.
-



Figura 3. Fotos cortesia arquivo do Santuário de N. S. da Lapa. *A praça principal do Santuário de N. S. da Lapa como se encontra hoje. À direita da imagem o Colégio do Santuário de N. S. da Lapa mandado construir pelos Jesuítas*

- D. João V, em 1740, reconhece a importância da povoação da Lapa e eleva-a a categoria de Vila, porém, quando Sebastião de Carvalho Melo, futuro Marquês de Pombal, em 1759, no reinado de D. José I, expulsa os Jesuítas começa uma certa decadência e inicia-se um gradual abandono da zona e das peregrinações.
- A presença dos Jesuítas ao longo dos anos teve importância não só para o desenvolvimento do
-

Santuário mas também através dele para expansão do culto de N. Sra da Lapa, em Portugal e no resto do Mundo - da Índia ao Japão – e especialmente a partir do século XVII, no Brasil.

► As pregações e missões do notável orador padre Ângelo de Sequeira (Brasil, 1707-1776), em Portugal e a Espanha entre 1753 e 1765 promovem significativamente o culto da Senhora e a construção de diversas capelas e igrejas em muitos locais em Portugal e nas colónias. Conhecem-se 44, entre igrejas e capelas, dedicada à Santa em Portugal. Entre elas destaca-se a Igreja de N. S. da Lapa no Porto, construída inicialmente graças as esmolas recolhidas pelo padre brasileiro Ângelo Sequeira e que vai arrastar-se por conta da Irmandade da Lapa mais de 100 anos (1756-1863). Igualmente da salientar é Capela Nossa Senhora da Lapa em Vieira do Minho construída por baixo de uma enorme fraga. Já no Brasil os templos dedicados à Santa ou com estátuas dela conheçam a ser erguidos a partir do século XVII são pelo menos conhecidos 15, estando entre eles monumentos importante como a Igreja e convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, em Salvador da Baía. Sempre S. Salvador, existe um importante santuário dedicado ao “Bom Jesus da Lapa” . Na ilha de S. Nicolau, em Cabo Verde, entre as primeira paróquias está aquela da N. S. da Lapa.

► Em 1910, depois da implementação da República, os edifícios são selados e passam para propriedade do Estado Português. Em 1929, por portaria do Ministério da Justiça, o Santuário volta a pertencer ao Bispo de Lamego.

3. A imagem da Senhora

► Não se sabe como era a imagem encontrada pela pastorinha Joana. A estátua venerada no santuário na atualidade deve remontar ao século XVII. Ela mede apenas 54 cm é de roca ou de vestir (mudando de roupa nas diversas procissões e outros eventos). Possui um amplo guarda-roupa com numerosos mantos, vestidos e roupa interior, Estes são feitos em tecidos preciosos e tem alguns grande valor. Na cabeça tem uma coroa real, de prata dourada e com pedras preciosas. Existem diversas coroas que foram oferecidas pelos devotos ao longo dos anos e que são usadas de acordo com solenidade e o momento (Cardoso 2007). A pequena imagem do Menino Jesus foi-lhe colocada nos braços provavelmente pelos Jesuítas. É possível com a expulsão dos Jesuítas tenha passado a ser venerada uma outra imagem que foi recentemente encontrada entre o espólio do Santuário. Já no passado teriam existido no santuário diversas

imagens da Santa. Uma delas, é conhecida como a “Senhora da Lapa Esquecida” e encontra-se atualmente num nicho aberto na parede traseira da igreja. Curiosamente sabe-se que em 1674, um tal Belchior do Amaral, de Freixo Numão, pagou para que fossem rezadas 10 missas “à Senhora da Lapa, Velha e Nova” (Cardoso 2007: 48).

▶ Ao longo dos séculos a imagem da Senhora da Lapa passa ainda por diversas transformações, muitas delas ao gosto das respetivas épocas, estilos e lugares (Bernardino, 2008). Todas as estátuas tem habitualmente na cabeça uma coroa e estão cobertas por um manto, que por vezes lhe chega aos pés. Em muitos casos, como no da da imagem da Senhora atualmente venerada no Santuário de Sernancelhe, ela tem nos braços uma imagem do Menino Jesus.



Figura 3. Imagens de diversas estátuas de N. S. da Lapa conhecidas em igrejas, capelas e santuários de Portugal e no Brasil

4. Local de culto antes de Santuário católico

▶ O local onde se ergue hoje o santuário de N. S. da Lapa e onde terá sido encontrada a imagem de Nossa Senhora, possivelmente era já em tempos remotos um local importante do ponto de vista de mágico-religiosos.

► Por todo Portugal são conhecidos diversos exemplos de locais com fragas, em especial de granito, que foram ao longo dos tempos frequentados como locais de culto. As pias graníticas que se formam naturalmente, nessas fragas pela ação de poeiras, vento e onde se deposita a água da chuva talvez esteja na origem da veneração.

► Nos arredores de Vila Real, em Valnogueira, Panóias, um grupo de fragas com vestígios de degraus escavados e “cavinhas” possivelmente de origem pré-histórica, foi pelo romano Caio Calpúrnio Rufino, no II século d. C, dedicado ao deus Serapis. Nas fragas foram gravadas diversas epígrafes incluindo dedicatórias a esse deus e *“Aos deuses e às deusas e também a todos os Numina dos Lapitae”*. As inscrições descrevem como nos *“lacus”*, ou pias circulares queimava-se a carne e nos *“laciculus”* rectangulares, derramava-se o sangue das vítimas [dos sacrifícios]. Recorde-se que a água que se conserva naturalmente nalgumas dessas cavidades era considerada “divina” - como a do sagrado Nilo (Abreu 2015).



A

B



C

D

Figura 4. A – Uma das fragas com inscrições, pias e “cavinhas” do Santuário de Panóias em Vila Real, Douro (Foto Rita Melo). B – Detalhe das pias e “cavinhas” na fraga nº 4 (Foto MSA). C – Os detalhes escavados na rocha da rua Marechal Teixeira Rebelo D – Os degraus do santuário do Endovélico, no Alandroal, Alentejo (foto Manuel Calado).

► Na cidade de Vila Real, na rua Marechal Teixeira Rebelo, são igualmente bem visíveis degraus escavados na rocha. Este pertencem a outro possível santuário rupestre de origem pré-histórico



Figura 5. Uma das autora (A. N.) junto da estátua romana, atualmente no Museu Arqueológico de Vila Nova de Paiva, de possível proveniência da zona do Santuário da N. Sra da Lapa (Foto Francisco Oliveira).

► Não deixa de ser curioso que a estátua romana pareça, pelo tipo de vestuário, ser feminina. Pode esse fato estar ligado à lenda da imagem perdida pela monjas e a sucessiva “revelação” como imagem da Senhora?

Conclusões

► A localização do Santuário da N. S. da Lapa em Quintela, Sernancelhe, numa zona com grandes fragas e nas proximidade da nascente do rio Vouga faz hipnotizar que podia ter sido um local de dedicado ao culto em época pré-histórica, tal fato pode estar na origem da lenda do aparecimento da imagem da “Senhora” e a origem da veneração à chamada N. Sra da Lapa.

► **Agradecimento:** Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04011/2020.

Bibliografia

-
- Abreu, M. S. de (2012). *Rock-art in Portugal. History, Methodology and Traditions*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
-
- Abreu, M. S. de (2015) *Alcune note su Panóias*, un santuario rupestre nel Douro. *Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas*, 5, 1-12
-
- Albuquerque, D., & Brandão, S. (2009). Santuário de Nossa Senhora da Conceição e o processo de romanização. *III Colóquio de História–Brasil*, 120, 19-22.
-
- Amorim, J. A. (2015). *Nossa Senhora da Lapa. Síntese histórica de uma devoção multissecular*. Sernancelhe: Edições do Santuário da Lapa.
-
- Barros, A. M., Barros, S. (2001). Caminhos de devoções. Viajar no Douro medieval e moderno. *Douro – Estudos & Documentos*, 7(11) 181-195.
-
- Bernardino, L. (2008). *A Lapa (*) ou Senhora da Lapa*. Viseu: Edição de autor.
-
- Cardoso, A. P. (2007). *Santuário da Lapa. História e tradição*. Lisboa: Aletheia Editores.
-
- Cordeiro, A. (2019). *Loreto Lusitano. Virgem Senhora da Lapa*. Edição comemorativa do III centenário. Sernancelhe: Edições do Santuário.
-
- Correia, A. & Silva, B A. P. (2001). *A Lapa [vista por Alberto Correia e Brasilina Almeida P. Silva]*. Viseu: Santuário da Lapa.
-
- Costa, M. G. (1982). *História do Santuário da Lapa*. 1^a Edição. Edição de autor.
-
- Costa, M. G. ((2000). *História do Santuário da Lapa*. 3a Edição. Póstuma. Prefácio da edição e capítulo “A Lapa hoje ano 2000”. Sernancelhe: Santuário da Lapa.
-
- Costa, S. (2000). *Santuários do Norte de Portugal*. Porto: Turisul, Edições e Comunicação.
-
- Dias, H. C. A. (2015). *Candidatura do Santuário da Lapa a Monumento Nacional*, Tese de mestrado. Viseu: Instituto Politécnico de Viseu
-
- Duarte, J. T., Abreu, M. S. de (2016) *Santuários na Região Demarcada do Douro: o Baixo Corgo*. *Revista Santuários, Cultura, Arte, Romarias, Peregrinações, Paisagens e Pessoas*, 5, 1-8.
-
- Estefânio, A. (2019). Introdução. In Cordeiro, A. *Loreto Lusitano*. 11-35. Sernancelhe: Edições do Santuário.
-

- Lages, M. F. (2007). Cobras e lagartos na Penha de França e noutros santuários marianos. *Povos e Culturas*, (11), 49-78.
- Pereira, N. M. (2009) *Símbolos da Igreja Cristã*. Lisboa: Presselivre
- Rodrigues, F. (1944). *Historia da Companhia de Jesus*. Tomo II, 2. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa.
- Santos, M. E (1988) *Origens Orientais da Religião Popular portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Santos, I. (1998) *Senhora da Lapa da Saudade à Esperança*. Sernancelhe: Edição do Autor.
- Silva, B. de A. O. A. P. (2002). *A Lapa: a terra, o Homem, a Cultura reflexão histórico-antropológica*. Sernancelhe: Edições do Santuário.
- Silva, F. R. da. (2002). A Igreja da Lapa: arte, culto e história. *O tripeiro*, 7.ª série, ano 21
- Sousa, J. R. (1997). *A Lapa. História e Património*. Viseu: Edição de autor.
- Sousa, J.R. (2001). *Antigas Vilas do Concelho de Sernancelhe*. Viseu: Edição do Autor.

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 pro-
-

cesso de engrandecimento nacional. O programa pressupôs uma carga simbólica de esperança e uma luta para recuperar o atraso endêmico 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 excecionais. 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.

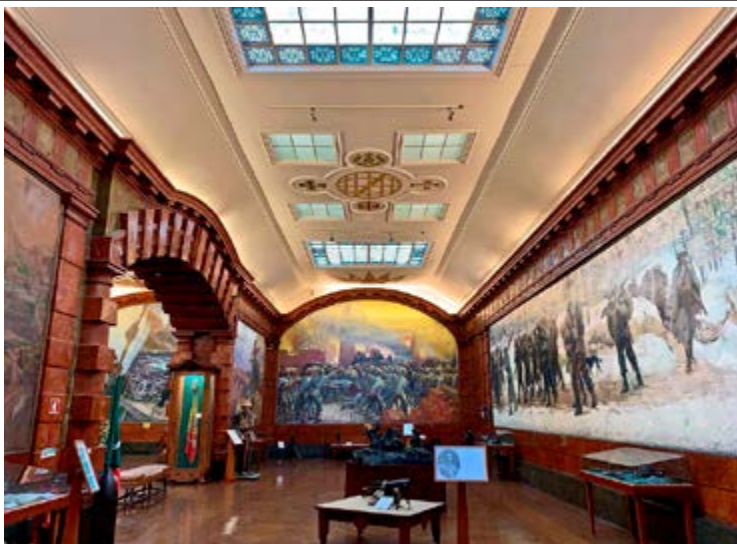


Figura 2. Sala da Grande Guerra, Museu Militar de Lisboa. © MML.

► 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.

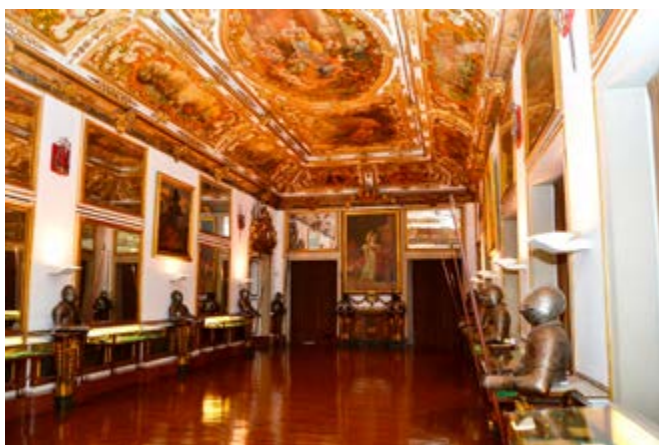


Figura 3. *Sala D. Maria II*, Museu Militar de Lisboa, c.2015. © MML



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.

O Museu do Carmo (MAC) e a linguagem vestida: simbolismo através da indumentária.

The Carmo Museum (MAC) and the language dressed: the symbolism through the costume.

Michele Augusto, 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

Resumo: Esta comunicação investiga a linguagem codificada pela indumentária representada no acervo do Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa, destaca-se estátuas tumulária, analisando os códigos visuais e simbólicos pertencentes à estas, assim como as memórias associadas à iconografia. Apresenta aspetos da linguagem vestida contida no MAC, como e quais códigos podemos revelar através da análise da memória do património.

Palavras chave: Linguagem revelada, Museu Arqueológico do Carmo, pensamento visual; indumentária;

Abstract: This communication investigates the language encoded by the clothes represented in the collection of the Carmo Archaeological Museum in Lisbon, highlighting the medieval character represented in tomb art, analyzing its visual and symbolic codes, as well as the memories associated with iconography. It presents aspects of the language used in MAC, how and which codes we can reveal through the analysis of heritage memory.

Keywords: Revealed language, Carmo Archaeological Museum, visual thinking; clothing;

Introdução

► A comunicação se propõe a investigar a linguagem relevada pelas arcas tumulárias do acervo Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa. Propõe uma análise sobre os trajés, os aspetos plásticos e simbólicos relativos aos objetos selecionados. A identificar a linguagem transmitida

através do percurso das memórias das estátuas dos túmulos. Exibindo os contextos sociais, códigos e signos contidos nas imagens, e analisar detalhes de modelagem e símbolos contidos nas esculturas. No intuito do resultar em um corpus inspiracional para o desenvolvimento de uma contemporânea linguagem vestida dos signos encontrados.

1. O Carmo: do convento ao museu

► O Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa (MAC), originalmente um Convento e Igreja dedicados à Nossa Senhora do Carmo, construído (1389-1423) pelo Condestável D. Nuno Álvares Pereira, em atividade até 1755, sendo interrompidas pelo terramoto. Parte da estrutura da Igreja e do convento resistiram à tragédia, mas foram-lhe dadas novas funções, a Igreja passara ser sede da Real Associação de Arqueólogos Portugueses (1864) e do “Museu Arqueológico do Carmo”, fundado por Joaquim Possidônio Narciso da Silva. E a abrigar peças e fragmentos da memória do património cultural nacional de locais destruídos ou abandonados.

► O acervo original da antiga Igreja continha uma coleção uma série de peças de vários materiais, estatuárias, painéis de pinturas, relicários e santuários túmulos de membros da congregação, das confrarias e importantes figuras históricas que além dos elementos decorativos também contemplavam representações simbólicas. Na capela mor estava sepultado de seu fundador D. Nuno Álvares Pereira, que depois sua descendente, a Rainha D. Joanna de Castella, o trasladou para um “rico tumulo de mármore com a sua figura em cima da mesma pedra em habito de Donato Carmelita, e na idade de velho; e no topo em outra estatua em pé, que o representava ao natural em annos de mancebo, e armado em guerra, como costumava usar” (Figueiredo, 1817) no mesmo local, porém em posição de destaque, em reconhecimento social aos seus feitos e virtudes.

► Algumas peças do acervo original ainda se preservam no MAC, outras foram destruídas ou deslocadas, permanecendo os relatos e crônicas da memória dos objetos de veneratio e os de monumentum (Schmitt, 2007). As imagens miraculosas e representantes figurativas contidas no espaço político e religioso, são apresentadas como “imagem ‘essencial’ (*Uronica*) ou verdadeira (*Veronica*)” (Schmitt, 2007: 229), pois exibem o “desejo de ver” e a “devoção do olhar” dos fiéis que buscam identificar a *Veronica* por detrás dos atributos da figura, a santa presença oculta intensifica a percepção sensível do valor sobrenatural da imagem venerada.

► A memória dos retratados nas esculturas, exibidas em local de destaque (Figura 1), revelam a *virtus* do retratado, captando e mantendo o “capital-simbólico” (Schmitt, 2007) e transmitem a imagem essencial do representado. A autenticidade da encenação material, imagística e ritual dos túmulos atestam-se através do reconhecimento social, pelo padrão ritualístico e simbólico de transmissão de sua memória.

► As efígies tumulares atuam como como imagens “essenciais” e representam “um *monumentum* ou um *memoriale* no sentido funerário do termo, pois contém os restos de um morto ou lembra sua efígie nas aparências da vida” (Schmitt, 2007:293), o signo eternizado, a condição mais relevante para o falecido ou para a sociedade na qual fez parte.



Figura 1: Fotografia da Capela Mor, Museu Arqueológico do Carmo, 2021 Fonte: própria

2. A linguagem vestida no MAC: codificações singulares, ritualística e simbolismo

► No acervo do MAC encontramos trajes de épocas distintas: relevos romanos; fragmentos de trajes Paleolíticos, relevos renascentistas; azulejaria de 1700, retratos oitocentistas dos fundadores da Associação; estátuas religiosas; núcleo de heráldica; o núcleo de esculturas da

Idade Média Cristã e o núcleo tumular.

► Em uma breve análise dos séculos XIII a XVI, notemos que ocorreram grandes transições das relações sociais, das atividades urbanas e comerciais, com solidificações e centralizações de poderes político-religiosas. “A partir do séc. XIII a moda se acelerou, em relação direta com as transformações económicas que o mundo ocidental conheceu a partir do undécimo século. No plano social assistiu-se ao nascimento da nova classe, a burguesia” (Marques, 2010), que resultou na expansão das cidades e o surgimento de ordens e corporações de ofícios.

► A moda se tornou um fator de distinção social e individual. Novas técnicas militares de proteção, recentes rotas de comércio e tratados, as feiras internacionais e o contacto entre vários povos, culturas, costumes e tradições, promoveram um maior intercâmbio de vestimentas e novidades.

► Portugal recebeu influência da corte francesa, inglesa, italiana, Borgonha, principalmente da tradição muçulmana, com peças de vestuário no estilo mourisco, aliados ao estilo leonês, castelhano e aragonês vindas com as comitivas das rainhas.

► A indumentária masculina compunha-se essencialmente de vestes internas – as “túnicas inferiores” (Marques, 1981) (camisas/ *alcândora*) de mangas estreitas e curto decote, feitas em seda, lã ou linho; as túnicas (Saio/ Brial) de mangas amplas, longas ou a três quartos, camisas mouriscas de alfola, as bragas, a *aljuba*, o *ascari*, briaís moçárabes mais justas e curtas (*mudbages*); sobretúnicas (surcot / Pelote), camisas curtas com *porta d’ Holanda* (peitilho com decote em V com cordões/fitas)(*Cancioneiro Geral, volume I, de Garcia de Resende, s/d*), *gibam d’ Irlanda com meas mangas d’ Holanda*; e sobrevestes como capas, mantos (guardacós, garnachas granaías, alifafes e *çorames*, capa galega), calças *tirem de foleros* cadadas como *obrea*; calças de marcar forradas d’ parda, *braguilha*; *pontilhas sobolo* mole, *Çapatos de Basileia*, *balverque em ûu joelho*, cintas de *verdugo pejada com capagorja com ceitis em gram bolsam* e chaves, Além desta base vemos outras sobrevestes variadas (*soutane* ou *pelixon*, o Tabardo, *houpellande*, entre outros).

► O traje refletia o poder burguês em ascensão no cenário europeu, extravagantes nas formas, cores e materiais. Em meados do século XIV (c. 1340), leis restritivas como na corte de Santarém regularam os usos, “todo homem de condição vestia sobre a pele uma camisa ou uma alcândora de linho ou seda” (Marques, 1981:35); uso de calças aos ricos homens, cavaleiros, escudeiros e burgueses ricos. Tecidos luxuosos, peles, bordados e sedas decoradas com ouro, alfreses, cintos e cordas, de variados formatos, tamanhos, adornados com prata ou ouro e etc.

► Os trajes eclesiásticos signos revelados nos cortes e cores dos trajes que simbolizam as batalhas espirituais e guias da fé das tradições das ordens. As capas em formatos triangulares refletiam a ascensão espiritual e virtudes: castidade, amor puro, humildade, obediência e fraternidade. As túnicas formatos e cores representam signos de penitência, comunhão, redenção dos pecados, purificação e humildade.

► Da linguagem vestida contida no MAC, podemos identificar o caráter essencial das imagens do núcleo tumular.

► D. Nuno Álvares Pereira, possui três representações no acervo atual, a primeira é o seu túmulo arcaico do século XV (sem tampa), a segunda é a efígie da réplica setecentista do segundo túmulo o “magnificante túmulo de jaspe em que, junto ao altar mór, [...] deitado, mas vestido com o habito dos carmelitas” (Chagas, 1899_1905). E a terceira a estátua do jovem D. Nuno em trajes militares.



Figura 2: Fotografia da página de estudo do traje do S. Nuno de Santa Maria. Fonte: própria.

► Nos trajes da escultura (Figura 2), observamos que São Nuno de Santa Maria exibido “*vestido em Habito do Carmo, com hum bordão em uma mão, e na outra hum livro*” (Frei Manuel de Sá apud Arnaud & Fernandes, 2005). Vestido “como donato carmelita (meio-irmão)” (Iconografia do Santo Condestável, 2009) com uma veste talar de pouco tecido, podendo ser de cor marrom,

que simboliza as cinzas, ou em tom pardo, a cor do pêlo do camelo, “*Juan estaba vestido con pelo de camello, con un cinturón de cuero alrededor de su cintura.*” (*Orden de los Carmelitas*, s/d), presa por um cinto que simboliza a castidade “*El cinturón implica mortificación, en la que los deseos egoístas de la carne se someten a la fuerza del corazón.*” Acima está sobreposta a peça mais simbólica do conjunto: o escapulário (*scapula*), antiga veste de trabalho, composta de duas longas tiras, dispostas sobre o peito e sobre as costas, ligadas por largas alças, colocadas sobre os ombros, que para os carmelitas simbolizava os seus votos à Virgem Maria, revestirem de suas virtudes, e ao trabalho de edificação de seus ensinamentos.

► Originalmente o conjunto carmelita era completado pela capucha, uma peça que cobre os ombros e a cabeça em figuração da humildade e obediência, de cor marrom. E complementado com uma capa de cor clara (branco) de duas camadas (uma curta até o peito, outra longa nas costas), significando a castidade, a pureza de coração e mente.

► Mas o Santo Condestável não está vestido com as duas últimas camadas, pois a “capa branca, imprópria de um donato” não poderia estar representada, sobre o escapulário, então ele veste uma capa, uma possível derivação de um Pelicon ou loba. Como a representação da escultura está no mesmo tom de madeira não podemos identificar se esta peça seria de cor diferente das camadas internas.



Figura 3: Fotografia da página de estudo do traje do Condestável Guerreiro. Fonte: própria.

► O Condestável guerreiro era retratado revestido de armadura, segurando maça e com elmo no chão à sua direita e segurando a espada, ou encostada, as vezes “armado com rico arnês e pelote ornamentado” (*Chronica do Condestabre* de 1326 in *Iconografia do Santo Condestável*, 2009).

► A estátua do MAC apresenta-se em silhueta quatrocentista (figura 3), possivelmente vestida com uma camisa curta (*chemise*), duas sobrevestes, a 1ª o saio/ brial de mangas largas e curtas, a 2ª o loudel, sem mangas com placas de proteção ornadas com rebites e um “pelote decorado com armas dos Pereiras” (*Iconografia do Santo Condestável*, 2009), a “cruz vermelha: a cruz do escudo de Galaaz, tinta no sangue do Redemptor” (Chagas, 1899_1905), botas com pelagem, elmo emplumado, cotoveleira e manopla e calção curto - *cannon* levemente folgado..

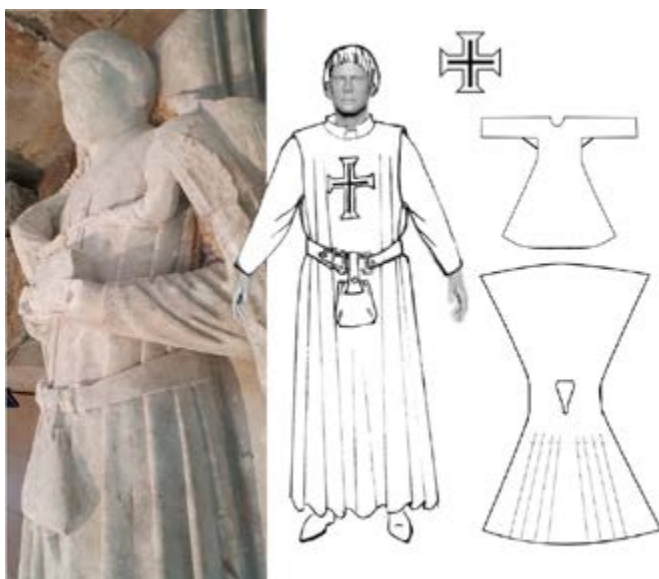


Figura 4: Fotografia da página de estudo do traje de F. Gonçalo de Sousa. Fonte: própria.

► Túmulo de Frei Gonçalo de Sousa (1469) original da Capela de Sta. Catarina do Monte Sinai, Convento de Cristo, Tomar, construída pelo próprio Frei e “ornamentado com estátua jacente onde se fez representar envergando vestes religiosas, com a cabeça de dois anjos, repousando sobre duas almofadas e os pés apoiados em lebreu” (Arnaud & Fernandes, 2005), ladeado pela heráldica do “escudo esquartelado criado pela Cruz da Ordem de Cristo” e as armas de Sousa Chichorro ou do Prado, de descendência bastarda de D. Afonso III, e representada pela Cruz de Cristo.

► O “honrado cavaleiro dom Frey Gonçalo de Sousa comendador moor da cavalaria da ordem d/e nos(s)o : senhor ihesu: xpo [Cristo]” (Arnaud & Fernandes, 2005), foi membro da Casa do Infante D. Henrique, comendador de Nisa, Montalvão, Alpalhão entre outros, e comendador-mor de Tomar, e Chanceler-mor, Alferes-mor de D. Henrique.

► O frei está vestido (Figura 4) com uma veste talar da mangas justas e gola, tabardo sem manga, rigidamente estruturado com oito pregas, distribuídas de cada lado do símbolo da Ordem de Cristo na frente da peça, é a peça de maior destaque pela quantidade de volume de tecido usado, pelo barrado, fato que determina o caráter social elevado de sua posição. O cinto era um peça essencial do traje cortesão, “*having bells and other ornamental objects appended to them*” (Planché, J. R., 1876:206), seus adereços transmitiam a relação social do indivíduo: “*To the girdle were attached the purse and dagger, the rosary, the pen and inkhorn, and occasionally books, according to the position or profession of the wearer. [...] As good a man as was e’er girt in a girdle*”. Nota-se a distinção aristocrática da figura pela forma estruturada eternizada no detalhamento do cinto, largo e rígido com fivelas, rebites e a grande bolsa presa no centro do corpo, em formato bem definido com detalhes em couro e metal, tecido liso, porém rígido.

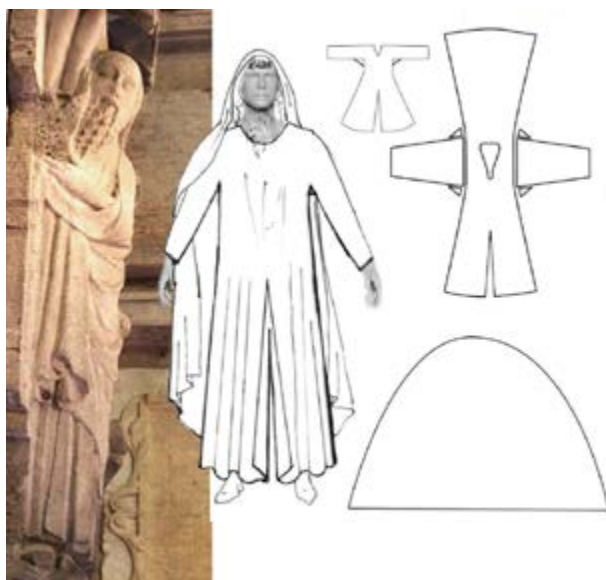


Figura 5: Fotografia da página de estudo do traje de Fernão Sanches. Fonte: própria.

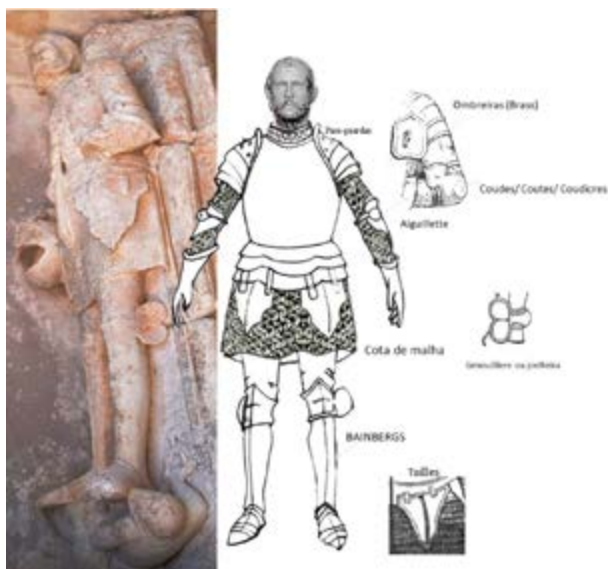


Figura 6: fotografia da página de estudo do traje de Mem Cerveira/D. Francisco de Faria. Fonte: própria.

► Túmulo do cavaleiro Mem Cerveira / D. Francisco de Faria (1528?), originária da Igreja de S. Domingos, na capela de S. Bartolomeu, em Santarém, não contém informações da arca feral nem epitáfio, ou símbolos heráldicos que comprovem a identificação do jacente, os relatos escritos auxiliam na identificação, a descrição de Frei Ignácio da Piedade e Vasconcellos (1740) sobre o interior da Igreja, revela pistas de identificação do sepultado:

“[...] embebido na parede, em que se vê hum grande figura de hum varão deitado, esculpido no tampo do caixão da mesma sepultura, vestido todo de armas brancas e em baixo está o seguinte letreiro Aqui jaz Francisco de Faria, fidalgo da casta del Rey nosso Senhor, o qual faleceu a nove de junho de 1528”

(Arnaud & Fernandes, 2005:440).

► Apesar da epígrafe que antes existia relatando a identidade da sepultura, outros registros revelam a suposta autoria da construção por Mem Cerveira, nobre cavaleiro da corte de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, que faleceu em 1520. A imagem do fidalgo, segundo Manuel Pinheiro Chagas, foi esculpida vestida “de armas como cavalleiro em figura de relevo em pedra conforme o costume d’aquelles tempo” (Chagas, 1899). Os relatos deste autor indicam que apesar de mandado construir tal túmulo, Mem Cerveira jaz na Igreja de S. João de Riomaior. Porém segundo Chagas (1899) e Arnaud (2005) quem poderia estar sepultado seria seu genro Francisco de Faria (1528).

► A escultura apresenta com riqueza os detalhes contidos na “armadura e na volumetria das varias partes do conjunto. O tratamento plástico e técnico da barba e do bigode e o modo como o cabelo está envolto numa espécie de coifa presa com correias, [...] de modo a sustentar sem desconforto o pesado elmo dos alabardeiros” (Arnaud & Fernandes, 2005), a figura ressalta a forma do corpo e do traje, destaca a alabarda sobre o peito, a espada embainhada ao lado do corpo, a couraça quinhentista, elmo disposto no lado direito, a representação detalhada da cota de malha, a gola da camisa e o gibão.

► A estrutura cortesã é reforçada pelos do código cavaleiresco do traje (Figura 6): camisa de gola adornada, gibão, um saio de cota de malha curto, um peitoral, sem brasão e insígnias armoriais, com detalhes na parte superior as ombreiras (*Brass*) articuladas no ombro e no braço, a *pass-guard*, as cotoveleiras (*coudes*) e joelheiras (*genouilliere*) que trazem elementos decorativos distintivos (*aiguillette*) e ornamentais que reforçam os signos de status do representado. Na parte inferior possui a saia de “*tassets*”, faixas laterais ou placas de aço, proteção até o meio da coxa, sobre esta as “*tuiles*”, triangulares placas largas presas por tiras fivelas. Findo pelas caneleiras (*bainbergs*) de metal vincado, sapatos em partes com placas articuladas, as esporas deixadas em destaque fora do corpo, possivelmente como reforço da postura cavaleiresca.

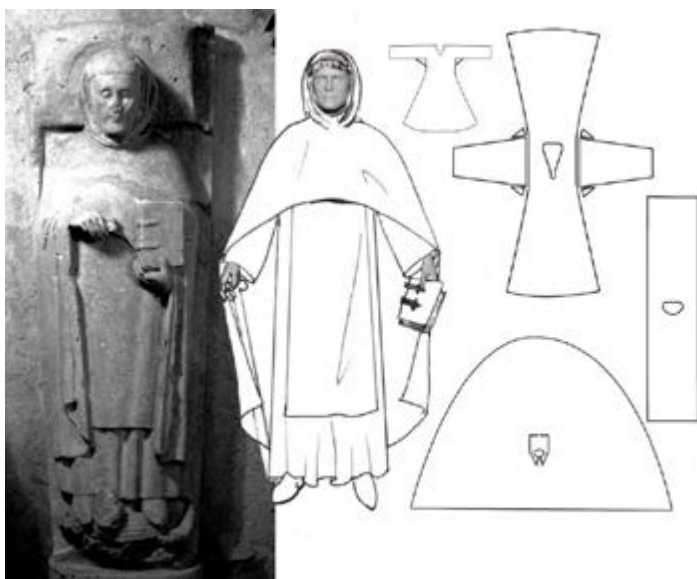


Figura 7: Fotografia da página de estudo do traje de S. F. Gil de Santarém. Fonte: própria.

Túmulo de S. Frei Gil de Santarém (1190-1265), construído entre XIV e XVI pertencia à antiga Igreja de S. Domingos de Santarém. O “Fausto Português”, “o Homem de Deus e do Diabo” (*Santos da Ordem, sem data*), foi pregador, estudioso de medicina e cultura árabe, tradutor e conhecedor das “ciências ocultas”, o “médico das almas” fora representado em seu jacente “vestido com o hábito dominicano, com a cabeça tonsurada, o bordão de peregrino que lhe conferia a dignidade de provincial numa mão e o livro dos Evangelhos na outra” (Arnaud e Fernandes, 2005:348).

► O hábito dominicano, é composto de 4 peças: uma túnica branca; escapulário, um capuz branco, capa preta e capuz pretos, complementado por um cinto de couro, um rosário pendurado. O traje de Frei Gil (Figura 7) foi baseado no conceito do peregrino, pregador, a túnica é mais curta e com pouco volume de tecido, em menção ao caráter itinerante da vida em comunidade, usa o escapulário (em devoção à Virgem Maria) sendo este mais curto adequado ao trabalho da ordem. Ainda em observância ao caráter prático temos a capa que cobre o tronco de maneira uniforme tal qual os mantos aguadeiros, veste de proteção funcional do estudioso, médico e pregador andante. Simbolicamente o manto cobrindo a cabeça pode representar os seus valores espirituais e individuais de “médico das almas”, no sentido de proteção mágica diante das provações que passara.



Figura 8: Fotografia da página do *conceptboard* do diário gráfico 2. Fonte: própria.



Figura 9: Fotografia da página de estudo de moda contemporânea, diário gráfico 2. Fonte: própria.

► O *conceptboard* e as experimentações geradas a partir da investigação tumular (Figuras 8 e 9) se utilizam dos conceitos das vestes santas, coberturas protetivas das partes superiores e dos volumes das ondulações dos hábitos associados signos de distinção de fidalgas e de cavaleiros, além dos comprimentos e adornos dos trajes cavaleirescos. Processo ainda em construção que busca como resultado a transposição de fragmentos da imagem essencial dos figurados. Criando uma nova *veronica* contemporânea que transite entre a relação da distinção da virtude nobre e a mágica protetiva.

Conclusão

► Ao analisarmos as estátuas tumulares do MAC, identificamos que muitas provêm de S. Domingos de Santarém, considerado um panteão da aristocracia, abrigando casas monásticas e seus patronos, como os bastardos régios entre outros, marcando o desejo de individualização dos enterramentos nobres. Deste santuário da nobreza ducentista e trecentista portuguesa podemos captar signos presentes na indumentária do período e nas formas singulares de representação do retratado. As suas imagens essenciais revelam dados que podemos codificar em novos padrões contemporâneos, mantendo a essência da mensagem e atualizando para o contexto atual. A resultar em novos olhares para os objetos do *memoriale*, resgatando a força

do capital-simbólico dos santos e cavaleiros, de modo a reconstruí-los sob a ótica da linguagem vestida do momento atual.

Agradecimentos

► A autora agradece ao Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património - “Francisco de Holanda” – CIEBA o apoio para este trabalho de investigação. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, i.p., no âmbito do projeto UIDB/04042/2020.

Referências

- Arnaud, J., & Fernandes, C. V. (2005). Construindo a memória: as colecções do Museu Arqueológico do Carmo. Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Cancioneiro Geral, volume I, de Garcia de Resende. (sem data). [Consult. 2021-10-27]. Disponível em URL: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-02950.html
- Chagas, M. P. (1899). História de Portugal, popular e ilustrada (1899-1905) (Vol. 1–12). Empresa da Historia de Portugal. [Consult. 2021-10-25]. Disponível em URL: <http://tribop.pt/TPd/01/70/Hist%C3%B3ria%20de%20Portugal>
- Figueiredo, P. J. de. (1817). Retratos e elogios dos varões e donas que ilustraram a nação portuguesa em virtudes, letras, armas, e artes, assim nacionais, como estrangeiros, tanto antigos, como modernos, oferecidos aos generosos portugueses. [Consult. 2021-09-10]. Disponível em URL: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/267269>
- Francisco Maria Esteves Pereira. (1932, 34). Tomo 1, 1932-1934 > Túmulo de D. Fernão Sanches. Revista de arqueologia, 1(003), 0112–0115. To1.
- Iconografia do Santo Condestável. (2009, Abril 14). Agência ECCLESIA. [Consult. 2021-11-19]. Disponível em URL: <https://agencia.ecclesia.pt/portal/iconografia-do-santo-condestavel>
- Planché, J. R. (1876). A Cyclopedia of Costume / Dictionary of dress (Vol. 1). Chatto and Windus Piccadilly.
- Marques, A. H. de O. (2010). A Sociedade Medieval Portuguesa. A Esfera dos Livros.
-

- Orden de los Carmelitas. (sem data). [Consult. 2021-11-27]. Disponível em URL: <http://www.carmelitas.org/>
- Paulo Pereira... [et al.]. (2005). Roteiro da exposição permanente / Museu Arqueológico do Carmo (José Morais Arnaud coord. & Carla Varela Fernandes, Eds.). M.A.C. [Consult. 2021-11-18]. Disponível em URL: http://museuarqueologicodocarmo.pt/publicacoes/outras_publicacoes/guia_pt.pdf
- Santos da Ordem. (sem data). [Consult. 2021-11-24]. Disponível em URL: <https://www.dominicanos.pt/santos-da-ordem>
- Schmitt, J. C. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. São Paulo: EDUSC, 2007.

Influencia e inspiración artística de Oriente Medio: Taller de Talavera Celia

Middle East artistic influence and inspiration: Talavera Celia

EL Hassane Ait Faraji, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Investigador de Arte Islámica. Marruecos

Dr German Gutiérrez Herrera, Presidente y Fundador de las empresas Celia's. Director del Museo Interactivo de Casa de Talavera Celia en Puebla. México

Resumen: El presente trabajo da una explicación sobre el origen de la talavera en México y el origen que esta tuvo teniendo en cuenta los primeros trabajos realizados en Iraq, igualmente el contacto con uno de los talleres de Talavera en Puebla conocido como Talavera Celia, la cual preservó la técnica más antigua que hoy en día es parte del Patrimonio Cultural Inmaterial reconocido por la UNESCO. Dentro de este trabajo se presentará el proceso que este taller lleva a cabo para todas sus piezas de principio a fin, donde se pueden encontrar diversas influencias de oriente medio.

Palabras clave: Talavera, México, Arte de Oriente Medio, Iraq, Influencia.

Abstract: The following work gives an explanation about the origin of Talavera in Mexico and how it became in old Iraq due to their first works on ceramic. Also, the contact to one of Talavera's workshops in Puebla known as Talavera Celia that preserved the oldest technique that today is part of the Intangible Cultural Heritage recognized by UNESCO, so in this paper we also discover the process that Talavera Celia uses for creating different beautiful pieces of the art of Talavera in which we identify direct and indirect influences from the Middle East.

Keywords: Talavera, Mexico, Middle East's art, Irak, Influence.

Introducción

► La historia de la talavera en México ha sido parte de una tradición centenaria la cual, ha tras-

pasado diversos elementos culturales, políticos y sociales que han permitido la conservación de dicha técnica artística. Se pueden encontrar diversas piezas en diferentes museos a nivel internacional como El Museo Metropolitano en Nueva York, Museo LACMA en Los Ángeles, El Museo Franz Mayer en México, El Museo Británico en Inglaterra y El Museo de Cerámica Luis de Luna en España y otros.

► Retomando información de una entrevista con el Dr. Germán Gutiérrez Herrera; ex presidente del consejo regulador de Talavera en Puebla, mencionan que Puebla fue fundada para los ciudadanos españoles que contaban con encomenderos por lo que en esta Ciudad desde su inicio se funda como un centro de actividades artesanales y comercial; pues fue cede de todo el comercio del país; y en la cerámica existió un gran sincretismo de la experiencia de los alfareros prehispánicos (excelentes) y la nueva técnica que trajeron los españoles incluyendo el torno y el horno.

► En la Ciudad de Puebla se encontraron mantos de arcillas maleables y encontrándose entre tres ríos en ese tiempo consiguieron las arcillas adecuadas a las necesidades para esta técnica y posteriormente se desplazaron varios alfareros de origen de Al Andalus incluyendo a algunos portugueses.

► La talavera es una técnica que podemos encontrar en México con una vasta variedad en diseños, colores, formas y figuras, esto nos permite conocer y analizar el contenido de las piezas, las influencias de diferentes culturas y sobre todo los cambios y evolución existente desde las técnicas más antiguas o simples hasta la talavera actual.

► El proceso que se lleva a cabo para obtener una pieza de talavera es bastante complejo ya que, desde la obtención de las tierras, la formulación de barro, su secado y delicadeza a los diferentes factores externos causan que el tiempo se alargue o se deba iniciar de cero; también los procesos de cocción, tratamiento de los colores y vidriado más el contenido de los diseños y trabajo de innovación en esto hace que la pieza de talavera sea especial y única.

Talavera en México

► Su origen data del siglo VIII en Iraq, Medio Oriente, la cerámica era realmente sencilla y no tenía un valor tan significativo, sin embargo, a partir del siglo IX durante la dinastía Abasí, la corte recibió cerámica proveniente de China la cual llamó la atención de la nobleza haciendo

que la cerámica formara parte de un elemento básico de estos, llevando a la corte a trabajar más de cerca y apoyar a los alfareros en dicha artesanía poniendo un toque artístico único. Los chinos llevaron la pieza de cerámica, pero en color blanco, el toque único aplicado por los artesanos iraquíes es el tono azul y el vidriado. La pieza mostrada a continuación (Figura 1), es una combinación de los colores azul y blanco opaco con caligrafía árabe (Traducción: Alegría) que data del siglo IX. (Pirouz,F. 2017:17)



Figura 1. Bowl Emulating Chinese Stoneware, 9th century, Attributed to Iraq, probably Basra, Metropolitan Museum of New York.

► Esta fue la primera vez que se encontraba la técnica de vidriado en la cerámica y el trabajo decorativo plasmado en piezas; La combinación de colores como el azul proveniente del cobalto sobre un vidriado blanco junto con el color dorado realizaron un cambio significativo al proceso del diseño en la cerámica. Los chinos empezaron a producir de forma masiva cerámica que se encontraba bajo la influencia total de la combinación fondo blanco y tono azul sobre esta, la exportación por parte de los chinos llegó a diversos países. Esta técnica de Iraq no solo influencio China, también todo el mundo islámico hasta llegar al oeste específicamente España (Al Ándalus); Al mismo tiempo que llegó el vidriado a España, la técnica de cuerda seca fue moviéndose desde Iraq (Samara), pasando por el norte de África en el periodo de la dinastía Fatimí teniendo a Túnez como su capital y después centrándose en Egipto. (Ettinghausen. F, Grabar. O, 2001:79) y (Dodds, 1993).

► Tanto en la arquitectura como en el aspecto decorativo las dinastías almohade y almoravida trajeron una dignidad y limitación en el arte en Al Ándalus, mientras lo trasladaban del norte

de África a esta zona. O'Neill, J. (1920)

► A mitades del siglo XV la élite italiana importaba cerámica de España, durante la misma época Italia tuvo su apogeo en producción de imitación de formas y diseños de mayólica dentro de las ciudades de Florencia, Faenza y Pisa donde se concentraba el diseño de jarrones llamados Albarelli (de origen sirio) donde guardaban los medicamentos en las farmacias, los diseños de estas contenían el color azul y negro sobre una base blanca, otros contienen una diversidad de colores como la pieza *Drug jar* del museo Victoria y Albert en Inglaterra (Figura 2), donde se muestra una influencia árabe al tener escritura en la vasija al igual que formas geométricas y delineado (Mack. R. E. 2002: 100).



Figura 2. Tin-glazed earthenware Majolica 1510 Siena V&A's collections



Figura 3. Basílica del Prado donde se encuentran murales de azulejo policromas del siglo XVII, Image de Felix Herencias 2021

► Toledo, Granada, Madinat Al Zahrae en Córdoba, Sevilla etc. eran ciudades donde se encontraban los primeros talleres de cerámica con vidriado y la combinación del fondo blanco y colores sobre este, dependiendo de las regiones podía cambiar el fondo de color para favorecer los diseños y gustos propios (Figura 3). Sevilla, se especializaba en azulejo árabe Mudéjar como una herencia de ocho siglos de la estadia musulmana en la península ibérica sobre todo en la región de Andalucía al sur de España siendo el centro de producción más grande de azulejo y exportador en el mercado portugués a mitades del siglo XVI, este azulejo no sólo se centró en Portugal como su comprador, también en otros países como México durante este mismo siglo al recibir artesanos que compartieron sus conocimientos y se dedicaron a la producción de la cerámica en México para adornar las iglesias y los monasterios, después las casas coloniales como las cocinas, adornos de la casa y cubiertos.

► Todo lo que llegó a México formó parte de lo que hoy conocemos como Talavera, haciéndonos la pregunta de ¿qué es la talavera? la cual es un tipo de cerámica que contiene un fondo blanco con formas policromas en colores azul, amarillo, verde, naranja y negro en algunas ocasiones. Las similitudes que se pueden encontrar entre la técnica surgida en Iraq y la talavera en México son el uso de formas geométricas e imágenes de animales. Una de las diferencias es el uso de la escritura árabe en las técnica de Iraq.



Figura 4. Jarrón y plato forman parte de una de la exposición temporal del Museo Franz Mayer sitio oficial “Talavera poblana. Pasado y presente.” Julio 2016.

La talavera actual cuenta con una influencia en sus diseños de todos los países por las que fue pasando esta técnica como Iraq, Italia, Portugal, España, China, arte musulmana, etc. Dentro de su origen se encuentra una mezcla de culturas ya que de España llega a Puebla el uso del vidriado con varios colores como el azul, naranja, verde, amarillo y negro (Figura 4), esto con influencia árabe en sus diseños y el uso de azulejos que se colocaron en las fachas de las iglesias.

► Por otra parte, el uso de los colores blanco y azul viene de un origen Chino debido a la comunicación y transporte existente de piezas entre el puerto de Acapulco al puerto de Manila y de ahí a la ciudad de Jingdezhen. En este lugar se encontraba la mayor producción de porcelana. La importación de porcelana China a México llegó a Puebla y Ciudad de México en 1537-1538 pero fue en Puebla de los ángeles donde que quedó y dio origen a la Talavera poblana mediante la combinación de los colores azul y blanco con el vidriado (Priyadarshini. M. 2018). Nuevamente se puede observar una influencia indirecta por parte de Iraq en los colores adoptados por China que llegaron a Puebla (Figura 5).

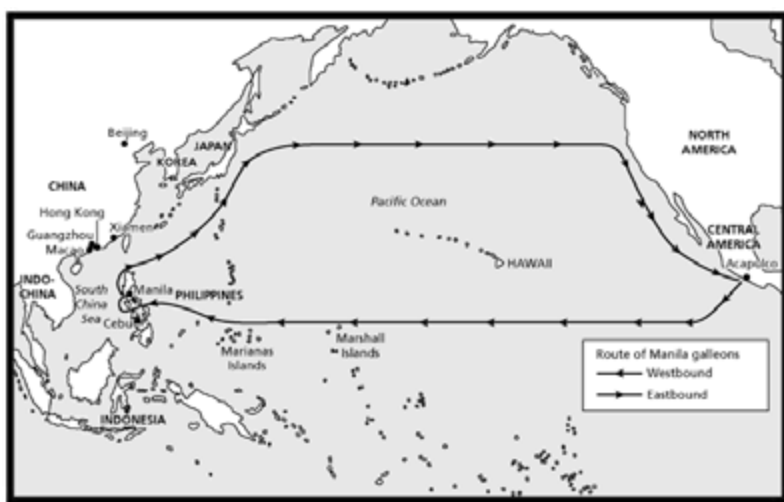


Figura 5. Mapa de comercio de cerámica, Eva Maria Mehl (2016).

► Puebla de los ángeles es una ciudad colonial que cuenta con muchas iglesias adornadas con azulejos en sus fachadas, por ejemplo, la Iglesia “Templo de San Francisco Acatepec” construida en los años 1650-1750. Esta iglesia es una de las maravillas de México por el diseño antiguo y la cantidad de azulejos polícromas que la conforman. Existe un parecido a los diseños inspi-

rados por la técnica de ladrillo similares a los patios de los palacios de Alhambra. Las fachadas cuentan con un estilo al de las Mezquitas de Samarcanda (Mezquita Bibi Khanym) en la figura 6 (MacKinnon. A. 2018), donde el azulejo adorna la parte exterior del edificio y cuenta con la influencia islámica. Otro ejemplo es la mezquita de Shah en Isfahan, Irán donde el azulejo se encuentra en toda la fachada con colores azul oscuro, azul claro, amarillo, verde, blanco y negro; como se puede observar en la siguientes imágenes.



Figura 6. Samarcanda (Mezquita Bibi Khanym) (Uzbekistan, 1404) Imagen de eFesenco (2015)



Figura 7. Iglesia Templo de San Francisco Acatepec de los años 1650-1750 (Puebla, 1650) fotografía tomada por el autor (2019).

► Otros monumentos que contienen estas características pueden ser la cúpula de la catedral de Puebla decorada con azulejos de cerámica vidriada en los años 1575-1649 (Figura 7). “La Casa de los Muñecos” (Figura 8) con una fachada cubierta de azulejo que data de 1792 donde los colores predominantes son el amarillo, rojo, y naranja con algunos azules y verdes; “La Cocina del convento de Santa Rosa” construido a finales del siglo XVIII, conocida por dar origen al mole realizado por las mojas (Howard. J. 1998), (un platillo tradicional mexicano hecho a base de chocolate, especias y diversos chiles). La cocina está cubierta de piso a techo de azulejos en colores amarillo, azul, blanco y otros, el uso de formas geométricas y florales son una de sus características que la vuelve única en el mundo.



Figura 8. Casa de los muñecos siglo XVIII en Puebla, Centro Histórico. Imagen de Mexch (2018).

Talavera Celia, influencia e inspiración artística de Oriente Medio

► Después de este pequeño recorrido histórico, podemos decir que la talavera es un patrimonio inmaterial de la humanidad, por lo cual su estudio es bastante importante y es necesario conocer de cerca el proceso que toma para llegar del barró a la pieza final, esto fue lo que me llevó a México (Puebla) a investigar y ser partícipe de su formación. (Figuras 9 y 10).



Figura 9. Entrada del taller y pieza inspirada en el arte del Medio Oriente. Imágenes de German Gutiérrez 2021

► Decidí contactar un taller de talavera en México que cuenta con la herencia más cercana a su llegada, en este caso El Taller de Talavera Celia, ubicado en Puebla, la ciudad colonial donde se estableció la base de la Talavera. El Taller de Talavera Celia cuenta con la denominación de origen por el contenido cultural, uso de tierras para formar la arcilla y realización de proceso original de las piezas (Figura 9).

► Dentro del taller se encuentran los diversos lugares donde se empieza el proceso, el primero es un patio donde se centran dos tipos de tierra, el barro blanco, que es un barro resistente a las altas temperaturas y un barro oscuro, que es flexible y permite que las piezas se puedan moldear.

► Estos dos barros se mezclan y se dejan hidratar en agua por aproximadamente tres semanas para darle una consistencia lodosa que permita llevarlo a un cuarto donde se coloca en una tina para dejar que se filtre el agua y sólo quede la masa. Durante este proceso el agua se evapora de forma natural por otras tres semanas si el clima es favorable (calor), si el clima es húmedo o lluvioso el proceso puede tardar hasta 6 semanas.

► Una vez que el barro ya no cuenta con exceso de agua es momento del secado, cuando el barro está seco cambia de color y es un indicativo de empezar a quitar el aire, antes se solía hacer con los pies al aplastarlo, pero no era muy efectivo, las piezas que se quedaban con aire se rompían al momento de tener la cocción y debían iniciar de cero.

► Una vez que ya se sacó todo el aire del barro, se coloca en tablillas cubiertas con plástico para evitar que se moje y pueda ser trasladado al área de torno donde se les dará forma a las piezas. En este lugar existen dos formas de hacer las piezas, una es en torno (Pieza circular que gira en una meza en la cual se va moldeando con las manos en barro), la otra es con moldes (pieza hueca en donde se coloca el barro para darle una forma específica) de esta manera se utilizan los rodillos y se va a aplastar el barro cómo si fuera una pizza, ya que se tiene la mezcla flexible como plastilina. Con el uso de las tablillas y la forma de tortilla se puede definir un grosor diferente dependiendo de la pieza. (Los rodillos aplanan y ablandan el barro y las tablitas de madera dan el grosor para el tipo de pieza, todo esto se hace en una mesa). Cuando ya está blanda se coloca en el molde y empieza el proceso de secado.

► Cuando las piezas ya se han secado es momento de llevarlas a un horno (actualmente de gas) en el cual se van a meter las piezas por 9 horas a 950 grados centígrados. Cuando las piezas salen se puede ver si el barro estaba bien hecho o no ya que las piezas se encogen unos 3 milímetros en la cocción, si había mucho aire en el barro, la pieza se va a romper pero si la mezcla estaba bien hecha, la pieza no se partirá y podrá continuar con el proceso de vidriado.

► En este proceso se va a introducir la pieza a una mezcla de arena sílica, plomo y estaño que se derriten previamente, se pulverizan, agregan miel de piloncillo y agua para obtener la mezcla blanca y lograr el vidriado, cuando se sumerge la pieza, los poros del barro se rellenan y se forma una capa de aproximadamente 3 milímetros, lo cual permite que la pieza tenga el fondo blanco.

► Para los colores que se aplican en las piezas se debe considerar que todos deben ser naturales por lo cual existe una corta variedad de estos, por ejemplo, el azul proviene del cobalto, el negro de las latas de fierro para tener carbón y sacar el color, el naranja sale de la hematita, el color verde proviene del cobre como fierros delgados y el color amarillo que es del altimón. A todos los colores se les agrega vidrio para que brillen al momento de meterlos en la segunda cocción.

► Todos los minerales son procesados en el mismo taller, cada taller cuenta con sus propios proveedores que les llevan los materiales necesarios para hacer los colores. Los molinos se encuentran dentro del taller y antes solían ser manuales, hoy en día cuentan con materiales más especializados que permiten un mejor manejo de los minerales y arenas. Cuando las piezas están listas es momento de pintarlas, se tienen pinceles de barba de chivo y cerdas de mula que son cerdas gruesas y resisten la pintura. Tiene un diseño de grosor arriba y se adelgaza ya que el color se acumula arriba y como se va ocupando la tinta va bajando y no es

necesario cargarlo a cada rato.

► Los diseños pueden ser desde algo muy simple hasta algo muy complejo, esto hace que el costo también llegue a variar. Una vez que la pieza ha sido pintada, se lleva a una segunda cocción en el horno de gas en donde le toma 9 horas a 1020 grados formarse. Al final la pieza sale con el brillo completo y se puede decir que el proceso está casi completo, el último paso es escribir la denominación de origen, el nombre del taller, la fecha y el lugar para demostrar la originalidad de las piezas, en algunos casos se les da un certificado de autenticidad de talavera.



Figura 10. Inspiración en la puerta de Istar. Imagen de German Gutiérrez (2021).

► El talento nato que tienen hacia el dibujo es una de las características de los artesanos por que se dedican a pintar o formar piezas con mucha delicadeza. Es un proceso que toma tiempo y puede tardar hasta 3 meses en terminar una pieza para exhibición, por lo tanto, es necesario el trabajo colaborativo y saber que van a aprender y tropezar varias veces hasta que logren tener una pieza perfecta.

► Existen 9 talleres con la denominación de origen (Talavera las Américas, Talavera Armando, Talavera de la Luz, Talavera Celia, Talavera de la Reyna, Talavera Nueva España, Talavera Uriarte, Talavera Sta. Catarina, Talavera Virgilio). Ya que no todos siguen los procesos completos o hacen uso de materiales artificiales los cuales no son válidos, existen muchos talleres en Puebla y otros estados que dicen ser de talavera, pero al no ponerle a sus piezas la denominación de origen significa que es falsa al igual que el uso de otros colores o materiales para cambiar el estilo.

► Para que una pieza sea talavera es necesario que cuente con el proceso anteriormente detallado, tanto para las piezas como para los azulejos ya que ambos se realizan de la misma manera.

Toda la información recolectada en el taller de Talavera Celia nos permite poder comparar la forma en que trabajan con otros talleres, igualmente con denominación de origen ya que, a pesar de tener un mismo proceso, los diseños y los clientes pueden variar, los conocimientos sobre su origen dependen de que tanto conozcan los artesanos y su influencia cultural de este patrimonio inmaterial.

Conclusión

► Después de conocer un poco más sobre los procesos del taller con denominación de origen, podemos analizar que se respeta el proceso tradicional que los españoles trajeron a México, podemos encontrar que el proceso sigue desde la dinastía Abasí hasta México Posmoderno, cada país fue realizando su toque en cada contacto que tuvieron con la técnica y las civilizaciones anteriores; el bagaje cultural es el que ha permitido que este patrimonio inmaterial siga transformándose pero mantenga su originalidad en técnica artística.

► Se puede observar la técnica de vidriado originada en Iraq dentro de tantas piezas en distintos países, es conocido que cada cultura que cuenta con cerámica vidriada va agregando un toque personal y siempre conserva todo el bagaje cultural de este, los diseños pueden ir cambiando, pero mantienen algo de la estructura artística primaria, en este caso el contenido Iraquí, se puede observar como ejemplo el Taller de Talavera Celia.

► La Talavera es el resultado de toda la transformación cultural, pero con la originalidad de la cerámica de Iraq indirectamente, esto le dan un valor impresionante al igual que la influencia musulmana existente en los diseños encontrados. Para mí, la Talavera es parte de una identidad tan cercana a mi país por toda la carga cultural y contenido islámico encontrado en las piezas y el trabajo de los artesanos tan valioso. Puedo decir que es muy difícil encontrar personas tan dedicadas a un arte tradicional como los artesanos de talavera y los de azulejo que encuentro en mi país al dedicarle tanto tiempo y paciencia a los azulejos tradicionales conocidos como alicatado, que sigue manteniendo las técnicas antiguas duraderas y perfectas para el adorno de los lugares o palacios.

Referências

- ▶ Ettinghausen, R. Grabar, O. Madina, M. (2001) *Islamic Art and Architecture 650-1250*: 2nd Edition, by Cs Graphics, Singapore.
 - ▶ Howard, J. (1998) *Rosa Mexicano: A Culinary Autobiography with 60 reciepies*, by Penguin Group, New York.
 - ▶ Jerrilynn, D. Dodds. (1993) *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200* (Metropolitan Museum of Art), by Harry. N. Abrams. Inc, (New York, N.Y.).
 - ▶ MacKinnon, A. (2012) *Places of Encounter, Volume 1: Time, Place, and Connectivity in World History*, by Westview press, New York.
 - ▶ O’Neill, J. (1920) *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, by Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.).
 - ▶ Pirouz-Moussavi, F. (2017) *Cerámica Entre dos Mares de Bagdad a la Talavera de Puebla*, Editorial Planeta Mexicana, Espana.
 - ▶ Priyadarshini, M. (2018) *Chinese Porcelain in Colonial Mexico: The Material Worlds of an Early Modern Trade*, by Springer Nature, Switzerland.
 - ▶ Rosamond E. Mack (2002) *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600*, California, by University of California press.
 - ▶ Secretaria de Turismo de Puebla, Gobierno de Puebla. Talavera Celia
 - ▶ Mehl, E. (2016) *Forced Migration in the Spanish Pacific World: From Mexico to the Philippines, 1765–1811*. Cambridge University Press. London.
 - ▶ Mexch (2018) Casa de los Muñecos. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_los_mu%C3%B1ecos
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

6. AS LINGUAGENS DA ARTE NO SAGRADO

A Imagem Revelada de Nossa Senhora da Lapa	172
O véu do universo íntimo: uma pintura como dimensão espiritual	234
Os devaneios cósmicos no diário de Yves Klein	248
La peinture comme intégration du corps dans le monde	263
La palabra como acción del ser en la poesía española y portuguesa del siglo XX	276



O véu do universo íntimo: uma pintura como dimensão espiritual

The veil of the intimate universe: painting as a spiritual dimension

Cláudia Matoos (nome artístico de Cláudia Matos Pereira), Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Largo da
Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.
claudiamatoos@hotmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão sobre uma série de pinturas realizadas pela artista visual Cláudia Matoos nas décadas de 1980 e 1990. Trata-se de uma análise acerca de seu processo criativo na pintura, que partiu da representação da figura humana, até a sua transmutação-dissolução-condensação em formas circulares, num trajeto para a pintura abstrata. Esta fase de seu trabalho artístico revela uma íntima atmosfera espiritual no ato criativo.

Palavras chave: pintura, arte, espiritualidade, imagem, Cláudia Matoos.

Abstract: This article presents a reflection on a series of paintings by visual artist Cláudia Matoos in the 1980s and 1990s. It is an analysis of her creative process in painting, which started from the representation of the human figure, to its transmutation- dissolution- condensation in circular shapes, on a path to abstract painting. This phase of her artwork reveals an intimate spiritual atmosphere in the creative act.

Keywords: painting, art, spirituality, image, Cláudia Matoos.

Introdução

*“A arte é um caminho que leva para regiões
que o tempo e o espaço não regem.”*

Marcel Duchamp

Introdução – a artista Cláudia Matoos

► Artista visual brasileira/portuguesa, nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais. Dedicava-se ao ballet, que marcou profundamente a sua sensibilidade. Percorreu um caminho de formação artística e acadêmica que a levou ao doutorado em Artes Visuais, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a tese: “Galeria de Arte Celina: o ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)”. Dedicou-se à pintura, ao desenho e às instalações artísticas. No início de sua trajetória pelo âmbito da pintura, dos anos de 1986 até 2000, seu nome artístico era Cláudia Regadas*. A partir do ano de 2000, retomou seu nome original Cláudia Matos. Desenvolveu seus trabalhos artísticos, lecionava Artes e iniciou, de 2005 a 2007, investigações no mestrado de Ciência da Religião, na Universidade Federal de Juiz de Fora, com a dissertação “Schiller e a Arte: a beleza como elevação do homem rumo ao Absoluto,” já publicada em livro de mesmo título. Este mestrado foi decorrente de suas reflexões de décadas anteriores, como também, do gosto e do interesse pelos estudos sobre a dimensão do sagrado, da espiritualidade e da filosofia. A partir de 2016, assumiu o nome artístico de *Cláudia Matoos*.

► O objetivo deste artigo é refletir sobre algumas pinturas de uma fase introspectiva, espiritual e intimista que se evidenciou através da sua pintura, no trajeto pelo abstrato, nas décadas de 1980 a 1990, no Brasil (em que assinava como Cláudia Regadas*).

O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade

(Bergson, 1999: 291).

1. A Pintura pode ser uma forma de Conexão Espiritual

► Desde o início de seus primeiros trabalhos em pintura, Cláudia Matoos vinha desenvolvendo reflexões sobre o processo de conexão do artista consigo próprio, com a sua realidade interior/exterior e as relações com o invisível ou com o que o transcende. A artista acredita que a pintura permite e vive a experiência do simbólico. É uma vivência íntima que se abre como reveladora. Para ela, o caráter simbólico e criativo atravessa este véu e se materializa na obra.

► Para Mircea Eliade, “O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais” [...] Mas sabemos que essa terminologia analógica se deve

justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganz andere* (o sagrado): a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural (Eliade, 1992: 12).

Cláudia Matoos acredita que a arte é uma experiência, uma ação natural e a pintura pode ser uma ponte de contato com o Sagrado.

2. Reflexão sobre algumas pinturas

► Cláudia Matoos afirma que a pintura muitas vezes flui naturalmente como um riacho tranquilo, serena. Por vezes, ela é sofrida, é luta. Outras vezes, é descoberta - imprevisibilidade. Em alguns momentos, a pintura pode ser pensada, mas no decorrer do processo, pode se tornar a *completamente Outra*, surpreendendo o artista. A pintura é cor, textura, gesto, traço, pincelada, linha, letra, linguagem, símbolo e verdade.

► Para Heidegger “a verdade insere-se na obra. A verdade advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra” (Heidegger, 2000: 50). Segundo Bergson:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo

(Bergson, 1999: 12).

► Este corpo-universo, ponto de partida de onde se expandem as pinceladas, expressam uma verdade íntima. Na figura 1, observa-se a obra da artista “Salto Infinito” (óleo sobre tela, 1987).



Figura 1. *Salto Infinito*, de Cláudia Matoos*. Pintura em óleo sobre tela, 69 cm X 49 cm, 1987. Fonte: própria.

► Cláudia Matoos revela: a pintura é fala, rito, dança. É poesia, música. Primeiramente é um diálogo interior e solitário. Depois de pronta, se torna autônoma – Nos invade, nos questiona, nos toca.

► Para Júlio Pomar, a pintura é tátil, é um convite à mão. Quer o quadro tenha a ver com imagens conhecidas, com um ‘visto’ anterior, quer a profundidade seja simulada ou dada por alusões, a matéria da pintura impõe-se como realidade principal [...] O meio em que se insere a pintura é um corpo oco, habitado pelo espectador que desloca (Pomar, 2014: 19).

► Segundo a artista, nesta tela, este corpo se desloca em um Salto Infinito, livre da atmosfera da racionalidade, completamente aberto para a dimensão espiritual.

► Na figura 2, a tela intitulada “Reflexão” apresenta também um corpo como tema central. “Uma pintura começa por ser matéria real; enquanto imagem, torna-se miragem” (Pomar, 2014: 30).



Figura 2. *Reflexão*, de Cláudia Matoos*. Pintura em óleo sobre tela, 80 cm X 50 cm, 1989. Fonte: própria.

► Cláudia Matoos pensa que a tela/suporte é um campo de energia. Camadas e camadas de matéria, de cor, de tinta são camadas e camadas de uma introspecção que se liberta na ação, nos movimentos e gestos tornando-se outra matéria transmutada.

► A artista, ao trabalhar as formas circulares que perpassam, se aprofundam, dividem, mas também revelam o corpo como lentes transparentes, comunga do pensamento de Bergson, que afirma:

Isto posto, havíamos considerado o corpo vivo como uma espécie de centro de onde se reflete, sobre os objetos circundantes, a ação que esses objetos exercem sobre ele: nessa reflexão consiste a percepção exterior. Mas este centro não é um ponto matemático: é um corpo, exposto, como todos os corpos da natureza, à ação das causas exteriores que ameaçam desagregá-lo. Acabamos de ver que ele resiste à influência dessas causas. Não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção. Poderíamos, portanto, dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente

(Bergson, 1999: 57-58).

► Desta forma, essa pintura funciona como um centro refletor e tal como Bergson assinala “e por isso a superfície de nosso corpo, limite comum deste corpo e dos outros corpos, nos é dada ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem” (Bergson, 1999: 273).

► Observa-se que nesta pintura, o corpo representado pela artista se sintetiza, se divide em esferas sobrepostas, numa confluência repleta de subdivisões e pensamentos que assolam o ser humano.

► Na obra “Enigma da vida” (óleo sobre tela, 1990), Cláudia Matoos sintetiza totalmente a figura humana em um círculo. Assim, para a artista, o círculo torna-se a representação da essência humana. A sua Série denominada “Enigmas” que resultou em uma exposição individual, é uma proposta em que o ser humano, enquanto essência, é sempre um círculo incompleto durante a vida. *Para esta artista, o ser humano é finitude na Infinitude e a Arte é a Infinitude expressa na finitude. Arte é linguagem universal. A vida é um Enigma.*

► Conforme Rudolf Otto, “a linguagem está repleta e a vida é rica de coisas tão distantes da razão quanto da percepção sensorial, física. O âmbito comum dessas coisas é o ‘místico’. A religião é parte desta área, terra incógnita para a razão” (Otto, 1992: 99). Para Cláudia, a pintura pode estabelecer a ponte com esta área incógnita, espiritual.



Figura 3. *Enigma da vida*, de Cláudia Matoos*. Pintura em óleo sobre tela, 90 cm X 70 cm, 1990. “Série Enigmas”.

Fonte: própria.

► A pintura intitulada “Liberação” pertence à “Série Enigmas” (Figura 4). Para a Cláudia Matoos, a essência do ser humano estaria no centro, na origem, na transformação e na sua liberação do mundo material.



Figura 4. *Liberação*, de Cláudia Matoos*. Pintura em óleo sobre tela, 90 cm X 70 cm, 1990. “Série Enigmas”. Fonte: própria.

► É esse corpo humano que continua a prevalecer na pintura como pilar, como elemento central, mesmo que de forma subliminar. Esta obra configura um universo íntimo, em suas variações entre formas, texturas, cores e relaciona-se com o pensamento de Henri Bergson, que afirma:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo

(Bergson, 1999: 20).

► Segundo Mircea Eliade (1992:13) “manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico

envolvente.” Para Cláudia Matoos, a sua pintura “Despertar” (óleo sobre tela, 1990), ainda da Série Enigmas, materializa-se na representação desta junção simbólica entre duas esferas: a humana e a espiritual (Figura 5).



Figura 5. *Despertar*, de Cláudia Matoos*. Pintura em óleo sobre tela, 81 cm X 65 cm, 1990. “Série Enigmas”. Fonte: própria.

► Na figura 6, a pintura “Janela para o Infinito” faz parte da série “Janelas”, que se concretizou em outra exposição individual. A artista privilegiou a abertura, a entrada, a passagem da essência humana para outra atmosfera ou dimensão. É um espaço que se abre para a ideia de Infinito e novas possibilidades.



Figura 6. *Janela para o Infinito*, de Cláudia Matoos*. Pintura em acrílica sobre tela, dimensões com recortes, 92 cm X 85cm, 1990. “Série Janelas.” Fonte: própria.

► Nesta Série a artista criou diversas janelas em formatos variados e vidraças, configurando atmosferas ou espaços introspectivos, de vivência meditativa e imaginativa.

► Na figura 7, a obra “Janela para o Sonho” é realizada em acrílica sobre tela. O sonho para Cláudia Matoos, traz a ideia do repouso e dos corpos imersos no mundo onírico. É uma dimensão que se abre e está presente em nossa condição diária. Os reflexos espelham elementos fluidos vividos durante o dia e que de forma inefável penetram em um espaço mais profundo do ser. Conforme evidencia Félix Gattari:

A abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade. Por exemplo, no sono e no sonho, o corpo fantasmado coincide com as diferentes modalidades de semiotização espacial que ponho em funcionamento. A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários

(Gattari, 2006: 153).



Figura 7. *Janela para o Sonho*, de Cláudia Matoos*. Pintura em acrílica sobre tela/madeira, 100 cm X 100 cm, 1996.

“Série Janelas.” Fonte: própria.

► Segundo Heidegger (2000: 46) “a origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente. O que é arte?” Poderemos procurar “a sua essência na obra real”, assim complementa o autor.

► A verdade da obra poderá imiscuir-se à verdade do artista.

A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecer da verdade. Pensamos este acontecimento como o travar do combate entre mundo e terra. No movimento congregado deste combate, advém o repouso. Aqui se fundamenta o repousar-se-em-si da obra

(Heidegger, 2000: 46).

► Cláudia Matoos na pintura da Figura 8, também da “Série Janelas,” mostra reflexos e “Vidraças da Alma,” onde a essência do ser humano se apresenta ao fundo, recolhida, em um jogo de distanciamento e repouso: entre a ideia subjetiva de Mundo (enquanto Refúgio) e a Materialidade (a Terra), mais à frente, em primeiro plano.



Figura 8. *Vidraças da alma*, de Cláudia Matoos*. Pintura em acrílica sobre tela, 90 cm X 70 cm, 1996. “Série Janelas.”

Fonte: própria.

► O Tríptico “Almas Gêmeas” (Figura 09) faz parte de uma Série intitulada “Poemas em Tela”, referente a uma exposição individual da artista. A temática relaciona-se ao encontro e as vivências entre o filósofo Jacques Maritain e a sua esposa, a poetisa Raissa Maritain. Poesias, Filosofia e cartas trocadas entre ambos povoaram o seu imaginário. Nesta pintura, as duas grandes esferas se complementam e se unem revelando uma união espiritual. Há grafismos que simulam cartas transparentes com sugestão de uma caligrafia. As palavras não existem de fato, mas correspondem aos pensamentos da artista no ato da pintura. É como se a pintura fosse capaz de estabelecer uma correspondência com o invisível.



Figura 09. *Almas Gêmeas*, Tríptico, de Cláudia Matoos*. Pintura em acrílica sobre tela, dimensões máximas: 130 cm X 120 cm, 1998. “Série Poemas em Tela.” Fonte: própria.



Figura 10. *Mensagens da Paixão*, de Cláudia Matoos*. Pintura em acrílica sobre tela, 80 cm X 60 cm, 1998. Série “Poemas em Tela.” Fonte: própria.

► Nesta tela, “Mensagens da Paixão” (Figura 10) a artista expressa duas essências humanas que se fixam e não se tocam, frente a frente, revelando uma grande força e energia entre ambas. O diálogo entre elas se faz mediante mensagens e bilhetes que flutuam neste espaço atemporal. Na pintura, vemos a escrita, mas as palavras não existem de fato. É a representação de uma comunicação espiritual entre dois seres.

Considerações finais

► As pinturas apresentadas revelam imagens do universo da artista, que durante duas décadas desenvolveu a pintura como prática, processo, criação e “Espaço de Conexão.” A séries Enigmas, Janelas, Poemas em Telas e inclusive a Série Tótons, que aqui não foi representada, (pertencente também à este período), em todas estas, é possível verificar uma atmosfera espiritual nas pinceladas, em mensagens, ou símbolos e caligrafias com palavras inexistentes.

Sem dúvida, o pintor utiliza a tinta, mas de tal modo que a cor não se gasta, mas passa sim a ganhar luz. Também o poeta utiliza a palavra, não, porém, como aqueles que habitualmente falam e escrevem têm de gastar as palavras, mas de forma tal que a palavra se torna e permanece verdadeiramente uma palavra

(Heidegger, 2000: 37).

► Para Cláudia Matoos, a Pintura também é PALAVRA.

Agradecimentos

► A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

► Bergson, Henri (1999) *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: ISBN 85-336-1021-1.

► Eliade, Mircea (1992) *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0053-4

- Gattari, Félix (2006) *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34. ISBN 85-85490-01-2
- Heidegger, Martin (2000) *A origem da obra de arte*. Lisboa, Edições 70. ISBN 972-44-0524-9.
- Otto, Rudof. (2007) *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Trad. Walter O. Schlupp. Petrópolis: Editora Vozes. ISBN: 978-85-326-3569-3
- Pomar, Júlio (2014) *Da cegueira dos pintores. Parte escrita II, 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar. ISBN 978-989-8566-43-0

Os devaneios cósmicos no diário de Yves Klein

Les songeries cosmiques dans le cahier d'Yves Klein

Pierre Georges Gabriel Crapez, Universidade federal fluminense, Departamento de Arte,
rua Prof. Lara Vilela, 126 - São Domingos, 24210-590, Niterói - RJ

Résumé: uma leitura do diário do artista plástico francês dos anos sessentas, Yves Klein, com a chave hermenêutica da fenomenologia da imaginação criador de Bachelard, revela os horizontes oníricos que conduziram a todo um destino de imagens encontradas em sua obra. Sua palavra é a matriz de sua visualidade e do seu projeto artístico que devolveu a arte do seu tempo uma cosmicidade e uma transparência de mundo característica de uma busca espiritual.

Palavras chaves: Diário, devaneios, imaginação, (i)materialidade, cosmicidade .

Resumé: une lecture du journal de l'artiste plastique français des années 60, Yves Klein, ayant comme clé herméneutique la phénoménologie de l'imagination créatrice de Bachelard, révèle les horizons oníriques que ont conduits á tout um destin d'images rencontrées dans son oeuvre. Sa parole é la matrice de sa visualité e de son projet artistique que onte restituée á l'art de son temps une cosmicité et une transparence de monde que caracteriza une quête spirituelle.

Paroles clés: journal, songeries, imagination, (i)materialité, cosmicité.

Introdução

► O artista plástico francês Yves Klein costumava escrever em um diário nos anos sessentas onde podemos ler hoje suas vivencias, pensamentos e reminiscências da juventude. Ao adentrar em alguns dos seus escritos via a fenomenologia da imaginação criadora de Bachelard (pelo qual KLEIN tinha uma profunda admiração) pude descobrir horizontes poéticos que nutrem todo um *destino de imagens*, imagens essas que virão a ser materializadas em sua obra (pinturas, esculturas, instalações e performances) e que revelam uma inquietação espiritual singular em um tempo profundamente materialista. Sua obra chega a devolver ao universo da arte um

sopro visando reafirmar o lugar do transcendental na contemporaneidade. O encantamento que suas obras despertam em nós nos aproxima das grandes tradições da arte votiva e mira um além dos olhos. Ao ser desvelada pela chave hermenêutica bachelardiana dos devaneios cósmicos podemos encontrar alguns desse horizontes em sua obra. A palavra encontrada em seu diário é a matriz de uma visualidade e de um projeto artístico portador de uma promessa de mundo, de um mundo transfigurado.

► Escolhemos aqui dois trechos do seu diário; um sobre seu devaneio diante do céu azul de Nice, sua cidade natal, na juventude, e outros relatando seu encontro com vendedores de pedras preciosas que lhe fizeram sonhar com a profundidade mineral das cores. É nestes dois trechos relativos ao espaço e a matéria, que criamos atalhos poéticos que iremos percorrer com nossa imaginação criadora para avistar seu horizonte poético, num exercício literário em busca de uma correspondência com suas obras. Seus devaneios cósmicos sobre matéria e imaterialidade. Seus devaneios cósmicos sobre matéria e imaterialidade encontram ressonância na obra de Bachelard com o qual Yves tinha se identificado ao ler “a poética do espaço” e que nos utilizarem como chave hermenêutica, e por isso iremos antes definir o que entendemos como devaneios cósmicos.

1. Bachelard e os Devaneios Cósmicos

► Certas imagens surgem de um tipo característico de devaneio, o devaneio cósmico. Esse devaneio cósmico aflora na tranquilidade, diante de um belo espetáculo do universo. Nessas horas, o devaneador se abre ao mundo, nele está confiante. No devaneio cósmico conjugam-se duas profundezas, um mundo e um homem estão em plena comunhão ou como nos diz Bachelard; “Duas profundezas se conjugam, se repercutem em ecos, que vão da profundidade do ser do mundo à profundidade do ser do sonhador. (1960:148).

► Nesse devaneio cósmico, onde o tempo é suspenso, o sonhador não pertence mais a uma sociedade, mas ao universo. Ele se torna um sonhador de mundos. “O devaneio cósmico nos faz habitar um mundo, pela cosmicidade da imagem nós recebemos uma experiência de mundo. (1960, p.148).

► Esse tipo de devaneio persegue um bem estar, segue um eixo de felicidade e naturalmente nos faz habitar a felicidade de um mundo. É um mundo de plenitude. O devaneio cósmico

produz um ser pleno, que sonha em expandir sua felicidade. Nessa paz alcançada, o mundo torna-se majestoso. Assim, todo devaneio cósmico incorpora um eixo de felicidade e de engrandecimento. As imagens cósmicas engrandecem o mundo. “Alors le monde est grand et l’homme qui le rêve est une grandeur.” (Ibid, p.149). “Então o mundo é grande e o homem que o sonha é uma grandeza” (Ibid, p.149).

► A imagem cósmica não é fruto de uma percepção banal, nasce de um desejo de ver além, é um além da Percepção, nele rompe-se a distância entre o sonhador e o mundo. Numa contemplação plena, o sonhador e o seu mundo estão em comunhão, quase se tocando. Mas a imagem cósmica não se constitui dos restos de um mundo percebido. O mundo, que emerge do devaneio cósmico, é um mundo não fragmentado, nos é dado como uma totalidade. O seu todo é apreendido antes de suas partes. O sonhador vem habitar um Todo e nele é amparado por uma unidade de mundo, unidade de sonho, unidade de ser. O sonhador de mundos não conhece a divisão do seu ser. Podemos afirmar que, no devaneio cósmico, temos uma consciência de bem estar. As imagens cósmicas respondem a nossa ânsia de quietude e plenitude do existir. O mundo é, para o devaneador de imagens cósmicas, “uma doce acolhida”. Nesse mundo, ele participa de uma ceia, sublime ceia, onde é celebrado o dom recíproco de sua vida e da vida do universo. O devaneador cósmico está com seu mundo no mesmo diapasão, numa mesma respiração. Para ele, o universo é um ser que respira. Qual é o homem que, à beira-mar, nunca procurou essa sintonia com a respiração do mundo ou que, ao se energizar na floresta, nunca expôs seu peito ao vento, ao sopro da Terra? E pela poesia que o homem alcança uma “saúde cósmica”, como nos diz Bachelard: “A poesia ajuda a respirar melhor”. (1960, p.156).

► Como vimos, os devaneios cósmicos nos dão acesso a um bem-estar, para Bachelard eles se transmutam em palavras ou gestos criadores, pois o devaneio resulta sempre em obras e conduz ao mundo do Belo; “O eixo normal do devaneio cósmico é aquele ao longo do qual o universo sensível é transformado em um universo de beleza” (Bachelard,1960:157). No devaneio cósmico, o universo recebe uma unidade de beleza. e para Bachelard, a arte do pintor ou do poeta é a arte de enxergar a beleza. Neste sentido, o olho do pintor não se abre sobre uma mera perspectiva geométrica, é um centro que irradia, que brilha e ilumina aquilo que o artista escolheu, revestindo todas as coisas de ouro e luz. O olho do pintor é um pequeno sol, com seu raio de luz vivifica os cenários da vida ao seu redor. “A tarefa do poeta é nos oferecer os mundos do maravilhoso, esses mundos que nascem de uma imagem cósmica exaltada].

(Bachelard, 1960, p. 175).

► Do mundo emanam palavras grávidas dos sonhos dos poetas. A própria voz do poeta é a voz do mundo e suas palavras são louvores. Nos devaneios cósmicos, o mundo reencanta-se. Pela cosmicidade de suas imagens, os poetas e os pintores humanizam o mundo, o mundo ganha corpo, alma, adquire voz e tem sopro. Isso nos lembra os devaneios primitivos da humanidade, que deram origem aos mitos. O devaneio cósmico nos faz mergulhar no tempo arcaico, na gênese da humanidade, na aurora da consciência. Um tempo imemorial e mítico se abre em nós. É essa cosmicidade que encontramos nas obras e nas palavras desse artista francês. Pela comicidade dos seus devaneios, o espaço, a substância entram em uma nova dimensão e a Imaginação reveste-se de um novo papel; ela embeleza e engrandece, unifica e idealiza, nos proporcionando uma experiência fusional com o mundo sonhado, fusão com o cosmos, fusão de cosmos é essa cosmicidade que encontramos nos trechos seguintes encontrados em seu diário e no qual escolhemos de exercitamos nossa imaginação afim de nos unir a sua visão.

2. O espelho do céu

► No trecho que se segue, encontrado no seu diário, Yves Klein relata uma dessas horas de encantamento vivida em sua infância e onde se nutriram as raízes de sua atividade onírica, despertada diante do azul do céu, um azul íntimo, o azul de sua terra natal.

Quando ainda era adolescente, em 1946, ia assinar meu nome do outro lado do céu durante uma viagem fantástica, “realística-imaginária”. Nesse dia, enquanto eu estava deitado sobre a praia de Nice, eu comecei a sentir ódio pelos pássaros que voavam aqui e ali no meu belo céu azul sem nuvens, porque eles tentavam fazer furos na mais bela e mais grandiosa de minhas obras.

(Klein, 1983: 196)

► Neste texto, Yves Klein relata um devaneio de infância, diante do imenso céu azul, um devaneio de origem que parece ter suscitado todo um destino de imagem. Quem sabe permanecer juntinho da criança que pulsa dentro dele, encontra um manancial de imagens poéticas a sua espera, como nos lembra Bachelard: “Um excesso de infância é uma semente de poesia”. (Bachelard 1960, p.85). Na beira da praia, num momento de paz, Klein vivenciou um sonho acordado. A praia é o lugar predileto para um tempo de grande sintonia com a natureza onde a alma aquietada da infância sabe-se pertencer ao universo. “A criança se sente filho do cosmos,

quando o mundo humano o deixa em paz. (Bachelard, 1960: 84)

► Nice, a cidade natal de Yves Klein, é inserida em um sítio que se abre ao céu e ao mar. “Na Costa azul” se defronta com esse espetáculo grandioso da natureza que oferece uma paleta rica em azuis. Yves Klein nutriu-se dessa paisagem na juventude, encantou-se com seu belo céu azul, antes mesmo de saber nomeá-lo. “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”. (Bachelard, 1942, p. 11). Assim segundo Bachelard, a imaginação “canta a realidade” (Ibid, p. 23), ela não se contenta em descrever seu objeto, ela o idealiza. Aos dados trazidos pelo sensível, havemos de considerar o acréscimo da imaginação. A cor é então a soma de um valor objetivo e de um valor subjetivo. Se o azul destacado por Klein, nos traz a tonalidade de uma paisagem, também nos revela a atividade tonalizante do seu ser. O azul aqui é simultaneamente visto e sonhado. É este azul do céu, da paisagem natal, que vibrou no coração do jovem, despertando no seu íntimo toda a potência da core, uma potência do ser. Bachelard ensina também que a imaginação tem uma dimensão material: “O país natal é menos uma extensão do que uma matéria(...), é através dele que nosso sonho adquira sua justa substância, é a ele que pedimos nossa cor fundamental”. (Ibid; 11). Klein devaneou sobre as substâncias da paisagem, foi nessa matriz, nesse ventre cósmico, que germinou sua atividade onírica, substancializando-se. Além de uma tonalidade, a imaginação do artista encontrou no céu azul, seu eixo substancial preferencial, a vocação aérea de sua atividade onírica. Não se trata aqui de nenhum determinismo, a substância da paisagem é aqui um mero princípio condutor que dá continuidade às forças psíquicas da imaginação. Diante da variedade de substâncias e cores oferecidas pela paisagem, Klein descobriu a orientação de sua atividade devaneadora. É dessa vocação que ele se conscientiza e que, naquele instante, se apodera. Num relâmpago de lucidez, entende que essa realidade aérea e azul “lhe pertence”, pois nela encontra-se a sua fonte. Naquele instante, Klein toma posse do seu bem em sua integralidade. Por essa razão, os pássaros neste cenário mancham o belo azul em sua total unidade.

Nesse duelo entre o azul do céu e os objetos que nele se destacam, é muitas vezes pela ferida que fazem as coisas sobre o azul imaculado que nós iremos sentir em nosso ser um estranho desejo de integralidade do céu azul.

(Bachelard, 1943: 213)

► A cor azul repercutiu tão profundamente em Klein que ele se irritou com a presença dos

pássaros, esses intrusos. Klein sonhou para si um céu puro, imaculado, vale dizer, inteiramente transparente. Ao contemplar o belo céu azul, um coração revela assim um desejo de pureza. Mas sonhar a transparência do mundo é sonhar contra toda opacidade, toda forma de ocultação, que nos impede de enxergar o coração das coisas. É um sonho de lucidez total: “O céu azul é vontade de lucidez” (Bachelard, *Ibid*; 220).

► Yves Klein quis alcançar a alma do céu azul, sabia que nele encontraria o espelho da alma. Por isso, sonhou o azul do céu em sua profundidade, mas ao cavar o céu, mergulhou no puro mundo da cor, no Cosmo do Azul. Ao mergulhar no azul do céu Klein depara com o céu do azul. “O devaneio cavo a realidade, primeiro no céu azul não há nada, depois há um nada profundo, enfim uma profundidade azul”. (Bachelard, *ibid*: 218).

► Ver além do azul para alcançar o fundo último, avistar a última fronteira, essa é a direção do seu olhar. Para um fenomenólogo, sonhar com a profundidade última do mundo e da cor é sonhar com o fundo absoluto do ser, a matiz do eu profundo. Diante do azul do céu, o artista aspira ver sua cor-verdade. O céu é seu espelho, ao contemplar o ser da cor, sonhou a cor do ser. “O narciso aéreo mira-se no céu azul”. (Bachelard, 1943: 220).

► Um destino se desenhou então naquele dia. Ele foi buscar o título do seu objeto de contemplação numa viagem “realística-imaginária”, porém bem real, porque vivida e desejada. Para um grande sonhador, o desejo é constitutivo do real. Não existe dicotomia entre sonho e realidade, esses dois polos se sustentam mutuamente, o que o leva a sentenciar em seu diário: “Quem não acredito nos milagres não é um verdadeiro realista. (Ben Gourion, apud Klein, 1983; 171). Num gesto, o jovem sonhador estica o seu braço, amplia o seu raio de atuação e assina seu nome no outro lado do céu, além das fronteiras da percepção. A esfera do ser inflado pela imaginação abraça assim os confins do universo, em um gesto o sonhador toca o infinito: “O mundo tem nosso tamanho, o céu está na terra, nossa mão toca o céu”. (Bachelard, 1943; 245).

► Do outro lado do céu, exista uma dimensão que nos escape, uma realidade inconcebível, invisível, somente alcançado pelo poder da imaginação. Só uma sensibilidade sem recantos, uma sensibilidade cósmica pode penetrar esse território. Trata-se de um outro cosmos, um outro espaço-tempo. Visitá-lo é deixar nossa matriz terrena reencarnar-se para além do espelho do mundo, de onde o olho do mundo nos contempla. Do “outro lado do céu” vejo pelo olho claro e límpido do mundo, posso então adivinhar o sonho do mundo. Vemos aqui que o homem sonha o universo, mas para um devaneador o universo também sonha o Homem. Klein so-

nhou restituir ao Homem seu lugar cósmico, no coração do universo. É um sonho da Criação, um sonho sobre o Homem que o universo guardou no segredo, é um sonho de Amor, de um Eterno Amor. “Tudo que olhamos com um olhar apaixonado, no desespero ou no desejo, nos devolva um olhar íntimo de compaixão ou de amor”. (Bachelard, 1943, p.237). Um olhar que tem sua fonte num coração amoroso, quer seu sentimento mais puro. Ao sonhar o puro céu azul, Klein apaixonou-se pelo puro sentimento do azul. “O céu azul meditado pela imaginação material é sentimentalidade pura, é a sentimentalidade sem objeto. (Ibid: 215). Ao contemplar o céu azul, caminhamos em direção a uma dimensão imaterial. Com sua assinatura, Klein resguarda sua liberdade de ir e vir até esse lugar de ampla visão. Assinar seu nome atrás do céu é deixar uma marca nesse lugar, o rastro do vulto desejante que somos ao atravessar essa vida breve. Numa assinatura, a energia vital que flui em nós transparece, a dimensão imaterial do ser ganha visibilidade, nós somos reconhecíveis entre todos. O nome é uma força que agrega a alma, constitui a sua unidade, é o mínimo identificável do ser do homem, seu grão ontológico no mundo das palavras. No ato criador, ele é um operador de unidade. “Todos nós recolhemos nossos seres em torno da unidade de nosso nome. (Bachelard, 1960: 84).

► Num vestígio que o transporta do outro lado do céu, Yves Klein agarra-se ao seu nome e entra por inteiro numa outra dimensão. Nessa situação o ser inscrito do outro lado do céu é colocado numa perspectiva de elevação, em seu eixo verticalizante. A imagem evidencia o movimento ascensional da imaginação de Klein e se contrapõe à horizontalidade de um psiquismo entregue a valores estritamente materialistas; essa é sua perspectiva, uma perspectiva de sublimação.

Após ter praticado a psicologia do ar infinito, iremos compreender melhor que no ar infinito apagam-se todas as dimensões e chegamos a essa matéria sem dimensão que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.

(Bachelard, 1943, p.16).

► Trata-se, no entanto, de uma sublimação entendida, não à maneira da psicanálise clássica como mera fuga vertical da realidade, mas como um caminho para o crescimento interior, tal como concebe Bachelard: “O ar imaginário é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente” (Ibid; 19).

► Ao escrever seu nome no céu, Klein assegurou um tesouro nas alturas, capaz de tencioná-lo psiquicamente. O apelo do ar é signo dessa transcendência desejada. Nesse sentido é possível verificar nas obras de Klein, como suas imagens se revestem de uma positividade buscando

engrandecer o homem. Com ele o homem é feito à imagem de suas imagens. As imagens que os homens escolhem, revelam a escolha de um destino. Ao escolher o céu azul como objeto de sua contemplação, Yves Klein opta pela imagem de absoluta felicidade, uma imagem que ao ser contemplada tonifica o corpo e vitaliza a alma. O devaneio do céu azul é então, como já definimos, um devaneio que cosmiza.

O devaneio, por natureza, contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado da alma tão peculiar, que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo que lhe é próximo, diante de um mundo que se apresenta sob o signo do infinito.

(Bachelard, 1957:168).

► A praia é o espaço onde as duas chapas azuis do mar e do céu se juntam na linha do horizonte. Diante dessa visão, o homem é um ser entre dois infinitos. Nesse espaço amplo o Homem pode sonhar livremente para realizar todos os destinos, até os mais elevados. O campo do possível se abre, sente-se imenso: “A imensidão está em nós” (Bachelard, 1957:169). Mas a imensidão não é um objeto, ela espelha a nossa consciência imaginativa que naturalmente imensifica. Deparamos com o ser puro da pura imaginação. Num trecho de uma de suas poesias encontrados em seus diários, Klein expressa fortemente esse sentimento de pertencimento ao universo infinito. “Eu me sinto vasto quando eu sonho com o infinitamente grande, o infinitamente pequeno (Klein, 1983:180).

► Para um artista que se sente habitado pela imensidão, o gesto criador deve naturalmente perseguir uma outra escala, uma escala infinita. “O artista futuro não seria aquele que através do silêncio, mas eternamente, iria expressar uma imensa pintura ao qual faltaria toda e qualquer noção de dimensão?”. (Klein, 1983; 195). Klein chegou a conceber uma arte imaterial, como pura imagem da imaginação. O cosmos suscitou nele a concepção de uma obra sem dimensão, de um substrato imaterial, longe das condições impostas pelo espaço-tempo e a matéria. É um sonho extremo de um gesto totalmente livre, seu sonho heroico da Grande Arte.

No reino da imaginação, o infinito é a região onde a imaginação se afirma como imaginação pura, aonde ela é livre e solitária, vencida e vitoriosa, orgulhosa e trêmula.

(Bachelard, 1943:11)

► Seguindo os atalhos de Yves Klein em sua meditação devaneadora, somos conduzidos a contemplar desde das pequenas maravilhas das pedras preciosas, esse mundo que cabe em nossa mão, até a imensidão do céu azul como promessa do mundo imensifiante. Os sonhos de

Klein caminham assim entre os dois polos do grande e do pequeno, do finito e do infinito do monde material e imaterial. É essa cosmicidade que impregna a singularidade de sua poética e que nos faz sentir pertencer a matriz da vida.

3. Os olhos das gemas

A vida da cor! Isso me lembra os mercadores de pedras preciosas que esvaziavam em Colombo, sob encomenda, o saco de safiras ou de águas marinhas e de rubis, e isso tudo fazia pequenos montículos sobre a mesa encoberta de veludo sem cor, sujo. Que água, que centelhamento infinito! é isso que eu quero reencontrar na matéria-cor, essa água peculiar e viva, plena de luxúria e de serenidade ao mesmo tempo.

(Klein, 1983: 173).

▶ Quando esse artista nos fala da vida da cor, ele quer nos levar ao “coração da cor”, em sua secreta pulsação e dimensão fenomenal. É o ser da cor, sua intimidade que está sendo invocada. Não se trata aqui de uma realidade apenas percebida pelos olhos do corpo, mas pela imaginação. Ora a imaginação conduz dentro do universo da cor, em seu cosmos íntimo, como ele mesmo declara; “A imaginação é o veículo da sensibilidade, levados pela imaginação tocamos a vida, a própria vida que é a arte absoluta dela mesma” (Klein, 1983: 196). Tal pensamento encontra uma correspondência nos textos de Bachelard; “A imaginação nada mais é que o sujeito transportado nas coisas” (Bachelard, 1948: 3)

▶ Visando nos aproximar da dimensão da cor, Yves Klein nos impregna dessa atmosfera onde nele se inaugurou esse espanto diante da vida da cor. Não é um caminho de objetividade que ele escolheu para este fim, mas as trilhas dos devaneios, afim de nos levar ao seu encantamento primeiro e compartilhar de seu entusiasmo. Uma nebulosa de imagens paira sobre este relato. Dela emana a magia de um instante entregue ao encantamento das pedras. A imaginação de Yves Klein inflamou-se diante das façanhas dos mercadores de pedras preciosas que, como mágicos, fizeram brilhar esses grãos de matérias eleitas e raras. Mas o que são tais gemas? Quais imagens acendem em nós ao ser contempladas?

▶ Intuímos que é preciso muita luta e esforços para extrair da crosta terrestre tais pequenas luzes coloridas. Elas são frutos de convulsões telúricas. Esforços da terra, esforços dos homens, elas alcançam assim o reino dos valores cósmicos. Essas pedras sempre alimentaram a ima-

ginação dos homens! A elas foram atribuídos valores e virtudes. Nelas cabem nossos sonhos de pureza e a elas queremos corresponder. Foram preciso milhões de anos para gestar tais pequenas maravilhas nas entranhas da terra. Como os frutos, elas também amadureceram em seus brilhos, purezas, clivagens e só alcançam uma plenitude com o tempo. Para serem admiradas, as cores das gemas precisam estar na flor da idade. “As cores são idades. As belas cores são signos de plena maturidade. (Bachelard, 1947: 247).

► Juntos com Klein diante das pedras, sonhamos a perfeição que a alma almeja. Para quem contempla tais cores mineralizadas, um tempo cósmico se abre, a visão das profundezas das minas se junta à uma profundidade temporal. A cor profunda chama a alma ao (pro)fundo, então a alma desce a gênese do ser, em um tempo imemorial, em sua pureza de origem. Nessa imersão aventureira da imaginação redescobrimos os valores primeiros das coisas, valores espirituais e materiais. Sonha-se a matéria-cor em sua primitividade, nos primórdios da criação. “Ao contemplar o mineral, sonhamos o drama cósmico das gêneses do mundo sólido”. (Bachelard, 1947: 288).

► Klein desejou reencontrar esse valor primitivo da cor como matiz de uma cosmogonia primordial. Um cosmos em miniatura brilhou no céu dos olhos do artista, antes mesmo que estes pequenos corpúsculos luminosos pudessem aparecer em montículos sobre a mesa. Nós somos conduzidos, nessa imagem, a uma cosmologia da luz do olhar. As pedras estavam presas, sequestradas nas mãos dos mercadores, impedidas de serem vistas. De repente, soltas, puderam ser admiradas, como um voo de pássaros fora da gaiola. Uma vez libertas, elas reencontraram a vocação de encantar os olhos e de ornar o mundo. Agora elas estavam em evidência contrastando com o fundo de um veludo incolor, cada uma com seu tesouro íntimo e promessa de felicidade e saúde cromática. Como uma constelação de pequenos sóis, elas se levantam tal uma aurora sobre uma consciência admirativa. As pedras preciosas, quando admiradas em sua intimidade, nos remetem ao universo infinito, a abóbada sideral. Elas são astros em miniatura no céu da terra; “As gemas são as estrelas da terra. As estrelas são os diamantes do céu. Existe uma terra no firmamento, exista um céu dentro da terra. (Bachelard, Ibid: 291)

► Esse pequeno aglutinado de gemas cintilantes ao alcance da mão, proporciona a um sonhador o sentimento suave e vertiginoso de poder tocar, acariciar as estrelas cristalinas do céu. Em seu devaneio sobre as gemas, Yves Klein deixa entrever sua paixão pelo firmamento com seu manto aveludado.

► No texto, a safira é a primeira gema nomeada. Com sua cor azul do firmamento é um abismo para o olhar, nela sonha-se um céu. “Um céu puro e amplo se estende na safira que sonha”. (Bachelard, 1947, p.307). Diante dessa pedra, nosso devaneio é celestial e nossa imaginação nos faz naturalmente habitar num corpúsculo, todo o azul do céu. O infinito acomoda-se no finito. No olhar do homem imaginativo, a matéria é celestial. A dimensão do espiritual e do material se reconciliam, a dicotomia tradicional é superada. “O adjetivo celeste é por este devaneio atrelado à matéria. (Bachelard, 1947: 306).

► Ao olho do devaneador, a pedra condensa uma luminosidade, é um centro agregador de luz, da luz do mundo e da luz do olhar. Em seu centro irradiador encontra-se a imagem de uma unidade de mundo e do olhar. Uma unidade se constitui nessa contemplação e nela a alma fragmentada vai em busca do repouso. Silenciam-se os rumores do mundo. A safira é uma lição de silêncio e Solidão. Dizem que, às vezes, podemos distinguir nela uma pequena íris, sabemos agora que é o próprio olhar íntimo do devaneador que ali se espelha. A safira nos conduz a esse devaneio cósmico onde tudo se vê em profundidade. O mundo, para a sensibilidade de Yves Klein, não é uma opacidade sem vida, “algo” existe entre o sujeito e o mundo, um diálogo íntimo, do qual emana a consciência, pois Yves Klein apreendeu o mundo pela fenomenologia.

► A outra pedra, a água-marinha, é assim chamada porque quando mergulhada na água do mar, se torna invisível como uma gota congelada que se dissolve em seu meio, uma gota no oceano, a parte no todo. É um cristal puro de um azul claro. Como não sonhar com as águas cristalinas dos paraísos terrestres? joias dos nossos mares distantes onde encontramos paz com o universo, e onde podemos viver, entregues aos sentidos e prazeres? Eis a imagem-germe de um mundo distante, onde reinam simultaneamente a serenidade e a volúpia. O homem comum oculta o seu ser íntimo, mas as pedras preciosas, transparentes se oferecem inteiras aos nossos olhos. Elas revelam a sua interioridade. Quem busca nelas esta luminosidade íntima, procura a sua própria luz interior. “Quando algum lhe fala do interior das coisas, você pode ter certeza de estar ouvindo as confidências de sua própria intimidade. (Bachelard, 1947: 233)

► Existe uma “mística das pedras preciosas” (Claudel, 1946) que nos ensina a transparência da alma, uma transparência que só uma alma serena, livre, pode alcançar. Seria o atributo de uma alma pura, imaculada, purificada, capaz de conjugar a festa dos sentidos com a paz do espírito, uma alma plena de uma inocência conquistada, como um cristal lapidado até a perfeição. Esta seria os traços de um Éden distante. É este Éden que continuará alimentando

os sonhos de Klein no decorrer de sua travessia criadora. “Meu objetivo no início foi de restabelecer um elo com a lenda do paraíso perdido”. (Klein, 1983:194). Diante da pedra cristalina, aflora em nossa mente um sonho de inocência e de liberdade. É esta ânsia de liberdade que nutre toda a criação do artista: “Para mim, a arte da pintura há de produzir, criar um estado de liberdade como matéria prima”. (Klein, Ibid:172) Quando no texto, em um jogo de contraste, Klein destaca o fundo sujo do veludo, ele salienta ainda mais esse valor elevado atribuído as pedras, um valor que transcende a realidade demasiadamente humana das nossas trocas. Os bens, que nossos sonhos recolhem, não se negociam sobre uma mesa, são riquezas de outra natureza, riquezas oníricas. Sutilmente, uma tensão se faz presente no comentário; para se alcançar a pureza é preciso deixar o fundo corrompido. Um eixo de purificação se desenha neste devaneio. A atração da cor para Yves Klein é também uma atração purificadora. Para ele, a cor pura opera uma elevação no coração do homem.

► No meio do cacho colorido das gemas encontram-se também os rubis de cor vermelha, cor do fogo, cujo nome em latim *Carbunculus*, revela a imagem neles contida de um fogo íntimo. Com Bachelard sabemos que antes de nomear, o poeta sonha seu objeto: “As gemas são chamadas multicoloridas, chamadas voantes, um fogo íntimo as anima, preparando as metáforas da vida” (Bachelard, 1947: 312). Juntas, as pedras brilharam aos olhos de Klein, como um magma efervescente, um fogo liberto do ventre da terra. Ele também desejou para sua vida esse fogo íntimo e purificador, à maneira de um alquimista, em busca do ouro de si mesmo. Assim, todos esses grãos de luzes extraídos da terra contagiaram o olhar do nosso sonhador. A pequena pedra colorida tornou-se semente, uma cor-semente germinou no coração de sonhador. A pedra, ao ser contemplada, se fez portadora de um destino da cor, de um destino de imagem. Tocamos na fonte dos devaneios que deram origem a várias obras de Yves Klein, aonde as forças cósmicas dos quatro elementos naturais da criação estão presentes, assim com o sonho do alquimista. “O fogo, a água, a terra e o ar sonham dentro da pedra de cristal” (Bachelard, Ibid: 290).

► Eis aqui mais uma bela aventura cósmica proporcionada pela imaginação. Só ela pode nos fazer transitar, num salto, de um microcosmo para um macrocosmo. Só ela é capaz de incluir os dois polos opostos do grande e do pequeno no âmbito da razão. Diante das cores das gemas, um pintor entregou-se num instante à paixão do olhar, mas não à maneira de um Van Eyck, interessado em representar o brilho das pedras, das pérolas, dos tecidos e das fibras de ouro. É a magia do instante, esse estado de encantamento vivido/sonhado que Yves Klein irá buscar

em sua arte. Diante das pedras, o artista vislumbrou o traço de fogo deixado pelo voo de uma fênix no céu de sua alma. “A fênix, o pássaro de fogo é um bloco de pedras preciosas voadores. (Bachelard, 1947: 311)

Conclusão;

► Vimos como Yves Klein contempla o espetáculo da natureza e sua potência onírica, como fonte de encantamento. O mundo das imagens contidas em seu diário e em sua obra, é fruto dessa consciência admirativa e imaginativa. Klein é um devaneador amoroso diante da vida, perseguindo o eixo ascensional da beleza, e nesse sentido recupera parte da história da arte. No entanto, esse artista não se contentou em preencher o quadro contemplado com suas emoções, há uma misterioso afinidade e correspondência que se estabelece entre ele e a substância da matéria contemplada. Com ele, da matéria emana provocações oníricas, muito além das formas. Klein despertou para a imaginação material tal como a definiu Bachelard, reencontrando a dinâmica profunda dos quatro elementos naturais; ar, água, fogo e terra. Diante da infinitude do céu, ele extraiu o azul como cor-mãe, cor-semente, deixando transparecer sua busca para um além da percepção e sua aspiração para a esfera do imaterial. É esse devaneio que vai levar o artista a suas famosas monocromias azuis (fig.1). Vimos, graças a Bachelard, que nesse devaneio do azul está contido um eixo ascensional de purificação, correspondente ao sagrado desejo de unidade, serenidade e beleza, mas também de voo. Essa beleza encontraremos em sua obra materializada (fig.2) que traz a memória grega, ancestral de Nice, chamada Nikaia no século III A.C. Diante das gemas transpareceu sua vontade de ver na profundidade das coisas e de si mesmo, buscando seu ouro íntimo, a maneira de um alquimista. É esse ouro que encontramos em seus monogold (fig.3) assim como os traços do fogo que ele vislumbrou nos rubis e que aparecerão em varais obras (fig.4). Quanto as imagens do voo da fênix, tão presentes em sua obra, encontraremos em vários de suas performances, mas é na obra Ex Voto (fig.5) que se revela a dimensão votiva e espiritual de sua obra.. Suas obras, como ele mesmo diz, são as “cinzas do seu viver”, de um viver chamejante em busca do ouro de si mesmo. Klein preparou o caminho para a busca espiritual que virá caracterizar a geração seguinte que reivindicou nas ruas “a imaginação no poder” e um novo diálogo com o real e com a natureza profunda.

Referências

- ▶ Bachelard, Gaston (1942) L'eau et les rêves. Essai sur l' imagination de la matière. Paris; José Corti,(1994).
- ▶ Bachelard, Gaston (1943) L'air et les songes. Essai sur l' imagination du mouvement. Paris, José Corti,(1996).
- ▶ Bachelard, Gaston (1947) La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, José Corti (1996).
- ▶ Bachelard, Gaston (1948) La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité. Paris. Librairie José Corti, (1996).
- ▶ Bachelard, Gaston (1957) La poétique de l'espace. Paris, Presses Universitaires de France, (1972).
- ▶ Bachelard, Gaston (1960) La poétique de la rêverie. Paris, Presses Universitaires de France, (1993).
- ▶ Claudel, Paul (1946). L'oeil écoute. Paris, Edit. Gallimard.
- ▶ Crapez Pierre (1989) a poética de Yves Klein, uma Aventura cósmica. Dissertação de mestrado em Ciência da Arte, UFF.
- ▶ Yves Klein. (1983) in Catálogo da Exposição Yves Klein. Paris. Centre Georges Pompidou.



Figura 1. Monochormo azul, IKB 3,1960 ,MAMAMC-NICE

Figura 2 . escultura Venus Azul, S41,1961, MAMAC-NICE

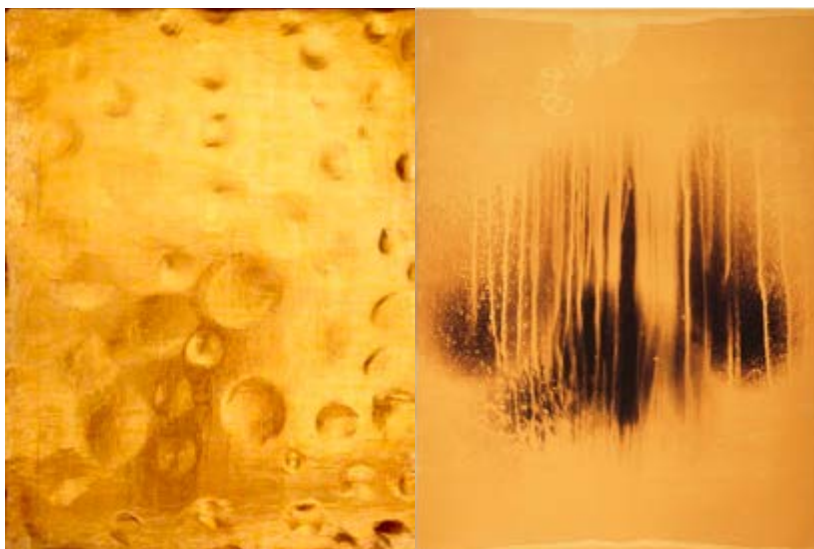


Figura 3. Pintura fogo, F 71, 1961. MAMAC-NICE

Figura 4. MG 7, monogold sem titulo, 1960. MAMAC-NICE



Figura 5. “Ex-voto”, dedicado à Santa Rita de Cássia, (21x14x3,2 Cm) 1961.

La peinture comme intégration du corps dans le monde

Painting as the integration of the body into the world

Bernard Paquet, Canada, Université Laval

bernard.paquet@art.ulaval.ca

Résumé : À partir d'une série d'œuvres, je montre comment j'utilise la peinture comme langage pour matérialiser la vision imaginaire du corps et du paysage. Je m'attarde sur des facteurs qui le permettent : la fiction, le mythe, la série, l'Autre, l'étrangement, la langue et l'écran simulacre. J'arrive ainsi à intégrer le corps et ses souvenirs dans le monde sensible, en fabriquant ma vision d'un monde qui devient un refuge du regard et du sens.

Mots clés: peinture, imaginaire, monde, corps, mythe

Abstract: From a series of works, I show how I use painting as a language to materialize the imaginary vision of the body and the landscape. I dwell on factors that allow it: fiction, myth, series, the Other, estrangement, language and the simulacrum screen. I thus manage to integrate the body and its memories into the sensitive world, by making my vision of a world that becomes a refuge of the gaze and meaning.

Keywords: painting, imaginary, world, body, myth

Introduction

► Cette communication prend ses assises sur une série de tableaux faits à l'acrylique et regroupés sous le thème de *Corps méditerranéens* et qui ont été réalisés entre 2020 et 2021. Ces œuvres visent la condensation imagée de multiples souvenirs liés à des séjours réguliers dans le sud de la France, plus précisément dans la région qui va de Nice à Ventimiglia, en Italie, depuis une quarantaine d'années. Je m'intéresse à la manière dont le langage pictural instaure un monde qui se présente comme le sanctuaire de la vision et du corps qui se souvient. Plus précisément sur les rapports que le langage pictural entretient avec plusieurs facteurs : la réactualisation

du souvenir, sa matérialisation en tant que fiction de l'Autre, la stratégie de l'étrangement, le relais de la langue et de l'écran, le simulacre et, enfin, la manière de faire un monde où se soudent souvenir et présent.

1. Le souvenir du corps

► Je tente ainsi de revivre par la projection visuelle des sensations de bien-être du corps et de bonheur de la vision ayant eu lieu souvent dans la touffeur de l'été, en espérant une procuration efficace de l'image obtenue. Pour y parvenir en peinture, il m'est nécessaire de recourir à des représentations de quelques éléments essentiels : la mer, le ciel, le rivage, un vase ou une amphore, en y ajoutant l'intégration du corps comme souvenir de son passage, mais sous la forme d'une fusion avec la Terre, symbolisée par la représentation de contenants faits de terre cuite (Figure 1). Il s'agit de réactualiser des bribes reliées à des espaces, des lieux, des objets, des atmosphères, des sentiments et des moments divers. Surgissant pêle-mêle dans le mouvement de la pensée, ces bribes se matérialisent dans l'atelier, peu à peu en formes colorées jusqu'au moment où elles se fixent, cristallisées par l'aboutissement de la mise en ordre qui les offre alors en position de simultanéité sur la surface. Le rapport entre le passé et le présent de l'instauration fonctionne à la manière du modèle de l'arbre que Paul Klee (Klee, 1985: 16) a proposé. En vertu de ce modèle, l'artiste se trouve dans la situation du tronc où il est à même d'ordonner le flux des apparences et des expériences qui s'orientent dans les ramifications des racines et l'assaillent. Il fait passer dans l'œuvre les données de sa vision qui se matérialisent pour donner l'équivalent de la ramure de l'arbre. Mais, souligne de dernier, les branches de l'arbre ne se forment pas sur le modèle des racines. Ce qui explique que l'œuvre obtenue ne peut être l'expression directe, le miroir, de ce qui en est à l'origine.



Figure 1. Série *Corpos méditerranéens*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

► Celle-ci émerge cependant d'un processus plus complexe qu'il n'y paraît et qui compose à la fois avec des images mnémoniques, des représentations mentales, divers états de mon corps au présent, dans le monde ou l'atelier et, enfin, avec l'expression qui émerge des suggestions de la matière elle-même.

2. La mise au monde du langage pictural

► Ce processus signifie d'abord être dans l'atelier, œuvrer sur sa toile avec les pinces à la main, ponctuer ses mouvements de temps d'arrêt afin de prendre une distance physique et temporelle pour renouveler son regard critique, rêver les yeux ouverts en n'ayant comme vision du monde que son tableau avec ce que Matisse appelait le troisième œil (Pleynet, 1977: 62). C'est un acte qui consiste à m'extraire du monde, hors de la pensée langagière et de l'horloge officielle, qui me permet paradoxalement de réintégrer ce monde, par une fiction en ramenant vers moi le monde à exister. Et cela, parce que l'image semble affirmer un monde réel grâce aux artifices illusionnistes de la peinture. Pour y arriver, je dois le rendre finalement visible en tant que langage, c'est-à-dire organiser la matière pour que le regard puisse être satisfait, de telle sorte que cette même matière puisse ultérieurement faire émerger une parole qui tentera

de rendre compte de la fiction qui aura été assurée par des stratégies de mimésis.

► L'instauration de cette fiction semble être une opération cyclique quasi magique et sacrée soutenue par la nécessité d'installer son propre monde, sans se soumettre aux exigences du monde extérieur. Elle rappelle, bien au-delà du modèle romantique du démiurge, l'esprit primitif ou celui des sociétés traditionnelles agraires qui reproduisent une certaine création originelle par la mise en place et la répétition d'un acte réactualisant une fable ou une fiction. Car peindre consiste bien à refaire le monde et s'accompagne de la charge du retour à son origine, c'est-à-dire à l'origine de ma propre présence, passée ou actuelle, dans le monde, et son rappel constant par la répétition. Il s'agit bel et bien d'un acte qui, tel un langage, procure au monde et à son fonctionnement une signification. C'est pourquoi peindre partage certains aspects avec le mythe dans l'optique de Mircea Éliade (Éliade, 1969) en donnant un sens à la vie et en abolissant l'horloge officielle. À la manière du mythe, peindre d'une journée à l'autre, d'une toile à l'autre, ne répond à aucun besoin d'évolution historique. Comme si, à chaque nouvelle instauration, j'étais à jamais contemporain du premier jour de la Création, par l'intermédiaire d'un relais imagé tenant à la fois, au sens de Jean-Pierre Vernant (Vernant : 1996), de la présentification de l'invisible et de l'imitation de l'apparence. D'un tableau à l'autre, c'est un processus de retour cyclique de la mise au point de l'apparence au regard de l'invisible, qui se compare au rythme allant de l'ensemencement à la fête de la récolte. En ce sens, œuvrer dans l'atelier et débiter une journée de travail est déjà un rite qui assure chaque jour le renouvellement de l'action pour l'élaboration d'une toile. Cela a également pour conséquence la mise en place graduelle d'un spectre de langage pictural qui trouvera son identité au fur et à mesure de la réalisation d'autres toiles qui se succéderont.

► Dans cette perspective, la répétition table sur un facteur de variabilité potentiellement infinie de l'image (Figure 2) qui me permet d'initier, de toile en toile, un champ d'action qui va solidifier la projection d'un monde, en expansion, dans la série des variantes qui fait corps. Le plaisir de souder présent et passé est donc multiplié par la répétition car le souvenir n'a pas de forme; il est formé et reformé à chaque toile, à la manière d'un champ magnétique mouvant, compris comme lieu d'interactions qui ajuste ses lignes d'influences mutuelles en fonction des unités qui le compose et des forces qui l'animent selon des moments différents.



Figure 2. Série *Corpos mediterrâneos*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

3. Le corps de l'Autre

► Ces forces sont celles de L'Autre en moi au travail lorsque le corps se soude à la matière picturale annulant ainsi la distance physique et perceptuelle qui donne accès à la pensée. C'est dans ces moments que l'œil évalue l'expression de la matière avec ce que Deleuze qualifie de vision haptique (Deleuze, 1981: 28), c'est-à-dire celle qui fabrique et sent les textures, comme les pulsions du vivant qui agit pourtant sans signifier. Le corps est alors à l'œuvre, soutenu par une vision qui est le moyen d'être absent de moi-même (Merleau-Ponty, 1964: 81) hors des images imposées par le discours. Mais les retours vers l'état conscient d'observation sont inévitables, entraînant un décalage qui ramène à une vision analytique évaluant un complexe mouvant fait de formes, de compositions, de couleurs, de lignes, de figures identifiables ou encore de sorties vers des références passées dont les photographies épinglées sur les murs témoignent. Ehrenzweig nous le rappelle : la matière remet à un niveau conscient d'analyse langagière ce que l'artiste lui a délivré à un niveau inconscient (Ehrenzweig, 1982: 74), dans le silence de la parole. C'est là que le ballet commence entre le bien joué et le mal joué, alors que je constate ce que l'Autre a fait. Aussitôt que je me détache de la toile, la certitude et le doute alternent, distillant à la fois la certitude et l'incertitude au travers des questions qui se

succèdent. Est-ce que cette couleur convient? Ai-je équilibré la composition? Quelle est donc cette forme que je viens de constater? (Figure 3) Peut-elle s'insérer dans l'habitude du regard? Pourquoi ai-je peint ceci de cette manière qui m'étonne alors que j'avais les yeux ouverts?



Figure 3. Série *Corpos méditerranéens*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

► À ces interrogations s'ajoute quelquefois une voix intérieure qui a tout d'une autocensure infusée par la raison et qui dénonce par exemple l'émergence efficace d'une texture qui n'est pas celle que je prévoyais ou l'apparition d'une forme qui ne répond pas au sens commun ou à l'habitude rassurante, comme un vase muni de jambes ou un ciel coupé de horizons multiples mettant en simultanéité impossible des moments différents d'une journée (Figure 4). C'est la voix du sens linguistique, de la logique prosaïque ou du monde ordonnée qui vise à m'empêcher de décrocher des références au réel en me poussant à associer le labeur à la satisfaction rassurante de la forme connue, traduite par le discours, alors même qu'il est question, au contraire, de vivre le pari d'un sentiment inconnu venant d'une formation inattendue, poétique et onirique. Ce sentiment est celui du lien enfin établi entre le passé et le présent par l'intermédiaire d'une image qui permet de voir, donc de posséder à distance, en l'absence du mot réducteur.



Figure 4. Série *Corpos méditerranéens*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

4. Un monde étrange

► Atteindre ainsi la matérialisation d'une formation nouvelle comme un vase muni de jambes ou, pour le voir autrement, un corps substitué par un contenant de terre cuite, s'apparente au procédé d'étrangisation mis de l'avant par le formaliste russe Victor Chklovski (Chklovski 2008:23), stratégie que les surréalistes ont su exploiter. C'est un procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception de telle sorte que l'image est construite dans la perspective d'une vision nouvelle et non pas selon un besoin de confirmer les données visuelles d'une reconnaissance. Dans cette optique, Chklovski affirme non seulement que l'éducation nous apprend à poser des noms sur les choses mais encore que, pour obtenir une économie maximale des forces perceptives, nous recevons les objets en faisant appel à une mémoire d'images toutes faites, schémas abrégés de type algébrique ou symbolique suffisamment représentatifs pour nous permettre non pas de vraiment voir l'objet mais de simplement le reconnaître (Chklovski, 1965: 82). Face à ce constat, l'auteur russe voit en l'art la mission de rendre la sensation de l'objet comme vision parce que ce qu'il est déjà devenu n'importe pas (Chklovski, 1965: 83). On comprend donc l'importance de cette conception du rôle de l'art puisqu'elle rend compte du fonctionnement même de l'activité artistique en

tant qu'impulsion originelle menant à un futur de l'objet. En ce qui concerne mes œuvres, l'avenir du vase est donc celui du corps ou l'inverse, tout comme l'avenir d'un ciel, soit d'un moment fixe, est celui de plusieurs ciels, c'est-à-dire d'un temps multiple (Figure 5). À cela s'ajoutent les libertés de perspectives diverses qui suggèrent un état d'ubiquité du regard et du corps dans l'espace du monde.



Figure 5. Série *Corpos méditerranéens*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

5. Du langage pictural et de la langue

► Au moment de la formation du tout premier tableau de la série, cette forme étrange de contenant corporel qui apparaît malgré moi provoque fébrilité et incertitude face à un acte qui ne trouve aucun ancrage établi dans la langue qui puisse le désigner. L'expression " vase muni de jambe ne suffit pas " car elle remet en question les habitudes du regard et de leurs assises dans le discours. Il en va de même pour les ciels à horizons multiples ou pour les incohérences d'échelle, d'espace et de lumière. C'est pourquoi Merleau-Ponty rappelle que le tableau n'est spectacle de quelque chose qu'en étant spectacle de rien parce qu'il est avant tout «autofiguratif» dans la nouveauté qu'il offre au regard (Merleau-Ponty, 1964: 69). Spectacle d'une chose de mon monde qui n'en est pas moins liée au monde mais qui engendre de la surprise et de l'incertitude. L'assurance d'une composition qui fonctionne est alors mise en

attente car elle n'a d'autres appuis que celui de l'image qui vient de naître et que, malgré le réconfort de l'autofiguration, je tente de relier au monde. Le lien ne sera par la suite assuré que par le développement de la série dont l'avantage est de rendre cette forme familière et solide, par la multiplication de variations afin qu'elle soit admise dans le monde et ultérieurement reçu par le discours.

► Pour persévérer dans cette direction, il est nécessaire d'avoir, en accord avec Francis Ponge, la certitude que le langage pictural doit fonctionner avant même de signifier (Ponge, 1961: 161) hors de l'atteinte du cadre linguistique. Ce qui libère tout créateur du poids d'une adéquation apparente avec un certain réel sensible. En ce sens, la nécessité de nouvelles attributions de la langue est mise de côté et je peux me concentrer sur le plaisir de posséder enfin le passé par ce qui en représente un fragment dans le présent selon une pulsion similaire à celle du disciple du peintre Wang-Fo qui quitte son épouse pour le portrait que son maître en a fait, dans " Les nouvelles orientales " de Marguerite Yourcenar (Yourcenar, 1990: 20).

6. L'écran pour installer mon monde

► Avoir l'impression de posséder ainsi le passé par le biais d'une représentation fictive procède également de la stratégie de la toile conçue comme un écran. C'est de cette manière que, selon Maurice Merleau-Ponty, la vision lie les expériences charnelles et les idées en jouant sur la dualité entre le visible et l'invisible. Il n'y aurait donc pas de vision sans écran (Merleau-Ponty, 2000: 196).

► C'est sans doute pour ces raisons que Rosalind Krauss voit l'écran comme un passage obligé de la connaissance du monde (Krauss, 1981 : 172). Cette dernière a démontré comment la peinture de paysage a, au cours de l'histoire, provoqué un renversement sémantique qui envoie dans la Nature la notion, fautive, d'un paysage ne demandant qu'à être découvert. Comme si un phénomène d'apparences sensibles que l'artiste tente de signifier aboutissait, avec les avenues dictées par la matière picturale, à une image autonome qui, en retour, imprègnerait la nature. Deleuze le dit autrement : le réel décomposé est recomposé en un imaginaire qui devient réel à son tour dans un circuit qui échange et nous relance (Deleuze, 1985: 40). Il s'agit donc, dans la série *Corps méditerranéens*, de faire accéder une recomposition imaginaire au stade d'un réel, ce qui serait, en termes sémiologiques, l'équivalent d'un signifiant sans signifié ou en attente

de trouver un signifié. Car la surface imagée de la toile est un accès au monde qui a la primauté sur le discours. Ferdinand de Saussure, le montre bien. Pour expliquer le rapport arbitraire qu'un signe comme le mot «arbor» entretient avec ce qu'il désigne, le linguiste suisse doit faire appel à la référence universelle de la signification du monde, soit le dessin schématisé d'un arbre (Saussure, 1982: 160). Ce dernier démontre bien qu'à la source de toute signification, se trouve une opération pré-linguistique, soit celle de la visibilité qui entretient, au contraire du mot, un rapport de ressemblance naturelle et premier avec le monde.

► Cependant, dans ma série de peintures, ce rapport de ressemblance avec le monde n'est qu'en partie naturel car il fonctionne par fragments, lorsqu'il s'agit de reconnaître des vases, des jambes, des ciels ou encore l'idée générale de paysage dès lors que le haut du tableau est séparé du bas par ce qui agit comme une ligne d'horizon. Mais puisque les formes étranges des vases munis de jambes ou les ciels fragmentés défient le rapport de ressemblance sensible avec le monde, c'est la composition qui prend le relais grâce aux soudures opérées par la matière qui procure à la vision le confort d'une vraisemblance (Figure 6). C'est la force de conviction de la mimesis fait vrai et qui permet ainsi de se soustraire au modèle sensible de la réalité perçue confirmé par le signifié de la langue. On peut donc comprendre comment dans la peinture, selon Merleau-Ponty, les mots d'ordre de la connaissance perdent leur vertu (Merleau-Ponty, 1964:14) ou encore pourquoi, d'après Francis Ponge, l'œuvre d'art est l'objet de nature humaine où se détruisent les idées (Ponge, 1961:160).



Figure 6. Série *Corpos mediterrâneos*, acrylique sur toile, 101,6 X 76,2 cm, 2019-20.

▶ Ce qui le permet est la force du recto de la toile conçue en tant qu'écran qui convoque toujours son verso, comme si l'Autre en moi installait une porte d'accès à l'invisible, à l'infigurable par le biais d'un simulacre d'une nature indéfinie, sans modèle, autrement dit d'un simulacre en attente d'être confirmé comme tel. Simulacre auquel j'attribue pourtant une origine. Et dès que ce simulacre s'impose comme le témoignage d'une mise au monde, il engendre l'idée d'avoir précédé sa propre formation, autrement dit d'avoir existé en tant que tel. Le plaisir s'en trouve décuplé; il devient pour moi et l'Autre celui de traverser le monde du passé par les souvenirs, celui d'en extirper des bribes (ou du moins le croire) par la matérialisation picturale, celui d'une mise en ordre, même étrange, celui de l'apparition des nouvelles sensations et celui de l'évasion dans un espace onirique, ou, enfin, le plaisir de mettre au monde une autre réalité. La situation est alors double pour moi et l'Autre : le corps au présent entend revivre des plaisirs d'une pensée qui a déjà été et, celle du présent, les plaisirs passés d'un corps qu'elle tente de retrouver et qui apparaît sur la toile, transformé par sa rencontre avec le vase. Cette capacité de la peinture de souder le passé au présent par un simulacre qui donne accès à un semblant de réel peut être autrement dépeint par l'écrivaine française Marguerite Yourcenar.

▶ Celle dernière a bien traduit l'emprise que l'activité artistique a sur la vision lorsqu'elle passe par l'écran de la toile. Dans une de ses nouvelles, un vieux maître de peinture nommé Wang-Fô, célèbre pour sa virtuosité, parcourt la Chine. Arrêté plus tard par les gardes impériaux, le peintre est amené auprès de l'empereur. Ce dernier, ayant grandi dans l'enceinte de la Cité impériale avec les paysages du maître comme seule vision de son Royaume, avait un jour découvert que ces tableaux l'avaient trompé quant à la réalité du monde sur lequel il croyait régner. C'est pourquoi il traite le peintre de vieil imposteur et l'accuse de lui avoir menti et, enfin ajoute : " le seul empire sur lequel il vaille la peine de régner est celui où tu pénètres, par le chemin des Mille Courbes et des Dix Mille Couleurs " (Yourcenar, 1990: 29)

▶ Cet empire est un sanctuaire reposant sur la représentation d'un monde qui s'installe en réalité parmi d'autres mondes. Car, en accord avec le philosophe américain Nelson Goodman, il n'y a pas un monde, mais des mondes qui se fabriquent et il existe plusieurs manières d'en fabriquer par les constructions, surtout chez les artistes et les scientifiques. Et ces mondes sont toujours liés au passé parce qu'on " ...démontre toujours avec des mondes déjà à disposition : faire, c'est refaire..." (Goodman, 2006:15). C'est en ce sens que la série *Corps méditerranéens* s'inscrit dans la suite des multiples qui l'ont précédée. Elle me permet ainsi d'exprimer mon passage

dans le monde par le langage pictural et de l'intégrer parmi les mondes, dans le réel sensible.

Conclusion

► Face à ce qui perçu comme le réel en termes de ressemblance naturelle, le langage pictural peut réunir en une simultanéité de surface divers éléments de représentation. Grâce à ses artifices qui rendent l'étrange vraisemblable, je peux installer la vision d'un monde réactualisé où le passé, le présent, mon corps et son Autre se fusionnent. Ce monde, bien qu'imaginaire, est un véritable sanctuaire qui me permet de réconcilier le corps qui a vécu et celui qui vit pour mieux m'insérer dans le monde. A fortiori lorsque le geste se répète à la manière cyclique du mythe faisant écho à la création originelle et donnant un sens à la vie. Cela est rendu possible grâce à la primauté de l'image sur la langue et à sa capacité d'opérer comme un écran qui donne au simulacre le statut d'une réalité. C'est en définitive grâce à cette force du langage de la peinture que je peux, dans le silence, m'inscrire dans le monde. En traversant du regard la surface du tableau pour y trouver refuge.

Bibliographie

- Chklovski, Victor (2008) *L'art comme procédé* (1917). Trad. Régis Gayraud. Paris : Éditions Allia. ISBN 9-782844-852670
- Chklovski, Victor (1965) "L'art comme procédé (1917)." In: *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil. Textes des Formalistes russes présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface Roman Jacobson. 76-98.
- Deleuze, Gilles (1985) *L'Image-temps*. Paris : Editions de Minuit. Coll. Critique. ISBN 2-7073-1047-6
- Deleuze, Gilles (1981) *Francis Bacon-Logique de la sensation*. La Roche-sur-Yon: La Différence. ISBN 2729100903
- Ehrenzweig, Anton (1982) *L'ordre caché de l'art*. Paris: Gallimard. Coll. Tel. ISBN 9782070296675
- Éliade, Mircea (1969) *Le mythe de l'éternel retour*. Édition revue et augmentée. Paris : Gallimard. Coll. Folio Essais no 120. ISBN 2-07-032512-1
- Goodman, Nelson (2006) *Manière de faire des mondes*. Paris: Gallimard. Coll. Folio Essais.
-

► Yourcenar, Marguerite (1990) "Comment Wang Fô fut sauvé." In: *Nouvelles orientales*.
Paris: Gallimard. 9-29. ISBN 9782070299737

La palabra como acción del ser en la poesía española y portuguesa del siglo XX

The word as action of being in 20th-century Spanish and Portuguese poetry

Olga Duarte Piña, Universidad de Sevilla, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, calle Pirotecnia s/n, 41013, Sevilla, España.

Lauro Gandul Verdún, Universidad de Sevilla.

Resumen: Pretendemos indagar en el concepto palabra, su campo semántico e ideológico en la poesía española y portuguesa del siglo XX, incluyendo algunos poetas fundamentales del siglo XIX. A partir de esta indagación se realiza un análisis de los significados del concepto palabra en los poemas. La finalidad de este trabajo es conocer el lenguaje poético en torno a la palabra como comprensión del mundo.

Palabras clave: palabra; idea; poesía; patrimonio literario; cosmovisión.

Abstract: Our aim is to investigate the concept of the word, its semantic and ideological field in 20th century Spanish and Portuguese poetry, including some fundamental poets of the 19th century. On the basis of this enquiry, an analysis of the meanings of the word concept in poems is carried out. The aim of this work is to get to know the poetic language around the word as an understanding of the world.

Keywords: word; idea; poetry; literary heritage; world view.

Introducción

► Hay referencias que nos inspiran y apuntamos algunos paralelismos. El primer versículo del Evangelio de San Juan dice: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”. El concepto de palabra como revelación divina se podría corresponder con el concepto de inspiración en poesía. El mismo año que Teixeira de Pascoaes publicaba en Coimbra su primer volumen de versos titulado *Sempre*, nacía Federico García Lorca (1898,

Fuente Vaqueros, Granada). Curiosamente, el primer poema de la Antología de Jacinto do Prado Coelho sobre la obra de Teixeira de Pascoaes es un poema dedicado a Miguel de Unamuno, destacado miembro de la generación del 98. Un año después de la publicación del primer libro de poemas de Vicente Núñez (Aguilar de la Frontera, Córdoba) se presentaba la película *The Ordet* (La palabra) de Carl Theodor Dreyer ganadora del León de Oro del Festival de Venecia de 1955. Este es el mismo año en que Blas de Otero (Bilbao) publica su poema “En el principio” de su libro *Pido la paz y la palabra*.

► Es importante antes de avanzar definir el concepto de generación que referimos en el Resumen. Así pues, definimos el concepto de generación, siguiendo las explicaciones que Lázaro Carreter y Tusón (1979: 331) dan, respecto a este concepto, desde el punto de vista de los historiadores, y es “conjunto de los hombres que tienen aproximadamente la misma edad y que, por tanto, comparten problemas e inquietudes, y se ven obligados a reaccionar ante los mismos acontecimientos.”. Pero hemos de indicar que ellos, a su vez, amplían el concepto al de *generación literaria*, a su juicio, es más complejo, porque responde a una serie de requisitos que estableció el crítico alemán Julius Petersen, a saber: “formación intelectual semejante, algún tipo de contacto entre ellos, un «acontecimiento generacional» que aúne sus voluntades y rasgos comunes de estilo, por lo que se oponen a la estética de la generación anterior.” (*loc. cit.*).

► Sabido es que las palabras una vez escritas y, sobre todo, después de publicadas ya no pertenecen al escritor que las eligió para expresar conceptos, pensamientos, historias, o reflexiones..., sino al lector. Pensamos cuando releemos algunos de los textos seleccionados que las palabras parecieran que hubieran volado, no sabemos adónde. Están impresas en el papel con apariencia de fijeza, con su tinta ya seca y adherida a la superficie de la página... Precisamente por ello, en ellas confluyen nido y vuelo.

► Buscándolas en la lengua para conocer, nos encontramos con la sabiduría que se les incorpora al escribir, por la que se da a conocer la sabiduría misma, que llega alojada en las palabras que descubrimos o reconocemos. Sirven para guiar nuestros pasos por este mundo. Podemos llegar con ellas a París o a Roma, a Sevilla o a Lisboa, a cualquiera de los lugares que verdaderamente importen del mundo. Si las poseemos, no hay sitio que no podamos acabar pisando. No sin sacrificio. Buscar y caminar, escalar o sumergirse, obliga a esforzarse, y con método. Las palabras nos lo enseñan todo. Nos sirven para engalanar el conocimiento y nos alejan de

la lengua embustera, llena de falsedad, de maledicencia y de malvados que las llevan en sus bocas. Las de verdad se dejan dominar, son dúctiles, suaves, y llegan certeras al núcleo de la acción. Las palabras son el movimiento y están hechas de la materia de los astros. También son el tiempo, y entrañan siglos o milenios, como las catedrales o las montañas.

► A continuación, siguen cinco apartados en los que hemos dividido esta investigación ateniéndonos a las categorías que han surgido de la selección de poemas realizada. Quizá pudieran existir otras pero las que constituyen nuestro trabajo son fruto de un acercamiento profundo al ser de la palabra en poesía. Además, entre los poemas seleccionados éste ha sido el criterio principal, no necesariamente el generacional en sentido estricto.

1. La palabra hecha carne

► Es lo primero. La palabra como trasunto del cuerpo consciente y, por tanto existente. Nuestra búsqueda tiene aquí que expresar lo que vale para el resto de categorías. Primero es la carne. El cuerpo con el que se está en un lugar y en un tiempo. El cuerpo vivo. Tangible. Amable. Y no sólo el cuerpo humano, sino todos los cuerpos ciertos. Los cuerpos de las cosas que están en la realidad y que incorporados a la bendición de las palabras son dotados de existencia consciente siempre que pasen por el filtro de éstas. Las palabras discurren por muchos cauces y se generan en muchos ámbitos de naturaleza material y espiritual. En nuestra exploración por los libros de poemas, que han reclamado nuestra atención para este artículo, hemos descubierto lo necesario de resaltar la semántica de *palabra* que no se reserva sólo para ella, sino que las palabras son hasta en su no ser, el silencio, y están en las voces, en el hablar, el gritar, en los himnos, en las cadencias, los cantos, las meditaciones, los lamentos, las miradas, las visiones, en el oír, el escuchar, el nombrar, el besar, en el decir... ¡Son tantas palabras para abordar la palabra hecha carne!

► Para una hermenéutica de la poesía desde la palabra misma, nunca endogámicamente o como metapalabra, o metalingüística, o bucle barroco en torno a la literatura, sino como despegue a otras dimensiones que la literatura causa, la palabra ilumina caminos que se descubren desde el conocimiento, colmados de él, y que discurren para abundar más ciencia, más humanismo, más luz, no sólo para las ideas sino también para la justicia humana y la dignidad de los que hacen el mundo. Ofrecemos cinco poemas en esta categoría de la palabra hecha carne como

ejemplos representativos de los siglos XIX y XX, español y portugués. Poemas respectivos de cinco autores, tres hombres y dos mujeres.

► Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) es representante por antonomasia del último romanticismo español, que transformó en el siglo XIX el lenguaje poético escrito en esta lengua. Su poética fue decisiva para la poesía del siglo XX y sigue, efectivamente, sirviendo como perspectiva práctica del poema con la que se obtiene un resultado de modernidad, de vigencia, que conlleva seguir leyendo y estudiando a Bécquer si se quiere escribir un poema actual. Viene éste que hemos elegido en coherencia con la categoría asignada y también porque Bécquer en su *Poética* recoge expresamente que sólo si el amor es la causa, el origen del lenguaje del poema, sabremos que estamos ante el verso verdadero y auténtico, hecho carne, es decir, de la vida humana en tanto que amor.

► La poesía es el sentimiento; pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida. ¿Cuál lo será? ¿Cuál podrá serlo de este divino arranque de entusiasmo, de esta vaga y melancólica aspiración del alma, que se traduce al lenguaje de los hombres por medio de sus más suaves armonías, sino el amor?» (Bécquer, 1980 [1868]: 31).

► Aquí su poema:

I

*Yo sé un himno gigante y extraño
que anuncia en la noche del alma una aurora,
y estas páginas son de ese himno
cadencias que el aire dilata en las sombras.*

*Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.*

*Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas, ¡oh hermosa!,
sí, teniendo en mis manos las tuyas,*

pudiera, al oído, cantártelo a solas.

(Rima I, Gustavo Adolfo Bécquer, 1868)

► El portugués Teixeira de Pascoaes (1877-1952), un poeta que “(...) não fôra feito para este mundo. Já o demonstrava na idade em que tudo nos prende à vida terrena (...) O verdadeiro amor de Pascoaes dirigia-se à natureza, ao silêncio, ao mistério, às alegrias do inefável, aos mortos, aos fantasmas. O mundo fantástico era o seu mundo” (Do Prado Coelho, 1945: 12). A poco que se elijan poemas de ambos países descubrimos los ámbitos de coincidencias y de preocupaciones cuando se abordan las honduras de la condición humana desde toda una gama de acciones cuyo fin aspira a comprender desde *la humana desventura, la sombra del Infinito*, a ver *la tierra y el cielo, como a través del mar*. Pascoaes desde su meditación construye un poema, llega al canto que *de monte en monte, se propaga*, pero el sujeto de toda esa acción es siempre el yo del poeta, no como categoría psicológica, sino óptica, incluso hegeliana, aunque no necesita Pascoaes subir al norte germánico, pues basta con su don de saudade que lo lusitano le implica, encuentra fácilmente el tono, la vía, los caminos para que delicadas ideas surquen el universo como naves que no se arredran ante ningún océano. El poema de Teixeira de Pascoaes que incluimos está dedicado a Miguel de Unamuno, representante paradigmático del grupo de escritores que se conocen como miembros de la llamada Generación del 98, en la que el paisaje a través de la palabra, incluso desde la belleza desnuda de los topónimos, se construye con palabras que iluminan la Historia o la Moral, y trascienden en Pensamiento esclarecedor de la realidad de los autores y su país, como comunidad, como pueblo.

A D. Miguel de Unamuno

Meditando

¡Cuántas veces voy sólo, por un camino adelante,

Para meditar en las cosas!

Y, meditando, me vuelvo distante

De sus apariencias mentirosas.

Meditar es subir a aquella altura,

Donde la gota de rocío es un astro que ilumina,

Y donde es perfecta y mística alegría

La humana desventura.

Por eso, yo amo tanto

Las horas de saudade cuando medito,

Y creo oír misterioso canto

Y me perturba la sombra del Infinito.

Oigo una voz decir, en mí: yo soy alguien...

Y siento que esa voz no es sólo mía; siento

Que dimana de todo lo que me rodea y tiene

Yermo perfil, en las tinieblas, indistinto.

Soy infinito amor, quimérica presencia.

Mis ojos bajando, la luz de luna,

En lamento, se condensa;

Y veo la tierra y el cielo, como a través del mar.

Y se inquietan las cosas que parecen

Destrozos naufragados.

Sus cuerpos anochecen

Y se quedan, en la sombra, a mirar, pasmados.

Siempre que lloro, la blanca, densa niebla

*Los **árboles** apaga.*

Mi risa florece en un yermo otero

Y mi canto, de monte en monte, se propaga.

¡Qué extraña simpatía

Me agarra a las pobres cosas de la Natura!

Mi dolor cantando es luz; mi alegría

Incendia la nocturna sombra oscura.

*Y veo la intimidad, el lazo oculto,
Que las almas todas casa;
Mi corazón irguiendo, en sueños, su rostro,
Es piedra, nube, ala.*

*Horas en que medito y me disperso,
Por todo cuanto existe...
En mí, se extingue el día del Universo
Y empieza, en mí, su noche triste.*

(Sempre, Teixeira de Pascoaes, 1898)

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

► Pedro Salinas (1891-1951) pertenece a la generación del 27, la conocida también como la Edad de Plata de la literatura española, en alusión a aquella otra Edad de Oro del Renacimiento y el Barroco español de los siglos XVI y XVII. Por su condición de catedrático de Literatura y de poeta del 27 se debía que se le incluyera dentro de esa generación en el grupo de los *poetas profesores*, junto con Gerardo Diego (1896-1987), Jorge Guillén (1893-1984) y Dámaso Alonso (1898-1990). Salinas es un creador cuya poética es también una lingüística, modernísima. Sus poemas son una lección perenne sobre la trascendencia de los nombres en sus pronombres, y la de **éstos** en aquéllos. El yo y el tú, que son lingüísticos, a través de las palabras, implicadas en un diálogo a la par íntimo y gramatical, hacen carne el amor: un amor inteligente, delicado, iluminador desde dentro y en los espacios exteriores, de los otros, en la voz y en el ver atravesando desde los ojos el cuerpo por conquistar el beso, el amor, que se alcanza, vencida *la gran oscuridad* en el diálogo, porque *Tu palabra tiene visos de albor, de aurora joven*.

*Si la voz se sintiera con los ojos
¡ay, cómo te vería!
Tu voz tiene una luz que me ilumina,
luz del oír.
Al hablar
se encienden los espacios del sonido,
se le quiebra al silencio
la gran oscuridad que es. Tu palabra*

tiene visos de albor, de aurora joven,
cada día, al venir a mí de nuevo.

Cuando afirmas,
un gozo cenital, un mediodía,
imperas, ya sin arte de los ojos.

Noche no hay si me hablas por la noche.
Ni soledad, aquí solo en mi cuarto
si tu voz llega, tan sin cuerpo, leve.

Porque tu voz crea su cuerpo. Nacen
en el vacío espacio, innumerables,
las formas delicadas y posibles
del cuerpo de tu voz. Casi se engañan
los labios y los brazos que te buscan.

Y almas de labios, almas de los brazos,
buscan alrededor las, por tu voz
hechas nacer, divinas criaturas,
invento de tu hablar.

Y a la luz del oír, en ese ámbito
que los ojos no ven, todo radiante,
se besan por nosotros
los dos enamorados que no tienen
más día ni más noche
que tu voz estrellada, o que tu sol.

(Razón de amor, Pedro Salinas, 1936)

► Gloria Fuertes (1917-1998), con sus propias palabras damos al lector de nuestro artículo su poética inseparable de su fe de vida y en la vida, por la palabra y en ésta.

► En los primeros años de nuestra postguerra, al palparnos vivos a pesar y todavía, necesitábamos gritar —como todo superviviente— que estábamos aquí, que nos llamábamos así, que sentíamos de aquella manera. Por aquel entonces, sin ponernos de acuerdo, Blas de Otero, Celaya, Hierro, Alcántara —y tantos nombres que añadirán a esta relación los estudiosos—, escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar

la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas.

► Fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, aposté, «postista» —la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi. La postista que irremediablemente iba para modista, modista de un importante taller (mi madre se encargó de ello), modista o niñera, se reveló por primera vez; yo no quería servir a nadie, si acaso a todos.

► El primer poeta que conocí, fue en vivo, no en libro, y era Gabriel Celaya —debido a que me pisó el Premio Fémica de Poesía—. Gabriel y yo fuimos finalistas, yo quedé segundona. Celaya (...) era alto y rubio como la cerveza, parecía un príncipe —lo que son las cosas...

Viene a colación su poema:

Cuando te nombran

Cuando te nombran,

me roban un poquito de tu nombre;

parece mentira,

que media docena de letras digan tanto.

Mi locura sería deshacer las murallas con tu nombre,

iría pintando todas las paredes,

no quedaría un pozo

sin que yo me asomara

para decir tu nombre,

ni montaña de piedra

donde yo no gritara

enseñándole al eco

tus seis letras distintas.

Mi locura sería,

enseñar a las aves a cantarlo,

enseñar a los peces a beberlo,

enseñar a los hombres que no hay nada

como volverse loco y repetir tu nombre.

*Mi locura sería olvidarme de todo,
de las 22 letras restantes, de los números,
de los libros leídos, de los versos creados.*

Saludar con tu nombre.

Pedir pan con tu nombre.

*—Siempre dice lo mismo—, dirían a mi paso,
y yo, tan orgullosa, tan feliz, tan campante.*

*Y me iré al otro mundo con tu nombre en la boca,
a todas las preguntas responderé tu nombre*

—los jueces y los santos no van a entender nada—

Dios me condenaría a decirlo sin parar para siempre.

(Poeta de Guardia, Gloria Fuertes, 1968)

► Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) poeta lúcida, humana, visionaria, musical, elegante, texturada en lo solemne y en lo tierno. Maravillosa y enorme como Lisboa. Para entender su poética, transcribimos sus palabras claras y sencillas para un mensaje de vastas aspiraciones:

► A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética.

► Olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião.

► Olho para a ânfora na pequena loja dos barro. Aqui paira uma doce penumbra. Lá fora está o sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol. (<https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html>)

► El poema elegido ejemplifica paradigmáticamente cómo *decir Lisboa*, genera la ciudad, en presente y en pasado y, por tanto, en el porvenir, que lo anticipa y ampara, propagando la palabra que designa la ciudad, multiplicando lo que es en lo que no es, y éste en aquél. La palabra en el decir es la voz corporeizante, edificadora, visionaria. Así la poeta proclama:

Digo:

«**Lisboa**»

Cuando atravieso – viniendo del Sur – el río

Y la ciudad a la que llego se abre como si de su nombre naciese

Se abre y se yergue en su extensión nocturna

En su largo lucir de azul y río

En su cuerpo amontonado de colinas –

La veo mejor porque lo digo

Todo muestra mejor su estar y su carencia

Porque digo

Lisboa con su nombre de ser y de no ser

Con sus meandros de espanto insomnio y lata

Y su secreto rebrillar de cosa de teatro

Su connivente sonreír de intriga y máscara

Cuando el largo mar hacia occidente se dilata

Lisboa oscilando como una gran barca

Lisboa cruelmente construida a lo largo de su propia ausencia

Digo el nombre de la ciudad

– Digo para ver.

(Poema de Sophia de Mello Breyner Andresen en el Miradouro de Graça, Lisboa)

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

► Cuando hablamos de *carne* no significa con ello que compartamos el protagonismo que se le asigna a lo gozoso respecto de leer; como si esta acción sólo fuera útil porque sea intrínsecamente hedonista, en un sentido principal y meramente psicofísico. Sin dejar de ser un acto gozoso, la lectura es una vía para conducirse en el conocimiento, en lo científico, en la ilustración, por medio del lenguaje leído, escrito, oral, público y privado, lo que implica también situaciones para nada gozosas, sino emparentadas con el sufrimiento. Cuando la literatura ha sido fruto del padecimiento de un hombre o un pueblo; o cuando por creatividad el lenguaje se construye como idioma en una obra, cabe crear un idioma completo con un único libro o, a veces, escrito en una vida entera.

► Con la poesía hay que ir más allá y exigirse más como lectores al tiempo de interpretar los

versos, su léxico, su música. Sobre todo puede lograrse cuando la actitud del lector es la del buscador, el que sin saber cuándo ni qué espera descubrir algo, que no sabe qué puede ser pero su esperanza intuye que para que sea bueno ha de ser verdadero y dable a los demás, para hacerlos más ricos de curiosidad, de entusiasmo, de afán y de ilusión, imprescindibles para conducirse por la vida.

► Cuando se vislumbra que la cultura que los poetas han ido aportando a lo largo de la historia supone una arquitectura espiritual de los pueblos que la han acogido para su acervo, y la cultivan en las escuelas, los institutos, universidades, en las ediciones, en los homenajes, en los encuentros, en las librerías... comprendemos la importancia fundamental de los poemas, nutridos de los versos de los creadores cuyo mármol, o arena, cuyas aguas o rocas, o aire, o luz, son las palabras hechas carne.

2. La palabra revelada

► En un soplo, la inspiración nos agita. Dentro de nosotros, de pronto hace una cabriola y, aunque por nosotros mismos fuéramos incapaces de dar un simple salto, nuestra alma se agita con un poema, con un beso, o con un buenos días. Es inconsciente, como el viento, el silencio y el paisaje. Inspiración y entusiasmo son lo mismo. ¿De dónde nos viene? ¿La buscamos, o nos llegó súbitamente? Desde luego es como un hálito divino, suave vapor, o ruge con furor, aunque no es caprichosa sino intuitiva, celestial. En cualquier caso, sin ella, sin la concurrencia de su voluntad, pues es ente -algo o alguien-, el crear es empeñarnos en un contrasentido. Cuando su aliento lo sentimos cerca nos arde el temperamento, alcanzamos una grandeza humana: esa tensión del arco provoca que la flecha parta. ¿Hacia dónde? Pregunten a los pájaros.

► Claro que la inspiración no escribe todo el poema, no da todas las pinceladas del cuadro, no acaba atisbando todos los planos que se tomaron en las fotos. La inspiración del matemático no despejó todas las incógnitas de la ecuación..., aunque sí, tal vez, abrió de par en par la primera ventana al campo, donde ya con ciencia y con conciencia fuimos resolviendo otros enigmas. Se dice que fue Picasso quien afirmó que a él cuando le llegaba la inspiración siempre le sorprendía trabajando. Probablemente en un genio como él trabajar y soñar eran lo mismo, porque no debe entenderse aquí la palabra trabajo como imposición alienante, sino como vocación del corazón y de la inteligencia. Si nos aquietamos a tales exigencias de lo entrañablemente sentido

y pensado, nos vemos conducidos por senderos de auténtica gloria. Suscita en la persona así regida irradiante seducción. Provoca luz en la oscuridad de otros.

► Pero antes hay que caminar mucho oscuramente entre las sombras. Cada día han debido sucederse las páginas ante unos ojos inquietos de lector, como para provocar un llamamiento, una convocatoria a iluminar, colmado de relatos y de imaginaciones. Busquen las musas porque son generosas. Búsquenlas sin preocuparos de otra cosa que no sea una suerte de enajenamiento.

► Nuestro gran Bécquer en su rima III nos dejó varias estrofas donde define desde la poesía lo que para él era la inspiración: “(...) memorias y deseos / de cosas que no existen; / accesos de alegría, / impulsos de llorar; (...) locura que el espíritu / exalta y desfallece; / embriaguez divina / del genio creador... // ¡Tal es la inspiración!” (Bécquer, 1980: 47).

► En Portugal, según Andrés Crespo (Cfr. 1982: 20 y 21), Teixeira de Pascoaes había supuesto la culminación de la fase de renacimiento de la poesía portuguesa que le correspondía como legatario de Guerra Junqueiro y de Nobre, pero fue Fernando Pessoa (1888-1935) quien consagró su vida a lograr una obra poética en la que el principio y el fin fundamental consistió en la afirmación de “encontrar en todo un más allá” (op. cit.: 20). No se ha escrito en Europa nunca como escribió Pessoa. Nadie ha desarrollado una obra en verso como la suya a través de autores de su invención, erigiéndose él mismo en autor de los otros autores e, incluso, discípulo de sus propios heterónimos. El ortónimo reclama la heteronimia. Su drama es de gentes y no en actos o jornadas. Pessoa con sus autores inventados por él mismo supera la teoría de las máscaras de Elías Canetti o William Butler Yeats. Andrés Crespo (1982) concluye a propósito de Pessoa que su obra “nos indica claramente, con abundantes testimonios, que aquella [la heteronimia] fue una necesidad para la instrumentación teórica de sus ideas filosóficas y religiosas.” (op. cit.: 21-22).

► Como ejemplo un poema de Ricardo Reis, que Pessoa quiso que naciera en Oporto en 1887, de quien Andrés Crespo (1982: 23) nos hace una breve semblanza en su *Antología de la poesía portuguesa contemporánea*:

médico, latinista por educación ajena, y un semihelenista por educación propia”,
cuyas ideas monárquicas le llevaron a emigrar al Brasil por no soportar el espectáculo
deprimente de la República, muestra un paganismo en el que descubre una mezcla de
estoicismo y epicureísmo que le lleva a calificarse a sí mismo de “pagano de la deca-
dencia”. Su fe en la existencia real de los dioses y su indiferencia ante la vida confieren

a su poesía una elegancia verdaderamente aticista.

► Incluimos, pues, a continuación un poema de Ricardo Reis y otro de Teixeira de Pascoaes, como ejemplos de fases distintas y sucesivas de la revolución en la poesía portuguesa y que constituye la contemporaneidad no sólo de esta literatura nacional, sino que, basta estudiar con rigor los mimbres de que está hecha la poesía europea contemporánea para verificar que los poetas portugueses mencionados han escrito también la literatura europea contemporánea, cuyo viaje creador, además, todavía no ha concluido.

Quiero versos que sean como joyas

Para que duren en el porvenir extenso

Y no los manche la muerte

Que en cada cosa acecha,

Versos donde se olvide el duro y triste

Descuido silencioso de los días y se vuelva

A la antigua libertad

Que tal vez nunca existiese.

Aquí, en estas amigas sombras puestas

A lo lejos, donde menos nos conoce la historia

Recuerdo a los que urden, cuidados,

Sus descuidados versos.

Y más que a todos recordándote, escribo

Bajo el vedado sol, y, recordándote,

Bebo, inmortal Horacio,

Superfluo, por tu gloria...

(*Outres Odes*, Ricardo Reis, en *Poesia dos outros eus*, Fernando Pessoa, 1923)

[Traducción Lauro Gandul Verdún y Olga Duarte Piña]

► Poema

Hecha de sol es la carne que nos viste

Los huesos hechos de luz de luna.

Y nuestra alma es la sombra

Del soñar y el pensar, según sea día

O noche, pues en nuestro pensamiento

Esplende el sol.

Mas, a la luz de la luna, es cuando se expande

Nuestro don fantástico, ese vuelo

Sin fin de nuestro ser

Que traspasa las estrellas

Y alcanza, más allá del espacio, la eternidad.

Y el infinito, más allá del espacio,

Y Dios, más allá de los dioses.

(Revista *Távola Redonda*, Teixeira de Pascoaes, 1950)

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

► También Blas de Otero (1916-1979) ha de estar en esta elección de poemas dedicados a la palabra revelada. Perteneciente a la generación del 36, su poesía representa la voz de un pueblo herido. Pérez Gutiérrez (1979: 10), define esta generación como sigue: “arrojados a la cárcel, al exilio, de sus cátedras..., y hasta de la vida misma (...)”; que, además, amplía al incluir la sustantivación del verbo que realiza Ildefonso Manuel Gil, poeta de esta generación. En este sentido, fueron obligados a una forma de *arrojamiento*, por haber sido “arrojados dentro de sí mismos, retraídos a la vida privada en virtud de una conciencia dolorida de que en la vida pública no se podía vivir y sólo cabía replegarse a la interioridad: una forma como otra cualquiera de ser arrojados de la existencia histórica, de la existencia comunitaria.” (*loc. cit.*). Aunque el poeta, antólogo y librero José Batlló (1939-2016) escribe en el prólogo a una edición de *Pido la paz y la palabra*:

Blas de Otero iniciaba [en 1955], con este libro, una aventura literaria personalísima, uniendo, bajo el poderoso puño de todo auténtico poeta, dos elementos que habían andado separados, hasta entonces o que cuando se habían unido lo habían hecho forzada y no artísticamente. Por un lado la paz, es decir, el derecho humano a la vida, la conciencia cívica, el derecho a la libertad y a la justicia; por otro, la palabra, arma que el poeta tiene a su alcance, y a la vez herramienta de trabajo, vehículo que ha de servirle para alcanzar su meta. En definitiva, se trata de reivindicar, la tradición del bardo, el poeta de los antiguos celtas, quienes por dirigirse a su pueblo y hacerle pensar, chocaron frecuentemente con el poder establecido (...)

Blas de Otero no se limita a celebrar las hazañas y proezas de los guerreros de su pueblo, o a cantar el rocío de las rosas en el límpido amanecer. Su palabra es transmisora de las ideas

*del pueblo, palabra que toma de la cultura popular, nombra sus ciudades, utiliza sus giros,
universaliza sus sentimientos, sus angustias, sus esperanzas.*

(1987: 7 y 8)

hoy no tengo una almena

que pueda decir que es mía

(De un romance viejo)

Ni una palabra

brotará en mis labios

que no sea

verdad.

Ni una sílaba,

que no sea

necesaria.

Viví

para ver

el árbol

de las palabras, di

testimonio

del hombre, hoja a hoja.

Quemé las naves

del viento.

Destruí

los sueños, planté

palabras

vivas.

Ni una sola

sometí: desenterré

silencio, a pleno sol.

Mis días

están contados.

Uno,

dos,

cuatro

libros borraron el olvido,

y paro de contar.

Oh campo,

oh monte, oh río

Darro: borradme

vivo.

Alzad,

cimas azules de mi patria,

la voz.

Hoy no tengo una almena

que pueda decir que es mía.

Oh aire,

oh mar perdidos.

Romped

contra mi verso, resonad

libres.

(*Pido la paz y la palabra*, Blas de Otero, 1955)

► María Victoria Atencia, es una escritora española de Málaga nacida en 1931, miembro superviviente de la generación del medio siglo, aunque muchos se resisten a incluirla entre ese grupo de poetas con los que comparte la fecha de nacimiento. Significativo ha sido que tanto Luis Rosales, de la generación de 1936 como Guillermo Carnero, de la llamada de los Novísimos, recibieran con entusiasmo la poesía que escribía, cuyos versos atraían magnéticamente a los dichos, y también a César Antonio Molina o a Clara Janés. Como a los cordobeses de la revista *Cántico* Vicente Núñez o Pablo García Baena. María Victoria Atencia escribió en la revista *Caracola* de Málaga, y cultivó la amistad y el conocimiento de Bernabé Fernández Canivell, que la condujo hacia las lecturas de Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda. A propósito de su poética, Clara Janés (2014: 9) escribe:

Junto a un estado —el de plenitud—, una dirección —la ascendente—, una irradiación —la luz— en la poesía de María Victoria Atencia se dibujo una referencia espacial, la de un ámbito

que ofrece cobijo (ciudad, puerto, toldo, paraguas), y una temporal, la del instante que hay que atrapar para combatir la fugacidad. A ésta se viene a unir el medio redentor, a saber el arte que permite lograrlo; y en el arte (y cerramos el círculo) se retienen también la plenitud y la belleza (y por ello el vuelo, la luz), siendo por lo mismo, a su vez, cobijo.

► Continuamos con un poema de María Victoria y otro de Sophia de Mello:

La palabra

*La palabra agotada por su uso,
su propio peso exhausto, su medida,
alza de nuevo su antigua dimensión y viene
—aspiración apenas— a mi lápiz,
tan transitoria y leve
como el amor, en la memoria
atosigada por su desmesura.*

(El hueco, María Victoria Atencia, 2003)

*La voz sube los últimos peldaños
Oigo la palabra alada impersonal
Que reconozco por no ser ya mía.*

(Ilhas, Sophia de Mello Breyner Andresen, 2016)

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

3. La palabra como acto

► ¿Puede la palabra irrumpir como acto en un lugar y en un tiempo, en medio de la gente? ¿Puede transformar el acto de la palabra los actos de los otros? ¿Puede la sociedad asentar una evolución hacia la luz, el orden que vence el caos porque está construido con la dureza de la medusa? Nos viene esto último a colación de un oxímoron de Vicente Núñez que como enseñanza nos aconsejaba para ser felices y certeros *has de vivir con la dureza de la medusa y la ternura de la roca*. Aunque no debe olvidarse que durante siglos los poetas no van a poder palpar los frutos de su acción con y en la palabra, y van a tener que creer sin ver. ¡Ver transformarse la sociedad no va a acontecer en la vida del poeta aunque él dedique toda su vida a provocar esa transformación!

En cuanto al hecho filosófico nos vamos a una cuestión de distinta naturaleza y con una sociedad o comunidad destinataria distinta, seleccionada por la propia actividad humana de filosofar, a un número concreto de personalidades e instituciones, no como un destinatario abstracto, en que consiste el pueblo, la sociedad, la comunidad nacional del autor. El poeta encuentra un efecto más inmediato en la comunidad de filósofos de su tiempo cuando utiliza el lenguaje poético como lenguaje de conocimiento y para el conocimiento, es decir, para la transmisión de ideas, a saber, los actos que propone el poeta son ideológicos, desde postulados que ejercen sin ambages el enjuiciamiento crítico de todas las ideas que utilizan, por tanto los actos que encarnan en sus poemas se proyectan sobre la realidad y proponen alternativas a muchos aspectos de la realidad misma.

► Anthero de Quental nació en Ponta Delgada (Azores) el 18 de abril de 1842 y se suicidó en la misma ciudad el 11 de septiembre de 1891. Fue el iniciador de lo que muchos conocen como el tercer romanticismo de la literatura portuguesa. El tercer romanticismo portugués reanudó el empuje crítico del primero y presentó un carácter intensamente revolucionario, pudiéndose decir a *grosso modo* que se inspiró en la ideas de 1848. Las dos manifestaciones más importantes de este tercer romanticismo portugués tuvieron lugar en 1865 y en 1871. Anthero de Quental ejerció su acción revolucionaria, antitradicionalista y democrática bajo la forma de poesía, historia, de discurso, de artículos doctrinales o de crítica hasta la caída de la monarquía que fue mucho más amplia y profunda que la de las concepciones de sus coetáneos, aunque ejerció sobre un **círculo** estrecho de amigos suyos, su influencia fue muy intensa (Cfr. Prólogo, de Quental, 1933: 5-7).

Tesis y antítesis

*Ya no sé lo que vale la nueva idea,
cuando la veo en las calles desgredada,
terrible de aspecto, a la luz de la barricada,
o como bacante después de lúbrica cena...*

*Sanguinolenta la mirada se le incendia;
respira humo y fuego, embriagada:
¡La diosa de alma vasta y sosegada
presa es de las furias de Medea!*

Un siglo irritado y atroz

*que llama a la epilepsia pensamiento,
y verbo al estampido de bala y obús...*

*Mas la idea está en un mundo inalterable,
en un cristalino cielo, donde permanente existe...*

¡Tú, pensamiento, no eres fuego, sino fulgor!

(Sonetos, Anthero de Quental, 1933[1890])

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

En el principio

*Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua,
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.*

*Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.*

*Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.*

(*Pido la paz y la palabra*, Blas de Otero, 1955)

► La obra poética de Lagoa Henriques está prácticamente inédita. Una antología poética del maestro está hecha y espera llegar a imprenta. Fue Lagoa Henriques el gran escultor del siglo XX portugués, relevante en sus investigaciones antropológicas, señalado profesor en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa, humanista y amante de la vida entendida con la cosmovisión del Arte. De esta antología, que utiliza como título un verso del artista, *Filhos do sol e da lua*, elegimos un poema escrito en la primavera de 2002.

18 abril 2002

Antes de la muerte

un gesto todavía

la palabra

el dibujo

el ingenio

la despedida

el mensaje

el último viaje

la seña

lo grande

y lo pequeño

el principio

y el fin

la noche

el día

crepúsculo

madrugada

la alegría

de la última palabra.

Iluminada

constelación, silencio.

Todo y nada.

(Filhos do sol e da lua, inédito, António Augusto Lagoa Henriques)

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

4. La palabra o lo fatal

► Para Federico García Lorca (1898-1936): “Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas [...] Pan de oro o pliegue de túnica, el poeta recibe normas en su bosquecillo de laureles. En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (García Lorca, 1996: 29).

► Según la interpretación del estudioso de la obra lorquiana Miguel García Posada en el tomo I de *Obras Completas* dedicado a la Poesía (1996: 30):

El ángel —la imaginación— y la musa —la inteligencia— son exteriores al fenómeno poético profundo, ese fenómeno que nos pone en contacto con los centros últimos de la vida. De ahí la definición, oblicua pero precisa, que Lorca da y que relaciona al duende con la conciencia trágica del vivir.

► A estas palabras explicativas se une una nueva cita de García Lorca que incluye el estudioso en el prólogo (1996: 30): “[...] el duende hiere, y en la curación de esta herida que no se cierra nunca está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.” A estas palabras le sigue el poema elegido en esta categoría:

El poeta pide a su amor que le escriba

*Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.*

*El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.*

*Pero yo te sufrí. Rasqué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.*

*Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura.*

(Sonetos del amor oscuro, Federico García Lorca, 1936)

► La poesía de Vicente Núñez es definida por Guillermo Carnero como “un acto de disidencia que resulta coherente con las propuestas estéticas del grupo Cántico (del que Vicente Núñez no formó parte en sentido estricto), y que coincide con ellas en el tiempo (...).” (1995: 8).

Es un poeta de léxico escogido y precioso, sin caer en la retórica de la ornamentación ni en la búsqueda sistemática de lo insólito. (...) Dar vida al tiempo y al espacio del mito es un ejercicio que debe su éxito a la elección de un lenguaje de amplio halo connotativo, manejado con la seguridad del conocedor que, en un almacén de antigüedades, no equivoca épocas o estilos. Por otro lado, la cultura del mundo rural, en la que Vicente Núñez está tan profundamente y afectivamente arraigado (...) es la consecuencia natural de un vivir secular que, al acotarse estrictamente en el espacio, se repliega sobre sí mismo y se enriquece distinguiendo y matizando el mundo abreviado de las faenas agrícolas y artesanales, las gamas de color en el pelaje de los animales, los ruidos nocturnos o los mil objetos de la casa y la cocina

(Guillermo Carnero, en *Poesía de Vicente Núñez*, 1995: 8 y 9).

Endecha

*Huérfano de amor y llanto,
falto de ti en mi camino,
¿No tendré ya otro destino
que el de morirme cantando?*

*Instrumento fui del viento,
tardo violín de la tarde...
En mi alma sola arde
la tarde, como un lamento.*

*Si de morirme vivías
porque te alejaste tú
de la suprema elegía*

del ocaso y de la luz,

no te la lleves, ¡que es mía!:

muerte de mi tarde en cruz.

(*Ocaso en Poley*, Vicente Núñez, 1982)

5. El silencio

► Con unos versos del portugués Cristovam Pavia (1933-1968): *Canción del silencio / En las gotas de rocío / Dentro de la neblina... / Un balido, a lo lejos, / Viene en la brisa fría... / El día termina...*; tal vez habría que callar después de esta canción del poeta. Pero continúo con tres frases o expresiones latinas. La primera de Séneca: “El silencio parece una confesión”. La segunda de Cicerón: “Mientras dura la guerra callan las leyes”. Y la última es un dicho romano: “El silencio contiene todo lo bueno, la charlatanería todo lo malo”.

► Callamos y hacemos elocuente el silencio. No guardamos nada cuando callamos porque ya dijimos lo que teníamos que decir. La voz cierra su chorro para que fluya el silencio. Éste en la quietud de la noche se significa. También nos es arrancado por la belleza, la muerte o el dolor. En el reposo, en la calma, se hace fuerte. Es también luz que nos protege con su aura en la oscuridad. Dejamos suelto al silencio para que nos ampare. Más palabras se contienen en lo que callamos que en lo que decimos. Es expresión pura nuestro silencio conquistado con un sacrificio infinito.

► Carlos Poças Falcão en la edición consultada nos cuenta sobre Cristóvam Pavia que escribió en vida un único libro y algunos textos en revistas literarias como *Távola Redonda* y *Árvore* y afirma que:

Fascinado precocemente pelo abismo (...) empenhou-se em balbuciar a linguagem de o ver, de o automanifestar, apurando poemas-sonda, mergulhadores, descendo e subindo pela inquietação e a vertigem (o meu poço é o meu pico), numa espécie de ascense, cada vez mais despojado, cada vez mais desamparado, detendo-se com minúcia e rigor nas perplexidades e decepções do desejo, na inexplicável falha de viver, na perda irremediável de uma promessa inicial – dita como infância e como paisagem mítica da infância.

(2018: 5)

Anocheecer

Canción del silencio

En las gotas de rocío

Dentro de la neblina...

Un balido, a lo lejos,

Viene en la brisa fría...

El día termina...

(35+15 Poemas, Cristóvam Pavia, 2018 [1959])

[Traducción Lauro Gandul Verdún]

► Traemos a esta categoría del silencio un poema de de José Miguel Ullán (1944-2009), uno de aquellos que fueron jóvenes poetas de los setenta agrupados bajo la denominación de los Novísimos que acuñó el profesor José María Castellet en la famosa antología *Nueve novísimos poetas españoles* de 1970, y en que en 1979 Concepción G. Moral y Rosa María Pereda ampliaban a 17 poetas, entre los que se pueden citar como representantes señeros de aquella generación los nombres de Manuel Vázquez Montalbán, Luis Antonio de Villena, Guillermo Carnero o Antonio Colinas. El texto que incluimos en esta categoría, metonímicamente encarna el silencio en el color blanco, o en la nada. Descubrimos que la aspiración del poeta en el poema, lo sustancial de su poesía, es remontarse al silencio donde aún la forma y la Lengua son previas a la forma y la Lengua mismas, siendo la forma de la Lengua la palabra que engendra esta búsqueda de silencio ancestral, con la conclusión de la esperanza cuya senda marcan los dos últimos versos

Pasiones

VIII

En blanco, ante la fe

giratoria.

En blanco, ante la nada

giratoria.

En blanco, ante las sombras de la fe y de la nada

giratorias.

<i>En blanco, ante el lamento</i>
<i>giratorio.</i>
<i>En blanco, ante el silencio</i>
<i>giratorio.</i>
<i>En blanco, y no de ti,</i>
<i>giratorio</i>
<i>velar</i>
<i>a oscuras.</i>

(*Manchas nombradas II*, José Miguel Ullán, 1985-1992)

► Volvemos al poeta de la cordobesa ciudad de Aguilar de la Frontera, Vicente Núñez (1926-2002), que nació, vivió y escribió en la misma tierra donde nació el romano Séneca, fue un hombre de silencios. Como nadie supo callar durante lustros. Por lo que era capaz de escribir *El silencio se impone como un paréntesis olvidado*. Y nos explica que “ese paréntesis no está vacío, está lleno de un texto. Y hay un paréntesis sin duda, y de qué calibre; quizá irrepetible...”

Yo te amé en silencio

Yo te amé en el silencio de la ignota atalaya

que calla su tesoro de oro inaccesible.

Y ahora que te canto —imaldito sea el llanto

del amor que se canta! —, qué soledad sonora,

qué insensata y agónica trompetería, qué estéril,

qué grave fundamento, qué infierno irreparable.

(*Ocaso en Poley*, Vicente Núñez, 1982)

Conclusión

► La palabra está abierta de par en par y no puede cerrarse desde el momento que a ella se acude para aprender lo que nos cuenta. Hecha carne, siendo revelación, impulsando al acto, sumida en la fatalidad o en su propio silencio y siempre contenida en un verso aloja la existencia en

todos sus planos, se pliega y despliega para no dejarnos quietos e incitarnos a darnos. Hay más poemas y más poetas pero este trabajo recoge una investigación posible sobre la palabra poética como acción del ser y acción para el ser. El ser de la palabra.

Referencias

- ▶ Atencia, María Victoria (2014). *Las iluminaciones. Antología y poemas inéditos*. Madrid: Salto de página.
 - ▶ Bécquer, Gustavo Adolfo (1980 [1868]). *Rimas*. Madrid: Cátedra.
 - ▶ Cabral do Nascimento (1967). *Antologias Universais. Poesias III*. Líricas portuguesas. Lisboa: Portugalia editora.
 - ▶ Crespo, Ángel (1982). *Antología de la poesía portuguesa contemporánea, tomo I*. Gijón: Júcar.
 - ▶ De Mello Breyner Adresen, Sophia (2016). *Ilhas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
 - ▶ De Mello Breyner Andresen, Sophia (2011). *Arte Poetica I*. Web Biblioteca Nacional de Portugal. Disponible en <https://purl.pt/19841/1/galeria/artes-poeticas/arte-poetica-i.html>
 - ▶ De Otero, Blas (1987). *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: Lumen.
 - ▶ Do Prado Coelho, Jacinto (1945). *A poesia de Teixeira de Pascoaes. Ensaio e Antologia*. Coimbra: Atlântida.
 - ▶ De Quental, Anthero (1940). *Poesía*. Barcelona: Yunque.
 - ▶ De Quental, Antero (1933). *Sonetos escogidos*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela/Publicaciones del Instituto de Estudios Portugueses.
 - ▶ Fuertes, Gloria (1980). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
 - ▶ García Lorca, Federico (1996). *Obras Completas I. Poesía*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg.
 - ▶ G. Moral, Concepción y Pereda, Rosa María (1979). *Joven poesía española. Antología*. Madrid: Cátedra.
 - ▶ Lagoa Henriques, António Augusto (2002). *Filhos do sol e da lua*. Inédito.
 - ▶ Menéres, María Alberta y De Melo e Castro, Ernesto Manuel (1971). *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Lisboa: Moraes editores.
 - ▶ Núñez, Vicente (1995). *Poesía*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial del Córdoba.
 - ▶ Pavia, Cristovam (2018 [1959]). *35+15 Poemas*. Guimarães: Opera Omnia.
-

-
- ▶ Pérez Gutiérrez, Francisco (1979). *La generación de 1936. Antología poética*. Madrid: Taurus.
 - ▶ Pessoa, Fernando (2010 [1923]). *Poesía dos outros eus*. Lisboa: Assírio & Alvim.
 - ▶ Salinas, Pedro (2007). *Poesías completas*. Barcelona: Lumen.
 - ▶ Ullán, José-Miguel (2008). *Ondulaciones. Poesía reunida (1968-2007)*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg.
-



Detalhe da foto *Canudos - Ruínas de Santo Antônio*, de Leonardo Guelman.

Revista Santuários

2021

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa

número 12

