Caderno de Artigos

V Congresso Santuários

2020

ÍNDICE

1.Interiores.....5

As ladainhas de Paraty: o despontar do sagrado na vida cotidiana.....5

O Compasso Pascal: quando todas as casas da paróquia se tornam Santuário.....12

O Ramadão confinado: da união familiar ao cerco espiritual.....18

A Morada (Casa Bandeirista) como Santuário.....25

2. O Sagrado Narrado.....38

Basílica Santuário de Nossa Senhora das Dores na visão dos poetas de folhetos de cordel.....38

Rua sagrada: o culto à Senhora da Saúde no Subidouro (Maia).....46

O Santuário do Santíssimo Milagre de Santarém: do templo medievo ao erudito Santuário renascentista.....51

Turistificação do santuário de Fátima pelo olhar da diarista Irma Sousa.....59

3. Poéticas e o Sagrado.....69

A poética do sagrado na escrita de Graciliano Ramos.....69

Para uma sacralização da capitular na obra do artista plástico João Vieira: as letras gigantes do sacerdote e as letras pintadas que lhe servem de leitura sagrada no interior do seu santuário.....75

As Moradas da Arte em Paula Rego: Casa das Histórias.....82

Brasil (Pro)Fundo: Uma Experiencia Poética do Sagrado.....88

4. Geografia do Sagrado.....100

A Peregrinação em Porto Das Caixas. O Espaço Sagrado Modelando a Dinâmica na Paisagem.....100

A Sacralidade da Natureza: ligações humanas com o divino no mundo natural.....108

Fé e lugares: o Santuário de Nossa Senhora das Neves e a Casa do Peregrino.....113

Geografia, cultura e religiosidade: espacialidade das práticas religiosas em São Severino do Ramos, Paudalho – PE.....119

5. Pedras que contam histórias.....125

A Ilumiara da Pedra do Reino: sagração e sentido.....125

Piedras: origen de los santuários.....130

Ruínas como santuário: da devoção de ontem à inspiração do amanhã.....137

Ruínas do Morro do Abrigo: museu a céu aberto.....146

6. Peregrinos e Itinerâncias.....155

O tronco e a rama: a trama do sagrado pelo sertão.....155

A MORADA CONSAGRADA -a casa como santuário em tempo de Reis.....161

El espacio expositivo como santuario: la Capilla Agnes Martin en Nuevo Méjico.....173

Procissões, Imagens e Milagres no Brasil: O exemplo de Monte Santo na Bahia.....178

7. Lugares Sagrados.....186

A morada como fator impulsionador de santuários: os casos de Nossa Senhora da Lapa, em Sernancelhe, e dos Santos Mártires, em Paredes da Beira.....186

O Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi: Santuário português na fronteira do Paraguai.....194

Montes sacros na Pré-história e na Proto-história. O caso do Monte do Côto de Sabroso, Guimarães, Noroeste de Portugal.....201

Romarias e seus múltiplos significados na região Nordeste do Brasil: A dinâmica devocional no Santuário da Santa Cruz em Monte Santo na Bahia.....211

Lá dentro ou cá fora? Algumas notas sobre os santuários paleolíticos na Europa.....219

8. Templos.....232

O DOMO de Porto Alegre.....232

DE QUE TEMPO ÉS? As Remanescências da Igreja Santo Antônio dos Anjos da Laguna.....244

La transformación del espacio religioso en lugar de memoria militar: el caso del *Bomber Command Memorial* en la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra).....252

9. Heranças Indígenas.....263

Memória, devoção e difusão cultural: o caso da Igreja de São Lourenço dos Índios, marco da fundação da cidade de Niterói (RJ).....263

Marcadores identitários rupestres: encontro de culturas no Vale da Serra Branca, Piauí, Brasil……..275

O sagrado na Serra Branca: uma história de pertencimento dos Maniçobeiros e descendentes……..284

10. A Casa como Atelier……292

O Ateliê como Santuário: uma experiência artística em tempos de pandemia……292

La casa-taller: un lugar de encuentro y creación……..301

Le sanctuaire des trois adresses……311

O Ateliê como Santuário e o Auto-retrato como Consolação……316

11. Arte e Devoção……325

Uso e funzione della decorazione laica «all'Antica» in Portogallo in alcuni edifici sacri……325

Actividad religiosa en los cortijos de Jerez de los Caballeros (España)……..337

Breve estudo sobre as esculturas devocionais do Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Caeté……344

O santuário religioso e a morada do artista no século XVIII……350

Entre o culto e a devoção: a arte sacra de Cláudio Pastro no Santuário de Aparecida……359

12. Religiosidades e Hibridações……367

Ramadán durante la cuarentena: Experiencia de un marroquí en México……367

Día de muertos en México: condiciones de Pandemia y experiencia cultural……373

Anastácia Livre: devoção popular e circulação de imagens……380

13. Oratórios……386

O Templo egípcio: Morada do deus, Santuário de todos ……386

A Mesa do Lar: Altar de transmissão da Fé……391

Lararium: a casa romana como Santuário……396

**Os direitos autorais das imagens e dos conteúdos dos textos deste Caderno de Artigos são de responsabilidade total e exclusiva dos autores dos respectivos artigos.*

1.Interiores

As ladainhas de Paraty: o despontar do sagrado na vida cotidiana

Resumo: *À despeito da homogeneização sistemática imposta hoje às múltiplas subjetividades componentes do planeta, resistem modos de existir estruturados pelo senso da integralidade. Esse ensaio versará sobre as ladainhas – uma prática cultural e religiosa em Paraty (RJ, Brasil) e como essa experiência faz irromper o sagrado na vida cotidiana, tendo a morada como santuário.*
Palavras-chave: *religiosidade popular, cultura popular, Paraty*

The *ladainhas* of Paraty: the dawn of the sacred in everyday life

Abstract: *In despite of the systematic standardization imposed to numerous subjectivities on the planet nowadays, ways of living based on the sense of integrality resist. This essay is about the litanies – a cultural and religious practice in Paraty (RJ, Brazil) and how this experience makes the sacredness arise in everyday life, in a context that the habitation is a sanctuary.*
Keywords: *popular religiosity, popular culture, Paraty.*

Amanda Hadama de Carvalho, Brasil
Universidade Federal Fluminense
hadama.amanda@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

1. A reza, o banquete e a festa

No senso comum, o termo ladainha traz a ideia de repetição monótona. Tal concepção vem dos versos reiterados da oração católica, que também pode ser cantada, em que se roga a intercessão aos santos protetores. Em Paraty, desde tempos que se perdem na memória, o povo se reúne para rezar a ladainha em suas casas. Cada qual tem seu santo de devoção e na data consagrada a entidade no calendário litúrgico, o devoto convoca familiares e amigos para celebrar o seu patrono ou matrona. A casa é arrumada com esmero; monta-se um altar na sala, com toalhas brancas rendadas, velas e flores, na qual figura em destaque a imagem da santidade homenageada; preparam-se comidas; afina-se a viola.

Em Paraty, portanto, o significado de "ladainha" se expande para além da prece repetida, o vocábulo se refere a um ritual. A prática é iniciada por um devoto por tradição familiar, pagamento de promessa ou ação de graça. A partir de então, o evento é realizado todos os anos até o fim da vida do devoto, sendo, em algumas ocasiões, continuado pelos filhos ou amigo próximo.

A ladainha tem início no começo da noite. A morada anfitriã se preenche de gente, que se congrega de frente ao altar para louvar o santo da casa. Não há padres, a reza é conduzida por um capelão – pessoa do povo que adquiriu o saber pela experiência. Quarenta minutos de cantos em português e em latim são entoados pelo capelão e pelo coro dos devotos. Após a reza, o anfitrião convida a todos para compartilhar uma farta mesa de comidas. Caldos, canjicas, doces de laranja da terra, cocadas cremosas, paçoca de banana, bolos de aipim e o manuê de bacia – um bolo de melado inesquecível, café coado com caldo de cana, quentão, é o cardápio da tradição, com enorme sortimento e com algumas variações a depender da época do ano. Junto com esse banquete, acontece a ciranda, com viola, violão, rabeca, sanfona e pandeiros. Cirandeiros, foliões e devotos, os papéis e os cantos se misturam nesse momento de confraternização plena. No meio da cantoria, o povo costuma dançar.

Cada uma dessas celebrações, cada casa e cada devoção são portadores de sentidos próprios. Ao mesmo tempo, esse rito da tradição se constitui por uma estrutura regular formada pela reza, pelo banquete e pelo festejo. Em alguns lares, não há a dança e música. Mas a reza, os comes e bebes, a contação de histórias, as rememorações conjuntas são elementos constantes.

Esses eventos se distribuem ao longo do ano, iniciando-se em abril com São Jorge, na casa de Cláudia; passando pela Santa Cruz em maio, no Marcel; Santo Antônio na Regina Antônia, São João na família Mello e São Pedro no Júlio Cesar em junho; Santana na Maria da Baiaia e Theia em julho; Bom Jesus na Lucília e São Roque na Rita em agosto; Santos Anjos no Élcio em Setembro; Nossa Senhora da Conceição no Gerson em dezembro; fechando o ciclo com São Sebastião em janeiro na Alza Gama para novamente recomeçar após a quaresma. Cada um desses lares se localiza em um ponto, no centro da cidade ou algum recanto da zona rural, desenhando um mapa no território povoado por devoções. As ladainhas em Paraty são ritos de santificação da morada, mas nem por isso são atos solitários. Elas formam um sistema que se liga no tempo e no espaço, por meio de uma rede, em que se articulam devotos e santos.

2. As ladainhas enquanto rede e expressão da dádiva

O anfitrião abre a porta de sua morada e recebe as pessoas com afetuosidade. Nesse momento, ele louva seu santo patrono, agradece os dons recebidos e renova as bênçãos e proteção a si e aos seus para o ano vindouro. Esse ritual perpassado pelo sentimento da graça se constitui também como fortificação dos laços de amizade e coesão

comunitária. Quando esse mesmo anfitrião comparece a outra ladainha, como participante, sua posição se desloca. Agora seu papel devocional é assegurar a realização desse rito na santificação das demais casas, na homenagem a outros santos. Pois assim como a presença de outrem confere êxito à sua liturgia doméstica, sua participação tornar-se-á decisiva para a confirmação das demais datas do circuito. Essa permuta implica uma economia de relações que se estabelece não na forma dura de uma obrigatoriedade, mas segundo um sentido de comprometimento a um ethos. Há diversas formas de reconhecer essa economia simbólica de trocas e coparticipações no âmbito das ladainhas, considerando os três momentos identificados como a reza, o banquete e o festejo. Na reza, cada fiel empresta seu canto e sentimento à experiência religiosa que ali se exprime. O compartilhamento é completado pela festa. Os músicos foliões trazem instrumentos e alegria, criando uma atmosfera de confraternização. Mas é no banquete que o sentido dessa reciprocidade atravessada pela partilha e dádiva toma sua expressão mais evidente. O insumo garantido pelo trabalho na terra, em algumas ocasiões colhidos no próprio quintal, é manifestação da riqueza da natureza. A banana, o aipim, a cana, a laranja-da-terra, a batata-doce conjugam-se ao trigo, ao sal, ao café e ao chocolate, transformados em quitutes nos interiores das cozinhas. Esse fazer é coletivo. A família e amigos se juntam para a tarefa. Eventualmente, aos tabuleiros de doces e aos caldeirões de caldo que daí resultam, somam-se pratos presenteados pelos participantes. Nada se contabiliza e nem mesmo os anfitriões esperam que mais comidas sejam trazidas e integrem a mesa, pois tudo deve se dar por uma disposição espontânea daqueles que são parte. É uma oferta. Para além da referência a Marcel Mauss em seu "Ensaio sobre a Dádiva", concebida como uma economia de trocas de sociabilidade, a dádiva enquanto uma relação do "dar-receber-retribuir" (MAUSS, 2008: 243) é assumida pelos devotos como um ensinamento dos evangelhos: "De graça recebestes, de graça dai" (MATEUS, 10:8).

Esse sistema de retribuições se estende às esferas supra terrenas, aos santos. Afinal, eles são os entes celebrados. Nesse dia, os cantos, o alimento e a alegria são oferecidos ao ente amigo. É com esse intercessor que o devoto compartilha suas necessidades mais prementes, suas dores mais profundas e os pedidos mais banais do cotidiano. Além da relação com seus protegidos, os santos também cooperam entre si. Cada qual é possuidor de uma eficácia específica. Para as causas urgentes e impossíveis, apela-se a Santo Expedito. São Roque e São Sebastião são chamados para a cura de doenças graves, pestes e epidemias. Santo Antônio garante o casamento. Santa Luzia cuida dos olhos. Eles também se revezam nessa relação de prestação e contraprestação.

Essa rede de solidariedade baseada na dádiva é possível porque os devotos são atravessados por outras formas de existir no mundo.

3. A sacralização da casa e da vida

A ladainha não se dá no templo, acontece na morada. Mircea Eliade lembra a frase de Le Corbusier "a casa é uma máquina de habitar", isso porque "a casa ideal do mundo moderno deve ser, antes de tudo, funcional," (1992:45) o local que assegura o repouso necessário ao trabalho. Para o homem religioso, a casa é o seu lugar no mundo. "É por essa razão que se instalar em qualquer parte, construir uma aldeia ou simplesmente uma casa representa uma decisão grave, pois isso compromete a própria existência do homem: trata-se, em suma, de criar seu próprio mundo e assumir a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo. A habitação não é um objeto, uma máquina para habitar; é o universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia (1992:50). Em Juazeiro do Norte, no Ceará, Padre Cícero recomendava aos devotos que a casa, além dos quartos de repouso, deveria conter o altar e a oficina de trabalho. O lar era pensado a partir de uma integralidade – aliando subsistência diária e ligação com a divindade. A casa é concebida como um "cosmos interior".

E a sacralização desse espaço acontece pela ladainha. A casa em que se vive cotidianamente se abre e se ilumina no instante do ritual. Há a irrupção do tempo cósmico, o tempo da reza, o tempo da festa. "A festa religiosa é a reatualização de um acontecimento primordial, de uma história sagrada cujos atores são os deuses ou os seres semidivinos. O calendário sagrado regenera periodicamente o tempo, porque o faz coincidir com o tempo da origem, o tempo forte e puro. A experiência religiosa da festa, quer dizer, a participação no sagrado, permite aos homens viver periodicamente na presença dos deuses" (ELIADE, 1992: 88).

Pelo canto e pela reza, os males são expurgados e as bênçãos instauradas. Pela alegria da folia e da ciranda, as energias são renovadas. Pelo banquete, a fartura do alimento, a prosperidade da vida e o sentimento de solidariedade são garantidos. A cada ano, esse ritual se repete, o tempo sagrado se reatualiza e o espaço se santifica. A vida do devoto e de seus familiares é consagrada. Sua conexão com o sagrado é fortificada para o ciclo vindouro. E todos aqueles presentes a celebração são beneficiados. Mesmo finalizada a cerimônia esse sentimento perdura no espaço e no tempo. O devoto consagra o seu lar e, por uma relação de reciprocidade, consagra o mundo em que circula, o

território sobre qual estão pontuadas as casas-cosmos habitadas pelos participantes do ritual.

Figura 1. Saudação à Santa Cruz (2019). Fonte: própria

Figura 2. Folia do Mestre Zizi louva à Imaculada Conceição (2019). Fonte: própria

Figura 3. Momento da reza a N.S. da Conceição na casa do Gerson (2019). Fonte: própria.

Conclusão

A ladainha manifesta muitas dimensões, em especial um modo de funcionamento que escapa a racionalidade capitalista. Os devotos são componentes de uma rede comunitária que assimila a economia da dádiva, no qual os valores de troca não são impessoalmente monetizados, os valores assumem, na verdade, um caráter de retribuição e singularidade. As ladainhas são rituais nos quais se instauram a sacralidade na temporalidade cotidiana, ao abrir na casa um canal com o mundo supra-terreno. Essas rezas são também expressões da religiosidade apartadas das hierarquias e cânones institucionais, engendradas de forma mais orgânica no interior de comunidades rurais. Porém, os devotos não são indivíduos viventes à parte da sociedade de consumo, eles são permeados por essa dimensão, são parte dela, mas resistem a ela, na medida que cultivam um ethos ancorado em outras bases e comprometem-se a transmitir esse caráter aos seus descendentes.

Os devotos são guardiões de um modo de ser no mundo. São a base de uma tradição. Sentem os impulsos das forças que sobrepujam suas rezas e festejos. Mas decidiram prosseguir celebrando, pois os princípios do compartilhamento e a sacralidade da vida lhes são premissas inalienáveis. É uma identidade que se mantém por uma promessa. É a manutenção de si pelo princípio da ética e da fidelidade.

Referências

Eliade, Mircea (1992) O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85.336.0053.4

Mauss, Marcel (2003) Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978.85.7503.229.9

Ricouer, Paul (2010) Tempo e Narrativa (Vol 3). São Paulo: Editora Martins Fontes. ISBN 978.85.7827.054.4

Santos, Boaventura de Souza (2010) A Gramática do tempo: para uma nova cultura política. São Paulo: Editora Cortez. ISBN 978.85.249.1242.9

O Compasso Pascal: quando todas as casas da paróquia se tornam Santuário

***Resumo**: Este artigo é resultado de uma experiência pessoal vivida desde a infância, com o Compasso Pascal, celebrado nas aldeias do Minho, no dia de Páscoa. É uma celebração muito particular, realizada entre família e amigos. Neste artigo relatam-se as vivências, mas também se interpreta uma festa, que sendo familiar não deixa de ser comunitária. Celebra-se a Ressurreição de Cristo, mas também a chegada na Primavera, ou seja, o Renascer da Natureza. A casa de cada família abre-se para todos os convidados e torna-se em um Santuário.*
Palavras-chave: Páscoa, Primavera, Ressurreição, Casa.

The Compasso Pascal: when all the houses of the parish become a Sanctuary

***Abstract:** This article is the result of a personal experience lived since childhood, with the Compass Pascal, celebrated in the villages of Minho, on Easter day. It is a very private celebration, realized between family and friends. In this article experiences are reported but a party is also interpreted, which, being familiar, is still a community. It is celebrated the Resurrection of Christ, but also the arrival in Spring, that is the Rebirth of Nature. Each family's house is open to all guests and becomes a Sanctuary.*
***Keywords:** Easter, Spring, Resurrection, Home.*

Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Portugal
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)
lj.goncalves@belas-artes.ulisboa.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O Compasso Pascal, também designado popularmente de Cruz, no início da década de vinte do século XXI, na região do Minho, conserva todo o seu vigor. O ano de 2020 foi particularmente doloroso, porque esta tradição não pode ser celebrada, devido à pandemia.

O Campasso Pascal é uma festividade que encanta porque é o culminar de um caminho que começou no longo caminho da Quaresma, continua, na Semana Santa e termina com as celebrações da Ressurreição de Cristo. É ainda uma festividade de celebração de chegada da Primavera, depois da dureza do Inverno, com os seus tempos rigorosos de frio e de hibernação das plantas.

O autor deste texto viveu esta festa desde a sua infância. Nestas palavras retrata-se uma memória e uma racionalidade do dia de Páscoa, no Minho, em particular, na região do Vale do Rio Cávado, mais concretamente em duas aldeias, em Monsul, no Concelho de Póvoa de Lanhoso, e em Crespos, no Concelho de Braga. Trata-se de uma festividade muito especial, onde a ligação a um núcleo familiar, ou de amigos é muito importante para se poder participar.

1.Antecedentes

Devemos olhar para as origens remotas, destas festividades, nos cultos romanos nas casas, que se trata no artigo "*Lararium*: a casa romana como Santuário". Como se refere nesse artigo, a casa como Santuário estava patente no mundo do paganismo romano. O cristianismo deu continuidade a essa conceção. Em numerosas passagens relatadas pelos evangelistas, Jesus visita a casa daqueles que o seguem. Foi recebido na casa de Marta e de Maria (Lucas 10:38-42). Nas próprias palavras de Jesus, transmitidas pelos evangelistas, a casa surge também como espaço sacralizado e de paz: "Ao entrarem na casa, saúdem-na. Se a casa for digna, que a paz de vocês repouse sobre ela; se não for, que a paz retorne para vocês. (Mateus 10:12-13) e "Quando entrarem em uma casa, digam primeiro: Paz a esta casa". (Lucas 10:5).

Este era o princípio para se abençoar a casa e para que a presença do sagrado estivesse nas casas, principalmente em um dia com grande importância como era a Páscoa. Desde a Alta Idade Média que houve vários preceitos para se abençoarem as casas. No século XVII a bênção pascal das casas, fórmula que levou ao atual Compasso Pascal do Minho (Dias, 1999). Foi em 1614, com Paulo V, através do *Benedicto domorum in Sabbato Sancto*, que se instituiu o *Rituale Romanum*, o direito paroquial de abençoar as casas. Esta prática ganhou grande incremento nas paróquias de entre Douro e Minho (Dias, 1999).

2. O Compasso Pascal: Preparação e organização

Como se referiu anteriormente, a festa do Compasso Pascal, ou da Cruz é o culminar de um ciclo festivo que se iniciou na Quaresma (Vasconcelos, 1984). Este período foi um tempo de abstinência da carne e dos excessos terrenos, em preparação para a Semana Santa, a última etapa de período da Paixão e Morte de Cristo. Na região de Braga a Semana Santa é vivida com particular devoção. Também neste período, a natureza se prepara para sair da sua longa hibernação após o Inverno. A Sexta-Feira Santa, com a Paixão e Morte de Cristo é o momento final. O Sábado de Aleluia é o dia de espera, onde toda a população se entrega à tarefa de limpar as suas habitações e de se preparar para o grande dia que se anuncia.

É Meia-noite nas aldeias do Minho. Iniciam-se as celebrações Pascais. Foguetes são ouvidos em todas as aldeias. As Missas de Aleluia começam.

Pela manhã preparam-se as saídas dos Compassos Pascais, ou Cruzes, das Casas das Paroquiais.

O Compasso Pascal é uma organização paroquial. Cabe ao Pároco a organização. Dada a dimensão das aldeias, são vários os Compassos Pascais, por cada paróquia. Cada Compasso tem uma comissão com um clérigo, ou seu representante, que pode ser um seminarista, e ainda um número variável de elementos laicos, que pode ir até sete ou oito. O número de comissões por paróquia depende da dimensão desta.

A saída da casa da Paróquia inicia-se cerca das 8.00 horas da manhã, após uma pequena celebração e a bênção das Cruzes. Cada membro da comissão coloca uma capa vermelha e o pároco, ou seu representante, tem as vestes eclesiásticas. Cada membro da comissão tem uma função: um transporta a Cruz, ornamentada; outro, o sinete, que anuncia a aproximação da Cruz; um terceiro, o transporte do saco onde são depositados os donativos; o quarto membro, as imagens de Cristo Ressuscitado, a serem doadas aos devotos; o quinto, transporta a caldeira de água benta, com o aspersório, para a bênção em cada casa.

3. Quando a Casa se Torna Santuário: "Deus Abençoe esta Casa, Cristo Ressuscitou Aleluia, Aleluia".

Cada comissão segue um percurso determinado, de visita à casa de cada paroquiano(a). O sinete anuncia a aproximação a cada casa. Na hora, previamente marcada, o paroquiano(a) dá as boas vindas, com o lançamento de foguetes. Na sua casa há convidados, familiares e amigos. Entra, em primeiro lugar, o elemento da comissão que transporta a Cruz e, por último, o Pároco, ou seu representante, que diz: "Deus Abençoe esta Casa, Cristo Ressuscitou… Aleluia, Aleluia". Dito isto, abençoa a casa e a passa a Cruz para as mãos do(a) proprietário(a) que a dá a beijar a todos seus convidados. Também se cumprimentam todos os membros da comissão e o Pároco, ou seu representante.

O paroquiano(a) contribui ainda com o seu donativo e convida a todos para comer e beber. A mesa está bem abastecida de iguarias. Após meses de sacrifício, desde a Quaresma e Semana Santa, finalmente se pode comer carne, doces e beber vinho. Claro que os tempos modernos deixaram para trás, esses tempos de sacrifício.

As mesas têm fartura. No Minho não pode faltar o pão-de-ló, os ovos cozidos, em casca de cebola, simbolizando a Páscoa, presunto, ou vinho verde.

O importante é que esta festa não termina na casa de um. Continua na casa seguinte, de outro familiar, ou de outro amigo, na mesma paróquia, ou noutra paróquia, em um devir constante que começa pelas oito horas e termina pelas vinte e uma horas, quando se dá o

recolher das Cruzes na igreja paroquial. Este recolher é ao som dos sinos da Igreja da Paróquia, com uma missa.

Em algumas paróquias de grandes dimensões, em que o número de paroquianos é grande, a festa é celebrada no domingo seguinte à Páscoa, o chamado Domingo de Pascoela.

Figura 1. O Compasso Pascal aproxima-se de uma casa para anunciar a Ressurreição de Cristo. Fonte: própria

Figura 2. Entrada na casa e início da bênção. Fonte: própria.

Figura 3. O proprietário da casa dá a beijar a cruz aos seus convidados. Fonte: própria.

Figura 4. A Cruz do Compasso Pascal, na Freguesia de Monsul, Póvoa de Lanhoso, Braga. Fonte: própria.

Conclusão

Por momentos a casa de cada paroquiano(a) torna-se um Santuário, onde familiares e amigos afluem, em ato de devoção e de amizade. Trata-se de um momento de celebração coletivo, mas também marcado pela intimidade, porque corresponde um conjunto selecionado de convidados que está em um contexto privado da casa.

Em 2020 não houve esta celebração, pelo que algumas paróquias optaram por celebrações onde os párocos percorreram de automóvel as ruas das paróquias. Foi uma forma de ultrapassar as medidas de confinamento, a que se estava sujeito, para evitar a propagação da pandemia. Vamos ter esperanças que em 2021 esta festividade possa voltar a ser celebrada.

Referências

Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1978.

Dias, Geraldo J. A. Coelho (1971) Compasso-Visita Pascal: Renovação na Transformação, «Ora & Labora», Singeverga, XVII, 2, 103-121.

Dias, Geraldo J. A. Coelho (1999) Origem Medieval do Compasso - Visita Pascal, a bênção das casas. LVSITAN1A SACRA, 2.série, 4, 83-98.

Vasconcelos, José Leite de (1982) Etnografia Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. VIII.

O Ramadão confinado: da união familiar ao cerco espiritual

Resumo: *Em Marrocos, a celebração do Ramadão, um dos pilares da religião muçulmana, adquire como, em outros países muçulmanos, uma dimensão social importante pela sua especificidade ritual. Porém, este ano o Ramadão perdeu o seu esplendor. A manifestação do pôr do sol em casa junto da mesa, as visitas familiares, as orações em mesquitas, todas foram proibidas. A união passou para a desunião. Na presente comunicação, lançaremos luz sobre a diferença sentida na celebração deste mês sagrado durante o cerco sanitário causado pela pandemia do Coronavírus em Marrocos. Tentaremos abordar a mudança de práticas, de perspetivas e o esforço exercido para imaginar um cenário ausente, embora presente no calendário islâmico.*
Palavras-chave: *Ramadão, Marrocos, Religião, Família, Coronavírus.*

Confined Ramadan: from family unity to spiritual confinement

Abstract: *In Morocco, the celebration of Ramadan, one of the pillars of the Muslim religion, acquires, just as in the other Muslim countries, an important social dimension because of its ritual specificity. However, this year due to the coronavirus pandemic, Ramadan has lost its splendor. Break the fast at the sunset in a limited group of people, no family visits, no prayers in the mosques, everything was forbidden. Thus, the union moved to disunity.*
In this communication, we will highlight the difference changes felt in the celebration of this holy month caused by the coronavirus pandemic in Morocco. We will try to address the evolution of practices, perspectives and the effort made to imagine a scenario absent although present in the islamic calendar.
Key-words: *Ramadan, Morroco, Religion, Family, Coronavirus.*

Habiba Naciri, Marrocos
Universidade Mohammed V, Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Rabat
habiba.naciri@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

No mundo islâmico, quando o calendário lunar toca os sinos da aproximação do mês do Ramadão, as famílias agitam-se para arrancar com os preparativos que a tradição cultural enraizou na sociedade muçulmana. Este ano, o Ramadão chegou na altura esperada, porém as circunstâncias para o receber não foram as adequadas. De país para país, espalhou-se a pandemia do coronavírus e esta última reservou para si o lugar de destaque, evitando que o povo muçulmano saboreasse a alegria espiritual e social que este mês costuma trazer ao longo dos seus dias. Em Marrocos, país muçulmano como vem definido na sua constituição, a situação foi similar. Os marroquinos viveram um cerco sanitário e espiritual ao mesmo tempo. Colocou-se a questão do encerramento das mesquitas, o confinamento em casa e, de repente, na véspera do jejum as pessoas aperceberam-se que tinham de adequar as suas práticas espirituais às circunstâncias atuais causadas pela pandemia espalhada.

1. Ramadão, um dos cinco pilares da religião muçulmana

O Ramadão é o nono mês do calendário islâmico. É conhecido como mês de jejum e é um ritual obrigatório para os muçulmanos adultos. No ano de 2020, este mês sagrado começou em Marrocos a 24 de Abril e terminou a 23 de Maio com a festa religiosa de Eid-Al-Fitr que anuncia o fim do jejum e o regresso ao ritmo normal de vida.

De facto, o relógio biológico durante o jejum sofre alterações. Proibe-se comer e beber durante o dia. Quer dizer, para-se de comer do nascer ao pôr do sol. Isto é, um(a) muçulmano(a) inicia a sua prática religiosa de jejum ao nascer do sol, passa o dia todo sem comer nem beber até ao pôr do sol. Nesta altura do dia, quebra o seu jejum com umas tâmaras, faz a oração do pôr do sol, a penúltima do dia, e senta-se à mesa com a família para a primeira refeição do dia chamada Iftar (quebrar o jejum, ou simplesmente almoçar). Geralmente, come-se pelas 19h00 ou dependendo da estação do ano na qual o Ramadão calha, visto que o calendário islâmico é lunar. Para os sem-abrigo, as associações sociais organizam mesas de Iftar na rua. Estas mesas abundam nos bairros, quem quiser comer, basta sentar-se à mesa e é imediatamente servido como se fosse em sua casa. Depois de terminar a refeição do Iftar, as pessoas dirigem-se às mesquitas para rezar em conjunto a última oração do dia. As mesquitas repletem-se de gente, a família toda sai para orar e acontece que muitas vezes as pessoas acabam por rezar nas ruas porque, nas casas de Allah (mesquitas) não cabem todos pelo grande número de praticantes. As associações de bairros ajudam voluntariamente os responsáveis das mesquitas a gerir a situação. De facto, os esforços de organização não se cobram porque tudo é para Allah, é para ganhar a Misericórdia divina.

No Ramadão depois da última oração, os imãs continuam com as orações de Taraweeh (oração típica do Ramadão). A prática da oração na mesquita adquire uma dimensão religiosa e social. Na mesquita, os muçulmanos organizam-se em filas, um ao pé do outro, e quanto mais próximos estão, mais perfeita se considera a oração. Não interessa a faixa etária, étnica nem social dos rezadores, contrariamente a isto, todos são iguais perante Deus. A igualdade, a solidariedade, a união são princípios que se notam na sociedade durante o Ramadão. Terminada a última oração, as pessoas saem para passear ou visitar as famílias. Ninguém dorme à noite. A casa, a rua e a mesquita permanecem ativas. Isto é, ninguém dorme até comer a refeição de Suhor (última refeição do dia de Ramadão) na madrugada que dá início a outra aventura espiritual de jejum.

Antes mesmo da chegada do Ramadão, as famílias marroquinas começam os preparativos para receber este mês sagrado. Considera-se o mês de consumo por excelência. Os mercados conhecem um dinamismo notável e a economia nacional marca indícios de venda importantes. As fronteiras e os aeroportos recebem os emigrantes marroquinos de todo o mundo que queiram encher a alma pela especificidade espiritual deste mês. Os pratos de comida trocam-se entre vizinhos e os convites para comer juntos fazem-se durante todo o mês.

Porém, este ano o cenário mudou. De facto, a preocupação foi a de seguir o diário do Coronavírus divulgado pelo ministério da Saúde e esperar que se conseguisse uma vacina que pudesse aliviar

a dor humana causada por esta pandemia. A saudade continua a ser sentida, porém, a pandemia provocou um estado de prudência e muitos marroquinos consideram que manter a distância social ajudará a diminuir o número de contagiados e por tanto do dano de outrem. Desta forma, cumpre-se uma das condições do Ramadão, a de não prejudicar as pessoas.

2. A pandemia de Coronavírus em Marrocos

Segunda-feira a 2 de Março de 2020, a autoridade marroquina anunciou oficialmente a chegada da pandemia ao território nacional. Tratou-se de um emigrante marroquino residente na Itália. Chegou ao aeroporto de Casablanca no dia 27 de Fevereiro, sentiu dores e dirigiu-se voluntariamente ao hospital público Moulay Youssef da mesma cidade para fazer o teste que resultou positivo. Imediatamente, as autoridades foram buscar a lista de passageiros do mesmo voo para tomar as medidas necessárias, evitando que o Covid-19 se espalhasse de forma incontrolada. Duas semanas depois, o governo marroquino saiu com uma decisão crucial, a de pôr o país em cerco sanitário. Efetivamente, a 16 de Março, a vida parou na rua e iniciou-se uma batalha contra um inimigo invisível que penetrou no seio da sociedade marroquina. Escolas, universidades, empresas, centros comerciais encerraram as portas. E nem só isto, fecharam-se ainda as fronteiras.

O governo concedeu subsídios, durante três meses, às famílias para as aliviar e para incentivar a ficar em casa. Anularam-se numerosos eventos, fecharam-se as mesquitas, os cafés, e na televisão preparou-se uma propaganda em todas as línguas nacionais do país para sensibilizar as pessoas a este novo perigo. Os números de contagiados aumentaram de um dia para o outro, apenas a quarenta dias da chegada do mês sagrado do Ramadão. Muitos marroquinos acharam que o Ramadão em período de confinamento é uma ocasião para se aproximar de Deus e para rogar a sua Misericórdia, acreditando que a pandemia surgiu por tantos pecados que a humanidade cometeu. Acrescentam ainda que, às vezes, é bom refletirmos sobre as nossas atitudes, o ser humano tem de saber que é de Deus e que para Ele volta. Isto é, tem de atuar conforme esta realidade e de ajustar o seu comportamento para ganhar a bênção divina.

3. Da união para a desunião. O Ramadão ao comando do Coronavírus.

Figura1. Mesquita Hassan II de Casablanca no Ramadão (recebe mais de 30.000 numa oração do Ramadão) Fonte: https://quid.ma/a-la-une/Ramadan---L%E2%80%99affluence-des-fid%C3%A8les-vers-la-mosqu%C3%A9e-Hassan-II , consultada a 25 de Outubro de 2020.

Em Marrocos chegou o Ramadão na altura esperada e encontrou uma sociedade marroquina diferente daquela que conhecia nos anos anteriores. Como já referido anteriormente, começam-se os preparativos para receber este mês sagrado. As famílias saem às compras nos mercados, preparam-se doces típicos do Ramadão (como Chabbakia, Selou), as lojas de venda da vestimenta tradicional marroquina (Jellaba) veem-se repletas. Limpam-se as mesquitas, lugar de acolhimento espiritual por excelência.

Antes mesmo da sua chegada, o governo marroquino colocou as pessoas em cerco sanitário. Fecharam-se as mesquitas, a peregrinação para a Arábia Saudita (lugar sagrado para os muçulmanos) durante o mês foi suspensa e as fronteiras fecharam-se e os voos foram anulados. O governo marroquino tomou ainda uma nova postura, para além de toda esta prevenção. Tomou medidas específicas adequadas ao mês sagrado visando controlar a situação.

Quando se pensa no Ramadão, pensamos na solidariedade social. Quando se aborda a pandemia de Covid-19, pensamos no isolamento social. Estamos perante um paradoxo e a lógica vai no sentido de favorecer o isolamento social por uma simples razão, a de diminuir a calamidade social. O Ministério do Interior marroquino agravou o cerco durante o mês sagrado e impediu que se circulasse nas ruas entre as 19h e as 5h de manhã, mesmo apresentando autorizações. Por outras palavras, antes do mês de Ramadão, o governo marroquino disponibilizou ao seu povo uma autorização para circular nos arredores de casas para fazer as compras necessárias ou em casos de emergências. Não obstante, no Ramadão passou-se para outro estado de serenidade. Proibiram-se as saídas noturnas e fecharam-se as mesquitas. A população viu-se numa situação de choque espiritual. Não era nada fácil permanecer em casa o dia inteiro.

Quando se faz o jejum, as pessoas queimam o tempo saindo de manhã para ir aos mercados ou visitar as famílias. À noite, indo aos cafés, aos restaurantes ou rezando nas mesquitas. Após um dia de jejum, as pessoas passeiam-se na rua, depois de grandes jantaradas, como forma de exercício físico benéfico à saúde. Isto era a rotina num dia do Ramadão, no entanto, tudo terminou. Quem não respeitasse as normas, seria perseguido e condenado à prisão pagando uma multa que iria dos 300 (30 euros) aos 1300 dirhams marroquinos (130 euros). Permanecer-se enfiado em casa era a única alternativa.

Os mercados populares fecham por volta das cinco horas. Deve-se prever com antecedência o menú do Iftar familiar e tentar fazer a gestão de casa. Ninguém trabalha e o subsídio do governo (1000 dirhams por mês-100 euros-) visa satisfazer as necessidades da vida. O fundo do subsídio tirou-se da caixa do Covid-19. Trata-se de doações colocadas ao serviço do governo para encarar a pandemia. O cerco sanitário, como no mundo inteiro, teve o seu impacto na economia nacional. O encerramento das fronteiras piorou ainda a situação. Normalmente no Ramadão, a economia conhece aumento de números de venda. Em 2020, não aparecem no horizonte índices satisfatórios a não ser reclamações de perda em todos os níveis.

Ao ver as mesquitas, fica-se com o coração magoado. Não há símbolo que demostre que estamos no Ramadão a não ser os cinco chamamentos às orações de dia que se ouviam diariamente. O chamamento era a única função da mesquita confinada. Nunca se passou na mente muçulmana que um dia as mesquitas, ou casas de Deus, ficassem fechadas, sobretudo, no mês sagrado. Para os crentes muçulmanos foi um sinal que tem de ser interpretado no futuro. A sua leitura vai no sentido de corrigir a nossa atitude e aproximamo-nos mais de Deus. O que é que se passa no mundo ? É uma maldição, deixámos o caminho certo, por isso temos de assumir as consequências. Temos de seguir o caminho de Deus e estreitar a distância com a Divinidade. Foram alguns dos argumentos que as pessoas repetiam nas redes sociais ou nas conversas telefónicas. Não se acreditava no que se vivia, mas é a realidade amarga.

4. A casa, símbolo da espiritualidade durante a pandemia.

Figura2. A oração durante o cerco sanitário. Fonte: https://www.aljazeera.net/news/lifestyle/2020/5/4 ,consultada a 25 de Outubro de 2020.

O Ramadão perdeu o seu esplendor este ano em Marrocos pelas razões anteriormente citadas. Mesmo assim, os marroquinos tentaram cumprir este pilar importante da crença muçulmana. Efetivamente, embora o cerco tivesse obrigado as pessoas a não saírem de casa à hora de quebrar o jejum, a família arranjou para si maneiras de sentir a espiritualidade. A casa tornou-se uma mesquita na qual as pessoas rezavam e recitavam o Alcorão, numa imagem de solidariedade familiar ausente há muito pela invasão das novas tecnologias aos nossos lares.

Relativamente à questão da higiene, temos de assinalar que o muçulmano para rezar deve lavar-se primeiro. Qualquer oração não antecedida por uma limpeza, em árabe denominada Wodo', considera-se errada. A crença social considerou que a pandemia no país surgiu por haver muitas pessoas que não rezam e por tanto não se limpam, facilitando assim o terreno para o Covid-19.

Como se sabe, os muçulmanos mantêm uma relação direta com Deus Allah. Isto significa que não precisam de um sacerdote (o Imã) para intermediar esta relação. A própria pessoa pode rezar sozinha e rogar a Allah, confessar, pedir, suplicar sem precisar de outra pessoa. O imã distingue-se de uma pessoa normal por ter mais conhecimentos a nível religioso. Dito por outras palavras, o imã é uma pessoa que se dedicou na sua carreira a aprofundar o seu conhecimento religioso. O pai ou irmão passaram a ser Imãs e um dos dois chefiava as orações de Taraweeh ao longo do mês. Do ponto de vista da religião muçulmana, quando há uma força maior, admite-se que a pessoa faça o seu culto em casa sem nenhum problema. Depois das orações, a família reunia-se e rogava a Deus que ajudasse a humanidade a ultrapassar esta fase crítica da história universal. A oração com os membros da família reforça os laços e a união familiar. A família reunia-se para rezar pelo menos uma vez por dia.

A internet e os telemóveis desempenharam ainda um papel importante durante o Ramadão. Isto é, as videochamadas cortaram a distância social que a pandemia veio impor. Recompensou a

ausência das visitas familiares e foi o refúgio para muitas pessoas. Aprendemos com a pandemia que o mundo se tornou aberto e não há diferença nenhuma em pertencer a continentes diferentes, o ecrã afasta a distância e reuniões, congressos, simpósios e conferências têm sido organizadas.

Grosso modo, o Ramadão de 2020 será comemorado na mente social e espiritual do povo marroquino como inédito. Praticou-se em condições particulares. Isto é, passou-se em circunstâncias opostas à alma do mês, no entanto, não se anulou. Alguns dos princípios do Ramadão, como o jejum, a oração, a generosidade, a solidariedade e a tolerância, foram revistos à luz da pandemia. Esta última imperou a nível social, porém, individualmente deixou a porta de Deus aberta para quem queira entrar.

Referências

Páginas consultadas:

https://www.sante.gov.ma/Pages/Accueil.aspx
http://www.habous.gov.ma/
https://www.maroc.ma/fr
https://www.maroc.ma/fr/content/constitution-0
https://www.aljazeera.net/news/lifestyle/2020/5/4
https://quid.ma/a-la-une/Ramadan---L%E2%80%99affluence-des-fid%C3%A8les-vers-la-mosqu%C3%A9e-Hassan-II

A Morada (Casa Bandeirista) como Santuário

Resumo: *A casa bandeirista é um tipo característico de moradia colonial, cujo epicentro de desenvolvimento e expansão parece ser o Planalto de Piratininga, mas que encontra paralelos em toda a América portuguesa e espanhola. Estudar estas casas possibilita a compreensão aberta de aspectos – arquitetônico, antropológico, físico, social, religioso, cultural – que têm como denominador comum a condição de abrigo / santuário.*
Palavras-chave: *arquitetura colonial portuguesa; significação e habitação; arquitetura e meio ambiente; patrimônio cultural.*

The House (Bandeirante House) as Sancturay

Abstract: *The "bandeirista" house is a characteristic type of colonial housing, whose epicenter of development and expansion appears to be the Piratininga Plateau, but which finds parallels thought-out Portuguese and Spanish America. Studying these houses allows an open understanding of aspects - architectural, anthropological, physical, social, religious, cultural - that have the condition of shelter / sanctuary as their common denominator.*
Keywords: *Portuguese colonial architecture; meaning and housing; architecture and environment; cultural heritage.*

Dalton Sala, Brasil
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Unidade de Arqueologia, daltonsala@yahoo.com.br

Mila Simões de Abreu, Portugal
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Unidade de Arqueologia, CETRAD, msabreu@utad.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A Casa Bandeirista, arquitetura característica do século XVII no Planalto de Piratininga pode ser entendida como santuário em múltiplos sentidos.

Em primeiro lugar no sentido amplo, antropológico, em que toda casa é um santuário para quem nela habita: centro de mundo, lugar de onde se parte e para onde se retorna; lugar que identifica quem nele reside, situação que está contida na mais comum das perguntas: onde você mora? E a resposta define não apenas uma situação, mas um modo de ser, (psique = alma; santuário = a parte mais íntima de um ser), confundindo-se o ser e a casa.

Em segundo lugar, os paulistas do século XVII moravam em construções que conotavam um tipo específico de vida que implicava em longas e demoradas expedições ao sertão, em busca de ouro e de pedras preciosas, de reconhecimento e defesa do território: longos tempos de privações, de perigos e de incertezas; tempos duros de luta e

cativação dos índios; constantes ameaças de doenças e de feras; muitos momentos em que a vida estava a risco: voltar para casa depois de anos fora, era voltar a um lugar seguro e neste sentido a casa era também santuário no sentido de retorno a uma inviolabilidade sagrada e defendida.

E assim a Casa Bandeirista era também santuário no sentido de fortaleza: dupla fortaleza: psíquica contra as tentações de um novo mundo onde o diabo estava à solta, local provido de imagens, oratórios e capelas; física, construção fortificada capaz de resistir a ataques e agressões e defender os caminhos e os rios.

Finalmente, estas casas hoje são monumentos, patrimônio cultural, lugares de memória, endereços de peregrinação cultural; e, neste sentido são também santuários de outro culto: o culto da história, com tudo o que este culto tem de religioso e de ideológico.

Considerar a casa bandeirista enquanto abrigo / santuário permite também conjugar aspectos simbólicos a aspectos materiais, dissolvendo os limites entre cultura material e cultura imaterial (SALA, 1986).

Figura 1. Casa e Capela do Sítio de Santo Antônio, século XVII, São Roque, São Paulo, Brasil. (Foto Dalton Sala - 2005)

1. A Casa Bandeirista

Do ponto de vista físico, a casa bandeirista se caracteriza pela planta retangular, com uma grande sala central em torno da qual se dispõem os quartos; à frente tem um grande alpendre no qual são recebidos os visitantes; divisões internas provisórias, se necessárias, são feitas de madeira, de taipa de pilão e de adobe .

Os hóspedes são alojados em um quarto que não se comunica com o interior da casa, mas apenas com o alpendre; oposta ao quarto de hóspedes está a capela, com uma porta que também se comunica com o alpendre e, às vezes, comunicando-se também com o interior da casa por meio de uma abertura protegida por treliças ou grades de madeira.

A cozinha e outras atividades domésticas são realizadas em espaço aberto nas traseiras da residência, se necessário protegidas por couros e panos estendidos sobre armações de madeira; no interior da casa, bens valiosos, como armas e alimentos especiais (vinho, conservas) são estocados em jiraus (estrados de madeira em situação elevada).

O material construtivo é a taipa de pilão, usada nas paredes portantes que suportam um telhado estruturado em madeira galbada e com cobertura de telhas distribuídas em quatro águas que se estendem por longos beirais que protegem a taipa; ainda como proteção externa, o perímetro é coberto por um calçamento de pedra que se resolve em uma escada que dá acesso ao alpendre.

1. O Planalto de Piratininga: os rios e os caminhos

Transposta a Serra do Mar, o Planalto de Piratininga é uma extensão de terra dominada pelas águas, tal a complexidade e riqueza de um conjunto de bacias hidrográficas que confluem neste espaço.

Os principais rios são o Tamanduateí e o Pinheiros, afluentes do Tietê, rio caudaloso que se distingue por penetrar no interior do sertão e, portanto, ter servido de rota para as principais expedições de reconhecimento e defesa dos domínios portugueses na América.

Neste contexto, as casas bandeiristas são as guardiãs dos muitos caminhos que partem e retornam a Piratininga.

2. Os Caminhos do Sertão

Os caminhos do sertão começavam no litoral, nos portos de Santos e de São Vicente; daí a difícil subida da Serra do Mar, até as cabeceiras do Tamanduateí, rio que

guia o percurso até a colina do Inhapuambuçu (tupi: lugar que se vê de longe), onde os jesuítas instalaram o Colégio e onde também tomaram lugar as outras ordens religiosas, a Matriz, o Pelourinho e a Casa da Câmara e Cadeia da vila de São Paulo (Sala & Milliet, 1989).

Da vila de São Paulo irradiavam percursos extensos; nomeadamente: os itinerários de defesa e captura de índios, que levavam ao Guairá, ao Tape e ao Itatim; as vias de comércio e contrabando que, atravessando os rios da bacia do Prata, iam à Argentina, ao Paraguai e a Bolívia, escalavam os Andes e chegavam até o Peru, o Equador, a Colômbia e a Venezuela; as expedições de reconhecimento do sertão que atravessaram o Amazonas e o Planalto Central para chegar à costa norte do Brasil; os rumos que levaram às riquezas minerais de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso; as rotas de penetração no sertão nordestino para combater os quilombos em Palmares; as estradas que percorriam os vales dos rios Ribeira de Iguape e Paraíba do Sul.

Todos estes percursos partiam de Piratininga, onde havia grande concentração destas casas fortificadas que serviram de modelo a cópias mais ou menos fieis que foram construídas ao longo destes caminhos.

Não é de se estranhar tais paralelos arquitetônicos entre os domínios americanos de Portugal e Espanha; pois a gênese deste partido (ou conjunto de opções arquitetônicas que, determinadas pelo uso, se materializam na construção) se dá no momento em que a Coroa de Portugal está na cabeça de um soberano espanhol (Monarquia Dual: 1580-1640) e as incertas fronteiras entre os dois domínios se atenuam ainda mais; talvez seja possível falar de sincretismo em relação a este partido.

3. Os Medos Paulistas

Pode-se bem imaginar os terrores e sobressaltos constantes destas expedições, fossem elas de combate, exploração ou comércio. Mas o que importa aqui são os medos constantes, permanentes, os medos contra os quais a casa protege.

Basicamente, os grandes medos dos paulistas – os medos sociais, digamos assim, em oposição aos medos individuais – são as revoltas indígenas, os ataques dos hereges protestantes (franceses, ingleses e holandeses) e a peste, ou doenças contagiosas, sarampo e varíola (bexigas).

Por outro lado, a excomunhão, medo individual que não deixa de ser um medo social, na medida em que exclui o indivíduo do convívio social.

A casa bandeirista provia refúgio para todos estes medos: amálgama de lar, fortaleza e templo (haverá melhor definição para santuário?), defendia contra os inimigos, as alteridades, as doenças, os fantasmas e os demônios.

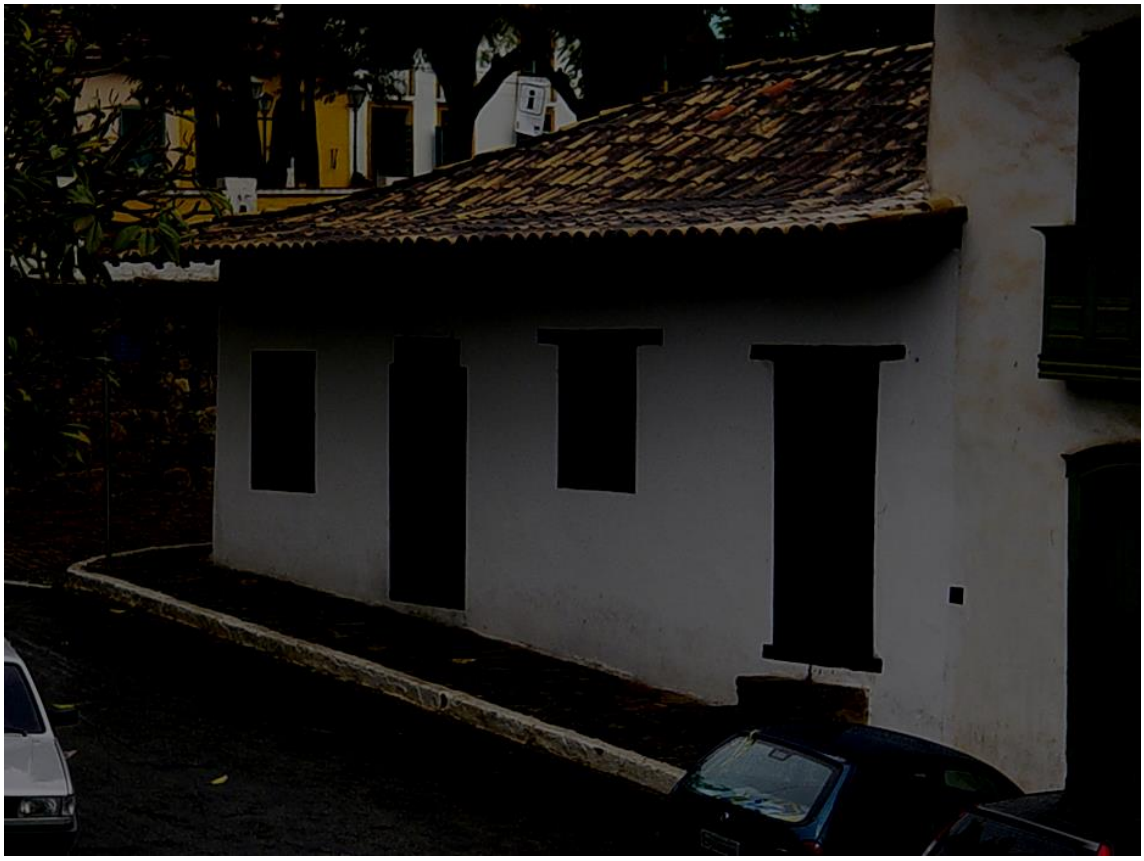


Figura 2. Casa Urbana de Parnaíba século XVII Santana de Parnaíba, São Paulo Brasil.
(Foto Dalton Sala 2003)

Na América, aos demônios europeus vêm juntar os demônios americanos, os filhos do medo, como o Jurupari (o boca fechada, demônio que sufoca e provoca pesadelos), o Anhangá (o espírito mau), o Curupira (aquele que tem espinhos no corpo e desorienta os viajantes e caçadores, perdendo-os na mata); e tentações como a Iara (linda mulher, dona das águas, que atrai com encantos sexuais e depois submerge e afoga suas vítimas): melhor fazer como os índios e ficar em casa à noite, rezando na boa companhia das imagens dos santos católicos, tendo à mão o terço e os Evangelhos, longe das feras, dos demônios e das tentações de um mundo desconhecido que a imaginação aborígene povoou de fantasmas que parecem descrer das verdades católicas.

Figura 3. Casa Urbana de Parnaíba: interior nicho para imagens e janela conversadeira. (Foto Tiago Sala - Abril 2007).

Figura 4. Janela Conversadeira - Santana do Parnaiba – Anhanguera. (Foto Tiago Sala - Abril 2007)

Do ponto de vista antropológico, a casa bandeirista associa várias funções de forma complexa: é um centro de mundo, onde a fortificação está associada à vida familiar e religiosa, sendo ao mesmo tempo sede de uma empresa econômica com caráter expedicionário, pois estas expedições necessitavam de toda uma gama de equipamentos dos quais apenas as armas e a pólvora são importados.

Como também são importados alguns alimentos como o vinho, o azeite e a aguardente do reino, as especiarias e o sal; mas estes gêneros se destinam à vida familiar e ficam estocados na casa, que serve também como armazém.

Figura 4. São Bento (78 cm), Barro cozido e policromado, século XVII. Santana de Parnaíba. (Foto Tiago Sala - 2007).
Figura 5. Santa Escolástica (74cm), século XVII. Santana de Parnaíba (Foto Tiago Sala - 2007).

As funções defensiva e religiosa, associadas a uma estrutura familiar fechada e casamentos dentro de um mesmo grupo social, configuram a casa bandeirista como o domínio da família; portanto, não é comum o hóspede ou o visitante ser convidado a ingressar no interior, tal ingresso se dá apenas depois de atendida uma série de requisitos – em especial o matrimônio e outros ritos religiosos – que equivalem a uma iniciação.

Há mais um ponto que necessita ser mencionado: fala-se muito sobre as origens judaicas das famílias bandeirantes, o que implicaria em ritos fechados de caráter criptojudaico, mas não há uma comprovação documental suficiente que substancie tal hipótese; hipótese que, se confirmada, reforçaria ainda mais o caráter hermético da casa bandeirista como santuário cerrado.

Trata-se de uma arquitetura fechada, em alguns aspectos lembra o que na Europa é vulgarmente chamado de estilo românico: extensas paredes portantes com poucas aberturas, produzindo grandes contrastes entre as zonas escuras e as zonas iluminadas: um corte seco entre a luz e as trevas, entre o bem e o mal.

Figura 6. Entrada da Capela da Casa do Padre Inácio (Foto Dalton Sala -Abril 2003)
Figura 7. Interior da Capela da Casa do Padre Inácio (Foto Tiago Sala - Abril 2003)

Fortaleza interior contra as tentações e os perigos espirituais, fortaleza exterior defensiva contra as ameaças concretas, a casa bandeirista tem incorporadas em sua geometria condições defensivas contra ataques diretos, sendo praticamente inexpugnável se defendida por homens armados com armas de fogo enfrentando ataques de grupos sem armas de fogo.

A posse destas armas e da pólvora era uma das preocupações centrais dos brancos colonizadores, portanto vedada aos muitos índios e aos poucos negros que havia no Planalto; mesmo armas brancas eram muito restritas e até lanças de madeira eram submetidas à legislação: isto garantia a dominação e a ordem pública cotidiana.

Figura 8. Foto Dalton Sala. Casa do Padre Inácio, século XVII-XVIII , Cotia, São Paulo.

E contra o pior dos acidentes – a explosão dos estoques de pólvora – era invocada Santa Bárbara, santa muito popular entre os militares, assim como Santo Antônio, que fez carreira militar: recrutado como soldado raso em 1668 pelo regente dom Pedro, Santo Antônio foi galgando postos até chegar a tenente-coronel; então não é por acaso que a maior e mais imponente casa bandeirista, o Sítio de Santo Antônio, esteja relacionada a tal santo (Sala, 2002).

Assim como toda fortaleza tem o seu local de culto e oração, também a casa bandeirista tem uma capela incorporada ao corpo da construção; ligada ao alpendre de forma direta, permite àqueles que não pertencem diretamente ao núcleo familiar participarem dos ritos sem penetrar na residência; em alguns casos, a capela é ligada ao corpo da casa de forma discreta, possibilitando aos familiares, em especial às mulheres, não se misturarem à aglomeração.

Figura 9. Planta Baixa da Casa do Sítio do Padre Inácio, em azul, a capela.

Algumas vezes, como sinal de riqueza e poder era construída outra capela independente muito próxima à casa principal; mesmo assim, mantinha-se o culto, mais fechado e doméstico, na capela anexa à residência; a capela exterior, na realidade uma pequena igreja, servia para ocasiões mais amplas, festividades onde a massa de agregados à fazenda acorria ao culto.

Mesmo assim, trata-se de uma religiosidade fechada, particular, distinta daquela praticada nas matrizes das vilas e nas igrejas das ordens religiosas: havia uma divisão nítida entre dois mundos, entre o dentro e o fora, uma reprodução da dicotomia social que se dava entre os homens bons, que deliberavam e mandavam, e o povo, que obedecia e trabalhava.

Figura 10. Capela do Sítio de Santo Antônio - antes (Foto Herman Hugo Graeser -1940) e depois do restauro. (Foto Tiago Sala 2005)

Estas fronteiras entre o dentro e fora, entre o sagrado e profano, marcavam também os limites entre a cultura e a natureza, entre o bem e o mal, entre as luzes e as trevas; mesmo que (por uma evidente contradição) o interior da capela fosse escuro e o mundo lá fora fosse iluminado, as trevas estavam no mundo exterior e as luzes no interior do santuário.

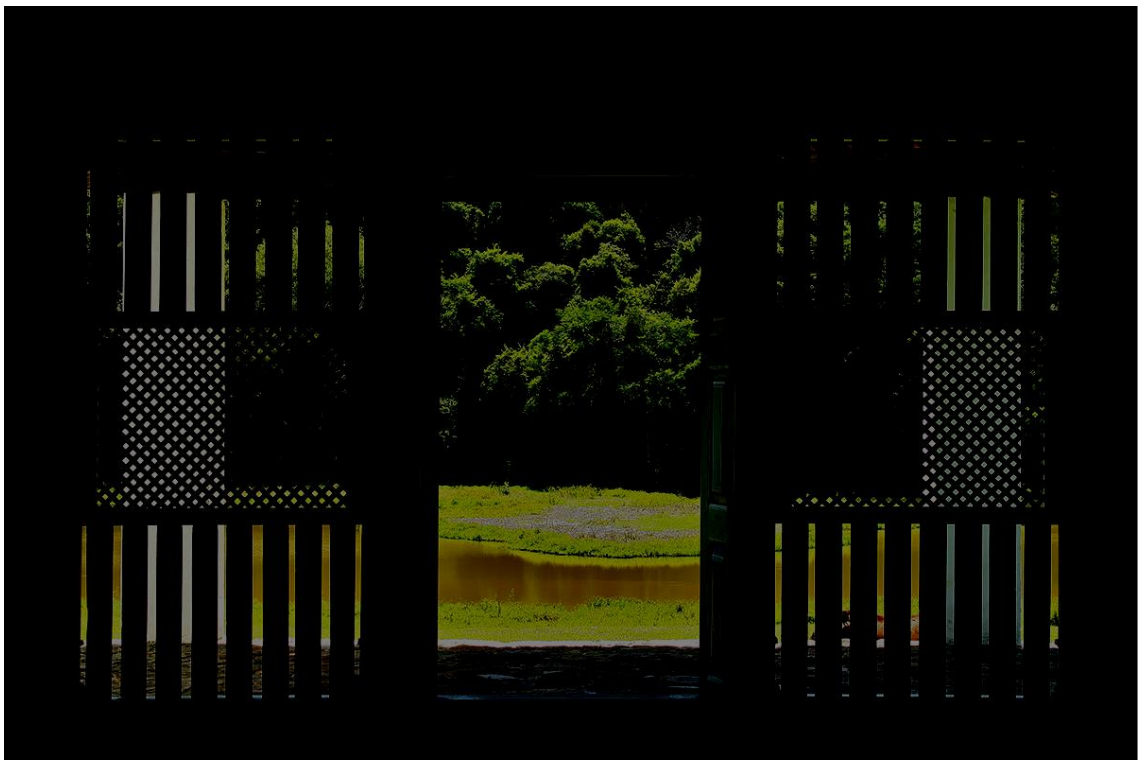


Figura 11. Capela do Sitio de Santo Antônio, exterior visto do interior (foto Tiago Sala 2007)

Do ponto de vista social, a casa bandeirista era o centro de um sistema senhorial que não é exclusivamente patriarcal, na medida em que a mulher exercia o mando na

ausência do marido e mantinha esta posição de mando quando o homem perecia nas empreitadas distantes.

Este sistema senhorial tinha sua base econômica na organização e execução de empresas cujo principal objetivo era explorar o sertão e defender um espaço geopolítico entendido como domínio português; o grande sonho, que afinal se concretizou, era localizar riquezas minerais, em especial ouro, prata e pedras preciosas; o cativo do indígena, seja por persuasão ou violência, era um resultado prático e imediato destas expedições, dada a carência de mão de obra para tocar as fazendas.

4. As Casas Bandeiristas como Patrimônio Cultural

Como todos os tempos, este tempo das expedições aos sertões e das fazendas que proviam e equipavam estas expedições também passou e a casas transformaram-se em sedes de fazendas que abasteciam a exploração das minas do ouro e dos diamantes.

E depois viraram sedes de fazendas de café e depois, quando a empresa agrária se tornou uma empresa industrial, foram substituídas por sedes mais modernas e as velhas casas bandeiristas foram sendo esquecidas, definhando e se degradando até que, no momento das comemorações do primeiro Centenário da Independência do Brasil foram redescobertas e começaram a ser tombadas e restauradas como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: símbolos da expansão e, portanto, da grandeza do Brasil, grandeza entendida tanto no sentido concreto (dimensão do território) quanto no sentido figurado (importância da pátria amada).

Figura 12. Casa do Rosário, século XVII Itu, São Paulo, Brasil (foto Dalton Sala - 2007)

Este tempo também passou, e o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional evoluiu para Patrimônio Cultural; mas isto não alterou o caráter de monumento destas casas, apenas mudou o sentido do mistério preservado nestes santuários: se antes se buscavam os símbolos da grandeza da pátria, hoje se busca uma mistura difusa de lazer e de pertencimento, temperada com uma ilusão de cultura.

Justamente por isto, é necessário e urgente concretizar ações que permitam substituir o ufanismo inerente ao conceito de patrimônio histórico e artístico nacional, impregnado de um patriotismo já totalmente esvaziado, por um conceito de patrimônio cultural que possa ter um sentido ecológico, na medida em que estas casas (cultura) se relacionam com a natureza (em especial com os rios do Planalto de Piratininga, hoje totalmente degradados).

Deste modo, a qualidade de santuário que impregna o monumento poderá se estender ao ambiente como um todo, globalizado, ambiente entendido como a conjugação entre natureza e cultura, ecologia como conhecimento do ambiente e ambiente como patrimônio cultural da humanidade.

Afinal, o planeta é a nossa casa e nossa casa é o nosso santuário.

Conclusão

Ao encerrar esta pequena meditação sobre as casas bandeiristas, é interessante mencionar uma situação atual que preserva, ao menos em parte, o uso original enquanto moradia familiar.

A casa da Chácara do Rosário, em Itu, esta residência de aspecto senhorial pertence à mesma família desde 1756, quando as terras foram adquiridas por Antônio Pacheco e Silva; apesar de alguns anexos posteriores à sua construção, o projeto original está bastante preservado e a casa, graças à vida familiar que abriga, continua cheia de vida e de alegria.

Referências

SALA, D. (1986). A luz e a rosa: arquitetura e linguagem: metáforas plásticas e visuais *Revista Mens Sana*, (2), 12-13.

SALA, D., & MILLIET, M. A. (1989). *Arte no Brasil colonial: contribuição bibliográfica*. Com a colaboração de Maria Alice Milliet, São Paulo: edição dos autores.

SALA, D. (2002). *Problemas de estatuária colonial*. *Ensaios sobre Arte Colonial Luso-brasileira*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda.

Página web "Casas bandeiristas arquitetura colonial Paulista" sa- http://www.casasbandeiristas.com.br

2. O Sagrado Narrado

Basílica Santuário de Nossa Senhora das Dores na visão dos poetas de folhetos de cordel

Resumo: *Este trabalho apresenta a trajetória da atual Basílica Santuário de Nossa Senhora das Dores, localizada em Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil e sua caracterização a partir da visão descrita em folhetos de cordéis, dando ênfase a construção sacra da cidade e o imaginário popular nos quais mostram o espaço repleto de elementos místicos e míticos.*
Palavras chaves: *folhetos de cordel, poetas de cordel, mito e mística.*

The Sanctuary Basilica of Nossa Senhora das Dores in the view of the poets of cordel leaflets

Abstract: *This work presents the trajectory of the current Sanctuary Basilica of Nossa Senhora das Dores, located in Juazeiro do Norte, Ceará, Brazil and its characterization from the view dispatched in cordel leaflets, emphasizing the sacred construction of the city and popular imagery in which the space full of mystical and mythical elements.*
Keywords: *cordel leaflets, cordel poets, myth and mystic.*

Francisco Renato Sousa Dantas, Brasil
Instituto Cultural do Vale Caririense
frsdantas@hotmail.com

Bibiana Belisário Santana, Brasil
Jornalista
bibianabelisario@gmail.com

Luciana Dantas Ferreira, Brasil
Advogada
lucianadantasadvocacia@gmail.com

Regivania Rodrigues de Almeida, Brasil
Historiador
regibelisario@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A cidade de Juazeiro do Norte, localizada no interior do estado do Ceará, no Brasil, é um grande santuário. Esse fato se dá por uma série de acontecimentos religiosos que foram narrados por todo o Nordeste brasileiro, consolidando-se ao longo do tempo como espaço mítico e místico, como é o caso da Capela de Nossa Senhora das Dores, que

foi palco de romarias, procissões e promessas, fortalecendo uma história singular até tornar-se santuário.

O início de tudo se dá em 1827, quando Padre Pedro Ribeiro de Carvalho assenta a pedra fundamental da capela de Nossa Senhora das Dores, em 15 de setembro, iniciando a formação do povoado de Joaseiro[1] (Edwiges, 2011).

Em 11 de abril de 1872, Padre Cícero Romão Batista chegava ao Joaseiro para fixar residência. Em 1889, um fato extraordinário inicia uma grande polêmica, que repercutiu em todo o Brasil. A transformação da hóstia em sangue na boca da Beata Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo, quando ministrada pelo Padre Cícero, e uma série de outros fenômenos, narrados por toda região, fizeram chegar, até o povoado de Joaseiro, os inquéritos instaurados pela Igreja Católica, visando a condenação dos fatos ditos miraculosos.

A repressão da Igreja, provocou grandes reações na população regional, através das romarias, procissões e promessas, caracterizadas nas abstrações das narrativas orais, levando à mitificação e mistificação do espaço e espacialidade de Juazeiro do Norte. A caracterização de Santuário, ganhou força na fala de poetas como como Hamurabi Batista, Expedito Sebastião da Silva, Manoel Caboclo Silva e Abraão Batista, que traduziram o lugar com o poder de salvação, cura e melhores dias.

Todas as religiões possuem lugares sagrados, que se configuram nos locais de encontro dos fiéis. Em relação à religião Católica, Apostólica, Romana, o lugar é um santuário de aliança entre Deus e os homens, "Trata-se do lugar privilegiado de busca do sagrado como dimensão espiritual, mística e sobrenatural da existência… os santuários são mediações do sagrado" (Oliveira, PREIRA, 2009, p. 49).

O Brasil é um país de cultura religiosa essencialmente católica, que ao longo do tempo edificou santuários diversos, seja titulado ou não pela Igreja Católica. Ao exemplo, temos o de Nossa Senhora Aparecida em São Paulo (SP) e a igreja de Bom Jesus da Lapa (BA). Em Juazeiro do Norte, o Santuário de Nossa Senhora das Dores surge a partir de uma experiência popular, cuja origem se dá em 1827, tornando-se Santuário, em 2008.

As narrativas constroem os mitos, aliando-se à mística-lugar de encontro com Deus, fazendo-se o *locus* de peregrinação e oração para o fiel. De acordo com Eliade

[1] Essa era a grafia utilizada para a designação do povoado no século XIX, e assim se manteve até a década de 1940, quando passou a denominar-se Juazeiro do Norte.

(2019) "relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'." (Eliade, 2019, p.), com isso edifica-se uma nova realidade.

1 Literatura de Cordel e o milagre em Joaseiro

Os ibéricos trouxeram para o Nordeste a narrativa dos feitos românticos e épicos das suas culturas. Aqui, os poetas as ressignificam e acresceram da vivência local, "o cordel nordestino provém do cordel europeu… Outras histórias foram compostas por artistas da terra, que anotavam em cadernos e as repetiam em ocasiões especiais." (Marapunga, 2005, p. 9).

Os acontecimentos de Juazeiro do Norte, foram cantados por poetas que imprimiam seus versos na folheteria São Francisco (Melo, 2010), de José Bernardo da Silva. No final do século XVII é instituído o sítio Joaseiro, pertencente a família Bezerra, uma das mais tradicionais famílias do Cariri Cearense.

Figura 1. Sítio Joaseiro. Foto pintura de Assunção Gonçalves – Foto: Acervo Renato Dantas

O poeta Expedito Sebastião da Silva (2012) relata:

"...todos os moradores
Construíram uma capela
Botaram por dona dela
Nossa Senhora das Dores..."

Em 1871, o Padre Cícero vai celebrar missa no povoado, retornando por vezes. Numa dessas ocasiões teve um sonho onde vê Jesus Cristo e os doze apóstolos sentandos em uma mesa. Cristo reparte o pão, quando pessoas de aspecto maltrapilho entram na sala e falam da maldade dos homens. Jesus ouve e fala do seu sofrimento e promete uma oportunidade de remissão. Virando-se para o padre, diz: E você Padre Cícero tome conta

deles (Oliveira, 1969). Em abril de 1872, o padre muda para o Joaseiro (Della Cava, 2014) e torna suas as festas religiosas conhecidas em todo o vale do Cariri[2].

Em 1875, o padre inicia a construção de uma nova capela, concluída em 1884.

Figura 2. Capela construída pelo Padre Cícero. Foto: Acervo Daniel Walker e Renato Casimiro

Manoel Caboclo e Silva (2012) dá voz ao padre:

"...Ó Mãe das Dores
Este presente eu te fiz
Aqui tem a tua igreja
esta será a matriz
Quem visitar esta igreja
Na vida será feliz..."

No ano de 1885, por inspiração do Padre Ibiapina[3], é criado o último grupo de beatas que se tem conhecimento. Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo era uma de suas componentes, natural de Joaseiro e descendente de escravos. Dia 1º. de março de 1889, a hóstia se transformou em sangue na boca da Beata Maria. O fato aconteceu até 1892. A Igreja condenou o acontecimento.

A narrativa do poeta Hamurabi Batista (s/d), para relatar o milagre conta:

E no ano de 89
Salvo engano, se escreveu
No decorrer da quaresma
O fenômeno aconteceu
A hóstia virou sangue
E outras vezes sucedeu

[2] Região ao sul do estado do Ceará, que agrega 29 municípios.

[3] José Antônio de Maria Ibiapina (1806-1883), nasceu na cidade de Sobral (CE) e peregrinou pelos sertões do Nordeste brasileiro com o objetivo de construir obras de caridade, de assistência e educação (MARIZ, 1997).

O milagre da hóstia confirma a santidade da beata e a sacralização de Juazeiro do Norte. E Jesus Cristo, nos versos do poeta Severino do Horto (2012), proclama:

"...Na véspera da minha morte
Perante Pedro João
Benzi o vinho e o pão
Fiz da hóstia o pão do "forte"
Porque era a minha sorte
Morrer pregando em madeiro
Deus é homem verdadeiro
Na última ceia tranquila
Faz a mesma maravilha
NA MATRIZ DE JUAZEIRO..."

Em 07 de julho do ano de 1889, o monsenhor Francisco Monteiro, com mais de 3 mil pessoas, dá início as romarias à terra da Mãe de Deus. Logo, o Nordeste chegava para testemunhar os milagres, beatos e romeiros iniciam a sacralização do Santuário. O poeta Manoel Caboclo e Silva (2012), dá voz ao Padre Cícero:

"...Dizendo: - Ó Mãe das Dores
Este presente eu te fiz
Aqui tem a tua igreja esta será a matriz
Quem visitar esta igreja
Na vida será feliz..."

"...Eu te peço mãe querida
Rainha do mundo do inteiro
Protegei minha cidade
Pra todo povo romeiro
Visitar a Mãe das Dores
No meu santo Juazeiro..."

3 A Igreja Basílica Santuário

Os romeiros continuam a buscar o Santuário, levando a integrantes da Igreja Católica atitudes outras, indicando novo pensamento sobre o milagre em Juazeiro do Norte, sem conotações de "fanatismo", classificando-o como a "Igreja dos Pobres".

Em 2005, a Matriz de Nossa Senhora das Dores é oficializada como Santuário Diocesano e posteriormente, em 2008, torna-se Basílica Menor. Outros espaços na cidade são lugares de veneração como a Capela do Socorro, o túmulo do Padre Cícero e o Santuário São Francisco das Chagas.

O poeta Paulo Nunes Batista (s/d), diz dos lugares também sacralizados:

Uma visita a Matriz

Oração a Mãe das Dores
A Senhora do Socorro
A prece, o apelo, os louvores.
Nas horas quentes ou calmas
Faz-se o Passeio das Almas
Por entre velas e flores

Juazeiro adquire o sentido de terra prometida para os nordestinos e nordestinas, é o que diz o folheto de autor anônimo (2012):

"...Juazeiro é um mistério
feito para a salvação...

... quando o sangue precioso
na terra for aprovado
o rio Jordão aberto
o Horto desencantado

...se chamará Juazeiro
a Nova Jerusalém
como já foi no princípio
há de ser no fim também..."

Figura 3. Atual Basílica Santuário Menor de Nossa Senhora das Dores em Juazeiro do Norte (CE). Foto: Samuel Macêdo

Antônio Domingos dos Santos (s/d) fala do chamado de Nossa Senhora das Dores ao romeiro nordestino:

"...Chamará todos romeiros
Pra esta terra ditosa
Aumentou o Juazeiro
Cresceu mais a romaria
Vem gente do Ceará
Da Paraíba e Bahia
De Maranhão, Fortaleza
Teresina e Caxias..."

Conclusão

Antes de tratarmos da construção sacra da cidade de Juazeiro do Norte é importante compreendermos onde iniciou-se os primeiros movimentos que a levaram até esse lugar. As romarias tiveram um papel ímpar nessa consolidação, visto que contribuiram para o conhecimento dos milagres, favorecendo o crescimento do povoado, onde assustou as elites caririenses que além de desertarem da crença, submeteram sanções, como a interdição, por mais de vinte anos, da capela de Nossa Senhora das Dores.

A posição intransigente da igreja católica levou beatos e beatas a tomarem para si a condução do sagrado, reabrindo a capela e indo de frente à Igreja instituição que apresentava a cidade apta a ser destruída. Mesmo ante a situação, as romarias fizeram de Juazeiro a Nova Jerusalém. Como diz o poeta Manoel Inácio Sobrinho (2013):

"...É cantado o Juazeiro
Em cordel e em viola
O embolador de coco
Meio da rua ou escola
São tantas coisas bonitas
Que as vezes até se espanta
Por isso é que eu digo a tu
Juazeiro é terra santa..."

Referências

Anônimo (2012) A Profecia de Padre Cícero Sobre os Mistérios de Juazeiro. Coleção Centenário, Clássicos, Fortaleza: IMEPH,

Batista. Hamurabi (s/d) A História da Beata Maria de Araújo e do Milagre de Juazeiro. Projeto SESC Cordel, Juazeiro do Norte: Gráfica HB,

Batista, Paulo Nunes (s/d) Meu ABC de Cordel a Juazeiro do Norte – Dedicado aos Romeiros do Padre Cícero. Juazeiro do Norte, s/d.

Della Cava, R. (2014) Milagre em Joaseiro. Tradução: Maria Yedda Linhares. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Edwiges, J. S. S. (2011) História de Juazeiro do Norte. Fortaleza: Premius, 2011.

Eliade, Mircea (2019) Mito e realidade. 6. ed. Debates Filosofia. São Paulo: Perspectiva, 2019.

Marapunga, José (2005) Conhecendo o Cordel. Fortaleza: SESC Ceará, 2005.

Melo, Rosilene Alves de (2010) Arcanos do verso: trajetórias da literatura de cordel. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Oliveira, Amália Xavier (1969) O Padre Cícero que eu conheci: a verdadeira história de Juazeiro. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpia Editora.

Oliveira, J. C. A. de & Pereira, C. S. S, (2009) Fé e identidade sacra: o espaço sagrado de Juazeiro do Norte/CE. Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia, v.1, n.3, dezembro.

Santos, Antônio Domingos dos. Nascimento (s/d) Vida e Morte do Padre Cícero Romão Batista. Folheteria e Tipografia Casa dos Horóscopos. Juazeiro do Norte.

Silva. Expedito Sebastião da (2012) O progresso e a elevação histórica de Juazeiro do Norte. Coleção Centenário, Clássicos, Fortaleza: IMEPH.

Silva. Manoel Caboclo (2012) Inauguração, sermão e centenário da Matriz de Juazeiro. Coleção

Centenário, Clássicos, Fortaleza: IMEPH
Silva. Severino José da (2012) Milagre do Padre Cícero e Maria de Araújo. Coleção Centenário, Clássicos, Fortaleza: IMEPH.
Sobrinho, Manoel Inácio (2013) Juazeiro é Terra Santa. Projeto SESC Cordel, Juazeiro do Norte: HB Gráfica.

Rua sagrada: o culto à Senhora da Saúde no Subidouro (Maia)

Resumo: *Alicerçado num trabalho de terreno antropológico (de janeiro de 2016 a junho de 2018), o presente texto visa descrever as diversas dimensões do "Ritual da Senhora da Saúde" no Subidouro (Maia), nomeadamente as práticas estéticas e performativas que materializam a "memória coletiva" do lugar, argumentando-se que o espaço público da rua, sacralizado pelos leigos, se constitui como uma "arena de discursos".*
Palavras chave*:Culto mariano, Senhora da Saúde, religião, religião popular, flores*

Sacred street: the cult of Senhora da Saúde in Subidouro (Maia)

Abstract: *Based on an anthropological fieldwork that took place from January 2016 to June 2018, this paper aims to describe the various dimensions of the "Ritual of the Lady of Health" in Subidouro, namely the aesthetic and performative practices of the community of Subidouro that materialize the "collective memory" of the place, but also the family and individual memory of the native people. On the other hand, it is argued that the street, as a public space and sacralized by the laity, constitutes an "arena of discourses".*
Keywords*:Marian cult, Lady of Health, religion, popular religion, flowers*

Pedro Pereira
Instituto Politécnico de Viana do Castelo
acarvalho@ipb.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Nota inicial

Todos os anos, segundo domingo depois da Páscoa, no lugar do Subidouro, (Gueifães-Maia), desenvolve-se um ritual de culto à Senhora da Saúde de Gueifães, uma das mais de trezentas evocações da Senhora da Saúde em Portugal.

Alicerçado num trabalho de terreno antropológico que decorreu entre janeiro de 2016 e junho de 2018, o presente texto visa descrever as diversas dimensões do *Ritual da Senhora da Saúde* no Subidouro (Pereira e Braga, 2017).

No culto à Senhora da Saúde de Gueifães, a comunidade do Subidouro encena práticas estéticas e performativas que materializam a *memória coletiva* do lugar, mas também a memória familiar e individual dos autóctones. Por outro lado, argumenta-se que o espaço público da rua, sacralizado pelos leigos, se constitui como uma *arena de discursos*, na qual diferentes indivíduos e diferentes instituições procuram afirmar-se.

1.Ritual da Senhora da Saúde no Subidouro

Ano após ano, numa repetição cíclica e efémera, os crentes da Senhora da Saúde no Subidouro (Maia) põem em prática estratégias estéticas, cénicas e simbólicas que se materializam,

predominantemente, na sacralização do espaço, atualizam a "memória coletiva" (Halbwachs, 1990) da comunidade, atraindo os autóctones e cada vez mais visitantes.

Considerando que a "região de fachada" (Goffman,1993) deste ritual é uma confluência de ruas, é necessário transformar este "não lugar" num "lugar" (Augé, 1994), criando assim as condições necessárias para que se cumpra o trabalho religioso de sacralização do espaço. Tal empresa exige a convocação dos habitantes do lugar do Subidouro. Mais do que conhecer a dimensões de escala deste pequeno lugar, é relevante conhecer o contexto em que decorre o Ritual da Senhora da Saúde e as dinâmicas de "agência" e "sociabilidade" (Appadurai, 2004: 237-263) aí desenvolvidas.

No entanto, se é evidente a imprescindibilidade do envolvimento comunitário para pôr em prática o Ritual, seria abusivo considerar o Subidouro uma comunidade. Longe da conceção de *comunidade* de Jorge Dias (Dias, 1990: 101), o Subidouro aproxima-se da proposta de definição de comunidade de João de Pina-Cabral, que sustenta que "o que transforma um grupo de pessoas numa comunidade é a força do investimento realizado por cada um num conjunto de interesses comunalmente definidos" (Pina-Cabral, 1989: 151). Todavia, este privilégio do coletivo em detrimento do indivíduo circunscreve-se ao estreito período de preparação e execução do Ritual. De facto, as *balizas de silêncio* da rua antes e depois da festa, expressam também um *silêncio comunitário* (as reciprocidades são exíguas, as pessoas pouco se vêm, é um lugar dominantemente urbano) que toma conta da comunidade nos outros dias do ano.

Claro que os autóctones desejam os benefícios destas práticas coletivas, que advêm da participação no Ritual. Como sustenta Émile Durkheim, "o ritual serve para revivificar os elementos mais essenciais da consciência colectiva. Através dele, o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e da sua unidade; ao mesmo tempo, os indivíduos são revigorados em sua natureza de seres sociais" (Durkheim, 1996: 409). Ora, este sentimento coletivo torna-se particularmente relevante uma vez que o Subidouro é um lugar urbano, com conhecidas características das sociedades mais individualistas, nas quais a rede de relações é mais alargada. Assim, o *Ritual da Senhora da Saúde do Subidouro* seria um momento de agregação dos indivíduos, um momento de *totalização* (Gluckman, 1975). Portanto, não é o comunitarismo atual que se apresenta no Ritual, mas sim um comunitarismo do passado, assente nas trocas de favores nos trabalhos agrícolas e nas trocas de bolas nos jogos de futebol.

Assim, defende-se que os autóctones do Subidouro fazem um *uso instrumental da comunidade* em prol dos seus interesses individuais, ativando memórias pessoais, familiares e comunitárias de uma identidade coletiva, que permite, evidentemente, um sentimento de pertença a um coletivo, paliativo contra alguma *angústia existencial* ou algum *atomismo social*; mas também possibilita o regresso a um tempo de liberdade da infância e juventude, com menos preocupações, maior interajuda, com menos doenças e com mais saúde.

Ora, é exatamente a saúde que é invocada através do culto da Senhora da Saúde. Sendo esta uma das quase mil invocações da Virgem, torna-se clara a enorme *plasticidade* de Maria que lhe permite adaptar às mais diversas necessidades dos crentes. Por sua vez, a Senhora da Saúde duplica essa plasticidade pois, para os crentes, a saúde é um conceito particularmente abrangente que não se circunscreve nem à biologia nem à individualidade dos crentes.

Pertencendo o lugar do Subidouro a Gueifães, é a Senhora da Saúde que no percurso da procissão passa naquele lugar. Esta coincidência geográfica e devocional, exige que a ritualização do Subidouro tenha de se diferenciar das próprias dimensões da religião popular da Senhora da Saúde de Gueifães. Para tal, os autóctones socorrem-se de símbolos da religião instituída para demarcar a sua diferença e construir a sua identidade. Pode notar-se isto mesmo na intensificação iconográfica de Cristo, evidente na presença de três cruzes no altar, a par da inexistência de qualquer imagem da Senhora da Saúde. Por outro lado, no peditório a diferenciação relativa à Senhora da Saúde de Gueifães é feita dizendo-se: "estamos a pedir para a festa da Senhora da Saúde, a daqui, a do cruzeiro".

Mas a singularidade da Senhora da Saúde no Subidouro constrói-se também por oposição à religião instituída. Desde logo, rompendo com o monopólio eclesiástico de construção da sacralidade e construindo um altar, na rua. Mas esta sacralidade espalha-se pelos tapetes de flores, obrigando o séquito da procissão com o andor da Senhora da Saúde a calcorreá-lo, apenas parando junto ao altar. Estes três elementos simbólicos, flores, andor e altar, são absolutamente relevantes na edificação da identidade religiosa do Subidouro. As flores que forram o centro das ruas, remetem-nos, não apenas para uma certa ruralização deste lugar urbano, lembrando o passado em que, nas palavras de um autóctone, "eram tudo campos", mas também para o culto da própria natureza, tão contrariado pelo cristianismo primitivo (Goody, 1994), aqui veiculado através da devoção densa das flores, no chão, no altar e no ar, atiradas ao andor da Senhora da Saúde.

Deste modo, com uma singular plasticidade, as flores moldam-se às mais diferentes ações devocionais e, as do chão e do ar, de excluídas por hortos tornam-se centrais neste culto à Senhora da Saúde. Aliás, para os crentes, a imagem não é uma representação, é a própria Senhora da Saúde, a qual ganha vida pelo movimento decorrente da procissão e ainda mais pela paragem junto ao altar, resultado de todo o dispositivo simbólico que lhe está associado. Esta imagem, neste contexto específico, transporta consigo uma "aura" (Benjamin, 2010) que não é passível de ser reproduzida nas pagelas que os crentes possuem, nem nas outras duas imagens existentes nas igrejas da freguesia, nem tão pouco na própria imagem quando está na igreja. O que se pretende sustentar é que esta "aura" (Benjamin, 2010) constrói-se através da *experiência sinestésica* vivida pelos participantes durante a paragem.

Ora, é exatamente esta dimensão emotiva que o padre analisa como uma *religiosidade menor*, que os crentes sentem como uma *religiosidade maior*. Enquanto o padre procura que a procissão siga uma *melodia* compassada, os crentes procuram que a paragem se revista de

harmonia composta por todos os elementos simbólicos convocados para a *festa*: foguetes, pombas, flores, sirene e lágrimas. O padre tenta puxar a procissão orientado pela *diacronia do espaço eclesiástico* e os crentes tentam que aquela *sincronia do tempo popular* que os leva para outros lugares da memória do seu passado e, como nas *madalenas embebidas em chã* do Marcel Proust (Proust, 1973), muitos deles voltam à vida comunitária da infância no Subidouro.

Nota final

Como em muitos outros lugares de culto mariano, o *Ritual da Senhora da Saúde no Subidouro* apresenta-se como uma espécie de *estandarte* de uma identidade local através do qual os autóctones *lutam simbolicamente* para a preservar.

Se numa aproximação superficial sobre *práticas coletivas* vemos um só ritual, uma só crença, um só altar, um só tapete, uma só comunidade; numa "descrição densa" (Geertz, 1997), mais minuciosa, observamos, não apenas uma *policromia das flores*, mas também uma *polifonia de discursos*, e uma diversidade de *experiências individuais*. Ora, é exatamente esta *habilidade* para acomodar uma multiplicidade de discursos e de experiências que reforça o poder deste lugar (Eade, 1991: 15-16), o que certamente contribui para a sua visível e crescente propensão para atrair autóctones e turistas. Ao verificarmos ainda a evidente "reprodutibilidade" (Appadurai, 2004: 237-263) deste Ritual, através da participação intensa de crianças e jovens em todas as suas fases, podemos concluir que as *paisagens religiosas efémeras* do culto à Senhora da Saúde no Subidouro pronunciam *crenças religiosas perenes.*

Referências

Appadurai, Arjun (2004) As dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias. Lisboa: Teorema.

Augé, Marc (2004) Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Venda Nova: Bertrand.

Benjamin, Walter (2010) A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Dias, Jorge (1990) "Problemas de método em estudos de comunidade". *Estudos de Antropologia*, Vol. I, 99-117.

Durkheim, Émile (1996) As Formas Elementares da Vida Religiosa. São Paulo: Martins Fontes.

Eade, John; Sallnow, Michael J. (1991) "Introduction." Eade, John; Sallnow, Michael J. (ed.) *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*. London: Routledge, 1-29.

Geertz, Clifford (1997) "Descrición densa: hacia una teoria interpretativa de la cultura." *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 19-40.

Glukman, Max (1975) "Les Rites de Passage," M. Gluckman (ed.), *Essays on the ritual of social relations*, Manchester: MUP, 1-52.

Goffman, Erving (1993) A Apresentação do eu na vida de todos os dias. Lisboa: Relógio D'Água.

Goody, Jack (1994) La culture des fleurs. Paris: Éditions du Seuil.

Halbwachs, Maurice (1990) A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice.

Pereira, Pedro; Braga, Mário João (2017) “A arte na rua – Senhora da Saúde, Subidouro, Maia – Portugal - expressões religiosas e artísticas na preservação do património cultural local”, MEMORIAMEDIA Review 2, e-Expo, 1.

Pina-Cabral, João de (1989) Filhos de Adão, Filhas de Eva: A visão do mundo camponesa do Alto Minho. Lisboa: D. Quixote.

Proust, Marcel (1973) Du côté de Chez Swann: A la recherche du temps perdu. Paris: Gallimard.

O Santuário do Santíssimo Milagre de Santarém: do templo medievo ao erudito Santuário renascentista

Resumo: *O Santuário do Santíssimo Milagre, localizado em Santarém, continua a assumir um papel relevante nos circuitos do turismo religioso, atraindo milhares de peregrinos desde o século XIII, ao qual remonta a Lenda da Sagrada Partícula, que está na origem do milagre que lhe deu fama. A afluência de peregrinos ao longo dos séculos e o fervor religioso de alguns monarcas e outras figuras ilustres do reino foram responsáveis pela sua ampliação e engrandecimento artístico que o transformaram, até hoje, no mais notável templo renascentista da cidade.*
Palavras-chave: *Santuário; Milagre; Eruditismo; Renascimento; Arte*

The Sanctuary of the Most Holy Miracle of Santarém: from the medieval temple to the erudite Renaissance sanctuary

Abstract: *The Holy Miracle Sanctuary, located in Santarém, has nowadays an important role in the circuits of religious tourism, attracting thousands of pilgrims since the 13th century, when the Legend of the Sacred Particle, related with the miracle that made it famous, occurred. The pilgrimages and the religious fervor of some monarchs and other important persons, were responsible for its expansion and artistic development, which has transformed it into the most notable Renaissance temple in the town.*
Key-Words: Sanctuary; Miracle; Eruditism; Renaissance; Art

Maria Teresa Desterro, Portugal
Instituto Politécnico de Tomar, Centro de Investigação de Estudo em Belas-Artes (CIEBA)
teresa.desterro@ipt.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Esca-Abidis (ou Scalabis) é a mais antiga designação toponímica da actual cidade de Santarém, relacionada com a lenda que, em versão adaptada da lenda de Rómulo e Remo, atribui a Abidis, fruto dos amores ilícitos da rainha Calipso e de Ulisses de Ítaca, a sua fundação no século XII a.C. (Serrão, 1990: 15).

Desde sempre alvo de cobiça por diversos povos, atendendo à sua localização geográfica e fertilidade do solo, só em 1147 D. Afonso Henriques a converteria em território cristão, outorgando-lhe o primeiro foral em 1179, confirmado por seus sucessores que a cumularam de benefícios. O século XIII foi, provavelmente, o mais dinâmico e esplendoroso na história do burgo (Beirante, 1980: 79) a avaliar pelo enriquecimento do seu património edificando-se, então, grande parte dos conventos e igrejas, o que lhe valeu o epíteto de "capital do Gótico", atribuído por Vergílio Correia (Correia, 1924: 82). Da mesma época data a edificação da primitiva igreja de Santo Estevão, actual Santuário do Santíssimo Milagre, cuja traça gótica, mendicante, se manteria até ao século XVI. Também nesta centúria de Quinhentos a vila, então o quarto maior burgo do

país (Beirante, 1981: 202) conheceu franca prosperidade cultural e artística, a que não foi alheio o elevado número de famílias ilustres e alguns outros notáveis que se acolheram à sua protecção, como Pedro Álvares Cabral, Gil Vicente, Cataldo Parísio Sículo ou Francisco de Holanda.

Procuraremos apresentar ao longo destas breves páginas de que modo as peregrinações que atraíam a Santarém inúmeros devotos, contribuíram para o desenvolvimento de importantes núcleos artísticos locais, debruçando-nos com particular relevância sobre as obras que, sob mecenato de D. João de Castro, transformariam a medieva igreja de Santo Estêvão no erudito templo renascentista dedicado ao Santíssimo Milagre.

1. A Lenda do Santíssimo Milagre

Na origem desta igreja de peregrinação encontra-se uma lenda que descreve um milagre ocorrido em meados do século XIII. Embora Pedro de Mariz na *História Admirável do Santíssimo Milagre de Santarém* (1612) e o Padre Jorge Cardoso no Agiologio Luzitano (1652-1744) tenham apontado 1266 como o ano da sua ocorrência, o cronista de Santarém, Padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, sustentado em bases documentais, recua a data do Santíssimo Milagre para 1247, ao qual dedica o 1º capítulo do livro II da sua *Historia de Santarém Edificada* (Vasconcelos, 1740, II: 231-255).

Aí descreve o cronista o milagre ocorrido na casa de uma pobre mulher, moradora na Rua das Esteiras (Paróquia de Santo Estêvão) que, após uma comunhão simulada conseguira profanar uma hóstia consagrada, levando-a consigo embrulhada num pano de linho, a fim de a entregar a uma feiticeira judia, que prometera devolver-lhe o amor do marido. No percurso até casa a mencionada hóstia começou a sangrar suscitando a curiosidade dos vizinhos que perguntavam à mulher de que mal estava padecendo, de tal modo que, ao invés de a entregar à bruxa, acabou por guardar a sagrada partícula numa arca do seu lar. Durante a noite ela e o marido terão sido surpreendidos por uns raios de luz, tão resplandecentes e odoríferos, que a mulher tudo confessou ao marido. Abrindo a arca dela saíam anjos cantando hinos de louvor a Jesus consagrado, aos quais se juntou o casal prostrado em oração. No dia seguinte a "relíquia" foi levada em solene procissão até à igreja de Santo Estêvão, sendo depositada numa espécie de custódia feita em cera e guardada no sacrário. Diz ainda a lenda que, já no século seguinte (1340), uma vez aberto o sacrário para veneração da sagrada relíquia, se encontrou a cera desfeita, aparecendo a hóstia consagrada milagrosamente inserida numa âmbula de cristal, que seria depois engastada numa custódia de prata (fig.1) onde ainda se preserva (Sarmento, 1993: 31).

Figura 1. Fotografia Santuário do Sº Milagre. *Custódia com a Sagrada Relíquia do Milagre* (2006)

Daquele lugar só terá saído em Outubro de 1810, retirando-se para local seguro da capital devido à terceira invasão napoleónica comandada por Massena, de onde regressou afastado o perigo no ano seguinte, não obstante alguma renitência havida em Lisboa relativamente ao seu regresso (Areosa Feio, 1929: 46).

1.1. Do Milagre ao culto da Relíquia

Desde o século XIV que são diversos os testemunhos da crença no Santíssimo Milagre, cuja protecção se invocava contra as doenças, maus anos agrícolas, conflitos militares, etc, documentando-se a passagem pela nobre vila de alguns monarcas a fim de venerar a sagrada relíquia e pedir o apoio divino. Merece destaque a visita da Rainha Santa Isabel antes de se dirigir a Coimbra para evitar o conflito entre D. Dinis e seu filho D. Afonso, ordenando a realização de uma procissão em honra do Santíssimo Milagre, na qual ela própria participou descalça e de cordão ao pescoço; também D. Afonso VI, aquando da invasão de Portugal pelo exército castelhano de D. João de Áustria (1664) se deslocou ao mosteiro de São Domingos de Santarém, onde se venerava a beatilha manchada de sangue que envolvera a sagrada partícula, pedindo apoio divino na batalha que conduziria à vitória no Ameixial contra os castelhanos (Veríssimo Serrão, 1959: 134).

O culto do Milagre assumiu tal importância que, no século XVII, o médico escalabitano, Dr. Manuel dos Reis Tavares, grande devoto do Santíssimo Milagre, patrocinou a fundação de uma pequena ermida na Rua das Esteiras no lugar onde, segundo a tradição, teria ocorrido o milagre, não sendo de descartar a possibilidade de ele próprio ter custeado uma edição de um livro sobre o *Milagre de Santarém*, hipotética edição que constava da livraria do paço de Évora do 3º Conde de Basto, D. Lourenço Pires de Castro, em 1644 (Serrão, 2016).

2. O Património Artístico da Igreja do Santíssimo Milagre

2.1. As empreitadas arquitectónicas

Do medievo templo, sagrado em 1241 (Vasconcelos, 1740, II: 234) restam apenas dois arcos apontados do transepto. Entre os factores preponderantes para as obras de ampliação e remodelação iniciadas após a Visitação de 1536 e documentadas até 1547, contam-se a exiguidade espacial, manifesta sobretudo em ocasiões festivas que atraíam à igreja inúmeros peregrinos, e o sismo de 1531 (Beirante, 1981:59).

As obras quinhentistas terão sido de tal modo profundas que se poderá falar, mesmo, de uma verdadeira reconstrução (Cabrita, 1996: 73) do espaço.

É interessante o facto de na "Visitação" de 1536[4] se afirmar explicitamente que a ampliação do espaço deveria seguir o modelo da destruída igreja de S. Julião de Lisboa, o que explicará a interessantíssima iconóstase definida pela tripla arcaria que antecede o transepto, ricamente lavrada de ornatos renascentistas, caso tão raro em Portugal que apenas encontra paralelo na igreja de Nossa Senhora da Piedade na Aldeia Galega de Merceana (Alenquer), obra de patrocínio régio.

Já Albrecht Haupt (Haupt, 1985:110) se deixou seduzir por esta arquitectura, que o historiador associou à primeira Renascença Coimbrã e Tomarense, opinião partilhada por Reynaldo dos Santos, que a considerava uma "irradiação do Renascimento de Tomar" (Santos, 1966: 158).

Desconhecemos o nome do mestre responsável por esta empreitada que, não obstante denunciar algumas hesitações próprias de um artista periférico, terá tido acesso à tratadística. O facto de a documentação remanescente nos revelar que em 1547 o Padre Cristóvão de Bobadilha dirigiu uma missiva a D. João de Castro (1500-1548), na qual aludia às dificuldades económicas relacionadas com a obra de pedraria da capela-mor, comprova o mecenatismo deste ilustre humanista e Vice-Rei da Índia e a sua devoção pelo Santíssimo Milagre, o que explicará o eruditismo da obra (Serrão, 1990: 59).

A campanha quinhentista, mantendo embora a planta original de três naves, definiu um espaço maior do que o da igreja primitiva, sendo agora a nave central separada das laterais por seis arcos plenos assentes em colunas toscanas. É, contudo, no tramo que antecede a capela-mor quadrangular – transepto - revelador de uma audaciosa solução cenográfica de raiz erudita, que melhor se expressa o classicismo deste ignoto mestre. Estamos perante uma verdadeira interpretação renascentista de "iconóstase" (fig.2) num decidido caminho de modernização "ao romano," não obstante algumas tibiezas e debilidades manifestas numa certa desproporcionalidade entre alguns elementos.

A decoração desta estrutura porticada é constituída por ornatos de fino lavor com motivos de *grotteschi*, *candelabra*, pequenas figurinhas de anjos e demónios (fig.3) que Pedro Flor atribuiu à mão de Diogo de Çarça, numa realização de cerca de 1545-1550 que anuncia a adesão do artista ao formulário maneirista.

4- A.N.T.T., Colegiada de Santo Estevão do Milagre, Maço 4, doc. 171, *Visitações da igreja de 1520 a 1540*, fl. 169 vº.

Fig.2

Fig.3

Figura 2. Fotografia Paula Figueiredo. *Iconóstase da igreja do Santíssimo Milagre,* Santarém (2013)

Figura 3. Fotografia Teresa Desterro. *Pormenor do lavor escultórico da pilastra* (2019)

Nos vãos dos arcos, recriando uma linguagem antiquizante, vemos *tondi* onde se inscrevem cabeças relevadas *all'antica* e, no topo dos pilares, encontram-se plintos-mísulas com as imagens escultóricas de S. Pedro (fig.4) e S. Paulo, sobrepujadas por baldaquinos campaniformes, esculpindo-se nas suas bases baixos-relevos dos quatro Evangelistas (fig.5).

Fig 4

Fig. 5

Figura 4. Fotografia Paula Figueiredo. Pormenor da pilastra com escultura de *S. Pedro* (2013)

Figura 5. Foto Paula Figueiredo. Pormenor da base do pilar com relevo de *S. João Evangelista* (2013)

Nos séculos XVII e XVIII a igreja sofreria novas campanhas arquitectónicas e decorativas, algumas das quais viriam a desvirtuar este magnífico trecho arquitectónico anulando a sua harmoniosa unidade, ao fazer recuar a capela-mor, destruindo parte da decoração do transepto e alterando o remate do arco-cruzeiro, numa solução pouco harmoniosa que lhe confere, até, algum desequilíbrio. O

hibridismo da fachada ocidental do templo testemunha bem as múltiplas e sucessivas alterações de que o mesmo continuou a ser alvo devido à importância, sempre crescente, enquanto lugar hierofânico.

2.2 A pintura remanescente do Santuário

Naturalmente que as alterações arquitectónicas do templo eram acompanhadas de remodelações a nível ornamental.

Uma das mais importantes na história do Santuário foi a que resultou da encomenda feita em 1646 por uma devota, Maria Pinta de Gouveia (de acordo com a inscrição que pode ler-se sobre uma placa de madeira aposta num dos quadros), de quatro telas pintadas a óleo, de feição proto-barroca, alusivas ao Milagre, que decoram as paredes das naves conservando, ainda, as molduras originais de entalhe lavrado. Do lado do Evangelho, o primeiro quadro representa a mulher a receber do sacerdote a hóstia consagrada (fig.6) evocando-se, no segundo, o sangramento da sagrada partícula ao ser transportada pela mulher para sua casa.

Figura 6. Fotografia Santuário do Sº Milagre. *Mulher recebendo a hóstia consagrada* (2006)

Do lado da Epístola, a terceira pintura é alusiva ao momento em que o casal é surpreendido pelos anjos cantando frente aos raios luminosos que saem da arca, reproduzindo-se no quarto painel a procissão com que solenemente se recolheu a relíquia na igreja, retratando os vários dignitários da Irmandade.

Outrora atribuídas ao pintor santareno André de Morales (1579-1654), considera actualmente Vítor Serrão que não é possível continuar a manter essa atribuição, já que a intervenção de restauro efectuada em 2007 devolveu a estas obras as suas características originais, revelando a mão de um outro pintor, formado no gosto tenebrista proto-barroco, mas revelador de um penumbrismo duro e de um desenho de figura secundário, aventando o citado historiador de arte a hipótese (ainda não confirmada) de poder tratar-se de Miguel Figueira, um artista local que foi pintor da Câmara de Santarém entre 1640 e 1690 (Serrão, 2016). Além disso, o mencionado restauro trouxe à luz uma assinatura e uma data - CASTILLO 1877- no painel da *Procissão da restituição à igreja da Hóstia Consagrada,* permitindo

apurar que só as duas primeiras telas correspondem à encomenda de 1646, tendo sido as do lado do Evangelho integralmente refeitas por este artista na segunda metade de Oitocentos, provavelmente devido ao mau estado das pinturas.

Merecem ainda destaque nesta igreja, duas interessantes pinturas a óleo representando *São Jerónimo e Santo Agostinho,* datáveis de c.1560, remanescentes do retábulo-mor quinhentista, que tributamos ao Mestre de Romeira (Ambrósio Dias: c.1520-1591), importante pintor regional, discípulo de Diogo de Contreiras, activo na segunda metade da centúria (Desterro, 2000: 144-151). Os painéis localizam-se no actual *Museu das Relíquias,* deambulatório que corre por trás do altar-mor, mandado edificar por D. Afonso VI, designado à época de *Via Sacra* (Vasconcelos, 1740: 246).

Do mesmo mestre, embora mais tardias (1591) são também as quatro tabuinhas do desmembrado sacrário retabular que terá coroado o retábulo-mor, segundo a descrição de Luis Montêz Mattozo (Mattozo, 1738: 488), figurando *Santo Estevão*, *S. Mateus*, a *Ressurreição* e a *Ascensão*, duas das quais integram neste momento a colecção do Museu Diocesano de Santarém (Desterro, 2000: 174-178).

Conclusão

Reconhecida a importância religiosa da igreja do Santíssimo Milagre de Santarém desde meados do século XIII, o culto e a devoção à Sagrada Relíquia que nela se conserva foram ganhando cada vez maior dimensão devido aos milagres que lhe eram atribuídos.

Ao longo dos séculos foram vários os Papas que concederam indulgência plenária ao Milagre: Pio IV (1559-1565), Pio V (1566-1572); Gregório XIV (1590-1591) e Pio VI (1775-1798), o que contribuiu para o incremento do prestígio internacional do Santuário, responsável pelos milhares de visitantes que até ali se deslocam em peregrinação, continuando a assumir na actualidade um papel relevante nos circuitos do turismo religioso.

Apesar deste templo ter sido considerado durante mais de sete séculos como local hierofânico, razão de ser das sucessivas campanhas arquitectónicas e decorativas que foi sofrendo ao longo do tempo, só em 1997 foi declarado Santuário por decreto episcopal promulgado por D. António Francisco Marques.

Referências

Areosa Feio, A. (1929) *Santarém, Princesa das nossas vilas*. Santarém: Editor J. Cardoso da Silva.

Beirante, Maria Ângela (1980) *Santarém Medieval*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Beirante, Maria Ângela (1981) *Santarém Quinhentista*. Lisboa: Livraria Portugal.

Cabrita, Maria José (1996) "Igreja de Santo Estevão (Santo Milagre)." *Património Monumental de Santarém* (coord. Jorge Custódio), Santarém: ed Câmara Municipal de Santarém. ISBN: 972-97066-2-X.

Correia, Vergílio (1924). *Três Túmulo*s, Lisboa: Portugália.

Desterro, Maria Teresa (2000) *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano (1540-1620)*, Coimbra: Ed.Minerva. ISBN: 972.8318-77-4.

Haupt, Albrecht (1890). *Baukunst der Renaissance in Portugal,* Frankfurt. Trad. port. *A*

Arquitectura do Renascimento em Portugal (1985) Lisboa: Ed. Presença.
Mattozo, Padre Luís Montêz (1738). *Santarém Ilustrada*. *História Chronológica, Política e Eclesiastica da Villa de Santarém que comprehende as Villas da sua Comarca e Arcediago*, Lisboa, vol. I.
Rodrigues, Martinho Vicente (2010), *O "Santíssimo Milagre" de Santarém*. Santarém: Santuário ISBN 978-989-96714-0-9.
Santos, Reynaldo dos (1966) *Oito séculos de Arte Portuguesa. História e Espírito*, vol. II, Lisboa: ed. Excelsior.
Sarmento, Zeferino (1993) *História e Monumentos de Santarém* [1ª ed. 1959], 2ª ed.Santarém:
Câmara Municipal de Santarém. ISBN: 972-95782-4-9
Serrão, Vítor (1990) *Santarém. Colecção Vilas e Cidades*, Lisboa: Ed. Presença. ISBN:972-23-1302-9.
Serrão, Vítor (2016) *Correio do Ribatejo*, 1 de Janeiro, Santarém.
Vasconcelos, Padre Inácio da Piedade e (1740). *História de Santarém Edificada que dá notícia da sua fundação, e das couzas mais notáveis nella sucedidas*, Lisboa, tomo 1º, livro 2º, capº I
Veríssimo Serrão, Joaquim (1959) *Santarém, História e Arte* [1ª ed. 1951], 2ª ed. Santarém: Comissão Municipal de Turismo.

Turistificação do santuário de Fátima pelo olhar da diarista Irma Sousa

***Resumo**: O DIÁRIO 1: "Portugal – Fátima" é um diário viático e uma fonte histórica, que compila 23 viagens de peregrinação ao Santuário de Fátima, realizadas por Irma Sousa durante uma parte significativa da sua existência. A edição e a análise heurística do diário permitiu acompanhar pelo olhar da diarista uma progressiva turistificação do espaço do santuário mariano, ocasionada pelas atividades turísticas na envolvência do mesmo. Na década de 30 do século XX, o citado santuário era um pequeno templo. Em poucas décadas, graças à aliança Estado-Igreja e empresários turísticos, tornou-se no maior centro religioso português e num dos maiores do mundo, captando enormes fluxos turísticos internos e externos, tendo-se tornado numa cidade-santuário, no final do século XX.*
***PT**: 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.*
***Palavras-chave:** diário viático, turismo espiritual, turismo cultural, turistificação.*

The touristification of the Marian sanctuary space by the perspective of Irma Sousa

***Abstract**: DIARY 1: "Portugal - Fátima" is a travel diary and a historical source, which compiles 23 pilgrimage trips to the Sanctuary of Fátima, made by Irma Sousa during a significant part of her existence. The edition and the heuristic analysis of the diary made it possible to follow, through the eyes of the diarist, a progressive touristification of the Marian sanctuary space, caused by tourist activities in the surrounding area. In the 1930s, the sanctuary was a small temple. In a few decades, thanks to the State-Church alliance and tourist entrepreneurs, it became the largest Portuguese religious center and one of the largest in the world, capturing huge internal and external tourist flows, having become a sanctuary city at the end of the 20th century.*
***EN**: This work is supported by national funds, through the FCT – Portuguese Foundation for Science and Technology under the project UIDB/04011/2020.*
***Keywords**:travel journal, spiritual tourism, cultural tourism, touristification space*

Maria Olinda Rodrigues Santana, Portugal
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Escola de Ciências Humanas e Sociais, Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento (CETRAD)
osantana@utad.pt; osantana61@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O arquivo pessoal de Maria Irma Nunes de Sousa, uma mulher comum, natural da cidade do Porto, que nasceu, viveu e faleceu na sua terra natal (1910 - 1989) constitui um arquivo singular no domínio da arquivística portuguesa, porque é constituído por 12 diários viáticos escritos, durante cerca de quatro décadas, mais precisamente, de 1938 a 1973. Os textos viáticos são um género discursivo misto que conciliam a escrita do "eu" com a narrativa de viagens, neste caso concreto, viagens reais, datadas e localizadas, tornando estes diários em documentos históricos do período em que foram escritos. Dada a raridade do acervo que temos em mãos, decidimos editar em e-livro e estudar numa perspetiva interdisciplinar os 12 diários viáticos. O primeiro diário a ser editado da coleção foi o DIÁRIO 1: "Portugal – Fátima" que compila 23 viagens de

peregrinação ao Santuário de Fátima, realizadas pela diarista durante uma parte significativa da sua existência. Das 23 narrativas viáticas 9 relatam visitas rápidas dalgumas horas ou dum dia, sendo a diarista visitante ou excursionista, 14 são relatos de viagens mais dilatadas, Maria Irma foi turista, uma vez que passou uma noite num alojamento coletivo ou num alojamento privado (Cunha; Abrantes 2013: 7).

Para este trabalho, quisemos dar resposta à questão: como é que a diarista Maria Irma viu os efeitos da turistificação, em Fátima, de 1938 a 1973?

Metodologicamente fizemos uma análise heurística do referido diário, seguindo o olhar da diarista sobre a turistificação do espaço do santuário mariano ao longo de 4 décadas do século XX.

1. Um diário de peregrinações ao Santuário de Fátima

O DIÁRIO 1: "Portugal – Fátima" é um diário viático, um género discursivo híbrido, pois apresenta caraterísticas do género confessional, da escrita do "eu" e, ao mesmo tempo, tem a descrição da viagem, uma componente turística, neste caso concreto, de turismo religioso ou espiritual que narra encenações de acontecimentos reais, datados, localizados, experienciados por uma diarista. Tratando-se dum documento datado, localizado e escrito por uma pessoa identificável, este diário é uma fonte histórica.

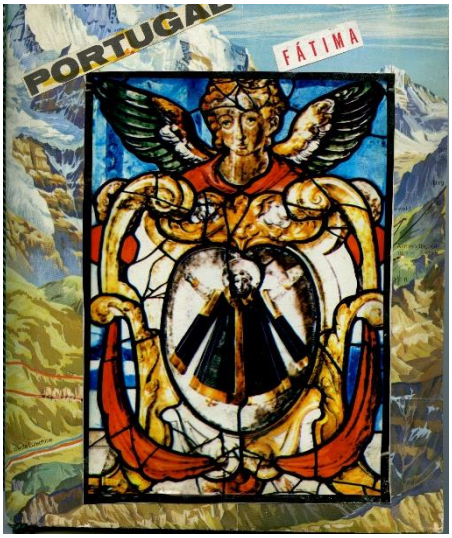


Figura 1. Capa exterior do Diário "Portugal – Fátima". Fonte própria.

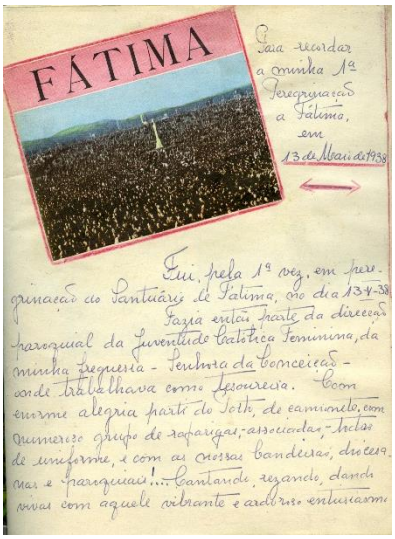


Figura 2. primeira página do relato da 1.ª peregrinação a Fátima. Fonte própria.

O texto viático em análise é um diário de visitas e turiperegrinações ao santuário de Fátima. Empregamos o conceito de turiperegrinação (Pereiro 2017[b]: 1471) porque, na contemporaneidade, o cruzamento da peregrinação religiosa com a componente turística e cultural ultrapassa a tradicional dicotomia de sagrado e profano. Hodiernamente a peregrinação e o turismo são indissociáveis, dando origem a produtos turísticos muito semelhantes. Concordamos com Pereiro e Fernandes:

O turismo implica emoções semelhantes à da peregrinação, ambas são uma prática social de identidades na diáspora, com conexão entre passado e presente (Augé 2003), e ambas, são também, experiências corporais de lugares ancestrais. O turismo, na sua relação com a peregrinação (...), reconfigura o sagrado e cria uma categoria diferente de experiência, a turi-peregrinação (Pereiro; Fernandes 2018: 276)

A diarista é uma turiperegrina, pois nas suas peregrinações visita monumentos históricos (igrejas, mosteiros, castelos), museus, jardins, etc. levando consigo guias turísticos em suporte papel que seguia tal como aos textos religiosos no santuário. O seu diário relata as pós-experiências viáticas registadas na sua memória durante as viagens e redigidas, em casa, pela viajante-escrevente. A turiperegrina é também uma turista cultural, dado que calcorreava com a mesma emoção os lugares históricos representativos do património histórico-cultural do centro do país, como todos os rituais religiosos do santuário mariano.

2. Turismo espiritual e religioso

O turismo espiritual é um tipo de turismo em que o turista busca, nas suas viagens, para além dos aspetos do descanso, do ócio e culturais, relacionar-se com práticas rituais de carácter místico (Martínez Cárdenas 2011: 29). Assim, o turismo espiritual é abrangente, coadunando um conjunto vasto de deslocações por motivos de índole contemplativa e de modo de vida.

O turismo religioso é mais restritivo diz respeito tão-só a uma das modalidades do turismo espiritual. A peregrinação, na atualidade, não se cinge apenas ao âmbito religioso, mas

transformou-se num ato secular, ou seja, não é apenas a expressão do turismo religioso, mas é sobretudo a manifestação do turismo espiritual e cultural.

A diarista nas suas imensas viagens ao santuário de Fátima, deixava a sua casa no Porto e dirigia-se a Fátima para se encontrar com o divino. Porém no seu percurso praticava turismo cultural, pois admirava a paisagem rural e urbana, o património histórico-monumental, utilizava os meios de transporte (automóvel, comboio, autocarro), os serviços de restauração e alojamento, confraternizava com os outros viajantes-peregrinos, só quando se abeirava do santuário, usufruía duma experiência mais próxima com o divino. Tal aconteceu nas 23 viagens, ocorridas de 1938 a 1973.

3. A turistificação do santuário de Fátima

A atividade turística é um fenómeno social e económico que se reflete no espaço (Serra 2017: 249). No santuário de Fátima, a amplificação das visitas dos peregrinos das suas residências até ao destino religioso deu-se, depois da anuência do culto mariano em Fátima, a 13 de outubro de 1930, pelo bispo de Leiria da época. A partir dessa altura, aumentaram as peregrinações à Cova da Iria. A primeira fase do pequeno templo terminou em 1940, tendo-se iniciado a fábrica e a entidade jurídico-administrativa independente do santuário. A Concordata de 1940 executada pelo Estado Português e pela Santa Sé desobrigou o santuário da prestação de contas à sociedade civil. Em 1941, o santuário tornou-se independente da paróquia de Fátima, o seu capelão tornou-se reitor. Foram estabelecidos institucionalmente pelos dois agentes (Estado e Igreja) os requisitos para dilatar a atratividade turística do santuário (Melícias 2015).

As alterações administrativas auxiliaram a difusão turística feita, em primeiro momento, pela Igreja Católica, impulsora de copiosos eventos religiosos interna e externamente, porém o Estado Português, através dos Caminhos de Ferro portugueses, mandou erigir uma paragem contígua ao santuário (Chão de Maçãs), realizando comboios especiais para Fátima, ampliando a atratividade turística do santuário.

Tal como verbaliza Eduardo Jesus:

O turismo desencadeia e altera as percepções de valores, desloca diferentes formas de capital, enriquece pessoas e localidades e isso aproxima inúmeras oportunidades àquelas pessoas que podem ter no turismo o seu meio de subsistência. O turismo tem efeitos diferentes e indiretos no turista, na comunidade de acolhimento e em todos os protagonistas de uma longa cadeia de serviços (Jesus 2014: 33).

O turismo provoca efeitos positivos e negativos nos turistas, na população residente, nos agentes do sistema turístico, conduzindo a um ordenamento dos espaços de culto, comerciais, da oferta hoteleira, etc. Foi precisamente o que sucedeu, em termos gerais, em Fátima.

4. Turistificação do santuário de Fátima através do olhar da diarista

Seguimos, ao longo do diário, a turiperegrina Maria Irma com o intuito de recuperar informes sobre a evolução das infraestruturas hoteleiras, dos meios de transportes usados, dos promotores das viagens, etc.

Na 1.ª turiperegrinação cumprida de 13 a 14 de maio de 1938, a peregrina referiu que viajou em grupo, tendo usado "a camioneta" (p. 1) como meio de transporte. Historiou que a Cova da Iria era um pequeno lugar, descrevendo o recinto de culto como "pedregoso e enlameado" (p. 5), o que indica que, em 1938, ainda não estava pavimentado. A capela das Aparições era "um pequenino templo" (p. 5), o espaço circundante era em terra batida. Na sua opinião, não estava aprontado para acolher a "já grande multidão" de "numerosos penitentes" (p. 5). As infraestruturas de alojamento para os turiperegrinos também ainda não estavam terminadas. O "Hospital", local de pernoita, em 1938, ainda estava em construção, conforme a sua afirmação "ainda em construção" (p. 6).

Na 2.ª turiperegrinação feita no mesmo ano no mês de setembro, a peregrina indicou a existência dum "comboio especial" (p. 9) até Aveiro, para proporcionar visita turística à cidade, prosseguindo de comboio até Leiria. Em 1938, planeavam-se, a partir do Porto, viagens turístico-religiosas em grupo para o santuário. Na cidade de Leiria, camionetas levaram o grupo à Cova da Iria, tendo este sido alojado na "Pensão Sagrada Família". Nesta turiperegrinação, a planificação da viagem e as infraestruturas estavam mais organizadas, quer em relação aos meios de transporte (comboio e camionete), quer em relação às visitas turísticas às cidades do litoral (Aveiro e Leiria) e ainda com melhoramentos no alojamento.

Na 3.ª turiperegrinação de 9 e 10 de setembro de 1939, a diarista foi em grupo, a Fátima num "comboio especial" (p. 15), tendo feito uma paragem com almoço e visita turística a Coimbra, continuada a viagem de comboio até Leiria, com visita cultural em camionete ao "Mosteiro de Batalha" (p. 16). O alojamento foi, de novo, na "Pensão Sagrada Família". A diarista não indicou os programadores das referidas turiperegrinações.

Na 4.ª turiperegrinação feita em agosto de 1940, a narradora viajou num "comboio especial", saído da "Estação de S. Bento no Porto", desta vez, admirou a "beleza paisagística" (p. 21) da "janela do comboio" (p. 22), tendo feito a viagem direta a "Chão de Maçãs" (p. 22), estação próxima da Cova da Iria, seguindo de "camionete" para a "Pensão Católica". As infraestruturas hoteleiras, em 1940, não eram as melhores, porque a escrevente criticou o alojamento "o quarto tinha bastantes deficiências, mas alimentação foi boa" (p. 23), apreciando a comida.

Na 5.ª turiperegrinação, ocorrida em junho de 1941, mencionou o convite do pároco da sua freguesia (Padre Matos Soares), deduzimos que foi ele o programador da peregrinação. A turiperegrinação teve, como nas anteriores, uma visita turística a Aveiro, Coimbra, Batalha, olvidando a alusão ao meio de transporte usado. Importa notar que as infraestruturas turísticas na envolvência do santuário estavam a melhorar, pois o alojamento em obras, em 1938, o "Hospital", nesta data, mostrava boas condições de acolhimento. A diarista partilhou "um bom quarto" (p. 26).

A 6.ª turiperegrinação sucedeu em setembro de 1942, no ano do 25.º aniversário das Aparições. Desta e da 7.ª peregrinação cumprida em maio de 1945, arrolou apenas duas sínteses. Quanto ao alojamento ficou, nas duas estadas, numa casa de família (D.ª Adolfina e marido), alojamento privado, o que revela um acréscimo do turismo religioso e um aproveitamento da comunidade residente desse turismo.

Na 8.ª turiperegrinação, ocorrida em setembro de 1946, a diarista fez um retiro em Fátima dalguns dias. Pernoitou na "pensão Católica", fez suas "meditações diárias" na "Capela do Carmelo" de Fátima. Esta infraestrutura religiosa foi criada em 1933 e foi a primeira capela erigida em homenagem aos pastorinhos. Trata-se duma menção à construção das primeiras infraestruturas religiosas que invadiram o espaço do santuário a partir da década de 30. Os retiros em Fátima tornaram-se uma prática de turismo espiritual habitual, tendo sido criadas várias casas de Retiro.

No final da década de 40, o santuário já atraía crentes das mais variadas paragens. Isso mesmo fica comprovado na 10.ª turiperegrinação sucedida a 3 e 4 de maio de 1947. Maria Irma esteve presente na peregrinação Internacional da Juventude Católica Feminina. Tendo referido a presença de "dirigentes da Juventude Católica Feminina de diversos países entre os quais a Rússia" e o Brasil. A turistificação do santuário já era uma realidade, pois só assim foi possível acolher uma "imponentíssima manifestação" (p. 34).

O propósito da visita ao santuário mariano a 13 de setembro de 1948 foi a bênção duma imagem de N.ª Sr.ª de Fátima para a Sé Catedral do Porto. Nesta época, já era frequente o uso do automóvel como meio de transporte.

Nos finais da década de 40 e inícios de 50, as infraestruturas hoteleiras eram mais diversificadas, o que mostra a evolução da turistificação na cercania do santuário. Na turiperegrinação de junho de 1949 e setembro de 1950, dormiu nas Pensões "Católica" e "Sagrada Família". Na 14.ª turiperegrinação de 11 e 12 de junho de 1951, pernoitou na "Casa dos Retiros". Ficou, por certo, na "Casa dos Retiros de Nossa Senhora das Dores", dado que foi a primeira a

ser erguida numa albergaria de doentes. A celebração do "Ano Santo" em 1951 conduziu a transformações e alargamentos do seu espaço. As alterações espaciais tiveram como objetivos "facilitar o acesso aos lugares sagrados, ordenar os espaços de comercialização de produtos religiosos e souvenirs, além de ampliar a oferta hoteleira" (Serra 2017: 256).

Na 16.ª turiperegrinação, realizada em setembro de 1952, a diarista pernoitou numa outra unidade hoteleira a "Pensão dos 3 Pastorinhos", o que manifesta o aumento da oferta hoteleira.

Na visita a Fátima a 8 de dezembro de 1954, Maria Irma alude a viagem rápida ao santuário.

Há uma interrupção de 5 anos, nas idas ao santuário, por certo por motivos de saúde. Na turiperegrinação efetuada de 11 a 17 de setembro de 1960, a diarista "foi de comboio directa à estação de Fátima onde um bom serviço de camionetes garante imediata condução para a Cova da Iria" (p. 52). Os transportes para o santuário mariano tinham melhorado muito, segundo a turista espiritual. Nesta estada, ficou, na "Casa Beato Nuno", hoje um hotel de 3 estrelas, isto é, uma unidade hoteleira com mais qualidade. Nesta turiperegrinação, a diarista refere a visita ao "Seminário do Verbo Divino, casa de formação Missionária que se destaca entre muitas que em Fátima se instalaram" (p. 60), dando conta do processo da turistificação do espaço do santuário. Em 1960, o santuário de Fátima tinha-se tornado num grande centro religioso.

Na visita de 25 de setembro de 1962, a escrevente menciona o almoço no restaurante "Aviz", em Leiria e uma ida ao mercado local, atividades turísticas. No santuário, refere as práticas religiosas na "Capelinha das Aparições" e na "Basílica". É a primeira vez que menciona a Basílica de Nossa Senhora do Rosário, uma das mais importantes infraestruturas religiosas do santuário.

Nos anos de 1963 e 1964, Maria Irma fez apenas visitas rápidas ao santuário no regresso de férias às Berlengas, em 22 de agosto de 1963. Em 1964, vinda de férias do Algarve, fez um desvio, no percurso, para ir ao santuário de 30 de setembro a 1 de outubro. No DIÁRIO 4, que reune a narrativa da viagem às Berlengas e a compilação dos apontamentos das férias no Algarve, a diarista deu mais alguns informes sobre Fátima. Em 1963, reconheceu que o santuário era, à época, um "centro mundial de grandes peregrinações". Na turiperegrinação de 1964, mencionou o alojamento na "Pensão Catarino" e alude a uma grande peregrinação americana: "Como tivesse chegado uma numerosa peregrinação americana da qual faziam parte diversos sacerdotes, os altares foram ràpidamente ocupados, celebrando-se simultaneamente grande número de Missas!" (p. 68). Importa lembrar que os católicos norte-americanos ofereceram ao

santuário a grande estátua do Imaculado Coração de Maria, colocada no nicho da fachada da Basílica em 1956.

Em meados da década de 60, há uma pausa de 4 anos nas idas ao santuário, talvez por razões de saúde. Assim, só a 9 e 10 de setembro de 1969, a diarista, na 22.ª turiperegrinação, regressou ao santuário, levando uma amiga francesa Geneviève Haegel, numa visita turístico-cultural ao centro do país e a Fátima. As duas turistas visitaram tudo "em minúcia" (p. 69). Contudo, a viajante registou num tom crítico a turistificação de Fátima. Proferindo: "As impressões não foram as melhores, verificando-se, em alguns lugares, uma transformação em centro comercial, pouco edificante!" (p. 69). Quanto ao alojamento, manifestou o seu apreço: "bons quartos" e "boas refeições" na "Pensão Catarino" (p. 69).

A difusão do santuário de Fátima foi preparada pelo Estado e pela Igreja, alcançando um número crescente de turiperegrinos, e conduzindo à construção de instalações urbanísticas. A partir da década de 60, deu-se uma extensão do recinto, foi edificada a colunata, os arruamentos, a Praça de Santo António, entre outras obras (Melícias 2015: 60). As mudanças espaciais responderam aos interesses dos agentes do sistema turístico, em particular, da Igreja, do Estado e dos empresários locais, nacionais e internacionais (Serra 2017: 257).

De novo, uma suspensão de 3 anos nas peregrinações a Fátima. A última turiperegrinação ao santuário deu-se de 10 para 11 de novembro de 1973. A turista utilizou uma outra viagem a S. Martinho da Golegã, para cumprir mais uma peregrinação ao santuário mariano, tendo-se alojado nas "Irmãs Reparadoras do Sagrado Coração de Jesus", uma outra infraestrutura religiosa.

Na década de 70, Fátima era administrativamente uma vila, porque se tinha convertido num santuário de turismo religioso massificado, apresentando consequências na qualidade dos serviços prestados aos turiperegrinos, como relatou a diarista, na sua turiperegrinação de 1969.

Conclusão

Na década de 30, aquando da primeira peregrinação da narradora-viajante ao santuário, este era apenas um pequeno templo. A partir da década de 40, graças à aliança Estado e Igreja, nomeadamente à Concordata de 1940 e à crescente implantação dos agentes turísticos dos diferentes ramos de atividade, o santuário mariano foi sendo arquitetonicamente aumentado. Foram surgindo mosteiros, conventos, ordens e congregações religiosas católicas tornando-se o lugar da Cova da Iria, na freguesia de Fátima, posteriormente na vila de Fátima e, em finais do século XX, em 1997, na cidade de Fátima. As crescentes atividades turísticas no centro religioso português conduziram a alterações espaciais significativas no ordenamento urbanístico da

envolvência do santuário, transformando-o numa cidade-santuário e num enorme centro de acolhimento de turismo espiritual.

Pela análise heurística feita ao mencionado diário inferimos que, em 1938-39, eram organizadas com frequência viagens de turiperegrinação a Fátima, a partir do Porto, combinando atividades turísticas histórico-culturais e celebrações religiosas.

Na década de 40, graças a um aumento do turismo religioso há um aproveitamento da comunidade residente em Fátima para disponibilizar alojamento familiar aos peregrinos, como comprovaram as 6.ª e 7.ª turiperegrinações de 1942 e 1945, nas quais a peregrina pernoitou numa casa privada. As infraestruturas religiosas (casas de retiros) começaram também a surgir pela mesma altura. Em 1947, na peregrinação Internacional da Juventude Católica Feminina, a turistificação do santuário mariano português já era uma realidade, graças à promoção turística e religiosa pela Igreja e Estado português.

Na década de 50, com a celebração do Ano Santo em 1951, o santuário foi-se tornando num espaço turístico religioso, crescendo à medida das necessidades de acolhimento dos turiperegrinos, tal como comprovam as narrativas viáticas de Maria Irma.

Na década de 60 e inícios de 70, o santuário de Fátima tornou-se num grande centro religioso, procurado por católicos de todo o mundo, por isso mesmo a quantidade e qualidade do alojamento aumentou, as infraestruturas religiosas multiplicaram-se, os transportes diversificaram, no fundo, todo o espaço circundante do santuário se turistificou.

Referências

Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Cunha, L. & Abrantes, A. (2013). *Introdução ao turismo*. Lisboa: LIDEL.

Jesus, Eduardo Taborda de (2014). *História e Gestão do Turismo Católico: Pastorali quoad turismum*. 1.ª edição. Porto Alegre: DM Editora.

Martínez Cárdenas, Rogelio (2011). *Turismo Espiritual: una alternativa de desarrollo para las poblaciones*. 1.ª edición. (S.l.): Universidad de Guadalajara. (Coordinación). www.turismoespiritual.com.mx (Acedido 1, outubro, 2017).

Melícias, André Filipe Vítor (2015). *O Sistema de Informação Arquivística do Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa: PDF In: Repositório Universidade de Lisboa.

Pereiro, Xerardo (2009). *Turismo cultural. Uma visão antropológica*. PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. IV. Serie. Colección PASOS edita, n.º 2. www.pasossonline.org (Acedido 2, maio, 2011).

Pereiro, Xerardo (2017a). "Turiperegrinos portugueses no Caminho Português Interior de Santiago de Compostela", em *Revista Turismo e Desenvolvimento - Journal of Tourism and Development*, ISSN: 1645-9261; e-ISSN: 2182-1453. Internet. Disponível em: http://revistas.ua.pt/index.php/rtd/article/view/6816/5325. Vol. 27/28: 413-423. (Acedido 2, maio, 2018).

Pereiro, Xerardo (2017b). "La desdiferenciación entre turismo y peregrinación: turiperegrinos en el Camino Portugués Interior de Santiago de Compostela", em Santamarina, Beatriz

(coord.): *Atas do XIV Congresso de Antropologia da FAAEE (Federação de Associações de Antropologia do Estado Espanhol)*. Universitat de Valencia, de 5 a 8 de setembro de 2017. Valencia: Universidade de Valencia ISBN: 978-84-9133-096-6. Internet. Disponível em http://congresoantropologiavalencia.com/wp-content/uploads/2017/09/XIV-Congreso-Antropologia-PRE-PRINT.pdf: 1468-1483. (Acedido 2, maio, 2018).

Pereiro, Xerardo; Fernandes, Filipa (2018). *Antropologia e Turismo: Teorias, métodos e praxis*. PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. IV. Serie. Colección PASOS edita, n.º 20. www.pasossonline.org (Acedido 3, maio, 2019).

Santos, M. Da G. (2006). *Espiritualidade, turismo e território*. São João do Estoril: Principia.

Serra, Debora Rodrigues de Oliveira (2017). *O processo de turistificação do espaço em santuários e eventos católicos: uma análise sobre o círio de Nazaré em Belém-Pa*. In: Geo UERJ. Rio de Janeiro, n.º 30: 240-276, doi: 10.12957/geouerj.2017.18275. (Acedido 3, maio, 2019).

3. Poéticas e o Sagrado

A poética do sagrado na escrita de Graciliano Ramos

***Resumo**: Esse trabalho tem como objetivo apresentar e discutir a forma como o discurso sagrado está presente e como se desenvolve por meio de uma poética de subjetividade e concisão na escrita na obra do escritor Graciliano Ramos (1892-1953), um dos autores mais proeminentes da Literatura Brasileira.*
***Palavras-chave**: sagrado, Graciliano Ramos, literatura brasileira, poética.*

The poetics of the sacred in the writing of Graciliano Ramos

***Abstract**: This work aims to present and discuss how the sacred discourse is present and how it develops through a poetics of subjectivity and conciseness in writing in the work of the writer Graciliano Ramos (1892-1953), one of the most prominent authors in Brazilian Literature.*
***keywords**: sacred, Graciliano Ramos, Brazilian literature, poetic.*

Izaura Vieira Mariano de Sousa, Brasil
Universidade Federal Fluminense
izauramariano@id.uff.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Graciliano Ramos, nascido na cidade de Quebrangulo, estado de Alagoas, é, ainda hoje, um dos autores mais estudados da literatura brasileira. O escritor fez parte da chamada "geração de 1930", da qual também participavam Jorge Amado, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, entre outros.

O reconhecimento de Graciliano na sua geração vai além das fronteiras nacionais. O autor continua sendo objeto de estudo e pesquisa dentro e fora do Brasil. O seu trabalho linguístico é notadamente apurado, sendo uma marca da sua escrita a concisão no discurso.

Autor de quatro romances (*Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e *Vidas secas*) e duas memórias (*Infância* e *Memórias do Cárcere*), Graciliano também escreveu contos, crônicas e artigos para jornais. Foi prefeito da cidade de Palmeira dos Índios e, em 1936, preso, acusado de ser comunista. No momento da sua prisão, Graciliano Ramos não tinha nenhuma ligação com o Partido Comunista. Contudo, anos depois, filiou-se ao Partido e visitou a Rússia antes de falecer, em 1953.

Assumidamente ateu, o escritor dizia que seu livro de cabeceira era a Bíblia. Dênis de Moraes, biógrafo de Graciliano Ramos, ao tratar da questão da relação do autor com a religiosidade, faz alusão ao período ele estabeleceu um excelente relacionamento com três monges do Colégio São Bento (colégio católico). Para um dos monges, dom Penido, Graciliano conhecia de fato a Bíblia e a admirava como expressão literária:

Percebi que ele realmente conhecia a Bíblia. Não era uma leitura no sentido cristão, teísta, mas uma interpretação do ponto de vista humano. Não havia, da parte dele, propriamente uma concordância no plano da crença, mas uma admiração da Bíblia como obra humana e por sua indiscutível beleza enquanto expressão literária. Eu não afasto a possibilidade de Graciliano ter sido impregnado, na infância, pelas raízes cristãs muito fortes da família nordestina (Moraes, 2012: 224).

Nos seus livros, as referências ao sagrado são impregnadas por sua origem nordestina, mas também são reflexos de críticas sociais e do *status quo* que permeava a sociedade patriarcal da década de 1930 no Brasil, principalmente na região Nordeste. É interessante notar que nos seus romances sempre há referências a um personagem religioso, como um padre, aos lugares sagrados, como as igrejas e altares e aos elementos litúrgicos. Nesse trabalho, veremos como os indícios do sagrado compõem a narrativa de Graciliano, seja nos seus romances e nas suas memórias.

1. O sagrado nos romances

Nos romances de Graciliano Ramos, é recorrente encontramos o padre como a personagem religiosa da narrativa. Em *Caetés*, seu primeiro romance, João Valério, o protagonista, colabora no jornal editado pelo padre da cidade: "eu, moço, que sabia metrificação, vantajosa prenda, colaborava na *Semana* de padre Atanásio e tinha um romance começado na gaveta." (Ramos, 2010: 10).

Padre Atanásio é retomado na narrativa para ratificar opiniões "- O padeiro? Doume. O Fortunato é um bom homem. Na opinião de Padre Atanásio..." (Ramos, 2010: 19) e para mostrar o que seria "certo" de acordo com a religião cristã – como na conversa das personagens sobre a crença no espiritismo:

- Então isso continua? Interveio Isidoro Pinheiro. Essas sessões têm dado água pela barba a padre Atanásio. Ainda ontem estava arengando com o Neves por causa das materializações.
Falaram de espiritismo, de pessoas conhecidas que se desgarravam da Igreja. Aqui e ali apareciam timidamente alguns adeptos (Ramos, 2010: 12).

O segundo romance, *São Bernardo*, conta a história de Paulo Honório, um fazendeiro que decide escrever um livro sobre agricultura e pecuária, mas cuja empreitada não é bem sucedida e acaba se tornando um livro das memórias do protagonista. Ao iniciar a narrativa, Paulo Honório diz que começará o livro pela divisão do trabalho e, para isso, chama alguns amigos para ajuda-lo. Logo no segundo parágrafo, Padre Silvestre é destinado colaborar com a "parte moral":

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas (Ramos, 2010: 5).

Assim como em *Caetés*, o diálogo entre algumas personagens mostra o embate entre as diferentes crenças religiosas:

- Um desastre. Bom homem. É pouco. Muito ingênuo, emprenha pelos ouvidos, inteligência de peru novo, besta como aruá.
- Padres! Exclamou Luís Padilha com desprezo.
Era ateu e conformista (Ramos, 2010: 39).

No segundo romance de Graciliano Ramos, a poética do sagrado assume, além de uma forma moral, uma ligação com a vida política. Padre Silvestre havia sido candidato e era revolucionário:

Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da Revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota (Ramos, 2010: 5).

Padre Silvestre expõe de forma clara suas opiniões sobre o comunismo e a revolução (movimento que pôs fim à chamada República Velha no Brasil):

- Uma nação sem Deus! Bradava padre Silvestre a d. Glória. Fuzilaram os padres, não escapou um. E os soldados, bêbados, espatifavam os santos e dançavam em cima dos altares. [...]
- Espatifaram nada! Interveio Padilha. Isso é propaganda contrarrevolucionária.
- E o senhor trabalha para isso, padre Silvestre, exclamou Gondim.
O vigário desculpou-se:
- Eu não. Estou quieto, no meu canto. Agora achar que o governo é mau, eu acho. Que há urgência de reformas, há. Quanto ao comunismo, lorota, não pega. Descansem: entre nós não pega. O povo tem religião, o povo é católico (Ramos, 2010: 99).

Além das figuras religiosas, o sagrado também aparece como pano de fundo da narrativa em espaços como a igreja e a sacristia. Em *São Bernardo*, o diálogo mais

importante entre Paulo Honório e a esposa Madalena, antes de ela cometer suicídio, acontece dentro da capela da fazenda. Acreditamos que essa escolha não foi feita despretensiosamente pelo autor, já que o livro que Paulo Honório escreve torna-se uma espécie de confissão:

E deixou-se levar pela escuridão da sacristia.
Acendi uma vela e, encostando-me à mesa carregada de santos, sobre o estrado onde padre Silvestre se paramenta em dias de missa:
- Que estava fazendo aqui? Rezando? É capaz de dizer que estava rezando (Ramos, 2010: 122).

Angústia, o terceiro romance do escritor de Alagoas, traz à tona um narrador em primeira pessoa, que rememora diversos acontecimentos da vida, culminando no assassinato do homem que roubou a mulher que ele amava. O romance, muito elogiado pela crítica, utilizou-se da técnica do fluxo de consciência, onde o protagonista Luís da Silva mistura elementos do presente e do passado na narrativa.

Os aspectos litúrgicos, como o badalar dos sinos da igreja, são pontuados nas memórias do narrador, misturando-se a elementos reais do presente e do passado: "O sino da igrejinha bate a primeira pancada das ave-marias. Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar. Oito e meia" (Ramos, 2013: 25).

Nas suas rememorações, Luís da Silva também se lembra da igreja e do padre, de quem critica os sermões: "Ponho-me a vagabundear em pensamento pela vila distante, entro na igreja, escuto os sermões e os desaforos que padre Inácio pregava aos matutos: - 'Arreda, povo, raça de cachorro com porco'." (Ramos, 2013: 18).

O protagonista, que trabalha em uma repartição pública escrevendo artigos, devaneia sobre suas leituras e o conhecimento do texto bíblico também é inserido em suas reflexões:

Bebi o resto da aguardente, pensando em coisas sagradas, Deus, pátria, família, coisas distantes. Por cima da armação da bodega havia a litografia de uma santinha bonita. Lembrei-me do Deus antigo que incendiava cidades:
- A humanidade está ficando pulha (Ramos, 2013: 208).

Em outro momento, Luís da Silva cita as Bem-aventuranças, para referir-se à justiça necessária a ser feita com a personagem que lhe roubou a mulher que amava e a engravidou, deixando-a a própria sorte:

Palavras antigas, esquecidas, voltavam-me. –"Os que têm fome de justiça", cantavam os alunos de mestre Antônio Justino. Sede ou fome de justiça? Não me lembrava. Também já não sabia as vantagens que o catecismo reserva aos que têm fome ou sede de justiça (Ramos, 2013: 219).

Por fim, o último romance publicado por Graciliano Ramos, *Vidas secas*, difere-se na forma narrativa. Enquanto nos três primeiros os protagonistas são os narradores em primeira pessoa, o último romance é narrado em terceira pessoa. Fabiano e sua família são sertanejos que não conseguem se expressar nem entre eles próprios. Essa incomunicabilidade é resolvida por meio do discurso indireto livre, do qual o narrador se utiliza.

No capítulo "Festa", que descreve os preparativos para a festa de Natal da cidade, nos deparamos com um desconhecimento e ao mesmo tempo uma admiração do sagrado, descrito na cena em que os filhos observam os altares da igreja:

Chegaram à igreja, entraram. [...] Os meninos também se espantavam. No mundo, subitamente alargado, viam Fabiano e sinha Vitória muito reduzidos, menores que as figuras dos altares. Não conheciam altares, mas presumiam que aqueles objetos deviam ser preciosos. As luzes e os cantos extasiavam-nos. [...] Fabiano estava silencioso, olhando as imagens e as velas acesas, constrangido na roupa nova (Ramos, 2012a: 75).

Em *Vidas secas*, a poética do sagrado esbarra na consternação de um mundo superior, muito além da compreensão da família de Fabiano. Nesse romance, Graciliano não explora de forma evidente os aspectos litúrgicos como nos outros, porém, é interessante notar a forma como o sagrado se apresenta para eles: como algo distante, precioso.

2. O sagrado nas memórias: *Infância*

Após a publicação de seus quatro romances, Graciliano Ramos publica um livro memorialístico: *Infância*. Nele, o já conhecido escritor expõe impressões e reflexões sobre a sua formação no que tange à família, a figuras que influenciaram seu caráter e a sua educação.

No que se refere à relação com o sagrado, o menino Graciliano aborda o tema no capítulo "Meu avô". A personalidade austera e firme do avô é comparada aos patriarcas da Bíblia:

Em dias de matança trepava-me na porteira do curral, via meu avô derrubar a machado, sangrar e esfolar uma novilha, aprumar-se no chão vermelho, as mãos vermelhas. Comparei-o mais tarde aos judeus antigos. Abraão, Isaac, Esaú, religiosos e carnívoros (Ramos, 2012b: 137).

Os oratórios e altar são também destacados pelo autor, como parte dos "lugares sagrados" existentes dentro de casa:

A religião de meu avô era segura e familiar. Revelava-se diante do oratório erguido na sala, sobre a mesa coberta de pano vistoso. Na gaveta desse altar guardavam-se macetes, chifres de veado, sovelas, cera, pregos, torqueses, pedaços de couro em que se pulverizava fumo torrado. Em cima, na luz, entre fitas e flores secas, litografias piedosas, figurinhas santas esculpidas por imaginários rudes. O velho se ajoelhava na esteira, persignava-se, batia no peito, ouvia a ladainha que Maria Melo, sacerdotisa e mulher do vaqueiro, cantava numa espécie de latim. Ali, agachado e contrito, perto da negra Vitória e de Maria Moleca, voluntariamente escravas porque não tinham em que empregar a liberdade, reduzia-se muito, não se diferençava quase de Ciríaco, pastor de cabras. Finda a cerimônia, recuperava a grandeza e o comando:
- Ó negra! (Ramos, 2012b: 137-138).

Conclusão

Como se observa, a poética do sagrado na escrita de Graciliano Ramos é dotada tanto de referências familiares, como nas suas memórias, quanto de alusões à liturgia sagrada, como o badalar dos sinos, e aos lugares sagrados, como as igrejas e altares. Outro aspecto que não pode ser ignorado é a contextualização histórico-política da época, que se materializa no discurso de homens religiosos como padres e vigários e na crítica social de outras personagens.

Para o autor de *Vidas secas*, a literatura não deveria se adequar a um discurso político panfletário. Entretanto, a crítica e a literatura devem caminhar juntas, tratando dos temas que são concernentes à vida, como o sagrado e suas dimensões.

Referências

Moraes, Dênis de (2012). *O Velho Graça:* uma biografia de Graciliano Ramos. 1. ed. São Paulo: Boitempo.
Ramos, Graciliano (2013). *Angústia*. 68. ed. Rio de Janeiro: Record.
Ramos, Graciliano (2010). *Caetés*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso.
Ramos, Graciliano (2012b). *Infância*. 47. ed. Rio de Janeiro: Record.
Ramos, Graciliano (2010). *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso.
Ramos, Graciliano (2012a). *Vidas secas*. 116. ed. Rio de Janeiro: Record.

Para uma sacralização da capitular na obra do artista plástico João Vieira: as letras gigantes do sacerdote e as letras pintadas que lhe servem de leitura sagrada no interior do seu santuário

Resumo: *Uma certa dimensão sagrada e religiosa está presente na obra de João Vieira quando constrói letras gigantes. A sua decoração concorre para uma sacralização da letra capitular que agora se situa, não no livro mas na rua, onde a vida quotidiana é lida e compreendida. O autor em pose canónica, envolto em vestes tribais deixa revelar um sacerdote com poderes e intenções vincadamente sagradas no contexto da performance.*
Palavras chave: *Letra, Performance, Corpo, Sagrado.*

For a sacralization of the chapter letter in the work of the artist João Vieira: the giant letters of the priest and the painted letters that serve as a sacred reading inside his sanctuary

Abstract: *A certain sacred and religious dimension is present in the work of João Vieira when he builds giant letters. Its decoration contributes to a sacralization of the chapter letter that is now situated, not in the book but in the street, where daily life is read and understood. The author in canonical pose, wrapped in tribal robes lets reveal a priest with powers and intentions definitely sacred in the context of performance.*
Keywords: *Letter, Performance, Body, Sacred.*

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

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O reconhecimento do desenho das letras misturado com o ambiente familiar da escola fez com que João Vieira estabelecesse com as consoantes e as vogais uma forte empatia pessoal, desde a infância, decisiva para as opções estilísticas tomadas na maturidade.

Ingressa na Escola de Belas-Artes de Lisboa em1951, onde estabelece contacto com autores como Júlio Pomar, Lima de Freitas e Rogério Ribeiro, e com quem acabaria por partilhar um atelier. O neo-realismo, predominante na escola e no trabalho destes artistas, acabaria por ter consequências: abandona o curso, abandona também o atelier e, finalmente, abandona Lisboa indo refugiar-se em Trás-os-Montes.

Regressa a Lisboa em 1956, onde se liga a René Bertholo, José Escada e Gonçalo Duarte. Este grupo acabaria por ser denominado Grupo do Gelo tendo em conta que trabalhavam por cima do Café Gelo, que reunia também autores da escrita: Hélder Macedo, Herberto Hélder, Manuel de Castro e Mário Cesariny. Esta convergência da poesia e da prosa com as artes visuais seria fundamental para o rumo que a obra de Vieira iria tomar.

Depois de participar em diversas mostras colectivas, parte para Paris em 1957 na procura de bases formais e filosóficas para o seu trabalho. Na cidade das luzes seria orientado por Henry

Goetz e Arpad Szenes. Mas seria também nesta cidade que, juntamente com Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Gonçalo Duarte, Jann Voss e Christo funda o grupo KWY (circunstancialmente influenciado pelo grupo espanhol El Paso). É por esta altura que orienta o seu trabalho para o domínio da tipografia e do desenho das letras do alfabeto. Para este novo passo seria fundamental o seu contacto com o gestualismo de António Saura, um pintor do grupo El Paso, de quem absorveu a agilidade do registo da grafia. As primeiras obras onde a abordagem tipográfica de Vieira começa a surgir são logo do início dos anos sessenta.

A sua passagem por Londres e a sua ligação ao teatro através do trabalho cenográfico acabariam por conduzi-lo à performance. Assim, em 1970, realiza aquilo que denominaria por *acção-espectáculo*, uma das primeiras performances realizadas em Portugal, no âmbito da exposição *O Espírito da Letra* realizada na Galeira Judite Cruz. Nesta performance, Vieira destrói todas as obras expostas como sinal de que a performance é também um acto de resistência. Mas é a fusão entre o corpo humano e a tipografia que constitui a característica principal das suas intervenções.

1. Da visualização à monumentalidade da letra

A visualidade da escrita surge na sua obra logo no fim da década de cinquenta. Os anos sessenta são terreno de experimentação onde as letras, vindas de um fundo negro, parecem querer ganhar a luz do dia. São expressões gestuais de grande intensidade que marcam o nascimento da própria escrita que irrompe do vazio querendo instalar-se definitivamente na obra do artista. Esta escrita procura formas tipográficas discerníveis, que surgirão mais tarde.

A primeira metade da década de cinquenta é marcada por uma abstracção na qual já podemos vislumbrar alguns caracteres eminentemente gestuais, por vezes indefinidos e pouco assertivos em relação ao desenho individual das letras. O acto de escrever na tela faz-se sem a obrigação de dizer, sem a obrigação de soar, sem a obrigação de corresponder a um conteúdo semântico.

Nos anos setenta, Vieira explora novas abordagens e novos materiais no sentido de uma experimentação tridimensional, sem perder o fio condutor do seu trabalho e uma ética sempre ligada à textualidade. Novos materiais como poliuretano e espumas flexíveis aliadas a tintas de automóvel, permitem-lhe realizar obras de natureza tridimensional como *X grande* e *A grande* (Figura 1 e Figura 2).

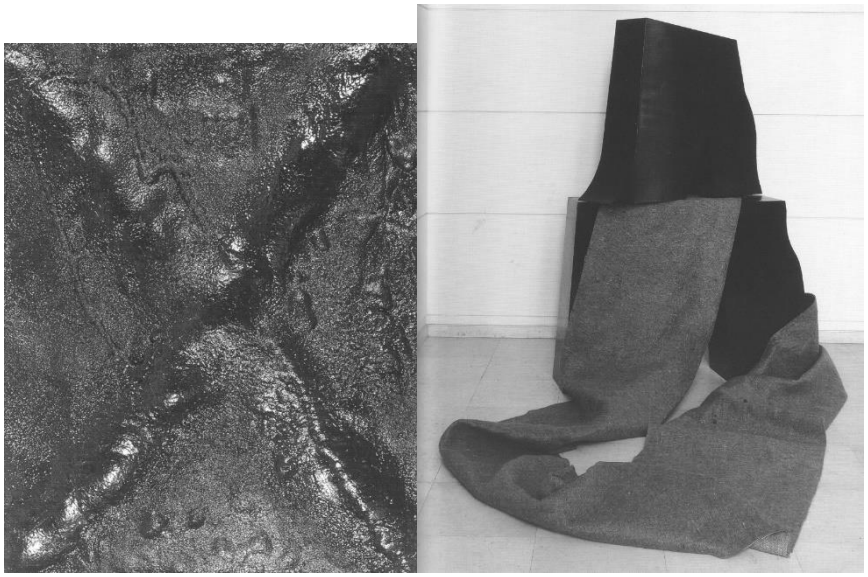


Figura 1 e 2. João Vieira ~ *X grande* e *A grande* (1970)

As letras tridimensionais em espuma acabariam por despertar o espírito crítico de Ernesto de Sousa, enquanto "operações estéticas" (Sousa, 1998, 177) para usar a sua terminologia, constituíndo autênticos mandamentos da modernidade e da vanguarda. Na sua selecção de artistas para a exposição *Do Vazio à Pro-vocação* do Salão da AICA, realizado na Sociedade de Belas Artes em 1972 e na Bienal de Veneza em 1980, as letras expandidas e flexíveis de Vieira foram uma presença fundamental. É precisamente na exposição realizada na Sociedade de Belas Artes que Vieira concebe um desfile de letras, onde uma passagem de modelos encarna o alfabeto de 'A' a 'Z'. Ainda na década de setenta há a registar a sua participação na Alternativa Zero, também organizada por Ernesto de Sousa, e onde Vieira apresentou a obra *Câmara Obscura* de 1976.

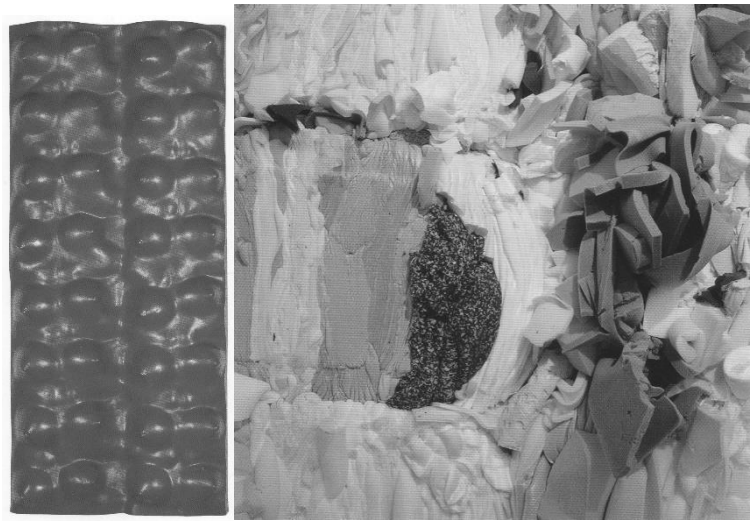


Figura 3 e 4. João Vieira ~ *Mamografias* (1981) e *Cortina de Espuma* (2002)

Os anos oitenta da arte portuguesa ficam marcados pela obra *Mamografias* (Figura 3), onde várias réplicas em espuma dos seios da Vénus de Milo se apresentavam no chão e dentro de janelas fictícias numa caricatura intencional à escultura de modelo nu. Nos anos noventa, Vieira continua a sua pesquisa em torno da pintura e da textualidade, trabalhando também com números. Apura certas formas e acaba ainda por realizar um projecto em torno da caligrafia chinesa – *Silêncio Chinês* – onde absorve as composições da arte oriental e do mundo fascinante da escrita chinesa.

Já em 2002, concretiza uma das suas obras plásticamente mais complexas onde utiliza espuma prensada para construir o efeito tipográfico obtido no contexto da pintura, apesar do desenho das letras ser neste caso pouco definido. O enorme muro de espuma de *Cortina de Espuma* (Figura 4) parece conter os mesmos critérios textuais da pintura, no que diz respeito ao registo gráfico da espontaneidade. A exploração em torno de novos materiais plásticos e linguísticos não se esgotaria nesta obra, bem como a exploração de outras escritas, que na obra *Alfabeto Latino e Grego* recorre ao plexiglass de várias cores para sobrepor letras e transparências. A descoberta de novas matérias, a experimentação e a surpresa, a revelação do efeito visual dos objectos, permite a Vieira ultrapassar o próprio signo e explorar o alfabeto enquanto código, manipulável estruturalmente nas suas unidades constituintes; estratégia que o vai absorver na década de noventa.

2. A sacralização da letra e o autor como sacerdote na performance

A tridimensionalidade da tipografia seria outro aspecto a que Vieira daria enfoque na sua carreira artística. As letras são, como ele próprio refere, "sinais alfabéticos" (Acciaiuoli. 2001, 427) que nesta abordagem permitem e até requerem uma visão espacial, uma observação de transeunte, transformando-se em entidades públicas, colocadas no espaço exterior. A letra em grandes dimensões ganha já uma preponderância e uma vitalidade suficiente, à qual o artista acrescenta ainda panejamentos que a decoram e enriquecem, como se de uma capitular medieval, iluminada ou decorada, se tratasse.

Uma certa dimensão sagrada e religiosa está presente na letra gigante de Vieira. O seu isolamento é a sua personalidade. A sua decoração concorre para essa sacralização da letra capitular que agora se situa, não no livro mas na rua, onde a vida quotidiana é lida e compreendida.

A escultura *'A' grande*, realizada em 1970, que aqui podemos observar – destruída numa performance realizada no mesmo ano na Galeria Judite Cruz no âmbito da exposição *O Espírito da Letra* – é marcada por uma firmeza arquétipa e por uma solidez que contrasta com a delicadeza da letra na página. Mas há algo de frágil também nesta monumentalidade: o panejamento que

forma um ‘U’ ou ‘C’ que está ao sabor do vento e que se concretiza como sombra da *letra-objecto*. Este panejamento representa a dimensão livre, exploratória e caligráfica do seu trabalho, enquanto a *letra objecto* representa a dimensão tipográfica, tendo a obra, deste modo uma dupla identidade. Diga-se ainda que a memória da sua pintura serve de coordenada para esta concretização onde, como tivemos oportunidade de constatar, o gesto caligráfico constrói a modularidade da tipografia.

O artista conceberia para a exposição *O Espírito da Letra* um conjunto de letras em madeira e *platex* que se confrontavam com a escala do corpo humano e agiam no espaço físico da galeria. As letras desta exposição são *seres vivos*, que acompanham a escala do homem para assim compensarem o seu aprisionamento estático – o seu tamanho é a sua libertação.

Deste modo Vieira passa a construir as letras em vez de as pintar. As letras passam a ser objectos fora da tela, existem no espaço. São concebidas como corpos e depois são tratadas cromaticamente de forma a obter uma patina do agrado do artista. Utilizando materiais e tintas nunca exploradas no contexto das artes plásticas, uma dessas patines era obtida com a utilização de tinta de automóvel que permitia dar ao objecto um brilho e um acabamento muito cenográfico.

Contudo, Vieira acabaria por negar a natureza sólida e estática da grande letra. A destruição de todas as letras da exposição constitui uma das primeiras performances realizadas em Portugal. Assim sendo, Vieira e os espectadores/intervenientes interagem, em colapso destrutivo, com as obras, deitando por terra a dimensão estática, autoritária e arrogante que aludia à ditadura vigente em Portugal em 1970. Em nossa opinião a destruição das letras era a única forma de resolver esta obra tendo em conta que cada trabalho de Vieira deixa transparecer o seu traçar, o gesto pictórico e a sua manualidade. É importante referir que a *sucata* resultante deste *happening* constitui verdadeiramente a obra final e a negação da intemporalidade da própria tipografia.

Este final é também um ritual de sacrifício que *mata* a obra.

Figura 5. João Vieira ~ *A grande* - destruição da exposição *O Espírito da Letra* (1970)

A fotografia de Vieira em frente de uma *letra-objecto*, em pose canónica, envolto em vestes tribais revela um sacerdote com poderes e intenções performativas destruidoras (Figura 5). Mais especificamente, esta imagem revela o poder de Vieira sobre a tipografia, pois o autor tem legitimidade para manipular o alfabeto e o próprio código, para transformar o desenho das letras como bem entende, enraizado numa atitude criativa, contemporânea e conceptual. O martelo que segura na mão direita, elevado para céu como um sacerdote, evoca todo o seu esforço de libertação, evolução e transformação do alfabeto, enquanto código não estático.

Conclusão

Para além desta dimensão corporal há um factor móbil e cinético que é aplicado à tipografia. As letras passam a caminhar e a deslocar-se no espaço. Se antes existiam planificadas na página ou cimentadas no monumento, agora estão livres e caminham.

O percurso de Vieira é acima de tudo transversal. Aborda o *design* tipográfico de uma forma extremamente pessoal e incomparável, tendo em conta a utilização da expressão caligráfica para a normalização visual do seu alfabeto e da sua abordagem à tipografia. Rompe com o suporte pictórico, transporta a tipografia para a escultura e depois para a performance, de onde segue para uma corporalização e sacralização da letra no contexto da performance onde se personifica enquanto sacerdote no seu próprio santuários pictórico.

Referências

Sousa, E. (1998) Ser Moderno... Em Portugal. Lisboa: Assírio & Alvim.

Profírio, J. (2001) João Vieira. in: AA.VV. KWY, Paris 1958-1968. Lisboa: Centro Cultural de Belém, Assírio & Alvim.

Macedo, H. (2002) Formas de Ler. in: AA.VV. João Vieira Corpos de Letras. Porto: Fundação de Serralves.

Fernandes, J. (2002) A Letra e o Corpo na Obra de João Viera. in: AA.VV. João Vieira Corpos de Letras. Porto: Fundação de Serralves.

Castro, E. (1971) João Vieira letra a letra. in: Colóquio Artes, N.º1, Fev. Lisboa: FCG.

Acciaiuoli, M. (2001) Biografia e História Analítica das Obras; in: AA.VV. KWY, Paris 1958-1968. Lisboa: Assírio & Alvim.

As Moradas da Arte em Paula Rego: Casa das Histórias

Resumo: *Este artigo tem como objetivo abordar de forma sucinta o trabalho de Paula Rego com particular enfoque à sua Casa das Histórias enquanto Museu de Arte Moderna. Trata-se de olhar a musealização deste lugar como um processo discursivo e reflexivo de afirmação artística. No contexto da musealização deste espaço aborda-se ainda a pintura e/ou desenho como lugar intimo, a morada/santuário. A representação do tempo psicológico, da espacialização das memórias e referências identitárias da artista. Partindo da reflexão sobre as experiências vividas em que o pensamento artístico de Paula Rego se constrói, sendo a sua vida e a sua obra, realidades inseparáveis.*
Palavras-chave: *Paula-Rego, Casa-das-Histórias.*

The Homes of Art in Paula Rego: House of Stories

Abstract: *This article aims to briefly address the work of Paula Rego with a particular focus on her House of Stories as a Museum of Modern Art. It is about looking at the musealization of this place as a discursive and reflective process of artistic affirmation. In the context of the musealization of this space, painting and/or drawing is also approached as an intimate place, the home/sanctuary. The representation of psychological time, the spatialization of the artist's memories and identity references. Starting from the reflection on the lived experiences in which Paula Rego's artistic thought is built, her life and her work being inseparable realities.*
Keywords*:Paula-Rego, House-of-Stories.*

Cristina Grilo Lopes, Portugal
Artista plástica
clopes99@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O trabalho de Paula Rego reflete uma vida repleta do poder da realidade e da ilusão, de luz e de sombra e ainda da força criadora nas mulheres que perseveram em desafiar, apesar de tudo.

Nasceu em Lisboa a 26 de Janeiro de 1935 e entre 1952-1956 estuda na Slade School of Fine Art em Londres. Nesses anos de importante formação artística conhece, o ainda estudante, artista inglês Victor Willing, com quem viria a casar e ter três filhos. Desde que se conheceram e viveram juntos até à morte deste, em 1988, a pintora afirma que sempre que pinta, Victor Willing está por perto. Como se a sua presença estivesse por toda a parte mesmo quando não se vê. Quanto à sua obra, desde a década de 50 até aos trabalhos mais recentes, podemos identificar várias fases. Há, no entanto, uma insatisfação que se transmuta em criação, que nunca se acomoda.

Após ter sido convidada a integrar a 1ª edição do programa "Associate Artist Scheme" na National Gallery em Londres em 1990 e ter recebido uma série de doutoramentos atribuídos por diversas Universidades do Reino Unido, recebeu em 2004

a Grã-Cruz da Ordem de SantÍago da Espada, concedida pelo Presidente da República de Portugal e em 2010 foi nomeada "Dame Commander of the Order of the Brithish Empire" pela sua contribuição para as Artes, pela Rainha do Reino Unido. Em 2009 dá-se a abertura da Casa das Histórias Paula Rego, em Cascais, Portugal, como sendo um museu dedicado à obra de Paula Rego e Victor Willing, com projeto arquitetónico de Eduardo Souto de Moura, vindo assim à data a coroar uma já conceituada carreira artística.

Casa das Histórias Paula Rego

A Casa das Histórias Paula Rego inaugurada em 18 de Setembro de 2009 em Cascais representa um pilar no panorama da arte contemporânea. Distingue-se de imediato na paisagem o edifício de betão pigmentado a vermelho, sem grandes expedientes, recorrendo assim a um minimalismo histórico e regional. Composto por duas estruturas piramidais que evocam silos e chaminés, como as que compõem o perfil do palácio de Sintra e diversos volumes que compõem o conjunto configurando quatro alas (figura 1). Estas alas são subdivididas no interior em salas sequências, dispostas em torno de um volume central mais elevado, que corresponde à sala de exposições temporárias. O interior é luminoso e em tons neutros, pavimentado a mármore azulino. Contempla 750m2 de área de exposição, uma loja, uma cafeteria com esplanada, um auditório com 195 lugares e um amplo jardim.

Figura 1. Edifício Casa das Histórias Paula Rego (site Casa das histórias 2009).

Assim a Casa das Historias Paula Rego funciona como a musealização dum lugar onde a arte contemporânea se recria. logo, "a filosofia lida com conceitos enquanto a arte

cria novas experiencias, mas ambas as disciplinas se podem transformar uma à outra" (Colebrook, 2003). O museu permite desta maneira uma abordagem crítica sobre a contemporaneidade, num processo discursivo e reflexivo sobre a nossa sociedade (fig.2 e fig.3). Tal como Deleuze explicita " A obra de arte moderna não tem nenhum problema de significado, apenas tem um problema de uso" *The modern work of art has no problem of meaning, it only has a problem of use*: tradução livre da autora, (Deleuze, 2000). O que fica em aberto então é a possibilidade de quem fruí a obra de arte a "usar" como elemento catalisador, tornando-se ecologicamente reciclável e permeável á interpretação. Paula Rego demonstra que se pode trabalhar com os medos, com o grotesco, com aquilo que nos incomoda, mas a que todos estamos sujeitos e que faz parte da condição humana.

Figura 2. Interior da Casa das Histórias, Cascais, Portugal (Luísa Ferreira 2020).

Figura 3. Interior da Casa das Histórias, Cascais, Portugal (Luísa Ferreira 2020).

A coleção pertencente à Casa das Histórias compreende pinturas, gravuras e desenhos de Paula Rego, feitos desde finais dos anos 50 bem como algumas obras do seu marido Victor Willing e uma fração do seu espólio documental. Para a criação desta coleção, Paula Rego doou todas as suas gravuras, mais de 257 obras e um conjunto de 278 desenhos. Para além disto, a artista emprestou 52 pinturas, 206 desenhos com estudos para a figura e composição de obras criadas nas décadas de 80 e 90 e todos os estudos em aguarela produzidas para as pinturas da capela do Palácio de Belém em 2002. A tipologia expositiva da Casa das Histórias caracteriza-se pela apresentação rotativa da coleção, dando a conhecer o percurso criativo da artista ao longo das décadas, com destaque para os períodos marcantes que abarcaram mudanças temáticas, formais ou técnicas.

As moradas da Arte

A sua história pessoal tem sido desvendada por biógrafos como John McEwen, Ruth Rosengarten, Marco Livingstone ou Emília Ferreira entre outros. Descobrindo os temas de teor político, passando pelo quotidiano da vida familiar ou pela reinterpretação de fábulas e contos populares. A artista não cessou de criar um trabalho plástico coeso e pleno de metamorfoses. Após a fase da assemblage na década de 80 os animais dominaram os trabalhos, na série "Macaco Vermelho", de 81, à "Menina e o Cão", de 86, que tratam de forma subversiva temas ditos polémicos, como sexo e poder, dominação, sedução e violência. Com frequência, recorreu à apropriação de personagens pré-existentes, como sucede com as «Óperas», em 83, e com a série das "Vivian Girls", em 84. Interessa-lhe também a ilustração, como em "Nursery Rhymes" ou "Peter Pan".

Nas obras mais recentes os animais foram substituídos pela representação naturalista de pessoas. Esta evolução processou-se a par da densificação do trabalho pictural em que a composição se concentra na cena única e o espaço se torna mais complexo. Em 92, as "Histórias da National Gallery", foram uma oportunidade para uma artista que já alcançara a maturidade criativa e a consagração internacional. Nas "Dog Women", expostas em 94, a animalização da figura humana é assinalada no título da série e parece estar por vezes presente na postura dos corpos. esses trabalhos, com que se iniciou o uso sistemático do pastel, uma personagem única de mulher concentra e revela o tema da dominação na representação do corpo, agora praticada sobre a observação do modelo. É com essa série que a pintora começa a trabalhar diante do modelo vivo durante toda a execução.

Já na série "O Crime do Padre Amaro" novas histórias são geradas. Por exemplo em *Mãe (Mother)* Paula Rego retrata o protagonista de *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós. Vestindo uma saia de xadrez, memória das saias das mulheres de pescadores da Ericeira, onde a família da artista tinha uma quinta (fig.4). No romance, o padre Amaro Vieira, órfão aos seis anos, foi adotado pela patroa de sua mãe, a Marquesa de Alegros. Enquanto as filhas desta ocupavam o tempo com modas e caridade, o passivo Amaro, destinado a tornar-se padre por vontade da sua mãe adotiva, entretinha-se com as criadas que o vestiam de menina, o envolviam em intrigas e lhe ensinavam histórias de santas. Usando o polémico romance queirosiano, obra admirada pelo pai da artista numa época em que não era bem aceite. A pintora recria a atmosfera de perversão e candura.

Figura 4. Paula Rego (1997), *Mãe*. Pastel sobre Papel e Alumínio, 180x130 cm. Foto Fundação Calouste Gulbenkian, Susana Neves (2009).

Apresentada na Dulwich Picture Gallery, em Londres, 1998, a série *O Crime do Padre Amaro* denota novamente que nas obras da artista portuguesa a violência pode ser exercida pelo mais dócil cordeiro. Em 1999, o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa apresentou *O Crime do Padre Amaro* em conjunto com *Untitled* da série subordinada ao tema do aborto. É toda esta complexidade e comprometimento que passa para os seus trabalhos e é por isso que, quando os vemos, muitas vezes nos confrontamos connosco, com as nossas próprias imperfeições. "Desta forma o carácter afirmativo da arte tem, entre outros, a sua origem na afirmação profunda dos instintos de vida, na sua luta contra a opressão instintiva, social e pública "(Marcuse, 2007).

Conclusão

O trabalho de Paula Rego é muito mais que virtuosismo técnico. É o desvendar de um universo complexo onde sobrevive um imaginário de infância, sobretudo depois da recuperação de uma figuração legível, como via privilegiada para a tradução do seu mundo. Memória ficcionada e transposição dos conflitos do presente, medos do passado, onde realidade e imaginação mutuamente se intercetam, na sua produção artística. Neste universo, o desenho e a pintura de Paula Rego são inseparáveis da criação de histórias. A sua obra rompe práticas políticas, o despotismo, prisões internas e violência enquanto acusa o autoritarismo sexual onde reina uma hierarquia masculina. Sendo notória a

subversão iconográfica e a inversão das representações tradicionais dos papéis sexuais enquanto representativas de um conjunto de armas contra a ordem patriarcal.

Rosengarten refere que com Paula Rego pela primeira vez ouve uma rutura na pintura e no cânone ocidental. Até então os quadros realizados por mulheres não exprimiam a força e o poder feminino que se observa na obra de Rego. A sua força é admirável, assombrosa e monstruosa, inigualável, triunfantemente feminina. Ao desenhar temas como a legitimidade, a autenticidade, a paternidade, o amor e o conflito, a dignidade e a humilhação que a paixão pode suscitar, os vínculos que ligam homens e mulheres, as desigualdades entre os sexos, gerações e classes sociais, o aborto, a sexualidade, entra em terrenos senão perigosos, pelo menos bastante desconfortáveis, tornando visível o que a cultura ocidental judaico-cristã considera proibido ou pecado. Em suma, nas suas pinturas moram os arquétipos, bem como uma humanidade cheia de contradições, absolutamente carnal.

.

Referências

Casa das Histórias Paula Rego. [Consult. 01 Nov. 2020]. Disponível em URL: http://www.casadashistoriaspaularego.com/pt/.

Colebrook, Claire (2003) Gilles Deleuze. London: Routledge. ISBN: 978-0415246347

Deleuze, Gilles (2000) Proust and Signs, Minneapolis: University of Minneapolis Press. ISBN: 0-8166-3258-8

Exposição: Paula Rego, Desenhar, Encenar, Pintar [Consult. 01 Nov. 2020] Fotografia. Disponível em URL: https://www.facebook.com/casadashistoriaspaularego/photos/pcb.3913722642033482/3913678122037934/

Ferreira, Emília (2010) Paula Rego (Pintores Portugueses). Matosinhos: QuidNovi. ISBN: 978-989-554-697-8

Livingstone, Marco (2004) Paula Rego. Fundação Serralves / Edições ASA. ISBN: 9789727391370

Marcuse, Herbert (2007) Dimensão Estética. Lisboa. Edições 70. ISBN: 9789724414249

McEwen, Jonh (1997) Paula Rego. London: *Phaidon Press*, ISBN: 9780714836225

Paula Rego (1997), *Mãe*. Pastel sobre Papel e Alumínio, 180x130 cm [Consult. 01 Nov. 2020] Fotografia. Disponível em URL: https://gulbenkian.pt/museu/ .

Rosegarten, Ruth (2004) Compreender Paula Rego: 25 Perspectivas. Porto: Fundação de Serralves. ISBN: 9728892241

.

Brasil (Pro)Fundo: Uma Experiencia Poética do Sagrado

Resumo: *Ao imigrar da França para o Brasil profundo, pude descobrir o esplendor da arte popular que convoca os sensórios e a imaginação ativa para um encontro com o Sagrado. Esse Imaginal encantador do sagrado despertou então em mim uma vocação poética criadora. Minhas primeiras pinturas logo se voltaram para as casas de barros com seus altares e santos na parede, e as procissões religiosos na paisagem urbano. Ao ler Gaston Bachelard pude verificar a positividade de tais imagens arquetípicas cujas virtudes ontológicas nos abrem ao diálogo com o sagrado. Neste ensaio poético, utilizando a fenomenologia da imaginação criadora de Bachelard, percorre os atalhos da imaginação em duas pinturas minhas; uma da casa de barro com seu Sagrado Coração na parede e de uma procissão do "bom jesus" em Minas, que despertaram em mim um sentido do segredo do real. Quero mostrar neste artigo que a abertura pelo poético, como no religioso, devolve uma Transparência de mundo que se conecta com a nossa Alma, transformando os espaços vividos em Santuários intimos.*
Palavras-chaves*: imaginação, poética, sagrado, paisagem, santuário.*

Brasil (Pro) Fundo: A Poetic Experience of the Sacred

Pierre Georges Gabriel Crapez, Brasil
Universidade Federal Fluminense, Departamento de Arte
pierrecrapez@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

INTRODUÇÃO

Com a minha vinda ao Brasil e meu contacto com as raízes míticas do seu imaginário, fui levado a repensar a minha leitura do real. A antinomia tradicional entre mito e razão, sagrado e profano, imaginário e realidade, foi-se desfazendo na minha mente, passando a discernir suas complementariedades mútuas. Desafiado, me iniciei na pintura como forma de me inserir neste contexto. Minhas primeiras pinturas retratavam suas modalidades ritualísticas e seus símbolos mítico-religiosos, muitas vezes presentes na visualidade brasileira e me conduziram a decifrar as imagens-arquétipos que emergem do inconsciente. Tais descobertas me levaram a considerar que os conteúdos mitológicos fazem parte da própria arqueologia da psiquê, reafirmando o pensamento de M. Eliade segundo o qual; "o conteúdo mítico não é um estádio da consciência, mas ele é um componente da estrutura da consciência do homem" (Eliade, 1987).

Mas os mitos que permeavam outrora a arte, dando-lhe um sentido de permanência, foram substituídos na modernidade por novos mitos e ritos efêmeros em constante mutação. Uma imageria caracterizada pela velocidade, pela serialização e pela fragmentação, constituía-se em obstáculo ao mergulho profundo na realidade, na essência

das coisas. Mas o aparecimento de elementos simbólicos provenientes do imaginário mítico na arte contemporânea, e o questionamento da temporalidade e espacialidade atual, revelam um desejo de reintroduzir um sentido de permanência diante de um mundo fragmentado e onde os simulacros substituíram a própria realidade.

O retorno ao sagrado que se firma como tendência no interior da produção artística contemporânea segue duas tendências; uma, limitando-se a um simples modismo com apropriação dos seus signos, mera tendência esotérica decadente e nostálgica do passado. A outra vertente propõe um retorno ao sagrado afim de responder a uma real indagação em torno de uma redefinição do sentido da Arte perante o real. Com a fenomenológica que crítica o poder da ciência, se redescobre o sentido do enigma-mistério da existência, presente na raiz dos mitos primordiais e no pensamento religioso. Mais ainda, restabelecem-se o papel do sagrado presente na tradição cultural, numa perspectiva sociológica, enquanto modalidade unificador capaz de fomentar o sentimento de pertencimento ao corpo social e aos lugares, com seus encantos.

Para construir nossa reflexão sobre o sagrado na arte, analisamos aqui duas pinturas minhas, ***fogão de lenha*** e ***procissão do bom jesus***, realizadas nas minhas andanças no interior do brasil. São imagens poéticas, vividas, que se materializaram pelo pictórica.

> Ao nível das imagens vividas, a relatividade do sujeito e do objeto é total. Distingui-los é desconhecer a unidade da imaginação, é abandonar o privilegio da poesia vivida (Bachelard,1943, p.123).

Por esse motivo percorremos aqui tais imagens à luz da fenomenologia da imaginação criador de Bachelard, seguindo os atalhos dos devaneios, partindo de imagens arquetípicas nelas encontradas, com o intuito de *desvelar* seus significados e suas potencialidades enquanto enunciações de mundo, afim de despertar um destino de imagens para a Arte hoje, em um contexto tão voltado para o niilismo e a descrença. Utilizaremos como chaves hermenêuticas na leitura da primeira obra as considerações encontradas nas obras de Bachelard; o **santuário de barro** (enquanto ninho e casa onírica), **o fogo intima** (com a poética do fogo), e **a mensagem da fénix** (com a imagem do sonho de voo). Para a segunda pintura escolhemos como atalhos; **a procissão** (enquanto imagens da raiz), **as luzes das velas** (nas poéticas das velas), e **a cruz** (enquanto a árvore aérea).

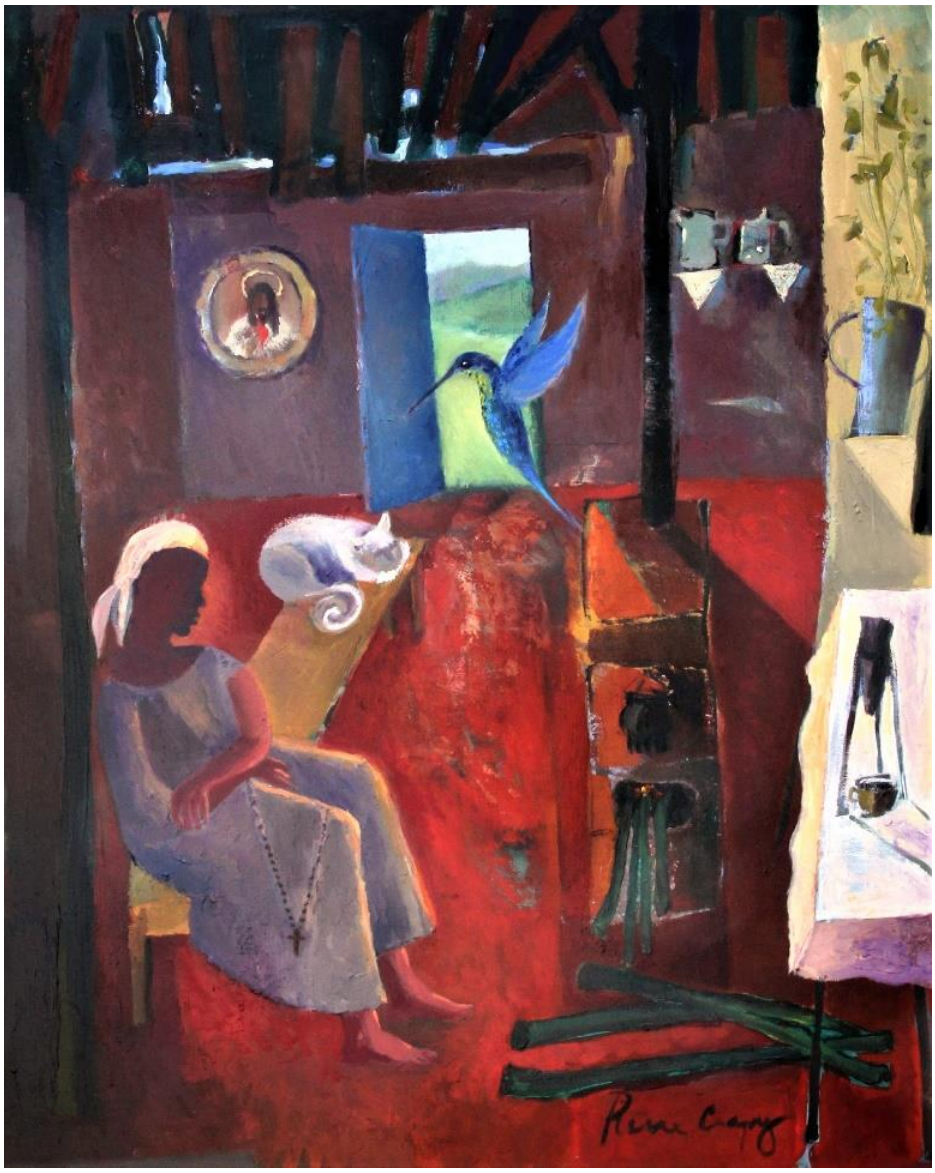


Figura 1. ***Fogão de lenha***; Pintura, óleo sobre tela, 1989, coleção Thales Aráujo Carlos

O SANTUÁRIO DE BARRO

Neste quadro vibra toda a matiz da minha emoção telúrica, quase monocromático, que então coloriu minha alma ao adentrar pela primeira vez numa casa de barro em Minas. Ali entendi toda poética do habitar, de habitar a Terra, e que até hoje para mim carrega a áurea de *um santuário*. Pois o santuário remete a casa da alma, a uma experiência profundo de si mesmo em conexão com o coração do mundo. O santuário seria então muito mais o lugar de uma experiencia profunda de que um espaço grandiloquente. Essa morada, em sua quentura, provocou meu *espanto.* Era uma morada humilde, mas prenha de paz e de uma presença sagrada aos meus olhos, que eu logo quis pintar e eternizar pela arte. Vários signos estão presentes na imagem, induzindo um cogito de devaneador em busca das paisagens da intimidade. Estes conduzem os devaneios em atalhos e meandros

pela dinâmica da imaginação, colhendo as promessas de um Mundo resguardado no coração da mata. No coração da mata havia uma casa, havia uma casa no coração da mata! Nela a "dona Bembem", camponês lendária do lugar, filha de escrava, me acolheu e me ofereceu um café coado no fogão de lenha, cujo perfumo preenchi o pequeno recinto, dilatando meus sentidos, e onde pude *saborear plenamente um momento,* um momento sagrado que se *impregnou* em mim, pois experimentava ali um estado singular, o *estado poético*, só identificado mais tarde ao ler Bachelard. A casa de barro pela sua materialidade é um cacho de imagens nascidas do diálogo entre imaginação e natureza. Era uma casa de taipa, trançada de madeiras e bambus, revestidas de argila como aquela de João de barro, o pássaro. Para um sonhador, a casa lembrava as feituras do ninho, um ninho em sua quentura. Dele tirei lições de uma arquitetura em harmonia com a vida, mas também lições humanas. Quando sonhamos a casa feliz, morada ou choupana, não visualizamos a bela casa, mas a casa acolhedora, *aninhada na natureza*, que reivindica um bem-estar natural e espontâneo, uma cota de instinto. O impulso e a sapiência natural do abrigo em sua simplicidade primitiva estavam aqui, contrapõe-se a casa racional da cidade. Recuperava-se o bem-estar na gênese da casa, com todos os valores de alivio nela contidas. Eis a essência do abrigo, a casa do ser, do seu bem-estar. "Em seu germe, toda vida é um bem-estar. O ser começa pelo bem-estar." (Bachelard, 1957, p.115)

A casa de taipa é, nesta perspectiva, uma casa onírica, uma casa essencial, o arquétipo da casa, a gema da casa, seu embrião. Descobri então que ela era ao mesmo tempo ninho, ovo e útero, uma promessa de vida e um ventre materno, *a metáfora do ventre da Terra- Mãe*, prolongamento da matriz cósmica. Chega a ser, neste movimento da imaginação, um sonho da terra para o Homem, uma prova do seu bem querer! Sonhar a casa como um ninho é sonhar um lugar no jardim do mundo, é sonhar o mundo como um jardim e um pedaço de paraíso. "A casa onírica tanto como o ninho não conhece a hostilidade do mundo" (Bachelard, 1957, p.115).

Neste ninho onde se assegura a proteção da cria concentra-se um desejo de vida, de vida na plenitude, de paz e harmonia junto as estrelas, pois o ninho assentado no galho se abre a contemplação das estrelas. A casa de barro é uma plasmar poético da utopia, de um sonho de reconciliação do homem consigo mesmo, com a terra, com o cosmos, com os Deuses, lembrando a quadratura de Heidegger; *"salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente um habitar"* (1954). Habitar para esse filosofo é um sistema de relação ao mesmo o tempo vertical e horizontal, celestial e terrestre, devolvendo, por assim dizer ao ato de habitar,

uma *cosmicidade*. A casa de barro aqui é a imagem de uma vida reconciliada com a Terra! E por isso possua raízes míticas, é uma árvore de vida, um princípio de vida. A casa na cidade é a casa desenraizada! "É preciso sonhar bem e permanecer fiel ao onirismo dos arquétipos enraizados no inconsciente do ser humano (Bachelard, 1947, p.3). A casa de barro é o símbolo e a metáfora de uma vida conectada com o Todo. Aqui as frestas abertas no teto mal-acabado, trazem uma luz zenital. Esta abertura é o olho constantemente aberto do céu sobre a casa! O coração da casa banhado pela luz do dia, também contempla as estrelas de noite. Uma casa de barro é essa abertura para o infinito, seu portal.

O FOGO ÍNTIMO

O fogão de lenha, num canto da casa, deu o título ao quadro. É um indício para a imaginação decifrar o conteúdo poético da pintura. Nele se vê uma chama adormecida. Ora, a chama é um mundo para quem vive a solidão do sonhador, e quando com ela se abre um diálogo, um sonhador vira poeta. Todo poeta, no *claro-escuro* de seu ser pensante, em seu canto recolhido, sabe iluminar o mundo como a chama.

> O devaneio da pequena luz nos traz de volta ao reduto familiar. Parece que há em nós, recantos sombrios que só toleram uma luz vacilante. Um coração sensível ama valores frágeis. (Bachelard,1961, p.60)

Presente num quadro pendurado, a imagem tradicional do Sagrado Coração com sua chama da Compaixão, ilumina a casa e queima, como queima o coração do devoto. "Não sentíamos nós os corações em fogo quando Ele falava conosco? (Lucas 24, 32). Essa chama é um símbolo da vida em várias religiões. Ela é signo da força vital que habita o nosso corpo e é o símbolo do centro de nosso ser. Aqui o Sagrado Coração de Cristo, exposto na parede, reina como um *guardião do lugar, v*igiando sobre a casa. O fogo no fogão, a chama do Sagrado Coração na parede, o terço na mão, todos parecem entoar juntos uma prece, enquanto a dona da casa permanece imersa em seu espesso silencio. Todo sonhador sabe que, só silenciando os rumores do mundo no coração é que se pode escutar o sopro suave do espírito. O gato, mestre de cerimônia da casa, grande sonhador, parece nos ensinar, em sua serenidade animal, essa lição de sabedoria.

A FÊNIX MENSAGEIRA

De repente, deparamos na imagem com um beija flor! Hoje não sei se vi ou imaginei esse ser delicado entrando furtivamente no recinto! Como não ver aqui a metáfora de uma *anunciação natural!* O sonho materializado de um pássaro flamejante, uma fênix com o colorido suntuoso do arco íris, seria a imagem de uma mensagem do Alto e de uma benção para a casa. Bachelard nos ensina que a casa-ninho é o esconderijo

da vida alada, dos sonhos leves. Há nela a imagem do repouso após o voo. O ninho, é o esconderijo de um ser que se sabe destinado a alçar voo, ao mesmo tempo é um sonho de liberdade e segurança. Como não ter *sonhos de voo* numa casa de barro. A casa de barro é o sonho do homem livre, livre da alienação, da dependência do sistema, de uma proteção contra as hostilidades da vida.

Assentado no galho, nas varando dos céus, todo ninho participa de mistério da árvore que o carrego. Há na imagem do ninho um duplo enraizamento; um enraizamento no céu e na terra. A casa-ninho contemplada aqui, tornou-se um centro de universo, nela o homem se situa num entre dois, Céu/Terra, ele encontra *seu lugar cósmico*. A casa-ninho, no fundo, se ergue sobre a cripta de uma imagem onírica, sempre sonhado como essa casa ideal que nos remete as raízes arcaicas de verbo habitar.

Todas essas virtudes das imagens encontradas em nossos devaneios sobre a casa de barro nesta imagem, simplesmente seguiram o eixo de intencionalidade que a estabeleceu enquanto pintura, e constituam aos nossos olhos uma verdadeira *constelação de valores* que reforça seu estatuto de santuário. Pois é a luz de um olhar sonhador que ilumina uma simples casa, espaço vivido, e lhe atribua o valor de um santuário, de um *santuário doméstico*. Assim toda casa sonhada e vivida como seus valores de amparo, quietude e aconchega, prepara para um devaneador um lugar único, de um valor absoluta. Um lugar que, então se mantem pelas orações e pelos afetos nela introjetados, torna-se um lugar sagrado, onde o homem pode dialogar consigo mesmo e até com as estrelas acima da sua cabeça. Habita-se um santuário quando, não só o corpo, mas um coração encontra na casa, sua doce acolhida, seu paraíso.

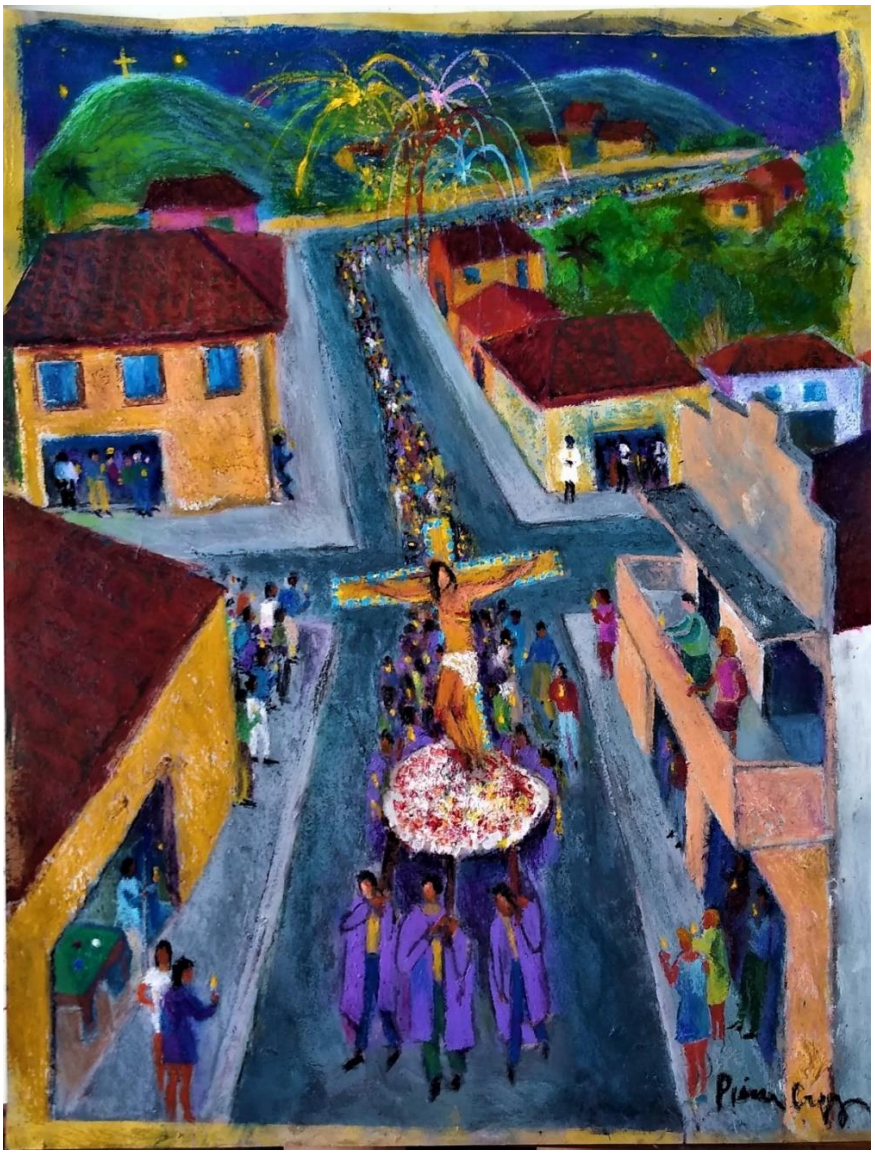


Figura 2. “Procissão do Bom Jesus”. Pintura sobre papel canson,1989, coleção do artista.

A PROCISSÃO

Numa pintura, que durante anos ficou adormecida em um canto do meu ateliê, recentemente finalizada, expressei meus sentimentos ao vivenciar a processão religiosa denominado “o jubileu do senhor Bom Jesus’; a celebração tradicional da pequena cidade de Rio Piracicaba, cidade do triangulo mineiro. Na ocasião, o povoado se reúne em corteje ao cair da noite, carregando a cruz do crucificado pelas ruas da cidade. A minha pintura é a imagem dessa fileira de fiéis que lentamente serpenteia as ruas, passando pelo centre da pequena cidade. Como não encontrar aqui a imagem da raiz que se move. “A raiz é uma palavra indutora, uma palavra que faz sonhar, uma palavra que vem sonhar em nós” (Bachelard, 1948, p.293) Sonhamos aqui o nosso enxerto nas raízes do mundo, em sua dinâmica para as profundezas da terra. Pertencemos então a grande árvore da vida.

> “A imaginação é uma árvore, ela tem as virtudes integradoras da árvore, ela é raiz e ramificação. Ela vive entre terra e céu. Por muitos sonhadores a raiz é um eixo de profundeza, ela nos remete ao um passado distante, ao passado da nossa espece”. (Bachelard, 1948, p. 300)

Nesse rito a céu aberto, parecia que eu era transportado em um tempo ancestral, um tempo de origem, um tempo que funda todos tempos. É essa a função do rito, quer nos proporcionar uma experiencia que nos conecta as origens, as forças da natureza, ao mesmo tempo nos unir ao corpo social, em uma mesma cadeia de acontecimentos, enxertando o cotidiano na dinâmica transformadora da Criação.

Naquela ocasião um sentimento forte de *alteridade* reforçado pela efervescência sensual das cores, luzes e sons, por mim então desconhecida, me mostrou o quanto o domínio do sagrado e do profano constituam duas esferas de estados mentais distintas, mas que ao mesmo tempo forçavam uma tomada de consciência do si mesmo e de suas potencialidades. O fundador da sociologia, Durkeim, já dizia, no início do século vinte, em seu livro “as formas elementares da vida religiosa”, o quanto o sagrado era um território á parte, um território que pela sua efervescência arrancava o indivíduo do isolamento e o confrontava ao coletivo, a sociedade, provocando uma transformação interior, não somente no grupo como no sujeito. “Le déroulement des rituels accroit le sens moral et engendre des representations collectives” (Durkeim, cit. Lebot,1994, p.24)

Esse rito sagrado exasperava em mim a dimensão do social e forçava meu pertencimento pelo encantamento. Senti o quanto o sagrado agrega os membros da sociedade e que na ausência desse experiencia de imersão no corpo social, o indivíduo podia se sentir desemparado, tendo que inventar suas próprias regras existenciais. O sagrado e o profano certo, apresentam essa polaridade, mas ambos se sustentam e se salvaguardam mutualmente. “o valor do sagrado consequentemente é de imprimir sobre toda consciência interior uma sensibilização reforçada do seu pertencimento social assim como individual” (Richman, 1995, p 28)

Vive-se nessa celebração uma experiencia temporal, mas também espacial, diferente. Debaixo do céu, mas pisando na terra, descobre-se a cidade, lugar de trocas e agitação, agora revestida de um manto solene, dialogando com a esfera celeste.

Abre-se a cortina do sagrado sobre a realidade, despertando em nós uma vontade poética de expressar e decifrar o ***segredo do real.*** A cidade se transforma na ocasião em um santuário das almas em busca do sentido profunda e inefável da realidade.

> Il est réellement urgent, en ce moment présent où la pensée de l´espace et du temps se réforme, de penser á nouveau l´énigme où le secret du réel qui demeure, em tous temps, une des plus poignantes pensées. Penser le "secret" du réel est la pensée même du "sacré". L´imagerie religieuse actuelle, sa ressurgence, appellent á la pensée du secret, du sacré (Le Bot,1994, p.36)

AS CHAMAS DAS VELAS

A encenação trazia então no meio da multidão, as metáforas da salvação, redenção e expiação que caracterizam a cristandade, reconciliando Terra e o Céu. A procissão caminhando e ecoando seus cantos litúrgicos na cidade, despertando os sentidos com as luzes de velas, caminhava *consagrando a cidade*, esse lugar do *viver juntos*. Vi a cidade, debaixo do olho da lua e do céu estrelado, sendo iluminada com as chamas das velas, como mil pequenas estrelas terrestres refletindo a abobada celestial, *o reino do céu*.

> A mitologização, tem sido o método praticado universalmente para tornar esse reino inteligível, visível ao olho da mente. A terra prometida, portanto, é qualquer terra reconhecida com *mitologicamente transparente* e o método de aquisição desse território não é pela prosaica ação física mas *poeticamente,* pela inteligência e pelo *método da arte*, de modo que o ser humano deveria residir nos dois mundos simultaneamente, o da lua iluminado e o do sol iluminador. (Campbell, 1986, p.58).

Naquela ocasião os fogos de artifícios acima das casas explodiam em pétalas de cores e pareciam restabelecer uma filiação cósmica. Um buquê de cores ecoando no infinito! As flores, todas as flores são chamadas para a luz! "A chama de vida do ser que floresce é uma tensão em direção ao mundo de pura luz" (Bachelard, 1961, p86). Testemunhava-se nos rostos e nos olhos de camponeses, gentes humildes e de etnias diversas, um sentimento de pertencimento mirando o crucificado, em uma entregue apaixonada onde se refletiam as chamas das velas.

> A chama é para o sonhador imagem do um devir flamejante. A chama é para ele um mundo tensionado par o devir. O sonhador enxergue seu próprio ser, seu próprio devir. Na chama o espaço se move, o tempo se agita, tudo treme quando a luz treme. (Bachelard, 1961, p.33)

É o espetáculo da fé, uma experiencia de todos os sentidos e cujo encenação e brilhos das chamas dialogam com o céu estrelado. Assim são as almas em adoração, tocadas e elevadas pelo poder da imaginação até o reino do céu.

> O sonho não segue o caminho da razão. Quanto mais forte é a razão que se opõe a um sonho, mais o sonho aprofunda suas imagens. Quando o devaneio se entregue realmente, com todo o seu poder, a uma imagem adorada, é essa imagem que regula tudo. (Bachelard, 1943, p.228)

A CRUZ

A cruz de madeira, matéria transfigurada, ícone venerado pela cidade, esculpido segundo a lenda por antigo escravo, traz aqui uma dimensão redentora e trágica. A figura de madeira tradicionalmente carregada nos ombros de alguns devotos revestidos de mantos cores purpuras destinadas ao ofício religioso é uma *figura limiar***,** pertencendo aos dois mundos ao mesmo tempo; ao intemporal referindo-se ao humano em suas denotações retratadas, enquanto pela conotação, se abre para a campo da Eternidade. A imagem da cruz carrega outra dualidade que também suscita o movimento da imaginação. Nascida da madeira, ela é a árvore ereta, uma imagem indutora, uma imagem que nos induz ao enraizamento e a uma ramificação aérea, buscando a luz. Mas é a retidão, enquanto valor, que contemplamos na cruz. "A árvore ereta é uma forca evidente que conduz da vida terrestre ao céu azul". (Bachelard,1943, p. 208)

Em sua dupla orientação de verticalidade e horizontalidade que se cruzem, também se desafia as fronteiras que comumente nos separam uns dos outros (horizontalidade) e do "reino do céu" (verticalidade). "Mas a árvore que sofre é o apogeu da dor universal" (Bachelard,1943, p. 222). Por isso as raízes dessa imagem de madeira descem até as mais profundas dores humanas, para sustentar a terra inteira, e de lá nos suspender na eternidade. Aqui, diante dessa magia da imagem trágica, a agonia do tempo e o êxtase da eternidade são a mesma coisa.

> Pois essas são as formas limiares no espaço entre tempo e eternidade. Lidas numa direção simbolizam a passagem da luz da consciência, do envolvimento no campo do nascimento e morte para a identificação com a fonte imortal, que não nasce, nem morre nunca; nem tendo sido, deixará de ser. (Campbell,1986, p. 67)

A cruz, em seus aspectos positivos, é uma árvore da vida que ecoa aqui três vezes na imagem; no crucifixo carregado, no cruzamento das ruas que emoldura a cena e no cruzeiro cravejado de luzes localizado no cume da montanha, no ponto mais alto da cidade, vigiando assim dias e noites sobre a cidade.

> A luz no alto é um princípio da centralidade, tem um valor tão grande na hierarquia das imagens! para a imaginação o mundo gravita em torno de um valor. (Bachelard, 1957, p.177).

Tais celebrações ao ar livre, debaixo do céu e assim inseridas na paisagem são marcos do território. Carregam suas versões apropriadas do mito cristão, inserindo as peculiaridades culturais e étnicas do lugar. São *hierofanias,* expressões do numinoso prenhas das raízes culturais locais. A cidade atravessada pelo sagrada, assim revitalizada e re-sacralizada abre os espaços, as ruas e as praças, a dimensão do além, do sonho e do êxtase. Assim re-cosmizada, restabelece o eixo dialógico entre o céu e a terra, entre o finito e o infinito. O espaço da cidade, espaço profano, se transmuta no espaço do sagrado pelo ato poético. As velhas dicotomias são vencidas pela força e a magia do rito. Transparece agora a dimensão ocultada durante *o tempo comum*. O mundo se faz transparente em cada celebração, tal como um campo floresce á cada primavera. Agora a cidade, este santuário de vida e de encontro, resplendece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São meus devaneios diante da alma do Brasil profundo que me conduziram a essa *inquietação* sobre *o lugar do sagrado,* e me impulsionaram na busca de um ***segredo do real***. Ao ***experenciar a alteridade*** na minha condição de imigrante, partindo desse espanto primeiro diante da efervescência das manifestações do sagrado popular, procurei me (re)socializar numa nova comunidade, mas também mergulhei em mim mesmo, descobrindo novas potencialidades. É o sagrado que me chamou para a pintura. É ele que me puxou para dentro de sua bolha para se manifestar pela arte, afim que eu pudesse tornar visível esse esplendor que adivinhamos detrás do véu das coisas.

> C´est em prétant son corps au monde que le peintre change le monde em peinture (M. Ponty, 1964, p.12)

Neste sentido pintar é um *rito de passagem* do profano para o sagrado, da superfície para as profundezas da imagem. Não se trata como pretendiam os modernos, de meramente agenciar formas e cores numa tela, mas bem de materializar uma imagem dando-lhe corpo, afim de mediar o diálogo do mundo com o espirito e assim devolver uma *transparência de mundo*. Mais ainda, é precisa estar atento as epifanias cotidianas

que se revelam na dinâmica da imaginação, quando esta se torna intima do mundo, trazendo na superfície pérolas colhidas em suas águas profundas.

A experiencia poética é uma experiencia religiosa. É um atalha para um encontro, para um religar-se consigo mesmo, com a comunidade e com o mundo em sua profundidade. Todo artista neste período de tantas conturbações e sofrimentos deveria se voltar para essa tarefa de *ré-encantar o mundo pela imaginação,* celebrar a natureza e reatar com as bases telúricas que fundaram a cultura brasileira com sua rica diversidade. Não numa perspectiva de reproduzir ou manter a tradição como algo perene, mas de redescobrir ***o vigor das raízes,*** dessas que não foram cortadas pela espirito moderno, dando-lhes vidas novas. Para um cogito de devaneador, todo espaço vivido com intensidade torna-se um santuário quando se escute as vozes do templo do coração. Todo lugar é lugar de celebração para um encontro da alma com a Alma do Mundo. O estado poético é um portal que revela e desvela o real.

REFERÊNCIAS

Bachelard, G. (1996) A poética do espaço -1957. São Paulo: Edt Martins Fontes.

Bachelard G. (1992) La poétique de la rêverie.1960. São Paulo: Livraria Martins Fontes, Edi Ltda.

Bachelard, G. (1947) La terre et les rêveries dela volonté. Paris: Jose Curti.

Bachelard, G. (1948) La terre et les rêveries du repos. Paris: Jose Curti.

Bachelard, G. (1961) La flamme d'une chandelle. Paris: Presses Universitaires de France.

Bachelard, G. (1992) O ar e os sonhos. 1943. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Campbell Joseph. (1986) A extensão interior do espaço exterior. A metáfora como Mito e religião. São Paulo: Edição Santuário.

Eliade Mirceu (1987) A provação do labirinto. Diálogos com Claude-Henri Rocquet. Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda.

Heidegger, Martin (2012) Construir, Habitar, Pensar. In: Ensaios e conferências. 8 ed. Petrópolis: Vozes.

Lebot Marc (1994) L´art et le sacré, Colóquio artes, n. 100.

Ponty Maurice Merleau (1964) l´oeil et l´esprit, Edt Guallimard.

Richman Michèle (1995) L ´autre et le sacré, edt Harmattan, Paris.

4. Geografia do Sagrado

A Peregrinação em Porto Das Caixas. O Espaço Sagrado Modelando a Dinâmica na Paisagem

Resumo**:** *O estudo analisa as mudanças ocorridas na paisagem de Porto das Caixas devido à construção do novo santuário religioso de peregrinação. Constatou-se que, desde o início da procura pelo santuário de Jesus Crucificado, Porto das Caixas passou a ser reconhecido como centro de peregrinação, marco na identidade do município de Itaboraí e elemento motivador de desenvolvimento urbano e de transformações na paisagem.*
Palavras-chave: Análise Urbana; Espaço Sagrado; Paisagem; Turismo Religioso.

The Pilgrimage in Porto das Caixas. The Sacred Space Modeling the Dynamics in the Landscape

Abstract: *The study analyzes the changes that occurred in the landscape of Porto das Caixas due to the construction of the new religious pilgrimage sanctuary. It was found that, since the beginning of the search for the sanctuary of Jesus Crucified, Porto das Caixas became recognized as a pilgrimage center, a landmark in the identity of the municipality of Itaboraí and a motivating element for urban development and landscape changes.*
Keywords*: Urban Analysis; Sacred Space; Landscape; Religious Tourism.*

Viviany Barreto Nogueira Borges, Brasil
Prefeitura Municipal de Itaboraí/ RJ
viviany.nogueira@itaborai.rj.gov.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O presente trabalho tem como proposta analisar as mudanças ocorridas na paisagem de Porto das Caixas devido à construção do novo santuário religioso de peregrinação.

A procura pelo santuário teve início com o milagre do sangramento da imagem Cristo em 26 de janeiro de 1968 no altar da Igreja de Nossa Senhora da Conceição. A partir deste fato, os fiéis passaram a denominar a igreja de Porto das Caixas como Santuário de Jesus Crucificado.

O local passou a ter uma nova identidade no município de Itaboraí, atraindo pessoas ao longo de todo o ano. Esta procura foi observada principalmente nos fins de semana e nos dias de festa. Este deslocamento realizado pelos fiéis para chegar ao santuário é chamado de peregrinação e os fiéis participantes deste ato religioso são chamados de peregrinos.

Figura1. Mapa de localização de Porto das Caixas. Fonte: própria.

Rosendahl (1999, p.83) define que a cidade com uso sagrado no espaço é chamada de hierópolis ou cidade-santuário, pois apresenta uma organização espacial, relações sociais e econômicas direcionadas para o sagrado.

A peregrinação em Porto das Caixas ocasionou ampliações nas instalações do santuário, e o surgimento de restaurantes, bares e comércio de ambulantes no seu entorno imediato.

A administração religiosa, a partir da década de 1980, começou a planejar a construção de um novo templo com maiores proporções. Em 1995, uma procissão partiu do antigo santuário em direção ao novo santuário, em comemoração ao início das obras, tornando-se um espaço sagrado ritualizado com a fundação de uma pedra das ruínas do Convento São Boaventura, local de origem da imagem do Cristo Crucificado. Assim, Porto das Caixas passa a apresentar dois santuários, um antigo ou primário e um novo ou secundário.

Figura 2. Procissão em 1981. Fonte: Santuário.
Figura 3. Procissão em 1995. Fonte: Santuário.

Os dois santuários distam 600m pela Av. Nossa Senhora da Conceição, principal via de circulação local. Nela são encontradas as principais atividades de comércio, serviços e lazer.

Figura 4. Centro de Porto das Caixas. Fonte: Prefeitura de Itaboraí, 2001.

O estudo sobre a presença dos santuários foi baseado no modelo de análise da professora Rosendahl a seguir:

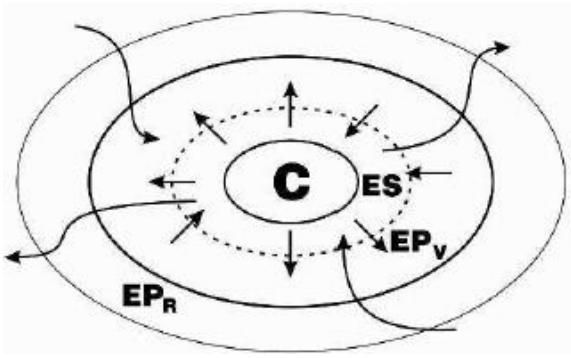


Figura 5. O espaço sagrado e o espaço profano no antigo santuário. Fonte: ROSENDAHL, Zenir. 1994, p. 44.

O Centro (C) é o local onde ocorre a hierofania; o espaço sagrado (ES) eleva o homem acima de si mesmo; o espaço profano (EP) e o espaço sagrado atraem-se, estão próximos, sendo possível identificar dois tipos de espaços profanos, o vinculado (EPv), que dialoga diretamente com o sagrado, e o remoto (EPr), onde o espaço não apresenta a mesma interação mas reflete o sagrado.

1. A cultura revelada na paisagem e o sagrado definindo o espaço

Santos (1991, p.61) define paisagem e espaço como um "mosaico de relações, de formas, funções e sentidos" (...) e que "O espaço é igual à paisagem mais a vida nela existente." O espaço é onde acontecem às relações sociais e a paisagem reflete o que é produzido no espaço.

A dinâmica na paisagem são as muitas paisagens reveladas pelos diferentes usos do espaço, revelando transformações ao longo do tempo. Toda mudança que ocorre na sociedade acontece espacialmente definindo uma nova paisagem.

A paisagem é o retrato das expressões e valores sociais e culturais, caracterizando a identidade do lugar. Essa paisagem impregnada dos valores do homem religioso é visível em cidades com santuário religioso, onde o regionalismo, a cultura, a religiosidade, demonstrados pelos peregrinos e moradores, são perceptíveis nas formas de apropriação do espaço e na expressão de sua fé.

Em Porto das Caixas, o sagrado estende-se também nas ruas de acesso ao santuário, pelo seu entorno imediato, pelo comércio local, visível nas barraquinhas de artigos religiosos, nas flores e toalhas colocadas nas janelas das casas por onde a procissão passa.

E como diz Emidio: "Ela (a paisagem) é, portanto, um produto cultural e ideológico de cada sociedade, resultado da relação entre a ação humana e o meio ambiente."

Uma paisagem é formada pelos costumes, hábitos e tradições, e reflete as formas de construir, experimentar e viver no espaço.

Figura 6. O peregrino visita o Cristo. Fonte: Dimas Nogueira, 2008.

... se quisermos considerar a paisagem como fato cultural, não basta supormos um objeto (uma extensão da superfície da terra), a ação humana que o transforma e a interação (material ou simbólica) que se estabelece. É preciso mais. É preciso tratar a paisagem como um processo cultural. (YAZIGI, 2002, p. 31)

Nas cidades que apresentam santuário religioso, é oportuno "partir do entendimento da experiência religiosa quando se deseja compreender a distribuição dos homens, o controle das paisagens e a organização do espaço afetado pela fé." (ROSENDAHL, 2002, p. 18)

Figura 7. Folhetim. Fonte: Acervo do Santuário, 1974.

A prática religiosa é definida pelos ritos e crenças comuns de um coletivo, que se sentem ligados uns aos outros pelo fato de possuírem uma fé comum e maneiras comuns de se comunicarem ao sagrado.

Cosgrove (1998 p. 109), diz que é necessário buscar elementos que possibilite a leitura dessa paisagem, sendo os primeiros caminhos o trabalho de campo e a elaboração de interpretação de mapas, além da busca de evidências que permitam informar os significados contidos nela.

As paisagens tomadas como verdadeiras de nossas vidas cotidianas estão cheias de significados. (...) A recuperação do significado em nossas paisagens comuns nos diz muito sobre nós mesmos. (COSGROVE, 1998. p. 121)

2. O espaço sagrado e o espaço profano

Segundo Eliade (2001, p.20), "... o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo assumidas pelo homem." Sendo assim, o homem religioso pode assumir duas situações distintas no tempo, quando se inaugura a vivência religiosa,

e no espaço, atribuídos às práticas religiosas. “O homem religioso busca um poder transcendente que o sagrado contém.” (ROSENDAHL, 2002, p.27)

Na busca pelo sagrado, o homem religa-se ao espaço onde o sagrado se manifestou. E essa aproximação com a dimensão sagrada é por si qualitativamente diferente da profana, como afirma Rosendahl (2002, p.29).

Eliade (2001, p.17) define o espaço sagrado com o termo hierofania, e exprime que algo de sagrado se revela. O espaço sagrado é a expressão do sagrado e possibilita ao homem estar em contato com a divindade. O sagrado é o divino, o transcendente.

Rosendahl (1999, p. 45) diz que o sagrado e o profano se opõem, mas ao mesmo tempo se atraem, vinculados a um espaço social. E na leitura desses espaços, concluímos que “é o sagrado que delimita e possibilita o profano.” (ROSENDAHL, 2002, p.32)

Os locais sagrados representam o reencontro do homem religioso com o modelo divino, tornando-se centros de atração e referência para viver o sagrado.

Figura 8. Procissão novo santuário. Fonte: própria, 2007.
Figura 9. Procissão antigo santuário. Fonte: própria, 2007.

A presença dos santuários em Porto das Caixas reflete paisagens que revelam o sagrado, “... não como aspecto da paisagem, mas como elemento de produção do espaço.” (ROSENDAHL, 2002, p. 39). O local se prepara para receber os peregrinos e visitantes, e novamente as barraquinhas tomam as ruas, as caravanas promovem-se e o espaço sagrado e o espaço profano tornam-se mais perceptíveis na paisagem do lugar.

3. O Espaço Sagrado Modelando a Dinâmica da Paisagem

Rosendahl afirma que em uma hierópolis ou cidade santuário o espaço sagrado pode ser expresso na paisagem por meio de formas espaciais duplas, tratando-se da existência do espaço sagrado primário e do espaço sagrado secundário.

O espaço sagrado primário é o lócus da hierofania, origem do fenômeno. O espaço sagrado secundário é encontrado em hierópolis onde a procura contínua de peregrinos levou o santuário a expandir suas estruturas físicas.

Rosendahl em sua Tese, analisa a presença do espaço sagrado do antigo santuário. Neste trabalho abordamos a presença do novo santuário, aplicando o seu método e analisando os dois espaços sagrados de Porto das Caixas.

Com a presença de dois santuários, o espaço sagrado (ES) de Porto das Caixas passa a ser representado por dois centros: o espaço sagrado primário ou o antigo santuário, e o espaço sagrado secundário ou o novo santuário.

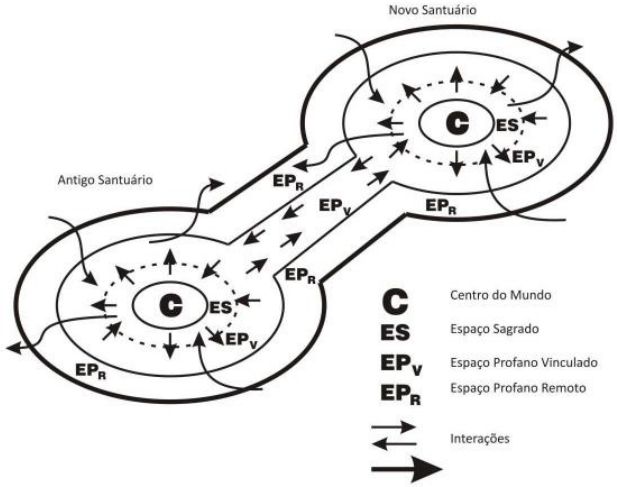


Figura 10. Estudo sobre o espaço sagrado e o espaço profano entre os dois santuários. Fonte: própria.

As características presentes no ES primário e a sua relação com EP em seu entorno se repetem no ES secundário. O EPv, por sua vez, estende-se ao longo do percurso de ligação entre os dois santuários. O mesmo acontece com o EPr localizado na vizinhança imediata do EPv.

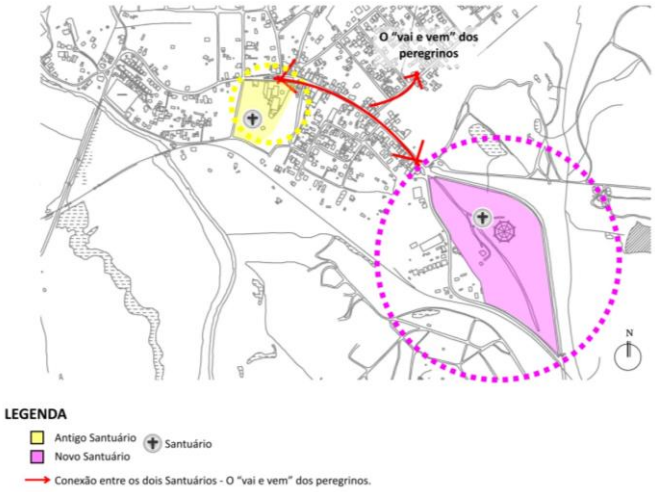


Figura 11. Ligação entre os dois espaços sagrados. Fonte: própria.

Os santuários em Porto das Caixas representam a expressão do sagrado no espaço urbano. O ponto fixo definido em função da hierofania e materializada na imagem do Cristo, duplicando com a construção do novo espaço sagrado, e ampliando o roteiro devocional.

Conclusão

A peregrinação remodela ou recria Porto das Caixas a cada dia de festa ou fim de semana. Entretanto as visitas realizadas pelos peregrinos, moradores e demais agentes sociais ainda não foram caracterizadas como turismo-religioso, mesmo sendo um tipo de deslocamento motivado por crenças devocionais.

A análise do espaço sagrado, espaço profano vinculado e o espaço profano remoto revela a expansão do sagrado com a construção do novo santuário. A presença de dois santuários motiva um roteiro devocional com visita aos dois espaços sagrados.

O trabalho contribui na análise das transformações em Porto das Caixas em função da prática religiosa de peregrinação concluindo que a presença do santuário é um elemento motivador de mudanças na paisagem e propondo conciliar a peregrinação, existente há mais de 50 anos, com as demais funções urbanas.

Referências

Cosgrove, Denis (1998) A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. Correa, Roberto Lobato & Rosendahl, Zeny (org.) Paisagem, Tempo e Cultura. Eduerj.

Eliade, Mircea (2001) O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes.

Emidio, Teresa (2006) Meio Ambiente e Paisagem. São Paulo, Senac.

Rosendahl, Zeny (1994) Porto das Caixas: espaço sagrado da baixada fluminense. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Rosendahl, Zeny (1999) Hierópolis: O Sagrado e o Urbano. Rio de Janeiro: Eduerj.

Rosendahl, Zeny (2002) Espaço e religião: uma abordagem geográfica. 2 ed. Rio de Janeiro: Eduerj.

Rosendahl, Zeny & Corrêa, Roberto Lobato (1999) Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: Eduerj.

Santos, Milton (19991) Metamorfoses do espaço habitado. 2ª Ed. São Paulo: Editora Hucitec.

Yazigi, Eduardo (2000) Turismo e paisagem. São Paulo: Editora Contexto.

A Sacralidade da Natureza: ligações humanas com o divino no mundo natural

Resumo: *O presente artigo faz uma revisão bibliográfica sobre a visão de sagrado nos elementos da natureza. Busca-se, a partir da literatura existente, identificar quais são as estruturas físicas, geológicas ou de paisagem frequentemente vistas como locais sagrados pelas diversas religiões do mundo. O estudo se utiliza da premissa de que há uma linha comum que conecta os diversos entendimentos de sagrado, que apesar das transformações e rearranjos dos elementos, mantém a essência original. O artigo trata de como o homem faz a associação dos atributos naturais com o sagrado e como isso se expressa nos símbolos, mitos e ritos religiosos. Assim são descritas as simbologias de: montanhas, rochas, águas, cavernas, terra e vegetação. Longe de esgotar o assunto, o trabalho propõe uma discussão sobre as visões humanas para com a natureza.*
Palavras-chave: *espaço sagrado, características físicas, paisagem sagrada, ambiente natural.*

Title: Nature Sacredness: human connections with divine within natural world.

Abstract: *This article is a review on human vision of sacred in nature. It seeks, based on existing literature, to identify physical, geological or landscape structures that are frequently seen as features of sacred places by different religions around the world. The study follows the premise that there is a common thread that connects different understandings of sacred, which despite transformations and rearrangements of elements, maintains the original essence. The article deals with how man associates natural attributes with the sacred and how this is expressed in religious symbols, myths, and rites. So, symbology of mountains, rocks, water bodies, caves, land, and vegetation are described. Far from exhausting the subject, the work proposes a discussion on human views towards nature.*
Keywords: *sacred space, physical features, sacred landscape, natural environment.*

Daiane Romio Duarte, Brasil
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
dduarte895@gmail.com

Alina Gonçalves Santiago, Brasil
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
alinagsantiago@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Este artigo utiliza-se da literatura para identificar as estruturas físicas, geológicas ou de paisagem natural frequentemente vistas como sagradas pelas diversas religiões do mundo. Entende-se que os estudos sobre atributos físicos relevantes para a conexão do humano com o sagrado podem dar subsídios para a gestão das paisagens, colaborando com uma visão mais clara e integrada do sagrado nos ambientes naturais.

Para Norberg-Schulz (1976) o homem simboliza seu modo de entender a natureza e reúne os significados para criar uma *imago mundi*, um centro existencial. O entendimento de sagrado

está vinculado ao que é diferente do mundo normal, do tradicional, do comum, que é chamado de profano. A experiência do sagrado estabelece um ponto referencial, uma orientação verdadeira. Destaca algo do meio e o torna qualitativamente diferente, significativo. No contexto, a hierofania é a manifestação física do sagrado, o elemento material de comunicação do humano com seu Deus (Eliade, 1999).

As relações humanas com o transcendente acontecem no espaço, e assim porções de espaço tornam-se qualitativamente diferentes, caracterizando-se em espaços sagrados onde se torna possível a comunicação com Deus. Todo espaço sagrado é, então, uma hierofania, que destaca um território cósmico e o torna especial. Segundo Eliade (1999), a análise do sagrado através das diferentes religiões permite a elaboração de determinados conjuntos simbólico-mitológicos, sendo que estrutura do sagrado se manifesta nos elementos cósmicos e naturais.

Apesar das diferentes culturas englobarem diversas religiões, existem características físicas comuns às diversas culturas das quais o ser humano entende como sagrado. Eliade (1999) afirma que a vida religiosa é condicionada pela história e cultura, mas seus elementos contém uma unidade. Dudley et al (2010) sugere que os valores espirituais em relação ao sagrado se mantêm ao longo do tempo mesmo após a maioria da população ter se convertido a outras religiões. Sítios naturais sagrados ocorrem em todo o mundo e não estão confinados a uma fé, cultura ou nível de desenvolvimento econômico.

O sagrado no espaço

A religião surge como forma de dar sentido ao mundo e à existência humana. Não há sociedade conhecida que seja totalmente isenta de religiosidade (Burkert, 1996). Sua onipresença e persistência ao longo do tempo mostram que a religião preenche uma necessidade humana, sendo uma característica natural do homem.

Através do sistema simbólico a religião se consolida. Segundo Moura Neto (2009), os símbolos são facilitadores da conexão com o sagrado, fornecendo orientação ao homem na busca da compreensão do mundo a sua volta. A associação de símbolos aos valores sobrenaturais torna a experiência do divino mais próxima e real. Para o homem religioso, o universo e a natureza estão impregnados de sacralidade (Eliade, 1999; Moura Neto, 2009; Dudley et al, 2010; Untea, 2020; Burkert 1996). Por milhares de anos, os humanos veneraram os ciclos da natureza de várias maneiras. Os ritos cósmicos manifestam ordem, harmonia, permanência e fecundidade. O reconhecimento da natureza sagrada existe na África e no oeste do Oceano Índico, nas religiões originárias da Ásia e no Pacífico, para os povos originários da América do Norte e dos aborígenes australianos. Ainda hoje as religiões orientais consideram a natureza um aspecto crítico da divindade que deve ser tratado com reverência (Dudley et al, 2010).

O ser humano pode entender como um santuário divino pontos notáveis na paisagem destacados por elementos naturais como uma rocha distinta ou uma árvore peculiar. Estes

elementos se tornam marcos identificadores do ambiente. Brown (2019) cita a associação de deuses à lugares com características físicas específicas como nascentes, poços, montanhas, bosques, mar, cavernas, entre outros.

Desde as épocas mais remotas, os humanos atribuem a determinadas **montanhas** e **formações rochosas** uma condição de sacralidade (Moura Neto, 2009). Montanhas sagradas estão espalhadas por todo o mundo, como o Monte Olimpo na Grécia, o Monte Everest na China e Monte Fuji no Japão (Bernbaum, 1998). Segundo Zurick et al (2014), as montanhas estão ligadas ao divino pela ideia de conexão com o céu, como uma representação do *axis mundi*, também entendido como um local que concentra as forças telúricas em função de sua formação geológica. Stuart (1997) e Moura Neto (2009) descrevem o topo das montanhas como locais de contato entre Terra e o céu, onde ancestrais e outras deidades podem ser rapidamente contatados; e a montanha como expressão de poder, associando-a à um trono protegido pelas divindades. Conforme Bernbaum (1998), as montanhas têm um poder extraordinário de evocar o sagrado devido suas características de elevação e dramaticidade da paisagem natural. Sua beleza transcendente pode se revelar como um lugar de mistério e esplendor. As montanhas e picos são "locais de revelação, centros do universo, fontes de vida, caminhos para o céu, moradas dos mortos, templos dos deuses, expressões da realidade última em suas inúmeras manifestações." (Bernbaum,1998:9)

As **águas** simbolizam a soma universal das potencialidades e das essências. Elas precedem toda forma e sustentam toda a vida. Em contrapartida, a imersão nas águas simboliza a regressão ao início, à preexistência, equivalendo-se à dissolução das formas. Assim, a emersão destas águas significa um novo nascimento. Com isso, o simbolismo da água equivale tanto à morte, quanto ao renascimento (Eliade, 1999; Bartkowski, Swearingen, 1997). As águas, então, remetem à vida nova, uma reintegração, o surgimento de um homem novo. Os mitos de dilúvio, presentes em diversas culturas, remetem ao segundo nascimento do homem, assim como o ritual do batismo. Segundo Eliade (1999), em qualquer conjunto religioso, as águas mantêm a função de desintegrar, abolir as formas, lavar os pecados, purificar e, ao mesmo tempo, regenerar.

As **cavernas** fascinam o ser humano por serem ambientes onde a superfície e o subterrâneo se encontram (Sponsel, 2015). Ao entrar em uma caverna, as características ambientais mudam de forma abrupta, ficando clara a diferença entre o interior e exterior, marcando o local como especial. Essa travessia pode se caracterizar como a transição entre o comum da superfície e o extraordinário do subterrâneo, um portão para outra realidade. O povo *Meakambut*, em Papua-Nova Guiné, entende que seus ancestrais foram originados em uma caverna da região. Na mitologia Maia, a caverna é o local de origem do sol, da lua, de Deuses, da água, das plantas, dos animais, inclusive do homem. Os aborígenes australianos creem que as cavernas foram criadas por espíritos que viajam pelas rochas e as utilizam como ponto de conexão com seus ancestrais (Sponsel, 2015).

A **terra** está associada à criação divina em uma representação feminina de mãe. A Terra-Mãe é quem gera os seres, nutre-os e depois recebe-os novamente ao final de suas vidas (Eliade, 1999). A crença de que os homens foram paridos pela Terra existe em culturas espalhadas por todo o mundo. Assim, cavernas, grutas, fendas, mares, fontes e rios são vistos como lugares míticos, de onde brota a vida humana (Eliade, 1999). O entendimento de que a mãe humana é apenas uma representante da Grande Mãe telúrica está mostrada em diversos costumes como o parto no chão e o costume de depor o recém-nascido no solo. Entende-se que com esse ritual, a verdadeira Mãe legitima o nascimento e lhe assegura proteção divina. Assim também é entendido o momento da morte, onde o corpo é devolvido à Mãe-Terra. Essa ideia traduz um sentimento de autoctonia, em um conceito de aliança estreita entre uma determinada região e seus habitantes. O enterro no solo natal é a expressão do reencontro com a sua origem (Eliade, 1999).

O cosmos também é imaginado sob a forma de uma **árvore** gigante, expressando a capacidade infinita de se regenerar. Ligados a ela estão a eterna juventude e o conhecimento da realidade absoluta, simbolicamente expressa pelo fruto miraculoso. A história das religiões mostra simbolismos como a Árvore Cósmica na mitologia germânica, a Árvore da Vida na Mesopotâmia, a Árvore da Imortalidade na Ásia e no Antigo Testamento, Árvore da Sabedoria também apresentada no Antigo Testamento, assim como a Árvore da Juventude na Mesopotâmia, Índia e Irã (Eliade, 1999).

Os **caminhos** de peregrinação são lugares de passagem, que ligam a vida cotidiana ao local sagrado. Nas dificuldades e adversidades do caminho vai se adquirindo a força, a sabedoria e o entendimentos necessários para chegar à uma elevação do Ser, estando apto a adentrar ao local sagrado no final da jornada (Carvalho, 2014). Então, por participarem do processo de transformação humana, os caminhos também tornam parte do sagrado (Cianca, 2019).

Conclusão

A revisão bibliográfica levanta as estruturas físicas naturais, geológicas ou de paisagem que estão ligadas aos locais sagrados pelo mundo, sobre as visões humanas em relação à com a natureza, como uma linha comum às diversas leituras de sagrado. Tratou-se de como o homem faz a associação dos atributos naturais com o sagrado e como isso se expressa nos símbolos encontrados no ambiente natural, identificando as hierofanias relacionadas às águas em suas diversas formações, às montanhas, cavernas, assim como à terra, com sua vegetação e seus ciclos de renovação. Longe de esgotar o assunto, propõe uma discussão sobre as visões humanas para com a natureza.

Referências

Bartkowski, J. P & Swearingen, W. S. (1997) "God Meets Gaia in Austin, Texas: A Case Study of Environmentalism as Implicit Religion" Review of Religious Research, V. 38 N. 4.

Bernbaum, E. (1998) Sacred Mountains of the World. Mountain Research and Development.

The Mountain Institute: JSTOR, V. 11 N. 3.
Brown, J. M. (2019) “Charged Moments: Landscape and the Experience of the Sacred among Catholic Monks in North America”. Religions 10, 86.
Burkert, W. (1996) “Creation of the sacred: tracks of biology in early religions” Cambridge: Harvard University.
Carvalho, J. R. (2014) “Território da Religiosidade: Fé, Mobilidade e Símbolos na Construção do Espaço Sagrado da Romaria do Senhor do Bomfim em Araguacema, Tocantins” Dissertação (Mestrado) UFG.
Cianca, J. (2019) “Written by the body: early christian pilgrims as sacred placemakers” International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage. V. 7.
Dudley, N. *et al.* (2010) “Conservation of biodiversity in sacred natural sites in Asia and Africa: A review of the scientific literature.” In: Verschuuren, B et al (Eds.) Sacred natural sites: Conserving nature and culture. London: Earthscan.
Eliade, M. (1999) “O sagrado e o profano: a essência das religiões” São Paulo: Martins Fontes.
Moura Neto, A. R. (2009) “Hierofania e sacralização da terra: a perspectiva do espaço sagrado a exemplo de Êxodo 3,1-5” Dissertação (mestrado) PUC Goiás.
Norberg-Schulz, C. (1976) “O fenômeno do lugar” São Paulo: Cosac Naify.
Sponsel, L. E. (2015) “Sacred Caves of the World: Illuminating the Darkness”. In: Brunn S (eds) The Changing World Religion Map. Springer, Dordrecht.
Stuart, D. S. (1997) “The hills are alive: sacred mountains in the Maya Cosmos” Symbols. V. 13..
Untea, I. (2020) “From sacrifice to gift: aesthetic and moral aspects of the experience of awe for the natural environment” Journal of Aesthetic Education. V. 54, N. 1.
Zurick, D. *et al.* (2014) “Land of pure vision: the sacred geography of Tibet and the Himalaya”.

Fé e lugares: o Santuário de Nossa Senhora das Neves e a Casa do Peregrino

Resumo: Este artigo reflete o conceito de lugares que integram nossas vidas, aspectos e relações diversificadas com significados pessoais e coletivos, considerando o passado histórico/devocional e o contexto atual em ano de pandemia mundial-2020, ressaltando o isolamento como parte de construção e ressignificação da vida e do simbólico no espaço que ocupamos a partir do Santuário de Nossa Senhora das Neves, remanescente do século XVII.
Palavras-chaves: *lugares, Santuário, Isolamento, Simbólico.*

Faith and places: The Sanctuary of our Lady of the Nnows and the house of the piligrim.

Abstract*: This article reflects the concept of places that integrate our lives, diverse aspects and relationships with personal and collective meanings, considering the historical / devotional past and the current context in a world pandemic year-2020, emphasizing isolation as part of construction and resignification of life and the symbolic in the space we occupy from the Sanctuary of Nossa Senhora das Neves, remnant of the 17th century.*
Keywords*: Places, Sanctuary, Isolation, Symbolic.*

Cora Augusta Duarte Aguieiras, Brasil
Diocese de Cachoeiro de Itapemirim
coraduarte@gmail.com

Roberto José Gonçalves, Brasil
Diocese de Cachoeiro de Itapemirim
rjg60@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O Santuário de Nossa Senhora das Neves é edificação Jesuíta remanescente do Século XVII, situado no município de Presidente Kennedy ao sul do Estado do Espírito Santo-Brasil, na Paróquia de Nossa Senhora das Neves da Diocese de Cachoeiro de Itapemirim. Sua implantação é em local inóspito, isolado de outras ocupações, distante aproximadamente a 20 km da sede de Presidente Kennedy.

Local de profundo ardor devocional, simbolicamente com significados e relações individuais e coletivas de fé celebradas a todo dia 05 de agosto anualmente, passa por riscos de perdas ante a construção do Porto Central, empreendimento que levará impactos descaracterizadores à edificação e seu entorno, cujo sítio arqueológico é ainda desconhecido em sua totalidade.

Nesse artigo a metodologia de desenvolvimento abordará o conceito de lugar/lugares, o histórico, o sagrado, a casa do peregrino, o Santuário como morada e o silêncio como símbolo, contextualizando o passado histórico/devocional com o ano de

pandemia mundial-2020, ressaltando o isolamento como parte de construção e ressignificação da vida.

1. Lugar/Lugares: Conceitos

Conceitualmente o termo lugar no processo de patrimonialização de bens materiais e imateriais amplia a compreensão da preservação necessária do patrimônio em questão.

O conceito de lugar tem interpretações diversas em vários campos do conhecimento. Para Bachelard (1996), "não se encontra o espaço, é sempre necessário construí-lo." Segundo Staniski, Kundlatsch e Pirehouski, (2014 como citado em Tuan, 1975) "considera que há vários significados para lugar e vincula a definição a ações e eventos humanos com fundamentos subjetivos." Para Santos (2006) "os lugares são vistos como intermédio entre o mundo e o indivíduo." Segundo Buttimer (1985) "o lugar é o somatório das dimensões simbólicas, emocionais, culturais, políticas e biológicas." Carlos (1996) "observa que lugar tem aspectos funcionais culturais, de tradições e hábitos próprios desenvolvidos ao longo da história"; Ferraz (2010) "afirma que lugar é onde a identidade e laços afetivos significados no espaço são construídos"; Callai (2000) "disse que conhecer a história e origens do local e suas verdades e valores nessa relação espacial define lugar." Pierre Nora (1993) "coloca que o lugar, depois de significado, remete a várias identidades e se constitui como lugares de memórias."

No Brasil, o Decreto n. 3.551/2000 cria o acautelamento como instrumento de patrimonialização dos bens imateriais, onde são arrolados os Livros de Registros de Lugares, inscritos entre outros bens, os Santuários. Segundo Aterlane Martins (2020), "as ações humanas podem ser configuradas como transformadoras do espaço" e como afirma Aleida Assmann (2020), "local da recordação, cujo acesso às práticas ali criadas e vividas se dá pela repetição, garantidora da continuidade histórica, pela (re)vivência, mediada pela memória dos sujeitos do presente, que reconhecem e se identificam com esta trajetória."

A Igreja Católica Apostólica Romana no seu documento "Diretório Sobre Piedade Popular e Liturgia Princípios e Diretrizes da Congregação Para o Culto Divino e a disciplina dos Sacramentos", orienta no Capítulo VIII, rubrica 26 que o Santuário é o lugar onde as relações entre Liturgia e piedade popular, são mais evidentes

Habitar é mais que o abrigo, habitar é estar em paz num lugar protegido. Heidegger, com seu existencialismo relaciona o tema metafórico da casa relacionando filosofia e arquitetura, levando aquela a ser uma reflexão sobre o habitar.

O sentido ou essência do espaço/lugar está no interior de quem o vivencia, está nas pessoas que nele se deslocam, habitam e que dele se apropriam, na pertença.

Um último aspecto a ser considerado em nossa reflexão está relacionado à transformação do espaço em lugar sagrado. Observamos o lugar como espaço de vivências e de relações individuais, coletivas e sociais, com significados históricos, culturais e de cunho religioso/sagrado.

2. O Santuário de Nossa Senhora das Neves

Edificação Jesuíta remanescente do Século XVII, situada no município de Presidente Kennedy ao sul do Estado do Espírito Santo-Brasil, na Paróquia de Nossa Senhora das Neves da Diocese de Cachoeiro de Itapemirim. Sua implantação é em local inóspito, isolado de outras ocupações, distante aproximadamente a 20 km da sede. O isolamento e o silêncio perduram.

Segundo Balestrero (1979), o padre jesuíta Almada fundou a propriedade da Fazenda Muribeca como centro das atividades rurais da Companhia de Jesus no Espírito Santo, próximo ao mar em território de oito quilômetros de terra adentro pertencente a Itapemirim.

A Fazenda da Muribeca, hoje terras do município de Presidente Kennedy, para Serafim Leite (1997), foi formada em meados do Século XVII pelo Padre André de Almeida, que era superior das aldeias de Reritiba e de São Pedro da Aldeia de Cabo Frio. "Muribeca situava-se ao meio da distância entre as duas aldeias", que era um local de acampamento nesse itinerário. Não se constituiu como residência fixa dos padres da Companhia de Jesus e em 1694 dispunha de "grande casa e igreja." Produzia-se carne para abastecimento do Colégio de Vitória e possuía um pesqueiro considerável.

Por muito tempo sem uso e abandonada, a igreja de Muribeca ficou sob posse de particulares. No ano de 1949, Século XX, houve uma carta de intenção de doação da igreja de Muribeca ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por seu proprietário Ulisses Fontão, recebendo a visita in loco do artista André Carloni para análise e catalogação.

Em 1964 um incêndio destruiu a cobertura totalmente mantendo a volumetria existente. A Paróquia de Nossa Senhora das Neves foi instalada no ano de 1989 e a Diocese de Cachoeiro de Itapemirim resgata a propriedade da Igreja, Santuário de Nossa Senhora das Neves.

O Santuário de Nossa Senhora das Neves é protegido por tombamento em âmbito estadual pelo Conselho Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo, importante

instrumento de ação de salvaguarda. A arquitetura da igreja possui linguagem maneirista, planta retangular, constituída por Nave, arco cruzeiro pleno emoldurado com argamassa e pilares laterais, os capitéis não possuem ornamentos além de frisos. A Capela-mor possui retábulo móvel do início do Século XX.

A cobertura é com madeiramento tipo canga-de-porco e telhas de barro tipo capa-canal em duas águas com beira-seveira e bica. Na capela-mor o forro é abobadado, madeira com junta seca. A nave possui dois púlpitos de madeira em cada lado da alma das paredes laterais. Há três janelas altas em cada parede lateral e frontal. No interior existe o côro. O sistema construtivo constitui-se com pedras de arrecifes e madeira. O piso apresenta-se em lajotas de barro e a pintura é a cal. As esquadrias são em madeira contornadas por argamassa em ressalto. A simetria é cuidada, o frontispício possui volutas espiraladas e ao centro um óculo quadrilobado; sobre cunhais nas arestas, existem coruchéus e a torre é única na lateral direita.

3. O Sagrado

Eliade define o Sagrado de maneira simples "como o que se opõe ao profano" (Eliade, 2001). Partindo de R. Otto (Otto,1917), que toma os aspectos de pavor e irracionalidade que o sagrado provoca, Elíade quer tratar do sagrado não somente nestes aspectos, mas na sua totalidade.

Otto, em sua obra Das Heilige trata do mysterium tremendum, da majesta que exala superioridade e poder. Diante do totalmente outro (ganz andere) o homem reconhece-se em sua profunda nulidade, reconhece a sua criaturalidade, reconhece-se como cinza e pó. Diante deste fenômeno inteiramente diferente das realidades naturais o homem não se sente capaz de expressar o totalmente outro, assumindo-o em sua linguagem termos de sua experiência natural para expressar algo que transcende a mesma.

Esta percepção do sagrado faz parte da experiência humana. Consiste primariamente em uma experiência de intocabilidade, de respeito, de temor e tremor.

Em Elíade (2001) é possível afirmar que é olhando para o céu e contemplando a imaginária esfera celeste com seus infinitos pontos luminosos, que o homem religioso experimenta a materialização extrema do sagrado, "o Céu revela por seu próprio modo de ser, a transcendência, a força, a eternidade. Ele existe de uma maneira absoluta, pois é elevado, infinito, eterno, poderoso."

É esta manifestação do sagrado que torna possível o seu conhecimento pelo homem. O sagrado se mostra como algo totalmente diferente do comum. A esta manifestação se

dá o nome de hierofania. Em todas estas manifestações, desde as mais simples até a suprema hierofania da encarnação de Deus em Jesus Cristo há sempre o mesmo mistério, a manifestação do totalmente outro, não pertencente ao nosso mundo em objetos que fazem parte do mundo natural.

Encontra-se aí um aspecto intangível do Santuário. O lugar torna-se, ele mesmo sagrado. Desde a sua construção e ao longo dos séculos, recebendo denominações de capela de nossa Senhora das neves da Fazenda Muribeca até Santuário de Nossa Senhora das Neves, este lugar sempre esteve num lugar totalmente outro, como espaço de manifestação do totalmente outro. Sempre foi coletivamente símbolo do Sagrado naquele lugar geográfico.

4. A Casa do Peregrino

Segundo o documento Diretório Sobre a Piedade Popular e Liturgia-Princípios e Diretrizes da Congregação para o Culto Divino, o Santuário é lugar de evangelização, onde se proclama a palavra de vida, lugar de caridade, de cultura, de compromisso ecumênico e nos orienta que "o Santuário, de fato, como as igrejas, tem um grande valor simbólico: é ícone da Morada de Deus com os homens (...)"

O valor simbólico agregado é representado na materialidade, para além do que se vê, do invisível , na presença divina e do sagrado.

O peregrino busca a espiritualidade por meio do caminho, no silêncio da conversão, da festa e alegria, da adoração a Deus no encontro, no anúncio e comunhão de fé. Busca o Santuário como "ícone da Morada de Deus com os homens" e como sua casa.

Conclusão

O Santuário com seu simbolismo e isolamento, no contexto que vivemos da pandemia -2020 se mostra como representação simbólica da comunhão, ressignificado a partir da experiência vivenciada do sagrado pelos peregrinos, que buscam o espaço como lugar da sua devoção e fé, afetividade, identidades e memória.

Figura1. Santuário de Nossa Senhora das Neves. Disponível em: http//atenasnotíicas.com.br. Acesso em: 27 de julho de 2020.

Figura 2. Procissão devocional/Peregrino- festa da padroeira de Nossa Senhora das Neves. Disponível em: http//atenasnotíicas.com.br. Acesso em: 27 de julho de 2020.

Referências

Carlos, Ana Fanni Alessandri (1996) O Lugar no/do Mundo. São Paulo: Hucitec.

Martins, Aterlane (2020) Os lugares e sua dimensão imaterial.

Eliade, Mircea (2001). Sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes.

Staniski, Adelita; Kundlatsch, Cesar Augusto & Pirehousky Dariane (2014) O Conceito de Lugar e suas Diversas Abordagens. Revista Perspectiva Geográfica. ISSN: 1981-4801 V.9, N.11

Geografia, cultura e religiosidade: espacialidade das práticas religiosas em São Severino do Ramos, Paudalho – PE

Resumo: *Os espaços/tempos sagrados induzem e propiciam a realização de diversas práticas religiosas em homenagens à(s) divindade(s) cultuada(s) em diferentes lugares, como é possível verificar em São Severino do Ramos, Paudalho-PE, um dos importantes centros de peregrinação do catolicismo popular brasileiro. Neste sentido, este trabalho desenvolveu-se no sentido de identificar e analisar a dimensão espacial das principais práticas religiosas realizadas no contexto da festa de São Severino do Ramos.*
Palavras-chave: *Espaço sagrado, Tempo sagrado, Práticas religiosas, São Severino do Ramos.*

Geography, culture and religiousity: spaciality of religious practices in São Severino Dos Ramos, Paudalho - PE

Abstract: *Sacred spaces/times induce and provide the realization of several religious practices in tribute to worshiped deities in different places, as can be seen in São Severino do Ramos, Paudalho/PE, one of the important pilgrimage centers of Brazilian popular Catholicism. In this sense, this work was carried out with the aim of identifying and analyzing a spatial dimension of religious practices held in the context in question.*
Keywords: *Sacred space, Sacred time, Religious practices, São Severino do Ramos.*

Ana Caroline de Oliveira Pedroso, Brasil
Universidade Federal de Alagoas
acopedroso@gmail.com

Wedmo Teixeira Rosa, Brasil
Instituto Federal de Pernambuco
wedmo@recife.ifpe.edu.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A localidade de São Severino do Ramos, importante centro de peregrinação do catolicismo popular brasileiro há mais de um século, corresponde ao antigo Engenho Ramos (desativado na década de 1920), cuja origem remonta do final do século XVII, e situa-se no município de Paudalho, Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco.

A capela do antigo engenho, quando de sua construção, foi dedicada à Nossa Senhora da Luz. Posteriormente, ficou conhecida como Santuário ou Igreja de São Severino do Ramos, pois passou a abrigar a estátua de um homem de estatura mediana, deitado e com expressão facial agonizante, identificado como São Severino. Não se têm informações consistentes acerca da origem da estátua, da data que chegou àquela localidade ou até mesmo da identidade do santo.

Em seu epíteto “do Ramos”, o emprego da preposição “do”, no singular, deve-se ao fato de o termo se referir à palavra Engenho, que, neste contexto, está implícita. Entretanto, há muitos que utilizam a expressão “dos Ramos”, no plural, como referência ao Domingo de Ramos, o qual foi estabelecido pelos próprios fiéis como sendo o dia de maiores festejos em honra ao santo, atraindo milhares de pessoas anualmente (Figura 1).

Figura 1. Imagem aérea de São Severino do Ramos no Domingo de Ramos, Paudalho – PE, em 9 de Março de 2017 (Assessoria de Comunicação da Prefeitura do Paudalho, 2017)

Os estudos acerca das diferentes dinâmicas espaciais relacionadas à religiosidade contribuem no sentido de compreender e decifrar os significados e valores atribuídos ao espaço a partir das experiências das pessoas, aproximando geografia, cultura e religiosidade. Sob essa perspectiva, o presente estudo tem por objetivo identificar as principais práticas religiosas desenvolvidas pelos visitantes de São Severino do Ramos e analisar sua dimensão espacial a partir dos valores simbólicos atribuídos aos espaços de realização dessas práticas.

Com vistas a atingir tais objetivos, foram adotados como procedimentos metodológicos o levantamento bibliográfico, trabalho de pesquisa direto no campo com observação *in loco*, registros fotográficos e aplicação de 100 (cem) formulários de perguntas aos visitantes no Domingo de Ramos. Ao término da pesquisa de campo, os dados foram tabulados e os resultados analisados de forma a atingir os objetivos propostos. A pesquisa foi realizada no ano de 2017.

1. O Santuário de São Severino do Ramos

Os templos e santuários são porções do espaço destinadas às coisas e aos seres sagrados (Durkheim, 1996), lugares carregados de significado religioso onde o crente sente-se mais próximo da(s) divindade(s), sendo possível confessar-lhe as suas aflições e os seus anseios

intimamente. Em São Severino do Ramos, o Santuário constitui o foco principal das práticas religiosas e o local mais visitado (86% dos inquiridos).

Para o homem religioso, os santos, apesar de estarem no céu, fazem-se presentes na terra por meio de sua imagem e se identificam com ela, sendo muitos e diversos os cultos a ela prestados (Rosendahl, 1996). Assim, a capela que acolhe a imagem de São Severino adquire, consequentemente, um caráter sagrado. Além disso, existe ainda uma antiga crença de que a imagem de São Severino não se trata de uma simples representação, mas do próprio corpo do santo ou que ele teria sido enterrado embaixo do caixão de vidro onde a estátua se encontra, fortalecendo a sacralidade deste espaço (Marinho, 2008).

Dentre as práticas religiosas desenvolvidas no interior do referido recinto sagrado, é possível elencar o ato de tocar no vidro da estrutura que acomoda a imagem do santo; escrever nomes de pessoas na área inferior à ela; realizar preces e orações; ofertar uma quantia em dinheiro; depositar o seu *ex-voto*, o qual pode ser adquirido na lojinha da capela ou não. Crianças também são trazidas vestindo mortalha, representando a cura de alguma enfermidade, sendo despidas e tendo a vestimenta colocada diante do santo (Figura 2).

Figura 2. Devotos prestando cultos diante da imagem de São Severino, São Severino do Ramos, em 9 de Março de 2017. Fonte: própria.

Quando há celebração de missa no Santuário, a interrupção das práticas religiosas nas proximidades da imagem de São Severino é bastante custosa: muitos devotos relutam em sair do altar antes de prestar as devidas homenagens e fazer suas orações ao santo. No Domingo de Ramos, assistir à missa foi indicado por 55% dos inquiridos como uma das motivações da visita ao local, a qual aconteceu na área externa ao Santuário em virtude da multidão de devotos presentes, mas também para não suspender, ainda que temporariamente, a comunicação entre

os devotos e o santo que aconteceu ao longo de toda manhã, incessantemente, no interior do recinto sagrado.

2. A fonte milagrosa

A manifestação do sagrado, capaz de promover a sacralização do espaço, pode se dar através de lugares, pessoas e objetos diversos, os quais passam a exprimir algo de ordem substancialmente diferente e, com isto, tornam-se alvos de culto religioso (Eliade, 1992). Pertencente ao conjunto de coisas sagradas, encontram-se os elementos da natureza, dentre os quais se destaca a água, cuja função simbólica é "lavar os pecados", purificar e regenerar o crente.

Em São Severino do Ramos, a fonte milagrosa, a qual também recebe a denominação de "gruta dos milagres" ou ainda, para muitos, simplesmente "o milagre", consiste em uma rocha de onde brota uma água cristalina proveniente do Rio Capibaribe, rio que banha a localidade. Segundo Pereira (2014), há múltiplas narrativas que tentam explicar a gênese desta fonte a partir das influências de São Severino, todas elas relacionadas a aparições do santo no referido local.

Na fonte milagrosa, nota-se uma vultosa efervescência de indivíduos que se avolumam em torno da fonte sob o calor intenso dos meses de estiagem para adquirir a água, não sendo identificadas práticas religiosas comuns, tais como preces, louvores e sacrifícios. Entretanto, o próprio movimento de caminhar cerca de 500 metros, do Santuário à fonte, em busca de uma água tida por milagrosa, constitui em si mesmo um ato de devoção que apresenta um caráter sacrificial. Além disso, ao beber, banhar-se e/ou apenas molhar partes específicas do corpo com a água, ações comumente observadas neste espaço, o devoto também executa um ritual religioso.

3. O museu dos milagres e o velário

A palavra *ex-voto* é a abreviação latina de *ex-voto suscepto*, que quer dizer "o voto realizado", embora os objetos que o simbolizam possam ser ofertados à divindade antes mesmo do voto ser atendido, tomando a forma de pedido. Enquanto símbolos que expressam a devoção aos santos no catolicismo popular, os *ex-votos* são "fontes essenciais da religião do povo" (Oliveira, 2009: 5), objetos carregados de valores e significados para indivíduos que os identificam como um meio de manifestar a sua crença em um poder extraterreno. A sala dos *ex-votos*, sala das promessas, sala dos milagres e museu dos milagres são denominações adotadas nos santuários católicos para designar o local destinado à exposição destes objetos.

O museu dos milagres de São Severino do Ramos localiza-se numa pequena sala, escura, úmida e sem ventilação, onde se encontra grande variedade de *ex-votos*, exprimindo quão

numerosos são os gêneros das causas em que o santo opera: são fotografias (de pessoas, animais e objetos), bilhetes, representações de partes do corpo humano feitas de gesso, cera ou de madeira; panfletos de propaganda eleitoral; mechas de cabelo; caixões de madeira, bicicletas e muletas que pendem do teto; mortalhas; dentre outros objetos bastante curiosos que constituem meios de comunicação entre o devoto e o santo.

Apesar da forte adesão por parte dos devotos de São Severino à oferta de *ex-votos*, eles não ignoram a validade de outras práticas religiosas, tais como a queima de fogos de artifício e o acendimento de velas. A primeira é realizada por qualquer pessoa e em diversos lugares, inclusive na frente do museu, como frequentemente pode ser observado. Quanto à segunda prática, esta deve ser efetuada no local a ela destinado: o velário. De acordo com Oliveira (2009), porém, a própria vela constitui um *ex-voto*: após ser queimada, pode ser transformada em uma outra vela, a qual será queimada novamente em prol de um novo pedido, marcando um ciclo de rezas.

Conclusão

O simbolismo que permeia determinados espaços que fazem parte de São Severino do Ramos, sobretudo no Domingo de Ramos, induz e propicia a realização de uma gama de práticas religiosas pelos milhares de indivíduos que esse centro de peregrinação recebe, através das quais uma comunicação direta e pessoal com o santo pode ser estabelecida, uma vez que os devotos identificam esses espaços enquanto revestidos de sacralidade, conforme foi possível apreender a partir investigação realizada.

Enquanto espaços sagrados, foram identificados o Santuário, onde são observadas práticas focalizadas na imagem do santo; e a fonte milagrosa, cuja água apresenta-se para os devotos como portadora de propriedades miraculosas. Ambos espaços são relacionados a aparições e a interferências do santo, isto é, a manifestações do sagrado e, portanto, detentores de uma maior carga simbólica. Ademais, existem ainda o museu dos milagres e o velário, locais destinados especificamente à realização de práticas religiosas como o depósito de *ex-votos* e o acendimento de velas, respectivamente.

Referências

Durkheim, Émile (1996). As formas elementares da vida religiosa. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-336-0515-2

Eliade, Mircea (1992). O sagrado e o profano. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0053-4

Marinho, Alba Lúcia (2008). O sagrado na teia das redes geográficas do turismo em Pernambuco - um estudo sobre o Santuário de São Severino, Paudalho – PE. Dissertação (Mestrado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Oliveira, José Cláudio Alves de (2009). Ex-votos do Brasil: fragmentos da riqueza, diversidade e curiosidade da religião do povo. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 5. 2009, Salvador. Anais... Salvador: UFBA.

Pereira, Antonio Inácio (2014). O Santuário de São Severino do Ramos – características de uma devoção na Diocese de Nazaré. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Universidade Católica de Pernambuco, Recife.

Rosendahl, Zeny (1996). Espaço e religião: uma abordagem geográfica. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC.

5. Pedras que contam histórias

A Ilumiara da Pedra do Reino: sagração e sentido

Resumo: *O objetivo desse trabalho consiste em investigar a dimensão simbólica do espaço a "Ilumiara Pedra do Reino", no município de São José do Belmonte-PE. Esse espaço se constitui como parte de um projeto idealizado por Ariano Suassuna denominado de "Ilumiara", que visa identificar e localizar "espaços sagrados" dentro dos princípios estéticos do que ele denomina de "visão poética". Com efeito, pretende-se compreender de que forma esse espaço constitui enquanto espaço de sagração para os moradores belmontenses.*
Palavras-chave: *Ilumiara, visão poética, espaços de sagração.*

Ilumiara da Pedra do Reino: sacredness and meaning

Abstract: *The objective of this article is to investigate the symbology of space consacration of a site known as "Ilumiara Pedra do Reino" (The Kingdom Stone Enlighted Shrine), located in the municipality of São José do Belmonte, Pernambuco, Brazil. Ilumiara ("enlighted shrine") is a project first conceived by writer Ariano Suassuna, which aims at locating and identifying "sacred spaces" fitting the aesthetic principles of what he calls "poetic vision". As such, we seek to understand how spaces turn out to be "sacred spaces" for all those who live in São José do Belmonte.*
Keywords: *Ilumiara (Enlighted Shrine), poetic vision, sacred space.*

Juliana Rodrigues Morais, Brasil
Universidade Federal Fluminense, Doutoranda (com bolsa CAPES) do Programa de Pós-graduação em Sociologia
julianamorais@id.uff.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Iluminado pela poética enigmática insculpida na Pedra do Ingá, Ariano Suassuna cria o neologismo "Ilumiara" para se referir a conjuntos artísticos que expressassem a força criadora de um povo ou a espaços de celebração de sua cultura (Newton Junior, In. Suassuna, 2017:12). Com o intuito de "revelar" esses espaços de sagração, como gestor público, Suassuna concebe: (i) na década de 1980, a "Ilumiara Zumbi", em Olinda-PE; (ii) e, na década de 1990, a "Ilumiara Pedra do Reino", em São José do Belmonte-PE. Além desses espaços, como artista plástico, ele concebe as Ilumiaras "Acauhan", "A Coroada" e "Jaúna" (Fundação Joaquim Nabuco, 2019).

Nesse contexto, buscaremos investigar os fundamentos estéticos desse projeto, bem como a relação com as comunidades locais. Para tanto, nosso recorte incide sobre o espaço a "Ilumiara Pedra do Reino", local em que ocorreu um episódio mítico narrado na obra de Ariano Suassuna intitulada o *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta* (1971).

1- O neologismo Ilumiara: o caminho poético e a Demanda em busca do Ser

Sobre a criação do neologismo, o integrante da banda mineira Ilumiara, Leandro César diz que a ideia de Suassuna consistiu em fundir a palavra "Iara", que pode ser entendida como sendo um "altar de beira de rio", com a palavra ilumiar/iluminar (César, In. Rodrigues, 2015). Essa iluminação, enquanto princípio que possibilita o aparecer das coisas, nos remete a imagem do Circo e sua arena iluminada, que para Suassuna se constitui como (...) "uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra." (Suassuna, 2008: 210).

A arena quando iluminada é o lugar da ação, lugar da performance do artista que encena o seu papel enquanto as luzes não se apagam. A representação da arena como palco do mundo tem inspiração primeira nos circos itinerantes sertanejos que, desde infância, marcaram a vida de Suassuna (Ibid:209-12), mas também se relaciona, intimamente, com a percepção do teatro barroco, em que o mundo se revela em sua dimensão cósmica.

Da ideia de arena como palco do mundo, emerge a cosmovisão de Suassuna denominada por ele de "visão poética" (Ibid: 89). Nela, a palavra poética aponta para a sua concepção originária (*poiesis*, do grego), enquanto iluminação de todo agir humano, criação. Assim, essa visão se constitui como uma espécie de luz que ilumina o palco, apresentando sua dimensão cósmica. "Iluminar algo" – seja em um "palco" ou "altar" – pode ser entendido, assim, como um acontecimento de abertura que possibilita o aparecer das "coisas", onde não há um "sujeito" que apreende "objetos", mas sim, um mundo que se desvela co-originariamente ao olhar iluminador do ser humano enquanto poeta dessa relação. Nesses termos, Suassuna argumenta:

É preciso reintegrar, na Filosofia e no discurso científico, uma visão estética, um texto novo e entremeado de linguagem mais solta, de entrelinhas, tortas e poéticas, mais aptas a expressar a Demanda de cada um de nós em busca do Ser (Suassuna, 2008: 251, *grifo nosso*).

A relação dessa proposição com a representação da arena nos conduz ao questionamento sobre *quem somos*, o que aponta para um entendimento desse *quem* enquanto campo de encenação, performance, manifesta numa interação dinâmica e dialógica entre o ator e a sua plateia. Consequentemente, a constituição da identidade desse *quem* não antecede ao sujeito, ela se "revela" no curso de sua encenação. E é nesse curso que reside a expressão capaz de "revelar" a nossa demanda existencial, i.e., a busca de cada um de nós por sentido e transformação.

2- A hierofania das pedras: sagração e sentido

O empreendimento artístico de Suassuna se consolida, gradualmente, por trilhas poéticas, circunscritas entre a Paraíba e Pernambuco, porém não limitadas a elas, à procura das "pedras iluminadas", i.e., dos marcos sagratórios que calcinam o imaginário social sertanejo. De acordo com Mircea Eliade, a pedra, em sua dimensão sagrada, pode simbolizar:

(...) o poder, a firmeza, a permanência. A hierofania da pedra é uma ontofania por excelência: antes de tudo, a pedra é, mantém se sempre a mesma, não muda (...). Captado graças a uma experiência religiosa, o modo específico de existência da pedra revela ao homem o que é uma existência absoluta, para além do Tempo, invulnerável ao devir (Eliade, 2008:129).

Ilustração significativa dessa hierofania aparece numa passagem do *Romance da Pedra do Reino,* em que o narrador, Quaderna, afirma haver (...) "alguma coisa de sagrado, escondida e aprisionada nas grades de granito de tudo quanto é pedra sertaneja por aí afora" (Suassuna, 2012:67). Com efeito, por meio de entrevistas concedidas pelos moradores de São José do Belmonte e Verdejante, municípios limítrofes do sertão pernambucano, podemos observar que a sagração das pedras sertanejas manifesta-se, por exemplo: (i) no habitar dos "encantados", como Dom Sebastião, da Pedra do Reino; (ii) no reluzir das luzes que misteriosamente pairam por entre as pedras no breu daquela terra agreste; (iii) em sua concretude, como marco que simboliza a passagem de personagens míticos como Lampião, na "Pedra do Tiro" (Rufino, 2020); (iv) enfim, quando nas pedras se depositam tesouros, mistérios que se perpetuam nas memórias coletivas, por meio de narrativas contadas por seus antepassados.

Retomando a questão sobre *o quem,* o projeto de Suassuna nos conduz ao questionamento sobre quem são os sujeitos sociais dessa cultura "sertaneja". Crítico da tentativa por parte de setores da intelectualidade brasileira que intentavam (...) "tirar a produção popular de suas origens, pensando em preservá-las em museus ou locais distantes de sua produção, estáticas em suas configurações" (Simões, 2020), Suassuna propõe colocar o "povo" (...) "no centro d'A Ilumiara" (Suassuna, 2017: 99). De acordo com Ester Simões, para Suassuna (...) "os locais onde essas artes [populares] são praticadas é que são os verdadeiros centros culturais. (Suassuna apud Simões, 2020).

3- O Reino Encantado de São José do Belmonte

Ariano Suassuna, em sua busca pelos marcos sagratórios, alia os seus textos ficcionais à realidade áspera, seca e pedregosa do sertão nordestino. Nesse sentido, pode-se dizer que o seu investimento na "Ilumiara Pedra do Reino" se iniciou, antes mesmo da consolidação do projeto, com a realização da obra *Romance da Pedra do Reino*. Nela, o escritor apropria-se da história mítica de um "Reino Encantado", uma espécie de "Arraial" (1836 e 1838) que foi erguido entre duas pedras, na Serra do Catolé, atualmente pertencente ao município de São José do Belmonte, em Pernambuco, para costurar a narrativa de uma dinastia sertaneja que tem esse "Reino" como o seu Segundo Império (de cinco).

Conta-se que por iniciativa do autointitulado "Rei", João Ferreira, em 1838, ocorreu o sacrifício de cerca de 50 pessoas e alguns animais nesse "Arraial", a fim de "desencantar" das pedras o Rei D. Sebastião – desaparecido em 1578, na batalha de Alcer-Quibir, na África. Diante da mortandade, um dos moradores chama as autoridades policiais que se deslocam até o local. Os

desdobramentos dessa história, argumenta Débora Cavalcanti, resultou no confronto entre o capitão da polícia Manuel Pereira da Silva, com o apoio de proprietários de terras e de jagunços fortemente armados, contra (...) "uma comunidade de mestiços, negros e índios, pobres, trabalhadores braçais, agregados das fazendas." (Cavalcanti, 2002:87), resultando em morte e prisão dos sobreviventes.

Uma tragédia que virou festa! Em entrevista concedida para este trabalho, o belmontense Edízio Lopes de Carvalho (2020) conta que ele, junto a um grupo de amigos, organizou, em 1993, uma cavalgada até as Pedras do Reino visando ressignificar o local, até então pouco frequentado. No terceiro ano do evento, o grupo funda a Associação Cultural Pedra do Reino (1995). Edízio conta que até então não havia influência direta de Suassuna, o que só veio a ocorrer a partir do final do mês de maio do mesmo ano, quando eles decidiram convidar o escritor para comparecer ao evento, que na ocasião era secretário de cultura do Estado de Pernambuco. A ida de Suassuna a Belmonte, bem como a sua participação na cavalgada, consolidou-se como um marco importante para a cidade, pois com a sua presença o evento ganhou proporções maiores, repercutindo, inclusive, na imprensa nacional, informa Carvalho.

Desde então, anualmente, no mês de maio, ocorre uma peregrinação a cavalo da sede da cidade até as Pedras do Reino, trajeto que leva cerca de cinco horas. Essa cavalgada faz parte de um evento maior que envolve uma series de atrações, impulsionando a economia local e ressignificando as memórias dos moradores da cidade.

Além de participar do evento, ainda como gestor público, Suassuna encomenda ao escultor Arnaldo Barbosa 16 estátuas que remetem a santos católicos e a personagens envolvidos na história mítica local, que passam a compor o espaço-santuário "Ilumiara Pedra do Reino" (Fundação Joaquim Nabuco, 2019), valorizando ainda mais o que já se constituía como "local-sagrado" para os moradores belmontenses.

Considerações finais

Ariano Suassuna seguiu as trilhas do caminho poético e se "encantou" por entre as pedras desse caminho. Em sua demanda existencial, na tentativa de enfrentar o fluxo inexorável em direção a Caetana, a morte sertaneja, Suassuna vislumbra as "Ilumiaras". Sua motivação residia na certeza de que "O homem não nasceu para a morte: o homem nasceu para a vida e para a imortalidade". (Suassuna, In. Neto, Geneton Moraes, 2014). Decerto ele cumpriu a sua sentença deixando um vasto e rico legado a ser decifrado.

Referências

Carvalho, Edízio Lopes de (2020) Entrevista concedida por um dos fundadores da Associação Cultural Pedra do Reino, realizada por áudio em 25 de nov. 2020, às 21h07m, via WhatsApp.

Eliade, Mircea (2008) O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. (2ª ed.) São Paulo: Martins Fontes.

Fundação Joaquim Nabuco (2019). “Ilumiara Jaúna”: a literatura de Ariano gravada em pedra. Disponível em: https://www.fundaj.gov.br/index.php/conselho-nacional-da-reserva-da-biosfera-da-caatinga/10292-ilumiara-jauna-a-literatura-de-ariano-gravada-em-pedra Acesso em 14 de nov. 2020.

Moura, Debora. Cavalcantes de (2002). Entre duas pedras: catolé (um estudo acerca das contribuições trazidas pelos textos históricos sobre Pedra Bonita e pelos folhetos de cordelnordestinos na composição de Pedra do Reino, de Ariano Suassuna). [Mestrado em História] Curso de História e Teoria Literária do Instituto de Estudos da linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Neto, Geneton Moraes (2014). “Suassuna”: A literatura é uma forma de protestar contra a morte [entrevista]. Disponível em: http://g1.globo.com/pop-arte/blog/geneton-moraes-neto/post/suassuna-literatura-e-uma-forma-de-protestar-contra-morte.html Acesso em 01 de nov. 2020.

Rodrigues, Jocê (2015). Tradição e Tradução: O Farol Incandescente Do Ilumiara. Jardim Elétrico. Disponível em http://ojardimeletrico.com.br/tradicao-e-traducao-o-farol-incandescente-do-ilumiara/

Rufino, Antônio (2020) Entrevista com Antônio Rufino, o “Repórter Matuto”, youtuber do canal Sertão Mamoeiro, realizada por áudio em 03 de nov. 2020, às 16h50m, via WhatsApp.

Simões, Ester Suassuna (2020) Mesa 2: O popular, o erudito e a mediação armorial. Sessão virtual realizada em 08/10/2020, dentro do projeto “10º Interculturalidades: Movimento Armorial 50 anos”, do Centro de Artes-UFF. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nBIeXpOYzeI&t=1882s Acesso em 08 de out. 2020.

Suassuna, Ariano (2008) “Almanaque Armorial”. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. (2ªed.) Rio de Janeiro: José Olympio.

Suassuna, Ariano (2012) “Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta”. (13ª ed.) Rio de Janeiro: José Olympio.

Suassuna, Ariano (2017) Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores: o Jumento Sedutor. Livro 1 (1ª ed) Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Piedras: origen de los santuarios

Resumen: *El sílex y el cuarzo han tenido un carácter sagrado desde los orígenes de la humanidad debido a sus propiedades petrofísicas, forma, color y resistencia. Este hecho se evidencia en la construcción de numerosos monumentos y santuarios ubicados en lugares en dónde afloran estos materiales. Además, santuarios prehistóricos muestran sillares, que contienen vetas de sílex, orientados con eventos solares.*
Palabras clave: *Alto do Cotorino, Mnajdra, cuarzo, sílex, geología.*

Stones: Origin of the Sanctuaries

Abstract: *Flint and quartz have had a sacred character since the origins of humanity due to their petrophysical properties, shape, color and resistance. This fact is evidenced in the construction of numerous monuments and sanctuaries located in places where these materials outcrop. In addition, prehistoric sanctuaries show ashlars containing these stones oriented with solar events.*
Keywords: *Alto do Cotorino, Mnajdra, quartz, flint, geology.*

David Martín Freire-Lista, Espanha
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) e Centro de Geociências da Universidade de Coimbra
davidfreire@utad.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introducción

Desde el origen de la humanidad, las piedras han sido esenciales para resguardarse de las inclemencias meteorológicas en abrigos como escarpes, cuevas y pendientes invertidas (García-Rodríguez, 2015). Además, han sido usadas como útiles prehistóricos (Cardoso et al., 2000; Banegas y Goye, 2015), amuletos (Garrido Cordero, 2015), soporte para arte rupestre (Santos e Cruz, 2013; Simões de Abreu, 2015) e inscripciones de acontecimientos o leyes. También han sido utilizadas para la construcción de viviendas, almacenes, pavimentos, diques, monumentos funerarios y santuarios (Sanches y Nunes, 2005; Mataloto *et al*., 2015).

La importancia de las piedras queda evidenciada por las raíces prerromanas Mor(r), Mur(r), Mour 'montón de piedras' presentes en numerosos topónimos de la península Ibérica. De esta forma, La Moraleja, Matamoros, Moralzarzal, Montemuro, Moreiras, Mouçós, Moura, Mourelle y Valdemoro, son localidades ligadas a la piedra; material con el que se construyen muros y moradas desde la prehistoria.

Las piedras más apreciadas para fabricar herramientas de corte, percusión y armas en la prehistoria han sido principalmente el cuarzo, el sílex y la obsidiana (Sánchez Yustos et al., 2015). El cuarzo y el sílex tienen la misma composición química (SiO_2). Con la diferencia que el sílex está formado por microcristales, mientras que la obsidiana es un vidrio volcánico con composición $\geq$ 75% SiO_2. El cuarzo ha adquirido un carácter sagrado y ha sido utilizado como amuleto, posiblemente debido a su resistencia a la meteorización y frecuente transparencia y homogeneidad cromática. Así como a su cristalización en el sistema hexagonal y trigonal, pudiendo formar bipirámides hexagonales. Las piedras se utilizan en terapias curativas y se conservan numerosas festividades y romerías relativas a San Pedro. Pedro (Petro-πέτροϛ) es la masculinización del griego πέτρα (petra), es decir "piedra". Pablo de Tarso siempre llamó a Pedro con el nombre de "Cefas", palabra hebrea helenizada del arameo כיפא que significa "piedra".

El objetivo de este artículo es indicar la importancia del cuarzo en la ubicación del dólmen *Alto do Cotorino*, situado en Soutelo de Aguiar, Vila Pouca de Aguiar (Portugal), aportando la localización de las canteras de origen de sus losas. Además, se incluyen datos relativos a las piedras del templo sur de Mnajdra (Suroeste de Malta) y a la orientación de una veta de sílex con relación a eventos solares.

Metodología

Se ha cartografiado la zona circundante al dólmen *Alto do Cotorino* (aproximadamente 4 km^2) para identificar la procedencia de sus losas verticales, distinguiendo entre granito con fenocristales de feldespato (presente en 8 losas), granito equigranular (presente en una losa), y los materiales metasedimentarios sobre los que está situado el dólmen. Además, se ha calculado el porcentaje de cuarzos, piedras metasedimentarias y granito que constituyen el túmulo del dólmen, seleccionando un área representativa de 1 m^2.

Con relación al templo sur de Mnajdra, se ha realizado una inspección visual de sus sillares para identificar su litología. También se ha estudiado la conexión con eventos solares de una veta de sílex presente en el umbral de la puerta principal del templo.

Resultados

El dólmen *Alto do Cotorino* está situado en un promontorio de rocas metasedimentarias, esquistos con vetas de cuarzo blanco de espesor centimétrico. Ocho de sus losas verticales son de granito con fenocristales de feldespato que aflora al sureste del dólmen, aproximadamente a 450 m. Una losa vertical es de granito equigranular, procedente de

afloramientos al noreste del dólmen, a una distancia aproximada de 200 m (Figuras 1 y 2).

Las piedras que constituyen el túmulo son en su mayoría de la zona circundante, 63% de cuarzo blanco procedente de las vetas existentes entre los materiales metasedimentarios y 36% de piedras de material esquistoso metasedimentario. Las piedras de granito representan el 1%.

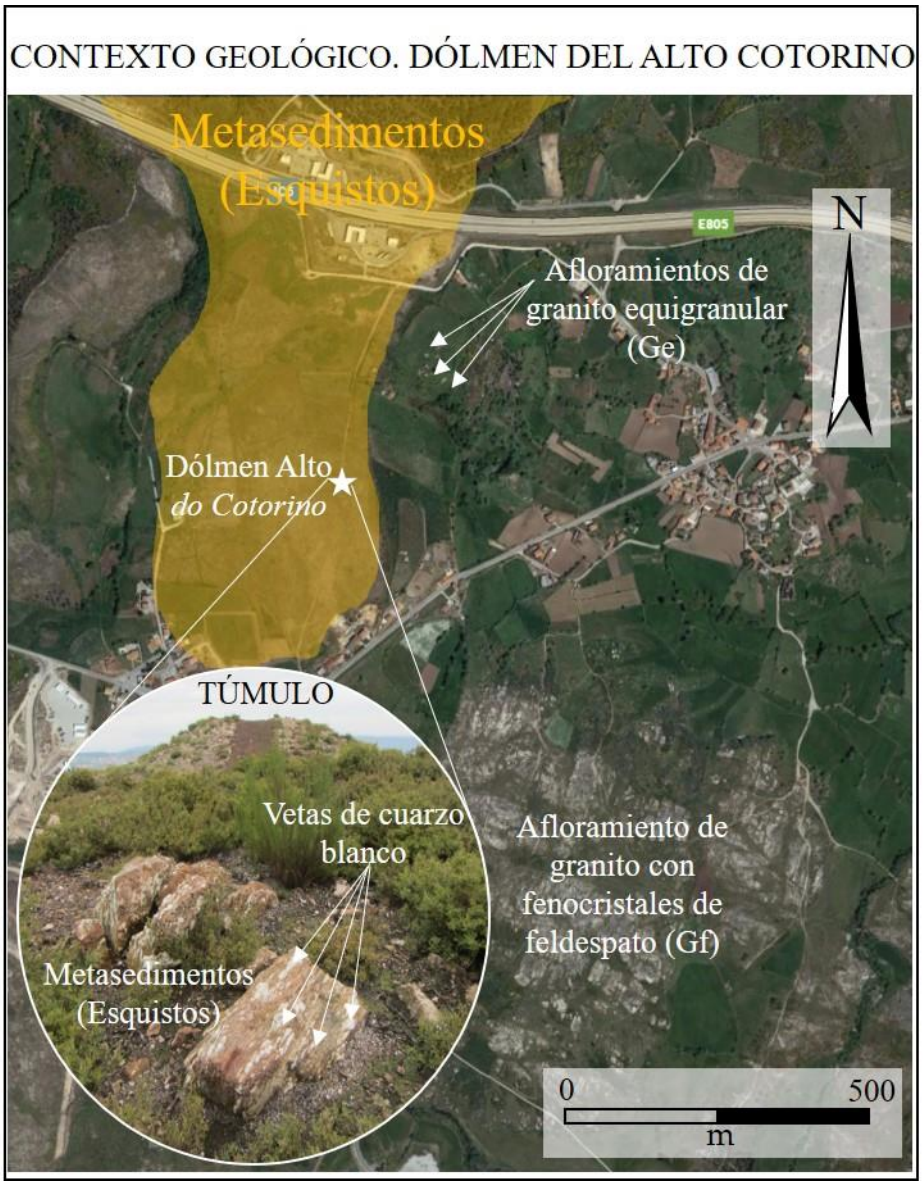


Figura 1. Contexto geológico del dólmen *Alto do Cotorino*. Modificado de Google Earth. La parte amarilla corresponde a los materiales metasedimentarios. Se indican los afloramientos en dónde se han extraído las losas de los dos tipos de granito del dólmen.

Los sillares del templo sur de Mnajdra son de caliza globigerina (Cassar, 2010). El sillar correspondiente al umbral de la puerta principal contiene una veta de sílex.

Este templo está alineado con el sol naciente en los equinoccios (20/21 de marzo y 22/23 de septiembre). Durante los solsticios (21 de junio y 21/22 de diciembre) el sol sale en línea con las esquinas de las jambas de las puertas, de modo que solo un estrecho rayo de luz entra en el templo. El punto exacto en donde el haz de los dos equinócios coincide está marcado con una veta de sílex presente en el umbral de la puerta principal del templo (Figura 3). Es decir, en este sillar coinciden los haces de luz del solsticio de invierno, solsticio de verano y del equinocio.

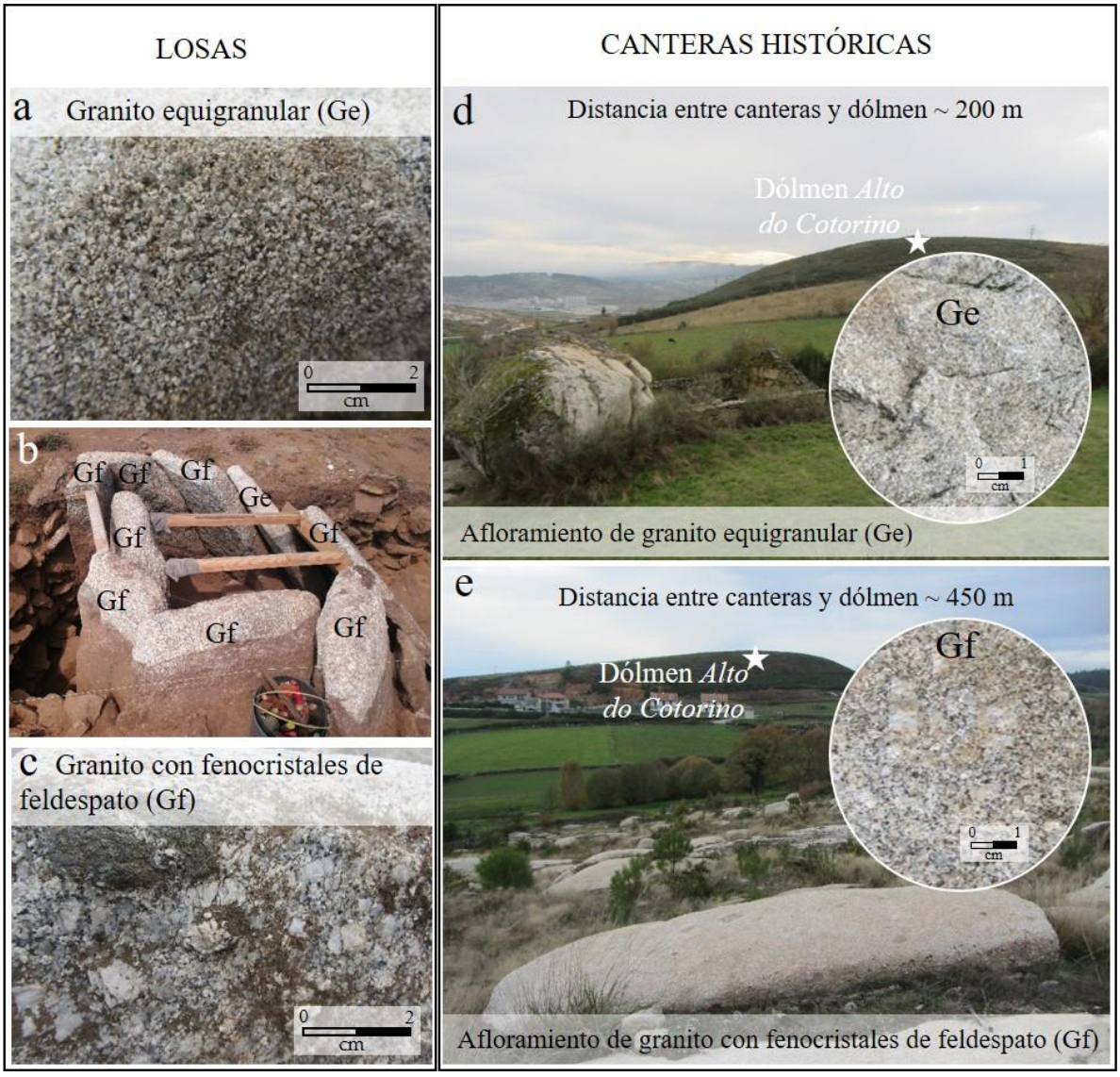


Figura 2. Izquierda: losas del dólmen *Alto do Cotorino*. Ge: granito equigranular (a). Gf: granito con fenocristales de feldespato (c). Derecha: Canteras históricas de los dos tipos de granito Ge (d) y Gf (e) de las losas verticales del dólmen *Alto do Cotorino*. Fuente propia.

Discusión

La localización del dólmen *Alto do Cotorino* sobre los materiales metasedimentarios (zona con abundante cuarzo blanco), implica el desplazamiento y ascenso de pesadas losas de granito desde sus canteras aproximadamente a 200 y 450 m de distancia (Figuras 1 y 2). El cuarzo ha adquiriendo un efecto apotropaico en la prehistoria, siendo un elemento sagrado y protector con una extraordinaria durabilidad (Forteza González et al., 2008; Garrido Cordero, J.A. 2015). El túmulo del dólmen *Alto do Cotorino* está compuesto mayoritariamente por cuarzo blanco procede de vetas del esquisto metasedimentario sobre el que se asienta el dólmen.

Los constructores del dólmen han desplazado las pesadas losas de granito desde sus afloramientos hasta una colina de esquistos con vetas de cuarzo blanco. La existencia de mayor número de losas de granito con fenocristales de feldespato (Gf), cuyas canteras están a mayor distancia que el granito equigranular (Ge), es debida a que la cantera de Gf tiene diaclasas rectas, paralelas y con equidistancia aproximada de 1 m. Estas diaclasas, junto con las fracturas de descompresión subverticales, facilitan la extracción de las losas en las canteras superficiales (Figura 2e).

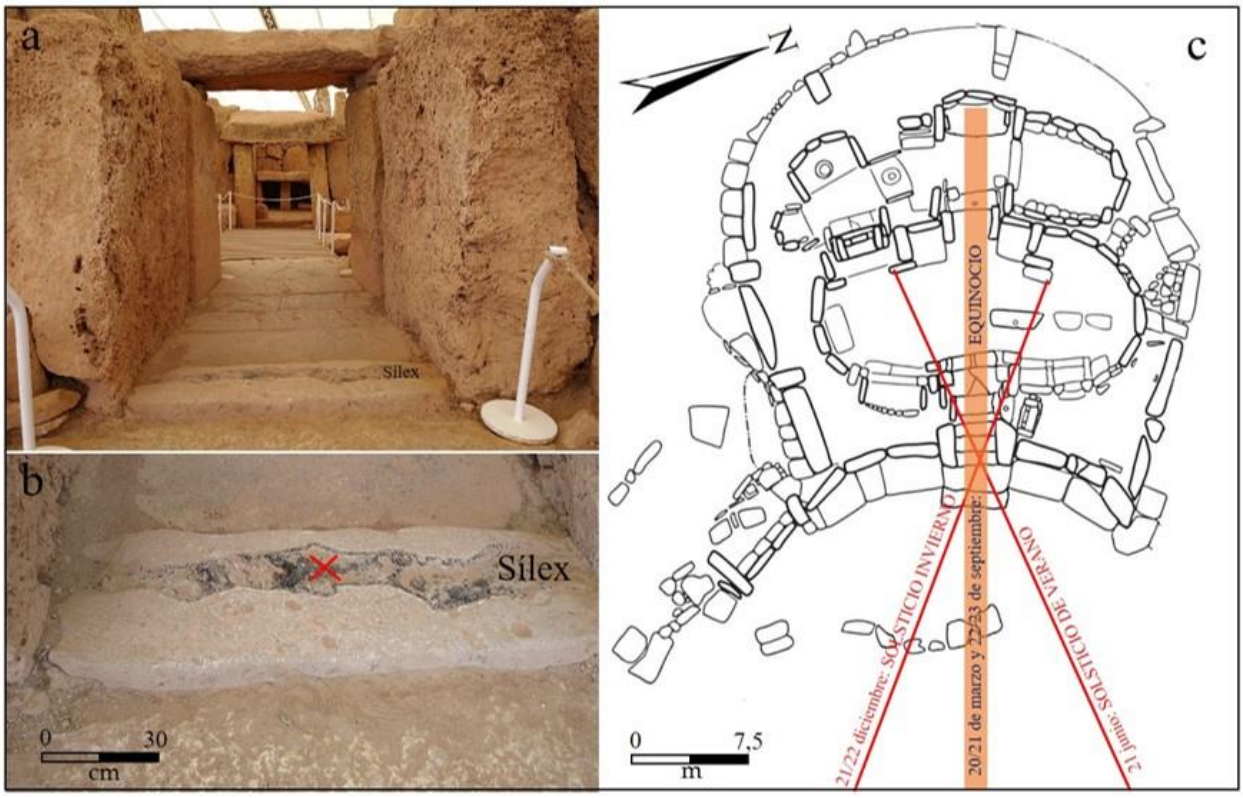


Figura 3. Templo sur de Mnajdra (Malta). a: Puerta principal, b: Umbral de la puerta principal con presencia de una veta de sílex. a y b: fuente propia, c: modificado de J.D. Evans. The prehistoric antiquities of the Maltese islands: a survey, University of London, Athlone Press, 1971.

Distintos autores han estudiado la geometría y orientación del templo sur de Mnajdra (De Franceschini, 2012; Robimson, et al., 2019) pero hasta la fecha no habían identificado la veta de sílex situado en el umbral de la puerta principal ni relacionado este material como un betilo de carácter solar. Existen culturas en las que la palabra cuarzo conserva un significado relativo al sol. La palabra irlandesa que define el cuarzo es *grian cloch*, que significa "piedra del sol".

Conclusiones

La geología aporta importante información a la arqueología.

Las losas del dólmen *Alto do Cotorino* son de dos tipos de piedra: Ocho presentan granito con fenocristales de feldespato; sus canteras se encuentran a 450 m al sureste del dólmen. Una losa presenta granito equigranular y su cantera se encuentra aproximadamente a 200 m al noreste del dólmen.

El túmulo del dólmen *Alto do Cotorino* está compuesto mayoritariamente por cuarzo blanco. El 63% de las piedras que constituyen el túmulo corresponde a cuarzo, el 36% a fragmentos de esquisto y el 1% fragmentos de granito.

La presencia de cuarzo determinó la construcción del dólmen *Alto do Cotorino* en una colina de material metasedimentario (esquistos), alejada de las canteras que aportaron las losas de granito.

El sillar correspondiente al umbral de la puerta principal del templo sur de Mnajdra presenta una veta de sílex.

El punto coincidente de los haces de luz del equinocio y solsticios de verano e invierno coincide con el centro de la veta de sílex existente en el umbral de la puerta principal del templo sur de Mnajdra.

Agradecimientos: La Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) de Portugal financió este trabajo. Estímulo al Empleo Científico Individual CEECIND/03568/2017.

Referencias

Banegas, A., Goye, M.S. (2015) "Spatial and temporal variability in the use of lithic raw materials for flaked stone technology in northeast Chubut Province (North Patagonia) during the Late Holocene". Quaternary International. Vol. 373: 55-62.

Berge, B. (2009) "The Ecology of Building Materials". 2º ed. 412 pp. ISBN: 978-1-85617-537-1

Cardoso, J.L., Caninas, J.C., Henriques, F. (2000) "Arquitectura, espólio e rituais de dois monumentos megalíticos da Beira Interior: estudo comparado". Muitas antas, pouca gente? Actas do I colóquio internacional sobre megalitismo.

Cassar, J. (2010) “The use of limestone in a historic context. The experience of Malta”. In Limestone in the Built Environment: Present-day Challenges for the Preservation of the Past. Bernard J. Smith. Geological Society of London 257 pp.

De Franceschini, M. (2012) “Equinoctial Orientations in the Mediterranean Sea: the Prehistoric Temple of Mnajdra and the Mausoleo degli Equinozi in Rome”. ALSSA. 14° Seminario di Archeoastronomia Genova.

Forteza González, M., García Sanjuán, L., Hernández Arnedo, M.J., Salguero Palma, J., Wheatley, D. (2008) “El cuarzo como material votivo y arquitectónico en el complejo funerario megalítico de Palacio III (Almadén de la Plata, Sevilla): Análisis contextual y mineralógico”. Trabajos de prehistoria. Vol. 65 (2): 137-150. https://doi.org/10.3989/tp.2008.08008

García-Rodríguez, M. (2015) “Erosión y exhumación de bloques graníticos en La Pedriza del Manzanares, España. Evolución histórica a partir de dataciones relativas”. Revista mexicana de ciencias geológicas. Vol. 32: 492-500.

Garrido Cordero, J.A. (2015) “El uso del cuarzo y el cristal de roca en la prehistoria reciente andaluza. Estado de la cuestión y análisis de un fenómeno cultural”. Revista Atlántica-Mediterránea Vol. 17: 187-200.

Mataloto, R., Boaventura, R., Nukushina, D., Valério, P., Inverno, J., Monge Soares, R., Rodrigues, M., Beija, F. (2015) “O sepulcro megalítico dos Godinhos (Freixo, Redondo): usos e significados no âmbito do Megalitismo alentejano” Revista Portuguesa de Arqueologia. Vol. 18: 55-79.

Robinson, M.G.P., Porter, A., Figueira, W., Fletcher, R. (2019) “Neolithic Temples of Malta: 3D analysis points to novel roof reconstruction”. Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage. https://doi.org/10.1016/j.daach.2019.e00095

Sanches, M.J., Nunes, S.A. (2005) “Monumentos em pedra numa região de Trás-os-Montes – Nordeste de Portugal. Sua expressão na paisagem habitada durante o 4.º e 3.º mil. BC” Revista da Faculdade de Letras. Ciências e técnicas do património. Vol. 4: 53-82.

Sánchez Yustos, P., Diez-Martín, F., Díaz, I.M., Duque, J., Fraile, C, Domínguez, M. (2015) “Production and use of percussive stone tools in the Early Stone Age: Experimental approach to the lithic record of Olduvai Gorge, Tanzania”. Journal of Archaeological Science: Reports. Vol. 2: 367-383.

Santos, A.T., Cruz, D.J. (2013) “Monumentos megalíticos com pinturas e gravuras da área ocidental da serra do Montemuro: os dólmens do Lameiro dos Pastores e do Chão do Brinco (Cinfães, Viseu)” Conimbriga. Vol. 52: 5-35.

Simões de Abreu, M. (2015) “The abbot of baçal and rock-art Studies in Portugal”. Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistoici. Vol. 40: 49-62.

Cardoso, J.L., Caninas, J.C., Henriques, F., Arquitectura, espólio e rituais de dois monumentos megalíticos da Beira Interior: estudo comparado. Muitas antas, pouca gente? Actas do I colóquio internacional sobre megalitismo.

Ruínas como santuário: da devoção de ontem à inspiração do amanhã

Resumo: *Investigação artística acerca das Ruínas e do Museu do Carmo de Lisboa, local de devoção de outrora e inspiração de hoje. Análise dos aspectos simbólicos e plásticos do santuário, examinando a força sensível do local, a resistência ao tempo, suas memórias e histórias para o desenvolver o pensamento criativo investigativo no âmbito de uma performance de moda/figurino. A fim de apresentar as ruínas enquanto morada de ideias artísticas e ressaltar a força local enquanto espaço de memória.*
Palavra-chave: *santuário, processo criativo, Ruínas do convento do Carmo, pensamento visual*

Ruins as a sanctuary: from yesterday's devotion to tomorrow's inspiration

Abstract: *Artistic research about the Ruins and the Carmo Museum in Lisbon, a place of devotion of yesteryear and inspiration of today. Analysis of the symbolic and plastic aspects of the sanctuary, examining the spiritual strength of the site, the resistance to time, its memories and stories to develop creative investigative thinking within the scope of a fashion/costume performance. To present the ruins as artistic ideas home and to emphasize the local strength as a space of memory.*
Keywords: *sanctuary, creative process, Carmo Convent Ruins, visual thinking*

Michele Augusto, Brasil
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes (CIEBA)
micheleaugusto@edu.ulisboa.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O artigo apresenta a investigação artística acerca das memórias e da iconografia do acervo do Museu Arqueológico do Convento do Carmo de Lisboa e as Ruínas da igreja, tendo como questão central o levantamento sensível da aura local.

Propõe uma análise que se contextualiza na relação do espaço enquanto santuários, no sentido múltiplo, pois ao longo do tempo o sítio e sua memória congregam diversas relações enquanto santuário devocional - o convento, local de demonstração de fé, poder e vitória de graça alcançada, sua construção e particularidades da forma e projeção das ambições de seu fundador. O projeto ambicioso de características religiosas e força política contribuiu para os novos modelos estilísticos de vanguarda, trazendo novas perspectivas e dimensões aos monumentos de fé medievais portugueses. Passando por momentos de morada espiritual de força e fé, à santuário de memória à morada cenográfica, de conservação e resistência da história de Lisboa, espaço que abriga a aura da permanência da memória de representações sensíveis.

Foram reunidos diversos aspectos do santuário com o objetivo de mapear o caráter sentimental e sensível e de que modo podemos transportá-las para criações artísticas, através de uma abordagem experimental sobre o corpo. No sentido de transpor as memórias coletadas em informações visuais sensoriais e poéticas. Gerando um santuário criativo que pretende "recuar no tempo em busca das origens" e utilizar "figuras e pontos de referência concretos, mas sem a preocupação de fazer um inventário" (Choay, 2017) a fim de gerar inputs criativo, e através do diário gráfico construir o percurso para transformar a pesquisa em material físico tangível.

Através de uma abordagem combinatória, propõe transformas símbolos e formas em narrativas visuais através dos esboços, croquis, protótipos, fotografias e intervenções manuais e digitais. No intuito de construir um santuário inspiracional e mergulhar nas memórias do monumento, captá-las e transpô-las para as criações de modo a projetar formas familiares (Gombrich, 2007), em representações novas que se conectem através do espectro sensível.

1. A devoção de ontem: O Carmo – Convento, Ruínas e Museu

O convento se apresenta de diferentes formas de acordo com os momentos de suas memórias, primeiro enquanto espaço devocional, construída entre 1387 e 1423:

O Convento do Carmo foi mandado construir pelo Condestável D. Nuno Alvares Pereira, [...], em cumprimento de voto feito em Aljubarrota. [...] Se o fez como desafio ao poder do rei D. João I, cujo paço se situava na colina fronteira (castelo de S. Jorge), [...] insistiu na construção - conta se que disse que o faria de bronze, se necessário - apesar dos problemas levantados pela capela-mor que obrigou a fundações muito profundas e a todo um sistema de arcobotantes. Dedicado à Nossa Senhora do Vencimento do Monte do Carmo, iniciou-se a sua construção em 1393, mas só se concluiria 30 anos depois (1423), devido às dificuldades levantadas pela sua localização. Em 1407, concluída a cabeceira, já aqui se celebravam actos litúrgicos, mas só em 1423 o convento se tornou habitável (Calado, 2010:105).

O convento foi edificado numa colina, sendo um importante exemplar da arquitetura medieval e cedida para a Ordem dos Carmelitas, escolhido seu local de construção de forma a representar simbolicamente uma força de poder e independência do Condestável diante do poder régio de D. João I (Teixeira, 2013). As escolhas devocionais à Nossa Senhora do Carmo, e posteriormente do Vencimento do Carmo, para a casa conventual significavam a vitória em acontecimentos militares e agregavam um valor material e simbólico ao espaço litúrgico. A construção também marcara o depoimento espiritual de seu fundador, conforme aponta Paulo Pereira:

Sabe-se hoje que a iniciativa do Condestável em construir o Convento do Carmo não pode ser desligada de motivações de ordem político-ideológicas. [...] um grande convento que exprimia o seu poderio temporal, ao mesmo tempo que procedia a um depoimento espiritual por ter sido

destinado à ainda então secundária Ordem do Carmo. Logo aqui se perceber que o Convento do Carmo constitui uma peça excepcional no xadrez político da época e uma das mais importantes declarações de representação do poder político através da arquitectura. (Pereira, 2005: 22)

Uma estrutura arquitetônica que deveria ser vista como uma "casa senhorial imponente" e também "como um enorme monumento de fé" (Pereira, 2005). O convento possuia uma concepção vanguardista no aspecto da escala e da linguagem. A parte da igreja do convento se constituia de 3 naves com seis pilares de cada lado, com uma

Tipologia da cabeceira composta por uma abside rodeada por dois absidíolos de cada lado. [...] A maior complexidade da cabeceira mostrava um desejo de edificar um convento prestigiado, que se impusesse pela escala, [...] como pela organização da zona da cabeceira, a zona mais sagrada do espaço sagrado (Teixeira, 2013: 6).

O convento possuía "um desenho arquitetônico rigoroso quanto às construções geométricas e na realização de elementos arquitetônicos na pedra no campo da escultura tumular" (Teixeira, 2013). A edificação possuía particularidades na forma da construção, se mostrando um projeto ambicioso, "de um nobre, com recursos financeiros, capaz de obter mão-de-obra especializada" (Teixeira, 2013: 9), continha um complexo jogo de superfícies, criados a partir da capela-mor poligonal e as capelas laterais. O cobertura do monumento também formava um sistema complexo de "cruzaria de ogivas" e "nervuras na ábside" (Pereira, 2005:28) e tendo sua mais alta posição na parte da nave central, "dotada de cinco tramos com os respectivos arcos divisórios apontados.

O espaço de manteve como santuário religioso até 1755, data que marca sua destruição parcial pela tragédia ocorrida na manhã de 1 de novembro, "destruída a igreja do Carmo pelo terramoto e incêndio, já que as velas estavam já acesas para as festas de Todos os Santos, acabou por nunca ser concluída e sua reconstrução, servindo a cabeceira [...] de sede à Real Associação de Arqueólogos Portugueses (1864), enquanto a parte conventual foi entregue à Guarda Nacional Republicana" (Calado, 2010:110).

Da estrutura escultural pouco subsistiu, os suportes e colunas, a cobertura da igreja, frisos e molduras foram destruídos restando os arcos entre outros elementos, a parte da fachada a porta principal se manteve de pé, a representação simbólica da transição entre o sagrado e o profano. Os diferentes níveis da base da portada propunham uma maior dignificação do espaço, assim como a comunhão entre a natureza e o homem, como aponta Teixeira:

Os capitéis, no estado em que se encontra a fachada, com o desaparecimento do óculo, de que apenas resta uma pequena parte da moldura.[...]Merece destaque a presença em qualquer dos capitéis de vegetalistas de grande qualidade, pelo desenho e movimento da folhagem, com relevo pronunciado, proporcionando diferentes zonas de claro-escuro conforme as horas do dia [...]

associando elementos vegetalistas a pequenas cabeças, em representações nas quais o homem e a natureza se procurariam unificar, segundo as suas palavras (Teixeira, 2013: 10).

As tentativas de "restauro", ao longo dos tempos, (Pereira, 2005) foram mais "experimentais" do que de fato de refazer o templo nos moldes góticos, buscou-se traduzir de alguma maneira a aura dos tempos do fundador e atender a "importância mítica" do santuário e da figura do Condestável. O conjunto de elementos decorativos acrescentados na estrutura original, compoem uma tentativa cenográfica, numa "imitação desencontrada" que "não possuía fundamentação conceptual" (Pereira, 2005), e que acabou por gerar no Convento do Carmo uma estética neogótica de natureza artificial.

O Carmo, enquanto ruínas e museu, representa um espaço documental que guarda "um conjunto de elementos ligados à cultura, história e memórias" (Catarino, 2011: 158). As ruínas transmitem uma aura de permanência da memória de representações sensíveis invisíveis aos olhos, pois o

Convento do Carmo, mas muito em *especial a sua Igreja,* com *os arcos pseudo-góticos recortados no céu de Lisboa.* É *também um monumento ao Terramoto,* como *que um esqueleto de pedra involuntário, aparentemente esquecido. Uma peça do urbanismo poético da cidade. contendo em* si o *paradoxo do destruição e do conservação.* o *sinal do efemeridade. Alegoria do Tempo* (Pereira, 2005:39).

Se configura como um local de "excepcional grandeza cenográfica" (Pereira, 2005), para as reconstruções mnemônicas das narrativas do acervo que ali reside atualmente. O local enquanto santuário museológico se tornou um espécime único de espaço devocional um "ruinismo romântico" (Pereira, 2005) (Figura 1, linha 2), o "monumento do monumento" contemplando não somente as narrativas passadas, mas o seu próprio valor enquanto ruína que mantem viva a memória pátria e tempos de sua própria história.

Figura 1. Linha 1 – *Maqueta com reconstituição hipotética do Convento do Carmo nos séculos XIV-XV.* Fonte: Museu de Lisboa. Linhas 2, 3 *Detalhes do MACC, Lisboa* (2018), Linha 4 – *Moodboard de inspiração* (2020), Fotografia de Michele Augusto. Fonte própria.

2. A inspiração do amanhã: Santuário de inspiração e criação

O espaço do Convento do Carmo sua história e seus desdobramentos formaram fios condutores para o processo criativo, se tornou o santuário de inspiração, gerando possibilidades de dobras e jogos de ordem lúdicas nas criações. As transformações e memórias colecionadas ao longo do tempo compõem o corpus de inspiração para a investigação artística desta pesquisa, com a intenção de analisar as maneiras de transpor a sensibilidade do monumento para narrativas plásticas visuais.

Abordando uma metodologia de pesquisa estética que combina moda, figurino e performance cênica como método de investigação que busca a aura local, observando o espaço enquanto convento, ruínas e museu. Tais dados se tornaram instrumentos criativos para o desenvolvimento das poéticas visuais performáticas. Na intenção de criar uma atmosfera sensível a partir das camadas de memórias, observando as dualidades e contrastes presentes na memória do monumento.

O santuário criativo se inicia com relação do ambiente litúrgico enquanto espaço de poder e devoção, perpassa pela intervenção da natureza, a interferência provocada pela tragédia e as transformações funcionais até findar no ambiente museológico. Nas ruínas buscou-se captar sensivelmente a aura do espaço, através da observação da iluminação

local, a intervenção da natureza e a alterações estruturais e de ordem estilísticas, que seduz pela coexistência, justaposição e articulação de estilos num mesmo edifício (Choay, 2017), da arte tumulária, as imagens religiosas entre outros aspectos que pudessem contribuir para a formação sensível das camadas dos esboços e colagens. Enquanto Museu "o belo jazigo do Rei formoso e frívolo, tão dado às delícias do prazer como foi seu pai às austeridades da justiça" (Almeira Gareti apud Fernandes, 2005: 320). O túmulo de D. Fernando I é cercado de relações míticas em imagens da arte medieval trecentista que formam um conjunto de figuras integradas em "medalhões quadrilobados" (Fernandes, 2005), de figuras humanas e híbridas. Os "finos medalhões polilobados" demarcam a linhagem real local de propaganda régia e de dinastia, onde o rei é retratado como "representante máximo secular de Deus sobre a terra, o monarca que recebe a sua linhagem marcada pelo selo divino" (Fernandes, 2005:325). A dualidade de poderes presente na mentalidade medieval segundo Fernandes demonstrada no traçado conceitual do túmulo:

Fora destes, num espaço que poder-se-ia dizer 'livre', gravitam personagens do 'maravilhoso mundo medieval", seres híbridos de espetacular efeito cenográfico, fantasiosos na sua orgânica corporal, saído, à primeira vista, de um pesadelo fantasmagórico ou de um conto gótico. Surpreendem-nos pelo cuidado posto em cada pormenor que os constitui, pelos gestos pujantes de energia, pela agressividade e pela violência das suas atitudes, parecendo uma visão antecipada da gramática renascentista divulgada em grotescos (Fernandes, 2005: 327).

A pesquisa reúne imagens representativas (Figura 1, linha 4): das conexões míticas e metafóricas; dos fragmentos de memórias; dos detalhes plásticos. As combinações propõem criar uma relação entre o passado e o futuro, um mundo particular e subjetivo do objeto pesquisado, criando uma atmosfera única, onde o corpus documental se faz a partir dos esboços, croquis, e ações atendam e subsidiem a criação.

Figura 2. *Detalhes do diário gráfico páginas de inspiração* (2020), Fotografia de Michele Augusto. Fonte própria.
Figura 3. *Detalhes do diário gráfico páginas de croquis e esboços* (2020), Fotografia de Michele Augusto. Fonte própria.

O diário gráfico investiga a memória e aura do local, numa tentativa de transportá-las para as páginas e para os esboços de croquis e colagens manuais e digitais, pensada numa personificação fantasmagórica (figura 2, linha 1) que pretende transitar pelo ambiente contando narrativas históricas ou demonstrando as memórias do acervo, com um efeito cenográfico de atmosfera fantasmagórica ou saída um conto gótico. Uma atmosfera pautada nas representações simbólicas transmitidas pela percepção sensorial e psicológica. A série de colagens da figura 2 ambientam-se em D. Fernando I, num jogo lúdico de abre-fecha que transmitissem uma sensação em concordância aos conflitos percebidos.

O ambiente cênico do diário gráfico se debruçou na áurea mística dos túmulos e peças do acervo, moradas de memórias contidas sob os arcos e rendilhados de pedra, que se encontram protegidos por alquimistas e seres fantásticos, a iluminação natural que invade as ruínas. Nas páginas da Figura 3 registram a "natureza indutiva da criação" (Salles, 2011), os esboços, desenhos, protótipos e colagens, manuais e digitais criados, formam um conjunto de formatos provisórios e transitórios, ajustados e transformados num "movimento criativo" não linear com o objetivo de "formar mundo possíveis". Formas alongadas e ogivais, transparências e texturas que transmitam para o corpo

aspectos captados durante a pesquisa, vão conectando elementos no desenvolvimento de um pensamento plástico simbólico de uma personagem e seu cenário.

Durante o processo foram observadas implicações no que tange a definição de aspectos relevantes da aura e de que maneira poderia ser transportados para o suporte cênico (no sentido de corpo, gesto, ambiente luz entre outros aspectos), através de cores, camadas de significações em criações livres pautadas no âmbito da moda e do traje de cena, numa tentativa de captação das essências do santuário. E ainda por definir a configuração de gestos e posturas e cores que pudessem responder ao quiestionamento de como podemos transmitir a atmosfera de uma memoria de um local atraves de personificação metafórica e subjetiva. A linguagem visual desenvolvida buscou a imersão no universo local utilizando os elementos do santuário criativo, criando assim uma atmosfera de dramaticidade, dualidade, contrastes e camadas de memórias, para refletir sensivelmente a aura do monumento, em suas diversas passagens do tempo.

Conclusão

O estudo memória do santuário possibilitou o mergulho nos diversos momentos do monumento e suas modificações temporais, desde a devoção religiosa até a morada criatividade. Com o objetivo de demonstrar e valorizar a memória do monumento enquanto inspiração artística e utilizando um método de seleção e combinação de dados, formas e texturas para analisar maneiras de criar atmosferas sensíveis que pudessem de certa forma transmitir partes da aura do santuário. Para tal intenção foram utilizadas fotografias in loco, protótipos, manipulações digitais, esboços e croquis e pesquisa de suportes do material gráfico, e a partir de então, ter como resultado a investigação das memórias e traduzi-las de maneira visual poética e subjetiva sobreposições de narrativas.

Referências

Calado, M (2010). Antes do terramoto: o Chiado dos conventos. In *Chiado: efervescência urbana, artística e litetrária de um lugar* (pp. 96-111). Lisboa: CIEBA / FBAUL. [Consult. 2020-11-02] Disponível em URL: //hdl.handle.net/10451/1990

Catarino, J (2011). Place-specifity e construção da memória no espaço público. In *O Chiado, a Baixa e a esfera pública.* (pp. 158-161). Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. [Consult. 2020-10-20] Disponível em URL: http://hdl.handle.net/10451/6712

Choay, F (2017). A alegoria do patrimônio. 6ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, UNESP.

Fernandes, C (2005). In AAVV (Coord. ARNAUD, José Morais, FERNANDES, Carla Varela), Vida, Fama e Morte, reflexões sobre a Coleção de Escultura Gótica. *Construindo a Memória - As Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa, Associação de Arqueólogos Portugueses/ Museu Arqueológico do Carmo.

Gombrich, E. H (2007). O poder de Pigmaleão, in.: *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* (pp 80 – 98). São Paulo: Martins Fontes.

Museu de Lisboa Coleção online. [Consult. 2020-10-20] Disponível em URL: http://acervo.museudelisboa.pt/.

Ostrower, F (2010). Criatividade e processos de criação, 25ª.ed. Petrópolis: Vozes.

Pereira, P (2005). In AAVV (Coord. ARNAUD, José Morais, FERNANDES, Carla Varela), O convento e a Igreja de Nossa Senhora do Vencimento do Carmo. *Construindo a Memória - As Coleções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa, Associação de Arqueólogos Portugueses/ Museu Arqueológico do Carmo.

Salles, C (2011). *O Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Intermeios.

Teixeira, F. (2013). O convento do Carmo em Lisboa e os começos da arquitetura Carmelita. *Atas do Ciclo de Conferências sobre "Convento de Nossa Senhora dos Remédios e a Ordem do Carmo em Portugal e no Brasil" associado à Exposição.* Évora: Câmara Municipal de Évora. [Consult. 2020-11-05] Disponível em URL: www2.cm-evora.pt/conventoremedios

Ruínas do Morro do Abrigo: museu a céu aberto

Resumo: *Trata-se da proposta de consolidação dos remanescentes de uma ruína de construção histórica do século XVIII, e revitalização do seu entorno, promovendo a implantação de um museu a céu aberto, que busca na ação de educação patrimonial o fortalecimento da identidade da população com o local, que é testemunho de um período histórico de São Sebastião.*
Palavras-chave: *Morro do Abrigo, museu a céu aberto, educação patrimonial, sítio arqueológico, ruínas.*

Ruins of Morro do Abrigo: an open sky museum

Abstract: *It is a proposal to consolidate the remnants of an 18th century historical construction ruin and revitalize its surroundings, promoting the implementation of an open skymuseum, which seeks to strengthen the identity of the population with the site, which is remnant of a historical period in São Sebastião.*
Keywords: *Morro do Abrigo, open sky museum, heritage education, archaeological site, ruins.*

Isabela Galvez, Brasil
Arquiteta e Urbanista
isabelagalvez@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A área conhecida como Ruínas do Morro do Abrigo é formada por um sítio histórico arqueológico com testemunhos construtivos da segunda metade do século XVIII ou primeira metade do século XIX de uma sede de fazenda rural no sertão do bairro de São Francisco, na cidade do litoral norte de São Sebastião, estado de São Paulo, Brasil Figura 1).

Figura 1. Vista das ruínas pela rua Antonio Bernardes Tavares esquina com Rua Sergipe (2020).Fonte: própria.

Embora, hoje, densamente urbanizada em processo iniciado no século XIX, a área objeto de análise teve ocupação rural até meados do século XX. Sua utilização original é incerta, porém, a tradição oral aponta que tratou-se de empreendimento produtor de aguardente. A implantação da ruína desta moradia no interior do município, o chamado sertão, é fato curioso, pois os engenhos tinham sua localização próxima a costa marítima do município, pela facilidade de escoamento da sua produção.

Os remanescentes são em pedra argamassada de areia, barro e cal de mariscos, apresentando elementos cerâmicos que compõem o entablamento de vãos e cunhais, configurando-se como construção típica colonial do litoral brasileiro nos primeiros anos de colônia (Figura 2). Como relatado por Lemos (1982: 15):

"Nas sociedades primitivas, ou isoladas em seu território confinado, as casas são iguais entre si, todas decorrentes de mesmos materiais de construção e mesma tecnologia, formando uma amostragem que chamamos de vernácula. Durante séculos esse quadro pode permanecer imutável até o momento de contato com outras culturas e novas influências."(Lemos, 1982: 15).

Figura 2. Vista da fachada principal (2020). Fonte: própria.

Lemos (1978, p.23) ainda relata:

"No planalto, tivemos o império da taipa de pilão, de toda uma arquitetura sui generis. No litoral, nossas construções nada mais foram que singelas repetições daquelas obras de pedra e cal que balizaram a cultura lusitana em nossa costa, de norte a sul. O português, recém chegado e sempre em contato com a pátria, a cal dos sambaquis e as pedras redondas dos costões garantiram ao nosso litoral uma arquitetura em tudo semelhante àquela além mar, das ilhas já colonizadas na época de nossas primeiras instalações.

Santos, São Sebastião e Ubatuba sempre mantiveram vínculos diretos com Parati, Angra dos Reis e Rio de Janeiro - estas sempre foram cidades irmãs, com os mesmos problemas, interesses, vivendo a mesma vida e fazendo as mesmas casas.

O Rio de Janeiro e Parati foram lugares de arquitetura particular e muito modesta até a descoberta do ouro em Minas Gerais. A primeira a se beneficiar foi Parati, pois o acesso "às Minas era feito por ali."(Lemos, 1978: 23).

A área foi objeto de loteamento particular, em 1993 o município assumiu a área, que totaliza 3.378,78m² evitando sua completa ruína, ainda assim, o processo de degradação avançou e ações de vândalos agravaram a decadência, potencializada pelas intempéries, sendo necessária a intervenção emergencial de consolidação em 2020. (Figuras 3, 4 e 5).

Figura 3. Vista da fachada lateral esquerda (2020). Fonte: própria.

Figura 4. Detalhe de verga remanescente A(2020). Fonte: própria.

Figura 5. Detalhe de verga remanescente B(2020). Fonte: própria.

Atualmente vários núcleos de proteção existentes no Brasil estão demonstrando preocupação com o processo de evolução urbana, que por vezes descaracteriza o patrimônio histórico, colocando em risco a identidade cultural da região e seu potencial turístico.

O desafio da gestão dos bens acautelados e das inúmeras ações de salvaguarda e preservação é discutir e pactuar com a sociedade civil e compartilhar com as demais esferas de governo, para proteger e valorizar o patrimônio, e para tanto, a atuação deve ser diversa e enraizada.

Considero as Ruínas do Morro do Abrigo uma referência à identidade e ação dos diferentes grupos formadores do caiçara morador de São Sebastião, incluindo suas formas de expressão, os modos de criar, fazer, viver, suas criações artísticas, obras, objetos, documentos, edificações, conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico, e ecológico.

O Projeto

A implantação do Museu vai além da salvaguarda das ruínas, busca a ação de educação patrimonial e o fortalecimento da identidade da população com o local. O complexo construtivo é remanescente de um período histórico e constitui um exemplo educativo no que tange a evolução das técnicas construtivas e a historicidade de São Sebastião, sendo exemplares dos modos de viver e fazer desta comunidade. Segundo o IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico Nacional), todas as vezes que as pessoas se reúnem para construir e dividir conhecimentos, investigar para conhecer melhor, entender e transformar a realidade que as cerca estão realizando uma ação educativa. Quando tudo isso é feito levando em consideração o patrimônio cultural, trata-se então de educação patrimonial, recurso utilizado para a compreensão sócio-histórica de suas manifestações, com o objetivo de valorizá-las e preservá-las.

Ao tornar-se acessível, com a democratização do acesso, e a instalação de equipamentos didáticos sobre a história do bairro, será um recurso para a compreensão das referências culturais traduzidas, tanto no remanescente da construção histórica, como no folclore, nas histórias e na poética artística, estimuladas no ressignificado da paisagem e no convívio social, no sentido amplo de um santuário popular.

Para o desenvolvimento do projeto, a proposta é permitir a conservação do material antigo e consolidar as estruturas existentes, considerando os fatos seguros e descartando as hipóteses (Figuras 6 e 7). A Carta de Atenas, cuja edição ocorreu em 1931, reconheceu de modo positivo o uso de técnicas modernas com emprego adequado, como do uso de cimento, concreto e grampos de ferro, recomendação de anastilose e complementos com materiais reconhecíveis; *a posteriori*, a Carta de Veneza, de 1964, exigiu a eficácia do comportamento dos materiais, comprovada através da experiência. É com este embasamento que a proposta de intervenção recompõe algumas vergas e outras porções de alvenaria, com o objetivo de apresentar ao visitante uma vivência tridimensional da construção histórica (Figuras 8 e 9).

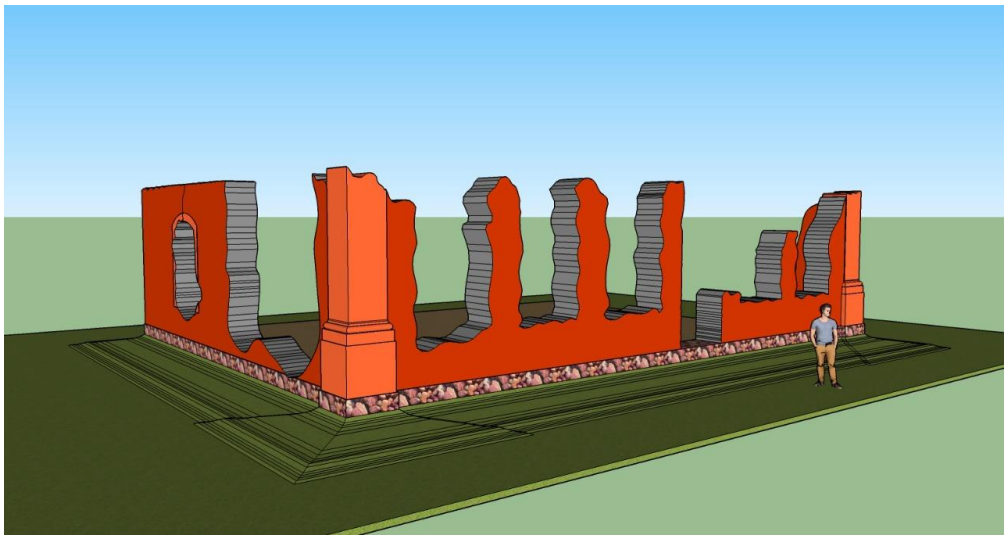


Figura 6. Desenho 3D de Eric Barsotti, Situação atual (2020).

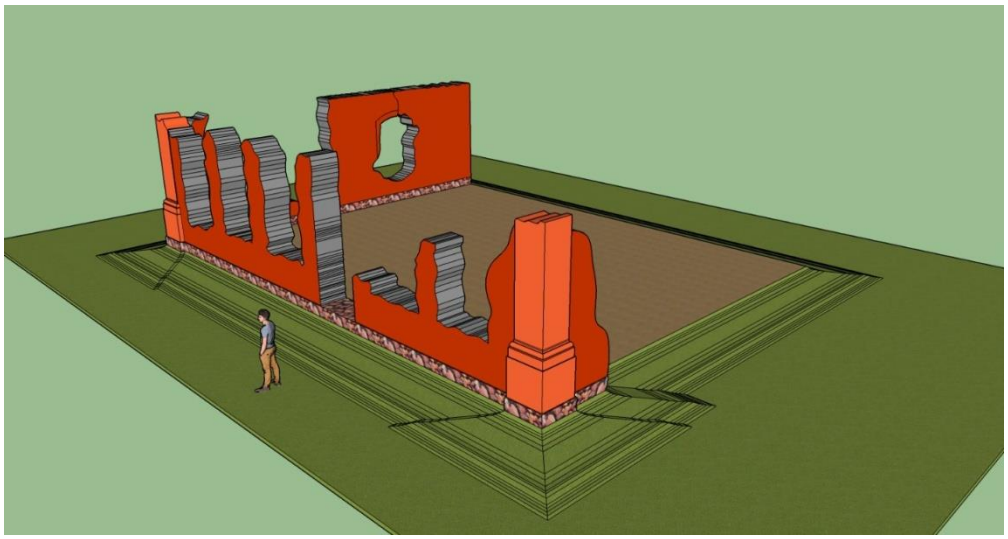


Figura 7. Desenho 3D de Eric Barsotti, Situação atual (2020).

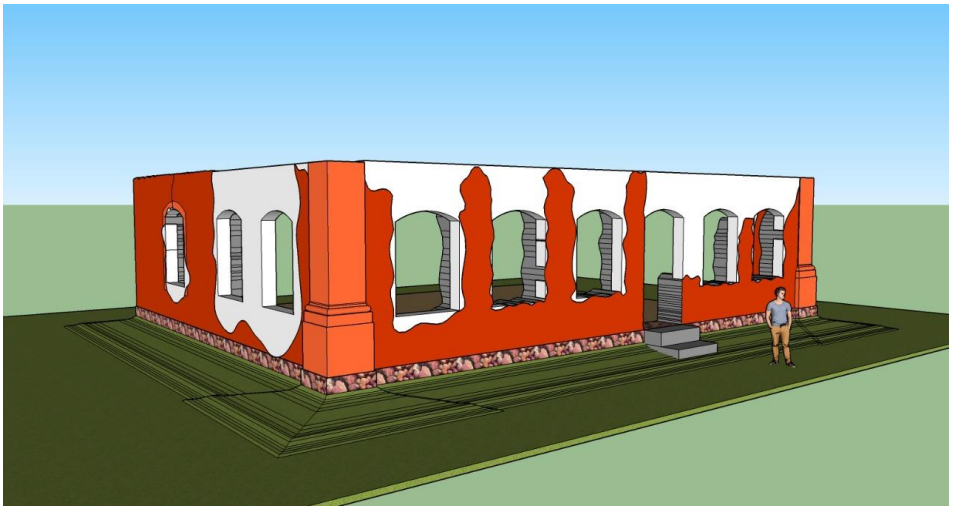


Figura 8. Desenho 3D de Eric Barsotti, Consolidação pretendida (2020).

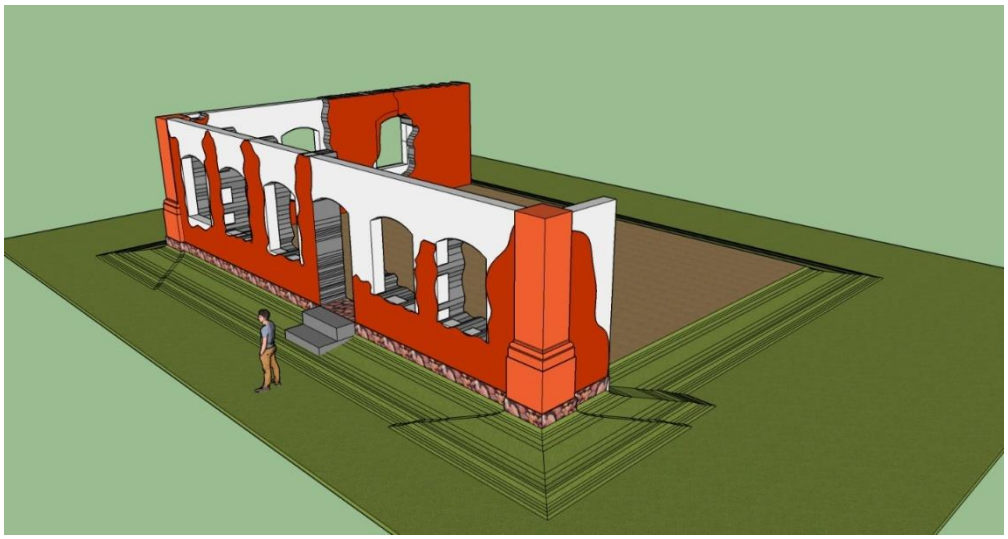


Figura 9. Desenho 3D de Eric Barsotti, Consolidação pretendida (2020).

O projeto de Museu a Céu Aberto surge da necessidade urgente de preservação da área das Ruínas do Morro do Abrigo, visto que somente a consolidação dos resquícios arquitetônicos é medida insuficiente para salvaguardar o monumento, porém a necessidade de preservação da área que envolve o sítio histórico e sua praça de entorno mostrou-se premente (Figura 10). O bairro é composto por área urbana de baixa renda, possui alguns equipamentos urbanos, mas é carente de espaços públicos. Esta proposta se destina a ocupar esse vazio urbano, prevendo não só a salvaguarda das ruínas, bem como um espaço de educação patrimonial e lazer.

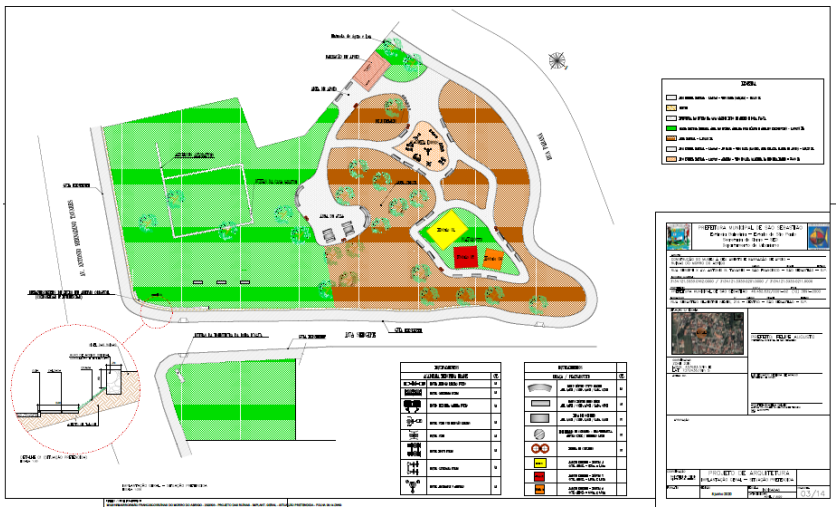


Figura 10. Desenho de Eric Barsotti, Implantação do museu a céu aberto (2020).

A proposta de musealização do espaço apresenta comunicação visual de acolhimento, conteúdo e informação, garantindo uma visitação e auto-visitação organizada e eficiente. Pretende-se salvaguardar a história local, através da consolidação dos remanescentes arquitetônicos, da criação de parque na área verde anexa e a criação de Museu a Céu Aberto.

Conclusão

"...Não há sociedade ou homem sem consciência histórica. A humanidade não pode compreender-se, nem delinear seu futuro, sem apreciar e acolher seu passado." (Herrman, 1981).

A segunda metade do século XIX significou, para as cidades do litoral norte de São Paulo, um período de estagnação econômica ocasionada pela a instalação de vias férreas que ligavam São Paulo a Santos (1817) ao interior do estado e ao Rio de Janeiro, desviando o transporte de mercadorias para longe das cidades desta região.

O fim da chamada ocupação colonial e o início da ocupação caiçara foi motivada pela decadência dos engenhos de cana de açúcar e das fazendas de café. A população da região que chegou a ter 2.000 escravos divididos em atividades de lavoura, roça, pesca, canoeiros, oleiros, diminuiu drasticamente no final do século XIX, situação acentuada pela abolição da escravatura, obrigando a população a diversificar suas atividades para a pesca artesanal e lavouras de mantimentos.

Pelo fato de grande parte da população ter migrado para o planalto, abandonando suas terras e benfeitorias quando donos de fazendas e engenhos deixaram o litoral, mudando-se para o interior, ou se estabelecendona capital, é que casarões, como o do Morro do Abrigo ficaram abandonados. Assim, o conjunto serve como testemunho da decadência, legando às futuras gerações um monumento do passado, um testemunho vivo da história de São Sebastião.

Nesse sentido, pode-se estabelecer a fruição do monumento no presente como uma herança cultural, mencionado por Roberto Pane na conferência introdutória da Carta de Veneza:

"Não queremos conservar os monumentos do passado como um raro mundo de imagens que serve de refúgio à nossa nostalgia, mas como um patrimônio vivo e atual do nosso presente" (Pane, 1971: 12).

Para tanto, a implantação do Museu a Céu Aberto nas Ruínas do Morro do Abrigo condensa e rearticula com êxito o patrimônio histórico e arqueológico, a identidade

cultural e histórica, a educação patrimonial e o turismo histórico cultural, e suas formas de expressão como um santuário popular em rearticulação com a cidade.

Referências

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

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

Almeida, Antônio Paulino (1959) Memória Histórica sobre São Sebastião. São Paulo: Coleção da Revista de História.

Anònimo (1914) Exploração do Rio Juqueriquerê. São Paulo: Comissão Geográfica do Estado de São Paulo.

Baeta, Rodrigo Espinha & Nery, Juliana Cardoso (2017) Reflexões sobre intervenções arquitetônicas contemporâneas em ruínas. São Paulo: Revista Oculum, Campinas, 217-240, Maio-Agosto.

Bornal, Wagner Gomes. Sítio Histórico São Francisco, um estudo sob a ótica da arqueologia da paisagem. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-10072008-095643/pt-br.php. Acesso em: 10/11/2020.

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

Lemos, Carlos A. C. (1982) O que é Patrimônio Histórico. São Paulo: Ed. Brasiliense.

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

Carvalho, Ailton; Godofredo, Filho; Costa, Lúcio; Saia, Luiz & Andrade, Mário de (1978) Arquitetura Religiosa – textos escolhidos da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. S/L: FAUUSP e MEC-IPHAN.

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

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

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

Staden, Hans. Duas Viagens ao Brasil. São Paulo: Edusp.

Rodrigues, Angela Rosch (2017). A Problemática da Ruína: das teorias da preservação patrimonial do século XIX ao restauro crítico. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Saia, Luís. (1972). Morada Paulista. São Paulo: Ed. Perspectiva.

6. Peregrinos e Itinerâncias

O *tronco e a rama*: a trama do sagrado pelo sertão

Resumo: *Esse ensaio trata da relação matricial entre Mestres da religiosidade sertaneja e suas imbricações nas figuras de beatos e beatas, conjugando singularmente as cidades de Juazeiro do Norte, no Ceará, e Santa Brígida, na Bahia.*
Palavras chaves: *Sertão, imaginário, religiosidade popular.*

The trunk and the branch: the sacred plot by the sertão

Abstract: *This essay deals with the matrix relationship between masters of the backwoods religiosity and their imbrication in the figures of the blessed, combining singularly the cities of Juazeiro do Norte, in Ceará, and Santa Brígida, in Bahia.*
Keywords: *backwoods, imaginary, popular religiosity.*

Leonardo Guelman
Universidade Federal Fluminense
guelman.leo@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Correndo o território em todas as direções, há homens de fé que em seu próprio caminhar deslocam as fronteiras da religião. E a Igreja, por sua vez, em sua prepotência, nunca teve ouvidos para enxergá-los, nunca soube ver neles a figura de articuladores tão fundamentais. Preferiu, de outra forma, refutá-los ou destituí-los, afastando-os de seus círculos. Por outro lado, esses mesmos missionários, desviantes aos olhos da igreja, não deixam de fazer incidir sobre as práticas do povo um modelo de disciplina e correção.

José Antonio *Maria* Ibiapina, o Padre Ibiapina, figura emblemática no sertão nordestino, nem estava tão à margem do catolicismo romano. Era um homem afeito às instituições, exercendo a função de juiz nas Comarcas do sertão. Ter-se-ia frustrado com a lei dos homens, passando então a se orientar pelas leis de Deus. Por seu prestígio e notório conhecimento religioso, consegue da Diocese de Pernambuco, em Olinda, que lhe ordenem padre, não necessitando de anos de estudo do seminário. Investido de sua nova vocação, obstinado, toma os caminhos do sertão, organizando missões, adentrando as vilas, reparando e construindo cemitérios, capelas e açudes. Começa também a realizar o empreendimento maior de sua missão, a disseminação do modelo das Casas de Caridade, voltadas para acolher mulheres e órfãs.

Ibiapina apregoava contra o desvio, a vaidade e a luxúria (eram conhecidas em suas missões as ocasiões em se queimavam as violas e se cortavam as pontas dos vestidos, como signos

de recato e arrependimento). Estabeleceu, desse modo, uma utopia que não deixou de encerrar-se nos limites da sociedade patriarcal, com a qual não contrastava. Ao contrário, valeu-se desta para concentrar seu modelo de correção no corpo da mulher, na supressão do desejo e no rigor absoluto do guardar-se, o que não deixa de estabelecer uma estética muito própria.

Mesmo contando com o apoio dos mandatários do sertão, Ibiapina incomodou a estrutura da Igreja do Ceará, que atuou contra ele e seu projeto das Casas de Caridade. Seu legado, contudo, é significativo pelo alcance de sua presença a impulsionar outras figuras religiosas no sertão, como ocorre com Antônio Conselheiro e o Padre Cícero Romão.

Em outro grau e condição se mostra o percurso de Antônio Conselheiro, construído também por décadas junto ao povo sertanejo. Antônio Vicente Mendes Maciel já conhecia os feitos de Ibiapina como homem das leis e como homem de Deus, que andava pelos lugares missionando e provendo melhorias para o sertão. Essa experiência muito próxima chega também a ele, como aceno para sua missão como maior andarilho e peregrino dos sertões. Foi mais do que um beato, embora tenha aflorado no meio destes; foi um profeta, um apontador de rumos com suas prédicas que reuniam multidões. Tornou-se, de seu próprio percurso, um Conselheiro, agregando vinte cinco mil almas na epopeia de Canudos, gente pobre e humilde entre indígenas e negros, entre tantos brasileiros reais excluídos da oficialidade do país.

O Padre Cícero Romão é o terceiro desses cearenses a produzir extraordinária aproximação com a gente sertaneja, sendo talvez o mais exitoso entre eles, apesar dos descaminhos atribulados que acompanharam a sua consagração como homem santo para todos que palmilhavam os chãos na direção do Juazeiro. Entre lutas e embates erigiu-se, cada vez mais, como liderança política e espiritual, com apoio dos coronéis e, tendo contra ele, irremediavelmente, o poder central da Igreja.

Podemos agora retomar um ponto central: assim como Ibiapina e Conselheiro, em graus distintos, o que o Padre Cícero promove que tanto afeta a Igreja?

É o poder mesmo dessa instituição de imenso controle social que se vê confrontado com a presença dessas figuras. E o Padre Cícero, ao longo de seis décadas (entre sua chegada como padre no aldeamento de Juazeiro em 1870 e seu falecimento na "meca do sertão" em 1934), produziu uma aproximação extraordinária com o povo sertanejo. Ordenado padre no Seminário da Prainha, em Fortaleza, retorna ao Cariri e inicia o seu sacerdócio em Juazeiro, lugar de poucas casas, conhecido como reduto de bêbados, desordeiros e pessoas de má fama. Assim como Ibiapina, move-se pelo ímpeto disciplinador, mas o transcurso do tempo e as experiências que o conduzem como padre e conselheiro do povo, escutando a cada um da multidão, levam-no a um patamar único de sacralidade e liderança.

O ponto culminante de tudo, na contenda com o poder da Igreja, deu-se no milagre da hóstia, na comunhão da beata Maria de Araújo. Pois então ao pé da Chapada do Araripe erigiu-se verdadeiro formigueiro humano, em que todos vão buscar sua própria transformação.

A Igreja, que não podia aceitar que Deus fizesse milagre no sertão, não compreendeu que para o povo, a terra santa era ali mesmo, revelada pelo sangue de Cristo na hóstia sangrada na boca de Maria de Araújo. A mediação com beatos e beatas foi então extrema e Juazeiro, em grande parte, foi o resultado dessa mitopoética. Com as romarias, alastra-se a presença do Santo Padre e a promessa de Juazeiro como lugar de redenção.

Figura 1. Da esquerda para a direita:
Padre Ibiapina (Museu do Sertão, Triunfo),
Antonio Conselheiro, em gravura de Dila,
Ex-voto do Padre Cícero Romão;
Beato Pedro Batista (Casa Museu de Santa Brígida)

O tronco e a rama

Ibiapina é tronco, Conselheiro é tronco e o Padim Ciço também; são troncos da árvore de Deus. Seus seguidores são as ramas que crescem levadas para outros sítios, plantando outro tanto de gente nessa vida como apostolado.

Chego em Santa Brígida, sertão baiano, colado à Alagoas, Sergipe e Pernambuco, na quadrifronteira dos transcursos sertanejos. Retorno como quem quer compreender mais. Ali perto, na Malhada do Caiçara, é terra de Maria da Déa, a Santinha do Capitão e Santa Brígida tornou-se o lugar de Madrinha Dodô, alagoana de Água Branca que se fez rama vigorosa entre Juazeiro do Norte e Santa Brígida. Chego na casa do beato Pedro Batista, que chegou naquelas bandas nos anos quarenta, símbolo daquele lugar que se fez com ele, em arremedo singular da experiência de Cícero Romão no Cariri.

Pedro Batista, o beato fundador e Madrinha Dodô, a costura que enreda; os dois em parelha missionária que alguns podiam supor marido e mulher; eram nada, eram beatos de Deus! Chego na casa entreaberta cheia de imagens no entremear sinuoso da semiótica sertaneja. Inicio conversa com o homem que ali tomava conta e ele veio logo dizendo:
– É melhor o senhor conversar com os mais velhos. Sei pouco das coisas, sou ponta de rama!

Passa um tempo e chega Dona Cida, meio de rama, pois sabe de ouvir dos mais velhos. Disse que Madrinha Dodô teria sido copeira do Padre Cícero, será?... a oralidade tem também muitas tramas e galhos soltos e a informação se confirma por outras fontes.

Indaguei se o beato Pedro Batista conhecera o Padre Cícero, ao que Dona Cida permaneceu com hesitação. Perguntei-lhe quem era o beato?
– O que eu sei sobre o beato não posso dizer ao senhor – respondeu com acento místico.
E como toda conversa corre olho no olho, perguntei-lhe:
– A senhora acha que o beato e o Padre Cícero foram a mesma pessoa?
– Eu não acho, tenho certeza! – e deixou correr o olhar para a cidade como quem sabe do assentimento de todos. – Ele é a encarnação e a continuação do Padre Cícero. Madrinha Dodô veio esperá-lo, quando conheceu o beato já sabia de tudo.

E prossegue: "Madrinha Dodô era muito especial, desde pequena já se pressentia o seu dom perante as coisas de Deus. Ela foi ficando por Juazeiro e por aqui, lá e cá! Na subida do Horto de Juazeiro, ela construiu uma casa de trinta cômodos. Foi no papelão e no barro! Ela entregava a chave dos cômodos para os romeiros. Quando o Padre Cícero estava proibido de batizar, ele enviava pra São Francisco do Canindé e era ela, Maria das Dores, que levava. Era pessoa de confiança do Padim e isso gerava muita inveja nas outras beatas que não tinham aquela predileção."

Nessa hora adentrou a casa a figura quase centenária de Seu José Rodrigues dos Santos, que foi logo emendando, comparando o Beato e o Padim: "o endereço da missão de um era o do outro".

Seu Zé Rodrigues tem trama de história pra mais de um mês; é puxar alguma ponta e deixar que se desfie o novelo. Tinha um fio de rama que eu queria dele escutar. Dona Brandina, que eu conhecera em outra ocasião, havia me contado e todos na cidade já tinham ouvido falar de uma história primeira, que trata da chegada de Pedro Batista na região.
– Dizem que em Água Branca – continuou seu Zé Rodrigues –, ele foi saído de lá. Não queriam ele. Prenderam e depois o levaram, dois portadores, pra fora da cidade, pra só retornarem quando ele travessasse o rio. Era o São Francisco num lugar que passa num deserto, numa vereda. Era o ponto de atravessar. O canoeiro morava longe. Então o beato que vinha no jegue, olhou para os

soldados e disse apontando para cima: “Olha que nuvem bonita!” e quando os soldados baixaram a vista, o beato já atravessava o rio, montado no jegue e este, andando sobre as águas, fazia como que flutuar. Isso se deu no lugar Monte Escuro, a travessia, perto de Pedra de Delmiro.

Diante de seu Zé Rodrigues vi misturar-se o caminhar de Cristo sobre as águas e o Mar Vermelho do Sertão, que nem precisou se abrir para que Pedro Batista passasse. Feita a travessia para a margem sergipana e desta até Santa Brígida, na Bahia, são poucas léguas, distância pra menos de um dia na cavalgadura do jegue. Mas pouco importa o tempo e a distancia; o principal era como se desenhava um todo tão bem formado, o mito inaugural daquele outro beato e Profeta.

Não pude ficar mais. Despedi-me de todos. Seu Zé por ali ficou, aguardando talvez a chegada de outro escutador.

Cruzei o portãozinho da casa, pensando na potência daquele lugar e seus encontros. Lembrei que em Juazeiro o povo dizia que tinha uma passagem que ligava as duas cidades. A passagem estava bem ali, pois a casa do beato (em que depois vivera Madrinha Dodô) e o largo da pracinha próxima eram o portal de Santa Brígida. Do outro lado, vinham os extensos corredores caiados de amarelo na casa de Madrinha Dodô, em Juazeiro. Tive um sobressalto quando andei por lá; de um ponto se chega a outro. Nessa hora, confundi-me no traçado das ruas, como num labirinto.

Retomo o percurso pelas ruas tomadas de penitentes e rodas de São Gonçalo e aquela estranha espacialidade parecendo transbordar no texto. A trama do sagrado implica em deixar-se tomar por um tempo-espaço que suspende a sequencia das coisas, fazendo brotar outra experiência de intensidades. Tudo isso só pude entender quando reconheci a força que anima aquele lugar. “Quando tiveres que compreender, tome distância!” – escutei, certa vez, de um mestre e é justamente nisso que assenta a verdade de Santa Brígida, protótipo das sínteses do sertão. E aí, quando pensava estar saindo, tomando a curva que deixa a cidade, vi-me recomeçando, olhando tudo em volta. Vi as pedras e as estações do Cristo, os maciços das serras alçadas pelos peregrinos e a cidade bem abaixo, pequenina.

O sentimento do sagrado está ligado àquele êxtase estético que levava Madrinha Dodô a abraçar as distâncias, como quem toma a *infinitude* de Deus pelas mãos, ali do alto da Serra da Canastra vendo adiante a Serra do Encantado, montanha mágica e misteriosa. Vi então a paisagem renovar-se nas miragens que corriam com a caatinga; vi também que se juntavam o fim e o começo, naquele ponto em que a trama do sagrado enlaça a trama da Natureza e as duas se fundindo em uma só.

Figura 2. Imagens de Madrinha Dodô (Casa Museu de Santa Brígida)

Referências

Cava, Ralph Della (2014). Milagre em Joaseiro. São Paulo, Companhia das Letras. ISBN 978-85-359-2381-0

Darigo, Franci Machado (2002). Antônio Conselheiro revisitado: ensaio historiográfico. Rio de Janeiro, F.M.Darigo. ISBN: 85-902407-2-X

Hoonaert, Eduardo (2006). Crônica das Casas de Caridade: fundadas pelo Padre Ibiapina. Fortaleza. Museu do Ceará. ISBN: 85-88828-43-X

Ribeiro, Josiane (2006). Penitência e Festa: as missões do Padre Ibiapina no Ceará. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora LTDA. ISBN: 857563163-2

Santana, Alcivandes Santos (2018). O Messianismo de Pedro Batista e a Cultura Popular em Movimento. Paulo Afonso. Oxente. ISBN: 978-85-54891-23-7

A MORADA CONSAGRADA -a casa como santuário em tempo de Reis

Resumo: *Folias de Reis são manifestações tradicionais de religiosidade popular festiva no Brasil. Formada por grupos de "viajeiros precatórios", circulam de casa-em-casa ao longo de 13 dias, levando a palavra bíblica na forma de toadas ("rezas cantadas") para celebrar a chegada do filho de Deus. São parte de um amplo sistema de dádivas em que a visitação, ritualmente, consagra a casa do devoto com a presentificação dos Reis Magos. O texto apresenta a folia Estrela da Guia, da cidade de Vassouras/RJ, sob o comando da família Venâncio.*
Palavras-chave: *Folia de Reis. Visitação. Dádiva. Casa. Sagrado*.

THE CONSECRATED DWELLING-PLACE -the house as a sanctuary in time of Magi

Abstract: *Folias de Reis are traditional manifestations of popular religious festival in Brazil. Formed by groups of "viajeiros precatórios" (rogatory travelers), they peregrinate from home to home for 13 days, delivering the biblical word in the form of "toadas" (song prayers) to celebrate the arrival of the Son of God. They are part of a wide system of gifts in which the visitation, ritually, consecrates the home of the devout bringing the presence of the Kings Magi. The text presents the folia Estrela da Guia, from the city of Vassouras / RJ, under the direction of the Venâncio's Family.*
Keywords: *Folia de Reis. Visitation. Gift. Home, Sacred*.

Gilmar Rocha, Brasil
Universidade Federal Fluminense
gr@id.uff.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

"Nossa alma é uma morada.
e quando nos lembramos das 'casas', dos 'aposentos',
aprendemos a 'morar' em nós mesmos"
(Gaston Bachelard, *A poética do espaço*).

Oh, de casa!

Em nome de Deus eu rezo
Pai, Filho, Espírito Santo
Este é o primeiro verso
que neste Presépio eu canto (bis)
Jesus, José, Maria (refrão)
Minha bandeira ia passando
nesta morada chegou (bis)
Jesus, José, Maria (refrão)
Veio visitar o devoto
que Jesus abençoou (bis)
Jesus, José, Maria (refrão)

Esses versos introdutórios colocam em destaque alguns dos principais significantes constitutivos da missão protagonizada pelas folias de reis. Neles estão

presentes a Santíssima Trindade, o presépio, a visitação, a bandeira, a morada, o devoto, a benção; no curso da reza outros signos serão acrescidos: a Estrela, os Reis Magos, a dádiva. Em razão dos limites do texto, minha atenção se volta para a casa e sua significação moral (cultural e religiosa) durante o ciclo das festividades natalinas, tempo no qual as folias de reis dramatizam mítica e ritualmente a visitação dos Reis Magos do Oriente ao filho de Deus lhe ofertando "dádivas: ouro, incenso e mirra", Segundo Evangelho São Mateus 2: 11, no livro Sagrado.

Figura 1. Fotos do acervo. Rito de saída da bandeira das casas dos Mestres reizeiros da folia, 2012 e 2019.

As folias ocupam um vasto campo de representações no imaginário social brasileiro, pois estão presentes nas festas religiosas e nas artes populares de um modo geral. O que mostra sua eficácia simbólica, ou seja, sua força indutora, sua ressonância; o que nos termos de Gonçalves -parafraseando Greenblatt, designa a capacidade de um objeto ou fenômeno evocar para além de suas fronteiras "as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o espectador, o representante" (2007: 215). As folias, então, evocam nos foliões (por definição, um devoto), nos devotos,

nos espectadores dessa prática cultural qualidades e percepções corporais, estéticas, religiosas, morais, que fazem apelo aos sentidos, às emoções, as memórias.

Folias de Reis são manifestações tradicionais de religiosidade popular. De origem europeia chegam ao Brasil pelas mãos dos colonizadores portugueses. No estado do Rio de Janeiro encontramos variados grupos de devotos dos "Santos Reis", símbolo bíblico de origem da Cristandade. É durante o Ciclo Natalino entre os dias 25 de dezembro e 06 de janeiro que se realizam as peregrinações dos foliões; em algumas cidades esse rito se estende até 20 de janeiro, dia de São Sebastião; mas em outras regiões do país inúmeros santos são celebrados (Comerford, Carneiro, Daianese, 2015).

Estrela da Guia

A Folia de Reis Estrela da Guia, em sintonia ao nome, me serve de guia nessa breve jornada pelo mundo das folias de reis na região de Vassouras, interior do estado do Rio de janeiro -cidade histórica tombada pelo IPHAN em 1958, na segunda metade do século XIX foi a maior produtora de café do mundo (Stein, 1990).

Diz a Escritura Sagrada
Que quando Jesus nasceu
No céu fulgurante puro
Uma Estrela apareceu
Estrela nova brilhante
Mais do que as outras porém
Caminhava, caminhava
Para o lado de Belém
Os três Reis do Oriente
Resolveram acompanhar
E montaram nos seus camelos
Começaram a viajar
Ouro, incenso e mirra
Levaram para ofertar
Para chegar a Belém
Eles levaram 13 dias
É por isso que fazemos
semelhante romaria...

Com meio século de existência, a folia Estrela da Guia é uma das mais tradicionais da cidade de Vassouras; e, como de costume, nasceu de promessa feita pelo mestre "Randolfinho" (Randolfo Lopes Filho, 1940-2011) em 1971. Atualmente é dirigida pelos mestres Antônio (71) e Tinoco Venâncio (51), pai e filho, respectivamente.

O mestre Antônio Venâncio conta que em 2006, seu primo José dos Santos que havia feito uma promessa reabre a bandeira Estela da Guia, mas veio a falecer, ficando a bandeira guardada sem cumprir a missão de 7 anos. Foi quando então é dado um "sinal", e mestre Rondolfinho entendeu ser necessário terminar a promessa do compadre ("parentesco espiritual"); mas também ele, pressentindo a morte, legou ao amigo e então contra-mestre Antônio Venâncio a obrigação de cumprir a promessa. Após dois anos de jornada, o mestre Antônio deposita a bandeira na sala dos ex-votos no Santuário Bom Jesus de Matosinho (Paraíba do Sul, região do Vale do Café/RJ).

Nas folias de reis o significado da família ultrapassa os laços consaguíneos e engloba além de parentes, também os amigos. O mestre Anôntio Venâncio que desde os 5 anos de idade sai, ritualmente, todos os anos com a folia, recentemente, legou ao filho Tinoco Venãncio (que também peregrina desde os 5 anos de idade) a bandeira Estrela da Guia. Embora singular, a história dos mestres Antônio e Tinoco Venâncio é, relativamente, semelhante a de muitos outros mestres de folias de reis.

Figura 2. foto do acervo, 2011. Mestre Antônio (a esquerda), bandeireiro "Baiano" (centro) e contra-mestre Tinoco (a direita).

Estrutura performativa

As “folias” são grupos de “viajeiros precatórios” que circulam de casa-em-casa, por vezes cobrindo um amplo território levando a palavra bíblica na forma de toadas (rito oral), por meio das quais se abençoa uma graça obtida (cura de doença, emprego, obtenção de uma casa etc) ou se rememora o antigo devoto já falecido. Estruturalmente, se caracterizam por: 1) comumente nascem de uma promessa; 2) têm como núcleo básico de formação a família, em tono da qual se reúnem os parentes, os vizinhos e os amigos; 3) apesar das variações regionais, as folias são compostas em média de 12 a 30 pessoas, com idade variável de 8 a 80 anos, desde crianças, estudantes, profissionais diversos como pedreiros, enfermeiros, comerciantes, funcionários públicos, auxiliares de serviços etc; 4) a presença das mulheres é restrita, muito embora sejam consideradas importantes no suporte a toda organização, por exemplo, no preparo dos alimentos; 5) a bandeira e o palhaço, simbolicamente, expressam a dimensão sagrada e profana das folias (Bitter, 2010); 6) hierarquicamente, são constituídas pelo mestre folião (em outras localidades denominados “embaixador”, “capitão”, “chefe”, “guia”), contra-mestre, bandeireiro (“alferes”), instrumentistas e palhaços (“gigante”, “boneco”, “bastião”, “patrício”); 7) trajam roupa especial confeccionada para a ocasião, comumente batizada de “farda”, pois lembram uniformes militares no caso do folião, e a roupa do palhaço, por vezes, são classificadas como de “tiras” e “lisa” (em algumas localidades não existem as fardas ou mesmo os palhaços); 8) toda folia tem uma bandeira que, via de regra, intitula o grupo e constitui seu símbolo maior e objeto sagrado, portador de agência, pode ser visto como a objetificação dos Santos Reis; 9) por meio da jornada ou do giro cumpre-se a missão de propagar a boa vinda do filho de Deus por meio das visitas a casa do devoto cujas rezas duram em média de 1 a 2 horas; 10) performativamente, a jornada e/ou giro dramatizam uma sequência complexa de atos simbólicos em que se assiste desde a) saída da bandeira da casa de origem, b) a marcha com fins a visitação à casa do devoto, c) a saudação ritual de recebimento da folia pelo devoto, d) a deferência ao presépio, e) a realização da reza em forma de toada acompanhada de violão, cavaquinho, pandeiro, sanfona e instrumentos de percussão, f) benzeção da casa (cômodos) com a bandeira pelo devoto; g) oferta da contradádiva (lanche, água, comida, descanso etc); h) chula como momento da performance dos palhaços; i) agradecimento/despedida; j) o retorno a casa de origem; k) rito de fechamento do ciclo; l) o encerramento com “banquete”, por vezes, acompanhado de “baile” no “dia de Reis”; enfim, todo esse complexo sistema simbólico tem como princípios estruturantes, de um lado, 11) o “fundamento”, isto é, o conjunto de saberes

sagrados que tem como base a narrativa bíblica mediada pelos objetos, ações e gestos que orientam a performance dos foliões; do outro lado, 12) a dádiva, sistema de trocas mediada com os "gestos elementares da reciprocidade" (dar, receber, retribuir, orar, pedir/agradecer) entre os devotos e os foliões, entre os homens e seus deuses (Rocha, 2016). Longo processo que exige grande sacrifício corporal dos foliões no curso da jornada.

A visitação

Eu vim de muito longe
Só para visitar você
Vim rezar na sua casa
com as palavras da verdade...

A visita da folia à casa do devoto não é somente a expressão única de um deslocamento no espaço. É antes a reatualização do mito de origem e, portanto, uma espécie de viagem no tempo, para dentro da cultura, em direção ao "princípio".

Figura 3. fotos do acervo, Visitação a casa do devoto, 2012.

Contrariando a tendência de um mundo constituído por não-lugares (Marc Augé, 1994), a casa é, por definição, um lugar de tradição no qual se encerra a dimensão identitária (de lugar de nascimento ou de vivência), relacional (de interação com o meio e com o outro) e histórica (enquanto lugar de memória). Apesar das múltiplas categorias que designam o modo antropológico dos brasileiros nomearem, classificarem (imóvel, moradia, casa, residência, lar, barracão, tapera etc), uma arqueologia da casa nos revela-a como uma categoria de pensamento por meio ou a partir da qual pensamos, sentimos, habitamos o mundo. Não é preciso lembrar que a casa e seus habitantes, tem merecido de alguns dos intérpretes clássicos do Brasil como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto DaMatta, atenção especial na caracterização da família patriarcal brasileira. Um fenômeno que se estende das casas-grandes às "casas simples / com cadeiras nas calçadas / e na fachada / escrito em cima que é um lar" das "gente humilde", como nos (en)canta o compositor popular.

Figura 4. Fotos do acervo. Imagens e objetos de devoção em tempo de Reis, 2012/2019.

A casa cronotópica

O significado da casa, no Brasil, a despeito de suas variedades de classes, tamanhos, estilos, condições de habitação etc, ultrapassa seus limites físico constituído por salas, quartos, banheiros, cozinhas, enfim, cômodos, para se fixar, nos termos de Bakhtin (1993), uma espécie de *cronotopo*, ou seja, um "tempo-espaço" convergente de outros sentidos como instituição moral constituída de tradição, família, honra, amor, hospitalidade, proteção etc. Nessa perspectiva, em sintonia com o antropólogo Roberto DaMatta para quem a relação casa e rua se apresenta então como um elemento estruturante na ordenação da sociedade brasileira: "um santuário, mais do que um local de lutas e discórdias. Um ninho, mais do que uma fábrica onde pessoas trabalham e vivem num tempo controlado por um dono, um patrão e uma lógica impessoal e sem controle", observa o antropólogo (1987: 58). Portanto, a casa é mais do que um espaço físico senão uma instituição moral com forte apelo na constituição da pessoa no Brasil. A simbiose casa e pessoa é tão estreita que até pouco tempo atrás, e ainda em algumas localidades hoje, o morto é velado em casa. Assim, se a rua, é vista como o espaço da impessoalidade, do anonimato, das regras universais da sociedade onde todos, em tese, estão submetidos aos mesmos princípios da cidadania, direitos e deveres; na casa, se instaura um outro regime de sociabilidade, de convivência, de temporalidade.

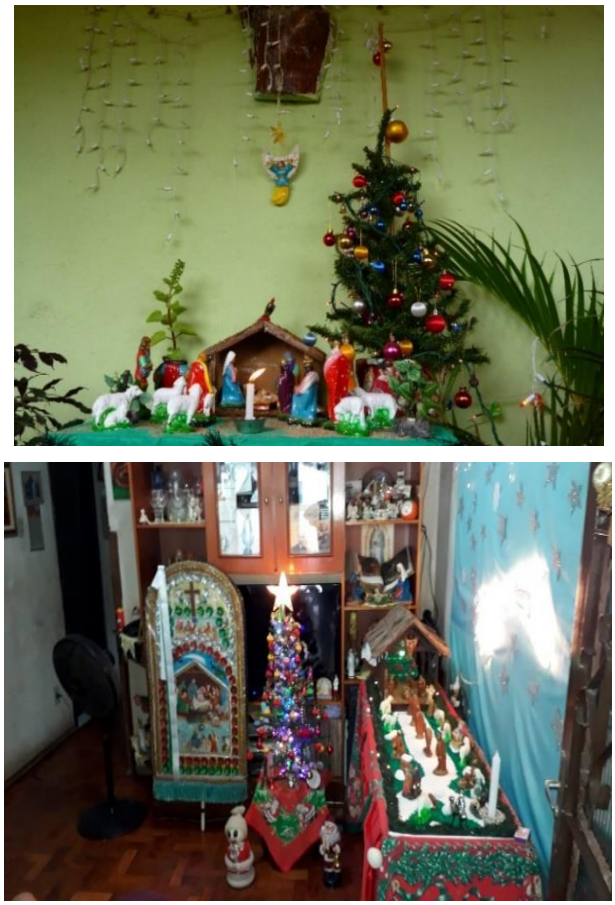


Figura 5. Fotos do acervo. Imagens de presépios nas casas dos devotos, 2012/2019.

O que nos termos de Gilberto Freyre (1975), nos aproxima do “tempo ibérico”, ou seja, em contraposição ao tempo prometéico do progresso, da indústria e tecnologia, da ciência, da razão abstrata, o tempo ibérico é existencialmente telúrico, cósmico, mítico, é o tempo do ócio, das festividades, da religiosidade, da saudade. Assim, durante a visitação das folias, ritual e miticamente, se vive a presentificação dos Santos Reis em que a alegria, a fé, a festa, a benção, a sacralização toma conta da casa.

Figura 6. Fotos do acervo, Rezando em frente ao Presépio, 2012.

A morada é consagrada

A casa, nas palavras do mestre Tinoco é um "templo sagrado". Essa sacralização envolve tanto a casa do folião quanto a do devoto; na primeira, é onde se guarda e se protege a bandeira ao longo de todo ano; na segunda, é onde e quando se "cumpre a promessa do devoto". Nesse caso, a visita da folia à casa do devoto expressa por meio da reza a 4ª obrigação da dádiva -àquela relativa a troca entre os homens e os deuses (Mauss, 2003: 203-210). Nessa perspectiva, o ritual da reza constitui ato performativo ilocucionário em que o "dizer é fazer"; portanto, mais do que um cerimonial anacrônico, uma "sobrevivência folclórica", numa apropriação indébita, a reza das folias podem ser vistas como um espécie de "comportamento restaurado" que atualiza miticamente a jornada dos Reis Magos. Portanto, a cada visita -e cada visita é única embora sejam feitas muitas ao longo do dia-, foliões e devotos agradecem as graças obtidas, renovando sua fé e suas esperanças na lição dramatizada pelos Santos Reis: a dádiva é fundamento.

Uma série de atos simbólicos tem lugar durante a visitação, desde o recebimento da bandeira à entrada da casa, a reza dirigida ao Presépio montado na maioria das vezes

na sala, durante o tempo da reza a bandeira permanece sob a guarda do devoto que percorre o interior da casa benzendo-a até s devolução da bandeira ao "alferes". Comumente todo esse processo é tomado de grande expressividade de sentimentos, com choros e sinais de profunda consternação, ora de júbilo. Ao abrigar por um momento a palavra santa, a casa se eterniza, se sacraliza como a morada do Senhor. "Fé, devoção e respeito", profere Mestre Antônio, designam o espírito da folia em sua missão/jornada de levar a palavra de Deus a casa dos homens.

Tão logo a casa é ritualmente consagrada, passa-se a contradádiva. É quando então o devoto oferta aos foliões comida e bebida e aos seus ilustres visitantes. Na sequência, nas áreas externas à casa ocorre o "Chula", momento no qual os palhaços declamam seus versos decorados ou de improviso, dançam e executam saltos acrobáticos para o regozijo das pessoas que assistem ao espetáculo.

Ao término de mais uma visita, o Mestre reizeiro entoa:

Minha bandeira se despede
Inté para o ano que vem
Se a morte não nos matar
Se os anjos disserem amém
Agora peço saúde
Pra todos da moradia
Entregai nossa bandeira
Que ela é nossa guia

Figura 7. Foto do acervo, Folia em "marcha" para visitação a outra morada, 2019/2020.

Referências

Bakhtin, Mikhail (1993) Questões de literatura e de estética -a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, ISBN 82.271.0073-8; Unesp ISBN 85.7139.042-8

Bitter, Daniel (2010). A bandeira e a máscara -a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7 Letras, ISBN 978-85-7577—694-0

Comerford, John; CARNEIRO, Ana; DAINESE, Graziele (Orgs.). (2015). Giros etnográficos em Minas Gerais -casa, comida, prosa, festa, política, briga e o diabo. Rio de Janeiro: 7 Letras, ISBN 978-85-421-0237-6

Da Matta, Roberto (1987) A casa & a rua -espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara. ISBN 85-277-0031-X

Freyre, Gilberto (1975) O brasileiro entre os outros hispanos -afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. Rio de Janeiro-Brasília: José Olympio-INL, CDD 301.298081; CDU 301.173(8=6:81)

Gonçalves, Jose Reginaldo (2007). Antropologia dos objetos – museus, coleções e patrimônios. Rio de Janeiro: Garamond, ISBN 978-85-7617—135-5

Mauss, Marcel. (2003) Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, ISBN 85-7503-229-1

Rocha, Gilmar (2016) "O verbo e o gesto -corporeidade e performance nas folias de reis". Revista Etnográfica, ISSN 0873-6361 Vol. 20 (3): 539-564

Stein, Stanley (1990) Vassouras -um município brasileiro do café, 1850-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, CDD 330.173730981532; CDU 338.633.73(815.32)

El espacio expositivo como santuario: la Capilla Agnes Martin en Nuevo Méjico

***Resumen**: Este texto se centrará, por un lado, en el análisis de la Agnes Martin Gallery (frecuentemente denominada Capilla Agnes Martin) como lugar de interés espiritual y, por otro, en el paso de las iglesias a los museos como contenedores de objetos puestos a disposición de la contemplación, repensando así el espacio expositivo en clave de santuario.*
***Palabras clave**: santuario, Agnes Martin Gallery, espacio expositivo, arte.*

The exhibition space as sanctuary: the Agnes Martin Chapel in New Mexico

***Abstract:** This text will focus, on the one hand, on the analysis of the Agnes Martin Gallery (often referred to as the Agnes Martin Chapel) as a place of spiritual interest and, on the other, on the passage from churches to museums as containers for objects disposed for contemplation, thus rethinking the exhibition space as a sanctuary.*
***Keywords**: sanctuary, Agnes Martin Gallery, exhibition space, art.*

Salvador Jiménez-Donaire
Universidad de Sevilla
sjimenezdonaire@us.es

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

A modo de introducción:

El propósito de este escrito es reivindicar el potencial de determinados espacios expositivos como santuarios. Para ello, indagaremos en el caso de la pintora canadiense-americana Agnes Martin y su sala en el Museo Harwood en Taos, Nuevo Méjico.

Tras una fructífera década en la baja Manhattan, en 1967 Martin sufre una crisis que la lleva a abandonar la pintura y Nueva York. Instalada en Nuevo Méjico, en 1974 reinicia su práctica artística tras construir ella misma, en pleno desierto, su casa y estudio. En uno de los conocidos escritos acerca de su obra, la pintora subraya la importancia de crear un *santuario*, un retiro sin interrupciones (Martin, 1998, p. 93) donde trabajar, pensar y observar la obra producida.

La persecución de ese santuario o espacio reservado para su obra pictórica cristalizaría completamente en la inauguración de la Agnes Martin Gallery en el Harwood Museum, en Taos, Nuevo Méjico, en 1993. La Capilla fue creada expresamente para un grupo de siete pinturas producidas ese mismo año. La forma octagonal de la habitación encuentra antecedentes en las estructuras circulares de las Kivas amerindias, de las que numerosos ejemplos pueden verse en Nuevo Méjico, así como baptisterios europeos del siglo cuarto y quinto, como los encontrados en Rávena, Italia. Frecuentemente comparada con la

Capilla Rothko en Houston, la Capilla Scrovegni de Giotto en Padua, la Capilla Matisse en Vence o la Capilla Ronchamp de Le Corbusier, la Agnes Martin Gallery es un espacio "de peregrinación" (Weber, 2018) para espectadores de todo el mundo interesados en su obra.

"El silencio en el suelo de mi casa"

A lo largo de su vida y trayectoria, Martin diseñó y construyó tres casas con estudios adyacentes. Este empeño en edificar sus propios espacios, que supone una intensa labor física y planificación mental, no ha sido estudiado en relación con los procesos de ejecución de las pinturas de Martin. Sin embargo, en su obra, tanto el tema como la capacidad para comunicar intimidad están profundamente conectados con el proceso de edificar una casa (Weber, 2018, p. 33). Las casas-estudio de Martin serían lugares que *construir, habitar* y *pensar, sensu* Martin Heidegger (2015). Mircea Eliade sugiere que "Instalarse en un territorio, edificar una morada exige (…) una decisión vital" (2014, p. 36). Esa elección existencial de la que habla el filósofo rumano es la que lleva a Martin a abandonar el bullicio de la ciudad en busca de una soledad y aislamiento que perfilarían su trabajo y el resto de su vida. Una vida frecuentemente descrita como monástica: en la reclusión del desierto de Nuevo Méjico, Martin alcanzó la renuncia de recompensas materiales que entendía como prerrequisito para una *mente tranquila*: "Being detached and impersonal is related to freedom / That's the answer for inspiration / The untroubled mind" (Martin, 1998, p. 38). Esta evitación de toda interferencia exterior llevó a Martin a un ascetismo riguroso, incluso en términos de alimentación: "When I work, I diet so as not to have any distraction from food. Sometimes I'll only eat one thing, like bananas, and (…) that's it, I won't eat any more. I can't deal with distraction" (Glimcher, 2015, p. 77).

En este primer apartado hemos apuntado la importancia de la casa y el estudio de artista como lugares de retraimiento para Martin. "The silence on the floor of my house", escribe la pintora en un conocido ensayo, "is all the questions and all the answers that have been known in the world" (Martin, 1998, p. 16).

Según Weber, el primer santuario es un espacio doméstico; la morada es un refugio del exterior (2018, p. 36). "Her individual paintings communicate this, and her installation of seven paintings, The Agnes Martin Gallery, stand for the 'house' that Martin built in Taos, even as many other dimensions of experience also emerge from these paintings" (ibíd.).

De las iglesias a la habitación museística: The Agnes Martin Gallery

En *Towards a New Museum* (1998), Victoria Newhouse asegura que, tras la Reforma protestante, las iglesias dejaron de albergar objetos sagrados y, más tarde, los museos se convirtieron en los cuidadores de éstos. Para Weber, "the shift from church to art museum as sacred space began in the Enlightenment and was carried through the nineteenth century, but it was finally executed in the twentieth century" (2018, p.104).

En 1988, Brian O'Doherty desgranaba el espacio de la galería como construcción histórica y no como contenedor neutro. Según O'Doherty, el modelo expositivo de vanguardia -el *cubo blanco*- estaría edificado "along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light" (O'Doherty, 1988, p. 15).

El escritor e influyente crítico de arte justifica así la vinculación del espacio expositivo moderno con el santuario tradicional:

> In classical modernist galleries, as in churches, one does not speak in a normal voice; one does not laugh, eat, drink, lie down, or sleep; (…) Indeed since the white cube promotes the myth that we are there essentially as spiritual beings -the Eye is the Eye of the Soul – we are to be understood as tireless and above the vicissitudes of chance (…). This slender and reduced form of life is the type of behavior traditionally required in religious sanctuaries, where what is important is the repression of individual interests in favor of the interests of the group (O'Doherty, 1988, p. 10)

En Taos, cerca del Lago Azul de Nuevo Méjico (sagrado para la comunidad de amerindios nativos), encontramos el pequeño Museo Harwood. En él se haya un espacio octogonal de modestas dimensiones que contiene siete pinturas, todas ellas de formato cuadrado y unos ciento cincuentaidós centímetros de lado, realizadas en acrílico sobre lienzo. La paleta es suave y está exclusivamente compuesta por pálidos azules y blancos ahumados. Sobre la volatilidad de su pintura, la propia Martin hablaba en estos términos: "My paintings have neither object nor space nor line nor anything – no forms. They are light, lightness, about merging, about formlessness, breaking down form" (Martin, 1998, p. 7). Un tragaluz corona el techo de la sala, y en el centro de ésta cuatro bancos amarillos diseñados por el artista Donald Judd invitan a sentarse y contemplar. El espacio

expositivo, como veíamos más arriba, aísla la obra del exterior, potenciando así su observación:

> The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values. Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics (O'Doherty, 1988, p. 14)

La Capilla Martin presenta una síntesis completa del trabajo más importante de la pintora (Weber, 2018). La estructura octogonal de la habitación recuerda a la Capilla Rothko en Houston, y su morfología responde al mito tradicional cristiano de muerte y resurrección:

> The Rothko Chapel strictly respects the octagonal shape so frequently used in those early Christian baptisteries, which itself refers to funerary architecture, and to the eighth day of creation, the day of resurrection—a play on death and rebirth through the waters of baptism. But while the Rothko Chapel evokes grief and turmoil, the Martin Gallery is affirmative, imparting wonder and launching us into a realm of reality which demands that we make joy a way of life. Here, time stands still, with a stillness both peaceful and full of energy. This space presents itself as a monastic cell, or studio, or both (Weber, 2009).

En la Agnes Martin Gallery nos encontramos ante la presencia de obras que ofrecen posibilidades de transformación (Weber, 2018, p. 146). En el momento de su instalación, las siete pinturas no tenían título, aunque en el año 2000 Martín les puso nombres evocativos de su imaginario poético: *Lovely Life, Love, Friendship, Perfect Day, Ordinary Happiness, Innocence* y *Playing.*

En este apartado hemos querido señalar los vínculos, directos e indirectos, entre el modelo de iglesia medieval con la habitación museística o expositiva de vanguardia, la *caja blanca*. Evidentemente, como señala Weber (2018), iglesias y museos no están compitiendo unos con otros, pero ambos abren acceso a experiencias de transformación (p.128) y retienen un sentido de sacralidad en el espacio (p.104).

Algunas conclusiones

En este texto hemos procurado destacar la Capilla Agnes Martin como lugar intermedio entre lo museístico y el santuario: un espacio que se presenta a sí mismo como una celda monástica, o un estudio, o ambas (Weber, 2018). Por su enclave geográfico (próximo al sagrado Lago Azul de Taos y las planicies de Nuevo Méjico) como por el carácter

espiritual de las pinturas que alberga, la Agnes Martin Gallery se ha convertido en un lugar de peregrinaje contemporáneo, como lo son otras capillas pensadas y diseñadas por artistas del siglo XX aquí mencionadas.

Martin dedicó, junto a su obra pictórica, gráfica y escritos, largos períodos de su vida a la construcción manual de varias casas y estudios. Hemos defendido aquí la relevancia de tal decisión: para Martin era esencial habitar un lugar que le permitiera organizar sus propios espacios mentales - lo que a su vez le permitiría ejecutar su obra.

En su ensayo "The Untroubled Mind", en una discusión sobre por qué una pintura concreta resulta atractiva, Martin escribe: “This painting I like because you can go there and rest / (…) the absolute trick in life is to find rest” (Martin, 1998, p. 36). Tanto las casas y estudios de Agnes Martin como la Agnes Martin Gallery en el Harwood Museum fueron diseñados para descansar, y las pinturas allí instaladas comunican esa sensación de santuario o morada profunda.

Referencias

Cooke, Lynne, (2011) *Agnes Martin.* New Haven: Yale University Press.

Eliade, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paidós Orientalia. (Original publicado en 1957)

Glimcher, Arne (2015) *Agnes Martin: Paintings, Writings, Remembrances.* Londres: Phaidon.

Heidegger, Martin (2015) *Construir, Habitar, Pensar (Bauen Wohnen Denken)*. Madrid: La Oficina. (Original publicado en 1952)

Hunt, Joanna (2007) “A letter to Agnes Martin and a Surprise Reply” en *Red Ravine.* [Consult. 2020-10-28] Disponible en URL: https://redravine.wordpress.com/2007/08/27/a-letter-to-agnes-martin-and-a-surprise-reply/

Martin, Agnes (1998) *Writings – Schriften.* Berlín: Hatje Cantz.

Newhouse, Victoria. (1998) *Towards a New Museum.* Nueva York: Monacelli Press.

O’Doherty, Brian (1988) *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*. Santa Monica: Lapis Press.

Weber, Joana (2009) “The house that Agnes Martin built”, en *Image Journal*, Issue 63. [Consult. 2020-10-28] Disponible en URL: https://imagejournal.org/issue/issue63/page/3/

Weber, Joana (2018) *Agnes Martin: Making Space for the Sacred*. California: CreateSpace.

Procissões, Imagens e Milagres no Brasil: O exemplo de Monte Santo na Bahia

Resumo: *As procissões levam o realismo das imagens e seus ornamentos, causando muita emoção, que levam os fiéis ao choro. Em Monte Santo, na Bahia, essas cerimônias são realizadas ainda hoje, em especial na Semana Santa, reproduzindo as mesmas ações do século XVIII, incluindo atitudes dos romeiros e fiéis locais, e cujos protagonistas são as imagens localizadas no Santuário da Santa Cruz e na Matriz.*
Palavras chave: *Procissão, Imagens, Catolicismo Popular.*

Processions, Images and Miracles in Brazil: The example of Monte Santo in Bahia

Summary: *The processions bring the realism of the images and their ornaments, causing a lot of emotion, which lead the faithful to cry. In Monte Santo, Bahia, these ceremonies are still held today, especially in Holy Week, reproducing the same actions of the 18th century, including attitudes of the pilgrims and local faithful, whose protagonists are the images located in the Santa Cruz Sanctuary and in Matrix.*
Keywords: *Procession, Images, Popular Catholicism.*

Raimundo Pinheiro Venancio Filho, Brasil
Universidade Católica do Salvador
raigeografia@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Monte Santo, localizada no Estado da Bahia, no Brasil, é exemplo de território onde o predomínio do catolicismo desempenhou um papel fundamental na formação da cidade e do Brasil. O lugar criou uma ordem espiritual predominante e é marcado pela prática religiosa de procissões, romarias e veneração aos santos associados ao Santuário da Santa Cruz desde 1785.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia,(DA VIDE, 1853) tratou de uma época em que a religiosidade era componente intrínseco da mentalidade das pessoas e de toda a sua organização social e política.Uma prática muito recomendada desde o século XVI aos católicos ligados a Roma, a adoração aos santos ainda hoje persiste no costume religioso popular. Na Sexta-Feira Santa, em Monte Santo, a multidão quer ver e tocar as imagens do Senhor Morto, Nossa Senhora da Soledade e São João Batista, trazidas (Figura 1), do Santuário da Santa Cruz em direção da Igreja Matriz, da cidade. NessaMatriz, as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos, também do Santuário, levadas com antecipação, esperam para acompanharem a grande procissão da Sexta-feira Santa (Figura 2 e Figura 3). O realismo das imagens e seus

ornamentos, casam até hoje muita emoção, levando muitos fiéis fiéis ao choro. Flexor(2014), apontando a época em que as procissões foram introduzidas no Brasil, destaca que, de forma ilusória se revivia, fisicamente, a Paixão de Cristo e a dor de Maria. E a ilusão e os gestos teatrais eram componentes barrocos.

Figura 1. Nossa Senhora da Soledade, São João Batista (no altar) e o Senhor Morto – imagens do Santuário da Santa Cruz. Fonte: própria

Figura 2. Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santa Cruz, descida do Santuário. Fonte: própria

Figura 3. Imagens percorrem a Via Sacra, carregadas por fiéis. Fonte: própria

Segundo Rosendahl (2012: 64), um cortejo religioso público pode ser considerado procissão. Elementos do clero e do povo são dispostos de forma ordenada em alas que desfilam por um trajeto pré-determinado: ruas, praças, avenidas, retornando para a igreja de que partiu ou para outra que está a espera.

Toda a cerimônia, ainda hoje realizada em Monte Santo, em especial na Semana Santa, reproduz as mesmas ações do século XVIII, incluindo atitudes dos romeiros e fiéis locais, e cujos protagonistas são o Cristo carregando a Cruz ou Cristo Morto e Nossa Senhora das Dores ou da Soledade. Em geral, as cenas de Cristo Crucificado, sempre foram reproduzidas incluindo outros personagens, como São João Batista e Maria Madalena. No caso de Monte Santo, apenas se conta com a imagem de São João Batista.

1. Procissões

Nas procissões é que se evidencia o máximo de fervor na fé católica da população. Tradicionalmente, nas procissões sempre foram usadas as imagens de roca que eram vestidas para que houvesse uma melhor comunicação do santo com os fiéis. Essas esculturas, que permitiam a troca de trajes, eram feitas com armação de madeira, o que reduzia o seu peso, para serem conduzidas nas procissões.

Depoimentos de moradores antigos de Monte Santo, detalham as diversas celebrações religiosas, a exemplo das procissões da Semana Santa. Na semana anterior à Semana Santa, os fiéis se concentravam na Capela de Nossa Senhora das Dores, onde era

realizada uma missa. Logo em seguida, a imagem que dá o nome à capela, era conduzida em procissão percorrendo o caminho do Santuário e da Rua Senhor dos Passos até chegar à Igreja Matriz.

No Santuário da Santa Cruz existiam 25 painéis pintados sobre metal, datados do século XVIII. Ficavam expostos no interior das 22 capelinhas e das três capelas maiores. Foram completamente descaracterizados com uma grotesca repintura realizada na década de 1980. Atualmente, se encontram depositados na sacristia da Igreja Matriz (IPAC, 1988:11). Estes painéis, eram utilizados na procissão da "Quarta Feira de Trevas", marcando a Via Sacra, distribuídos pelas residências escolhidas pela Irmandade. Os missionários que vinham a serviço da Irmandade faziam sermões no final das procissões, nas escadarias da Matriz, última estação que simbolizava o sofrimento de Jesus.

Ainda segundo os relatos, a partir da "Quinta-Feira Maior", por volta das quatro da tarde partia a procissão formada somente por homens, em direção à rua Senhor dos Passos, no Santuário, para buscar a imagem carregando a cruz. Partia também outra procissão da Igreja Matriz, quando somente mulheres levavam a imagem de Nossa Senhora das Dores, em direção oposta, já programada. Num determinado local ocorria o encontro das procissões e das imagens, momento de muita emoção e devoção, justificando o nome da cerimônia: "Procissão do Encontro".

Na Sexta-Feira da Paixão, as cerimônias estavam voltadas para a celebração do "Enterro" com o sermão da crucificação. A imagem pregada na cruz encoberta com uma manta roxa era exibida durante as falas dos vários missionários. Em seguida era retirada da cruz e colocada no esquife. Voltando para a Igreja Matriz, se iniciava a vigília com o velório do Santo Cristo, durante toda a noite até o sábado até às 22 horas, quando se celebrava a Ressurreição de Jesus, com a Missa da Aleluia.

Algumas décadas depois, atualmente, as procissões da Semana Santa continuam acontecendo com as mesmas tradições. São iniciadas desde a sexta-feira anterior, em homenagem a Nossa Senhora das Dores, cuja imagem é levada da capela, localizada no Santuário para a Igreja Matriz. Na Quarta-feira da Semana Santa se faz a procissão do Senhor dos Passos (Figura 4), que se inicia na capela que leva o mesmo nome, no Santuário da Santa Cruz, percorrendo diversas ruas da cidade. Nesse deslocamento, são feitas paradas em algumas residências, que preparam pequenos altares nas calçadas, representando a Via Sacra de Cristo.

Na Quinta-feira Santa, após a tradicional cerimônia do “Lava-pés”, é efetuada a Procissão do Encontro (Figura 5), quando componentes da Irmandade carregam a imagem do Senhor dos Passos e as irmãs, da mesma Irmandade, transportam a imagem de Nossa Senhora das Dores, por diferentes percursos partindo da Matriz. No início da Rua Senhor dos Passos, se juntam as duas procissões, - e se dá o encontro da Mãe com o Filho carregando a cruz. É feito, então, o “Sermão do Encontro” pelo pároco local e o “Canto da Verônica” é apresentado, por uma jovem escolhida pela Pastoral da Criança ou da Pastoral da Juventude Rural.

Na Sexta-feira Santa é realizada a procissão do Senhor Morto, quando a imagem é conduzida, junto com a de Nossa Senhora da Soledade e a de São João Batista, por diversas ruas da cidade (Figura 6). No Sábado de Aleluia, na Matriz, é realizada uma missa à noite e se dá a tradicional “queima do Judas”. A romaria termina no Domingo de Páscoa, com uma nova procissão percorrendo a Via Sacra, levando de volta as imagens, que estavam na Matriz, para as o Santuário.

Figura 4. Procissão do Senhor dos Passos. Fonte: própria

Figura 5. Procissão do Encontro do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores.Fonte: própria

Figura 6. Procissão do Senhor Morto. Fonte: Rita Barreto

2. Milagres e imagens

O milagre, geralmente está associado a uma graça alcançada fora do espaço sagrado. Steil, afirmou que os relatos de milagres são fundamentais para o desenvolvimento e permanência do culto nos Santuários. “os relatos dos milagres são como que documentos que ajudam a sustentar o sistema de relações instituídas entre os santos e o devoto e entre os próprios romeiros” (STEIL, 1996: 105).

Os romeiros fazem promessas aos santos, buscando uma relação direta com o sagrado. O pagamento das promessas é o cumprimento do “acordo” feito entre o fiel e o santo. Em Monte Santo, subir de joelhos, carregar uma cruz, se vestir de branco e oferecer

ex-votos, entre outras formas, representam a demonstração de agradecimento pela graça recebida.

Muitos moradores da zona rural de Monte Santo, atribuem milagres da cura a Nossa Senhora das Dores. Uma jovem portadora de câncer no colo do útero que, segundo a informação do médico era “maligno e muito violento”, afirmou que fez tratamento médico por quatro meses, mas foi Nossa Senhora quem a curou. Em agradecimento, acendeu velas na Capela de Nossa Senhora das Dores pela sua cura.

Os zeladores das capelas do Santuário, em especial a de Nossa Senhora das Dores, presenciam o fervor da fé dos fiéis, que raspam as pedras para fazer chá para diversos males (Figura 7).

Figura 7. Romeiros ao lado da parede de pedra da Capela de Nossa Senhora das Dores. Fonte: Rita Barreto

Conclusão

A compreenssão da religiosidade presente em Monte Santo ao longo de mais de 200 anos, intimamente associada às peregrinações ao Santuário da Santa Cruz, mostrou que essas manifestações religiosas influenciaram, e ainda despertam a vida da cidade, contribuindo para uma configuração específica períodos marcantes durante o ano.

A busca por milagres, a fé presente no pagamento de promessas ou nas procissões é o que estimula a vinda da maior parte de visitantes para Monte Santo. A devoção dessas pessoas muda o ritmo da cidade, criando e delimitando espaços sagrados e espaços profanos, com o aquecimento do comércio, mudando momentaneamente, a renda da população local que, mesmo demonstrando certa indiferença religiosa, se envolve com essas atividades, com interesse econômico.

O espaço sagrado é considerado pelos fiéis católicos o lugar onde Deus, Jesus Cristo ou os Santos manifestam seu poder, onde acontecem milagres ou aparições, sendo que, nesses locais, são constituídos símbolos do sagrado como uma pedra, uma fonte, uma gruta, ganhando esse lugar, principalmente, no tempo sagrado - um tempo reversível, recuperável e santificado - um campo de forças divinas que têm o poder de transportar o homem religioso acima de si mesmo, possibilitando seu encontro com uma divindade. Dessa forma que no sertão da Bahia, ano após ano a fé comanda os rituais e eternizam o cenário divino de devoção.

Referências

Bahia. IPAC. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (1998) Restauração das escadarias e Santuário da Santa Cruz de Monte Santo-Ba. Salvador: Governo do Estado da Bahia.

Da Vide, Abp Sebastião Monteiro (1853) Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia. Senado Federal.

Flexor, Maria Helena Ochi (2014) Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador. Salvador (digit.).

Rosendahl, Zeny (2012) Primeiro a obrigação, depois a devoção: estratégias espaciais da Igreja Católica no Brasil de 1500 a 2005. Rio de Janeiro: EDUERJ.

Steil, Carlos Alberto (1996) O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa–Bahia. Petrópolis/RJ: Vozes.

7. Lugares Sagrados

A morada como fator impulsionador de santuários: os casos de Nossa Senhora da Lapa, em Sernancelhe, e dos Santos Mártires, em Paredes da Beira

Resumo: *Este artigo aborda o estabelecimento da residência dos padres da Companhia de Jesus junto da Ermida de Nossa Senhora da Lapa, em Sernancelhe, e a fundação do Santuário dos Santos Mártires na capela particular da família Azevedo, na Casa da Torre das Pedras, em Paredes da Beira, sendo o denominador comum entre os dois santuários da diocese de Lamego, a obtenção de privilégios para ambos junto da Santa Sé, por parte do Padre Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796), ao mesmo tempo membro da ordem a que pertencia o primeiro santuário e da família do proprietário do segundo.*
Palavras chave: *Nossa Senhora da Lapa, Santos Mártires, Jesuítas, século XVIII.*

The dwelling as a driving factor for sanctuaries: The cases of Our Lady of Lapa, in Sernancelhe, and Holy Martyrs, in Paredes da Beira

Abstract: *This article discusses the establishment of the residence of the priests of the Society of Jesus near the Chapel of Our Lady of Lapa, in Sernancelhe, and the foundation of the Sanctuary of the Holy Martyrs in the private chapel of the Azevedo family, in the Casa da Torre das Pedras, in Paredes da Beira, being the common denominator between the two sanctuaries of the diocese of Lamego, the obtaining of privileges for both from the Holy See, by Father Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796), at the same time a member of the order to which the first sanctuary belonged and of the second owner's family.*
Keywords: *Our Lady of Lapa, Holy Martyrs, Jesuits, 18th century.*

Abel Estefânio de Sousa Almeida, Portugal
Associação Nossa Senhora da Lapa (Sernancelhe)
aestefanio@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O mais antigo santuário de Nossa Senhora com o título de Lapa situa-se no concelho de Sernancelhe, nos limites da diocese de Lamego. Teve a sua origem numa modesta ermida edificada em torno dos penedos que lhe deu o título, o que evidencia uma tradição sacral vinda de tempos imemoriais.

O rei D. Sebastião fez a doação da ermida ao Colégio de Coimbra da Companhia de Jesus, confirmada por breve do Papa Gregório XIII, de 17 de setembro de 1575. Os jesuítas

desenvolveram o culto de Nossa Senhora da Lapa e espalharam-no, não só por todo do reino, mas também pelos outros continentes onde tiveram presença, com grande destaque no Brasil.
Da sua permanência na Lapa, que medeia entre finais do século XVI e meados do século XVIII, os padres inacianos deixaram-nos três monografias. A primeira foi a História da Aparição e Milagres da Virgem da Lapa (Leite, 1639). Oitenta anos mais tarde surgiu o Loreto Lusitano, Virgem Senhora da Lapa (Cordeiro, 1719). Por fim, uma obra latina Ilias in Nuce sive Historiae Apparitionis et Miraculorum Beatissimae Virginis de Lapa Compendium (Azevedo, 1751) (Figura 1).
Este último livro surge trinta e dois anos após a publicação do Loreto Lusitano e apenas oito anos antes da expulsão dos jesuítas. Deve ser muito raro, pois só localizamos dois exemplares, um na Biblioteca Nacional do Brasil e outro na Biblioteca Municipal do Porto, não tendo sido assinalado nas monografias contemporâneas sobre o santuário.

1. O estabelecimento de morada permanente dos jesuítas como fator de desenvolvimento do Santuário da Lapa

Nas primeiras décadas após a tomada de posse da Ermida de Nossa Senhora da Lapa, os jesuítas do Colégio de Coimbra iam à Lapa em missão, por altura das festas religiosas. A criação de um colégio e residência permanente dos padres da Companhia na Lapa, junto à igreja, veio contribuir para o desenvolvimento do culto.
Em princípio do século XVIII, o Santuário da Lapa era considerado o mais importante santuário mariano de Portugal (Figura 2; Figura 3). O progresso local culmina com a elevação do lugar à categoria de vila e concelho a 18 de julho de 1740 por D. João V, embora, ainda no seu reinado, tenha sido revertida a situação, pois 13 anos mais tarde, a 29 de novembro de 1753, D. José faz novamente da Lapa vila, sem qualquer menção à elevação anterior (Costa; 2000: 86-88). Entre essas duas datas encontramos um alvará datado de 29 de novembro de 1748, autorizando os moradores do lugar da Lapa do concelho de Caria (portanto, nessa data, na alçada do concelho de Caria) a realizar uma feira franca mensal, o que atesta a grande afluência de gente a visitar o santuário (Mercês de D. João V, liv. 39, f. 65).
É por esta época que é publicado em Roma o Ilias in Nuce, contendo um prólogo laudatório de Bento XIV (Figura 4), a quem o livro é dedicado. Sendo, no essencial, um resumo latino do Loreto Lusitano, poderíamos até dizer, apropriadamente, um «Loreto numa noz», ele é também um testemunho autobiográfico da atividade diplomática do padre Manuel de Azevedo junto da Santa Sé, tendo conseguido obter do papa Bento XIV um breve de 24 de fevereiro de 1748,

concedendo indulgência plenária aos peregrinos do «Templo Beatissimae Virginis de Lapa», que era de todo desconhecido entre nós.

Este diploma vinha, de certa forma, coroar todo o trabalho desenvolvido pelos jesuítas no meio rural inóspito da Serra da Lapa. Nas memórias paroquiais de 1758, o pároco de Quintela da Lapa fornece-nos um precioso retrato de época, descrevendo as romagens e clamores ao longo de todo o ano, algumas vindas de seis ou sete léguas de distância, a extensão dos seus milagres e fama medida pelo largo estendal dos seus ex-votos e que, nos dias de maior concentração, se faziam feiras de «comedoria» e «vestidos» (Capela, 2010: 551-552).

2. A fundação do Santuário dos Santos Mártires na morada da família Azevedo

Em apêndice ao Ilias in Nuce, deparamos um acrescento documental que já não diz respeito ao Santuário da Lapa, mas sim à Capela de Nossa Senhora da Assunção e Santuário dos Santos Mártires Félix e Paulo, sitos na Casa da Torre das Pedras, propriedade da família Azevedo em Paredes da Beira (Figura 5).

O pai de Manuel de Azevedo, Dr. José António de Azevedo Vieira iniciara em 1738 a construção da capela junto à sua Casa de Torre das Pedras. A obra de arquitetura, muito provavelmente de Nicolau Nasoni, ficou pronta para o culto a partir de 1742.

Ora, o relacionamento próximo de Manuel de Azevedo com o Papa Bento XIV, no âmbito da atividade diplomática prosseguida pelo rei D. João V, permitiu-lhe beneficiar tanto de mercês concedidas pela Casa Real à Família Azevedo, como de privilégios concedidos pela Santa Sé à capela da Casa da Torre das Pedras (Cabecinhas, 2010) (Pinto, s.d.).

Entre esses privilégios e as ofertas concedidos pela Santa Sé conta-se uma cruz-relicário contendo 1771 relíquias, um fragmento do Santo Lenho, os corpos dos mártires S. Félix e S. Paulo, indulgências plenárias e a extraordinária colocação da capela familiar debaixo da proteção da Sé Apostólica, o que é atestado pela colocação no trono do brasão do Papa Bento XIV (Figura 6).

3.Nota biográfica do Autor do Ilias In Nuce

O Padre Manuel de Azevedo nasceu em Coimbra na noite de Natal de 1713 e entrou na Companhia de Jesus, em 1728. Em Coimbra fez o noviciado e estudou Humanidades e Filosofia. A partir de 1736, lecionou Latim, Retórica e Humanidades no Colégio de S. Antão, em Lisboa, e, de 1739 em diante, Retórica na Universidade de Évora, onde começou a estudar Teologia. Em 1741 começou os estudos de Teologia em Évora, prosseguindo os estudos em Roma, a partir do ano seguinte. Concluídos os estudos teológicos, ocupou funções de grande

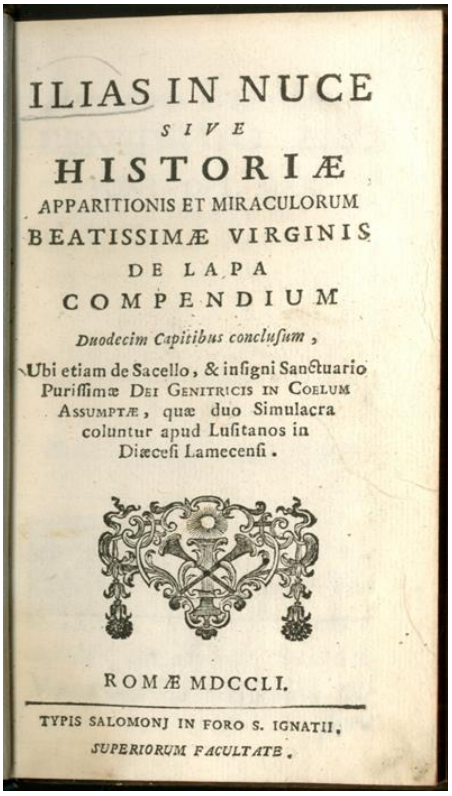
relevo como as de consultor da Congregação dos Sagrados Ritos, professor da primeira cátedra de Liturgia, a Schola Sacrorum Rituum do Colégio Romano, e membro das Academias de Liturgia e de História Eclesiástica criadas pelo Papa Bento XIV.

Foi também procurador do movimento de renovação dos institutos religiosos e de vida cristã que ficou conhecido como a Jacobeia e do episcopado português, na polémica do Sigilismo. O Sigilismo e a Jacobeia, embora fenómenos diferentes, estavam intimamente ligados: os adversários da Jacobeia acusaram ao tribunal da Inquisição os adeptos deste movimento de renovação, muitos dos quais bispos, de exigirem a denúncia do cúmplice na confissão e de usarem depois essa informação. Os Jacobeus sempre rejeitaram tal acusação e tudo indica que a questão tinha mais motivação política que canónica-sacramental. O que estava em causa era a supremacia do poder eclesiástico sobre o poder civil.

Ora, isso não era minimamente aceitável para o já então todo-poderoso ministro de D. José I e futuro Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo. Este rapidamente fez substituir a influência que até então os Jacobeus haviam tido na Corte pela dos seus adversários, pressionando Roma para afastar Manuel de Azevedo, o que conseguiu nos primeiros meses de 1754. A saída forçada de Roma significou uma interrupção abrupta das atividades até aí desenvolvidas. Afastado de Roma, não regressou a Portugal, pois alimentava a esperança de ver revogada a ordem que o afastara. Viveu em várias cidades italianas até à sua morte em Piacenza no dia 2 de Abril de 1796.

Conclusão

O padre Manuel de Azevedo, ao ser afastado de Roma em 1754, foi uma das primeiras vítimas jesuítas do Marquês de Pombal. Cinco anos mais tarde, em 1759, os jesuítas eram expulsos de Portugal. Com sempre acontece quando os donos deixam vazias as suas casas, estas decaem aceleradamente. Terminava assim, abruptamente, o ciclo de desenvolvimento dos santuários da Lapa e dos Santos Mártires, que os jesuítas vinham impulsionando.



ILIAS IN NUCE
SIVE
HISTORIÆ
APPARITIONIS ET MIRACULORUM
BEATISSIMÆ VIRGINIS
DE LAPA
COMPENDIUM
Duodecim Capitibus concluſum,
Ubi etiam de Sacello, & inſigni Sanctuario Puriſſimæ Dei Genitricis in Coelum Assumptæ, quæ duo Simulacra coluntur apud Luſitanos in Diœceſi Lamecenſi.

ROMÆ MDCCLI.

TYPIS SALOMONJ IN FORO S. IGNATII,
SUPERIORUM FACULTATE.

Figura 1. Frontispício do livro Ilias in Nuce sive Historiae Apparitionis et Miraculorum Beatissimae Virginis de Lapa Compendium, do padre Manuel de Azevedo (1751).

Figura 2. Santuário de Nossa Senhora da Lapa, residência e colégio dos padres da Companhia de Jesus. Foto: arquivo da Lapa.

Figura 3. Imagem de Nossa Senhora da Lapa.
Foto gentilmente cedida pela Senhora Dra. Ana Nunes.

Figura 4. Papa Bento XIV, nascido Prospero Lorenzo Lambertini (Bologna, 31 de março de 1675 — Roma, 3 de maio de 1758), foi Papa de 17 de agosto de 1740 até sua morte. Pintura a óleo de Pierre Subleyras.

Figura 5. Capela de Nossa Sr.ª da Assunção, também conhecida como Santuário dos Santos Mártires. Foto: sjpesqueira.pt

Figura 6. Altar-Mor da Capela de Nossa Senhora da Assunção e Santuário dos Santos Mártires. Foto gentilmente cedida pelo Senhor Tenente-General Alexandre de Sousa Pinto

Referências

Azevedo, Manuel de SJ (1751) Ilias in Nuce sive Historiae Apparitionis et Miraculorum Beatissimae Virginis de Lapa Compendium, Typis Salomon, Roma.

Cabecinhas, Carlos (2010) "A Ciência Litúrgica como disciplina universitária. Manuel de Azevedo S.J. (1713-1796) e as primeiras cátedras de ciência litúrgica", Universidade Católica Portuguesa (UCP), Lisboa, *DIDASKALIA* XL, 2, disponível em https://revistas.ucp.pt/index.php/didaskalia/article/view/2286, consultado em 5 de julho de 2020.

Capela, José Viriato; Henrique Matos (2010) As freguesias do distrito de Viseu nas memórias paroquiais de 1758: memórias, história e património. [Braga]: J.V.C.

Cordeiro, António S.J. (1719) Loreto Lusitano, Virgem Senhora da Lapa: Residência milagrosa do Real Collegio de Coimbra da Companhia de Jesus. Lisboa Occidental: na Off. de Filipe de Sousa Villela, Lisboa.

Leite, António S. J. (1639) História da Aparição e Milagres da Virgem da Lapa, Coimbra: Impressão de Diogo Gomes de Loureiro.

Mercês de D. João V, AN/TT, Registo Geral de Mercês, liv. 39, f. 65.

Pinto, Alexandre de Sousa (s.d.) O Pe. Manuel de Azevedo, s.j., (1713-1796) e o papel que poderá ter desempenhado na normalização das relações entre Portugal e a Santa Sé. Disponível em: http://academiaportuguesadahistoria.gov.pt/wp-content/uploads/2015/06/O-Pe-Manuel-de-Azevedo.pdf, consultado em 5 de julho de 2020.

Viterbo, Joaquim de Santa Rosa de (1983) Elucidário das palavras, termos e frases, edição crítica por Mário Fiúza, Libraria Civilização, Porto, Vol. Primeiro.

O Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi: Santuário português na fronteira do Paraguai

Resumo: *Este artigo buscou informações históricas e cartográficas do Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi, sendo este localizado à margem esquerda do Rio Iguatemi, no Município de Paranhos - Mato Grosso do Sul, Brasil. Construído pelos portugueses, em 1768, tinha intensão de proteger as fronteiras estabelecidas pelo Tratado de Madri. Esta pesquisa, além da história colonial, amplia o acervo do patrimônio de fortificações no Brasil.*
Palavras-Chave: *Patrimônio; Colonização; Fortificações; Fronteira Luso-Ibérica.*

The Fort of Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi: Portuguese sanctuary on the border of Paraguay

Abstract: *This article sought historical and cartographic information of the Fort of Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi, located on the left bank of the Iguatemi River, in the Municipality of Paranhos-Mato Grosso do Sul, Brazil. Built by the Portuguese in 1768, it was intended to protect the borders established by the Treaty of Madrid. This research, in addition to colonial history, expands the collection of fortification heritage in Brazil.*
Keywords: *Heritage; Colonization; Fortifications; Luso-Iberian border.*

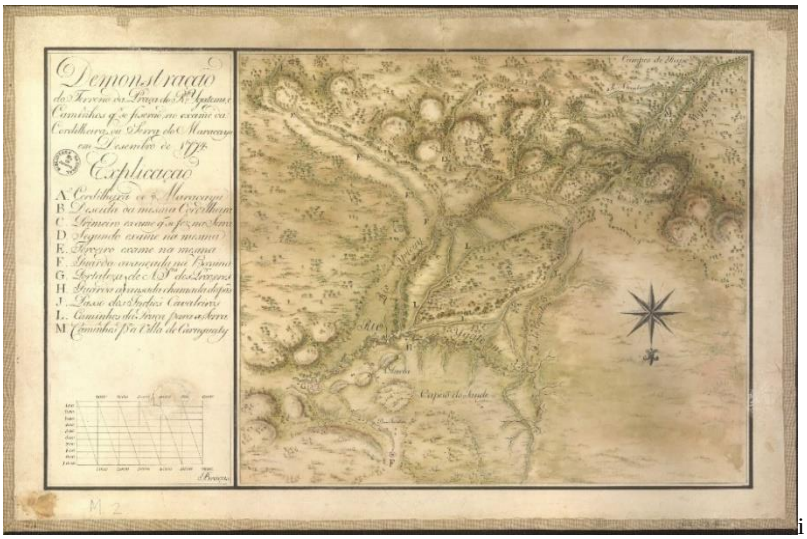
Brasil, Maria Margareth Escobar Ribas Lima, Brasil
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
margareth18sr@hotmail.com

Brasil, Joana Ribas Bernardes Lima, Brasil
Jornalista
Universidade Fernando Pessoa, Porto
joanaribas0@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O objetivo da pesquisa sobre o Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi, localizado no Município de Paranhos-MS, à margem direita do Rio Iguatemi, Estado de Mato Grosso do Sul – Brasil, foi buscar em arquivos no Brasil e em Portugal a cartografia e elementos que identifiquem, historicamente, a ocupação oeste do Brasil (Figura 01).



i

Figura 1. Indicação do local destinado a construção do Forte do Iguatemi.
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

1. Contexto de defesa nas fronteiras do Brasil

As razões e fatos que contribuíram para avançar as ações para o interior do Brasil iniciaram com o Tratado de Tordesilhas (1494) seguidos pelos Tratados de Madri (1750), El Pardo e de Santo Idelfonso (1775), fatos estes que definitivamente interferiram na defesa e definição da fronteira brasileira pelos portugueses.

Nos anos do reinado de D. José I, Marques de Pombal foi o responsável pelas ações que definiram o contorno das fronteiras do território brasileiro, mesmo que nos séculos seguintes, tenha ocorrido alterações de limites fronteiriços. Assim:

O período pombalino pode ser concebido como momento de grande transformação social. As estruturas econômicas, políticas e culturais expressaram, naquele momento, o arrefecimento do sistema baseado em relações sociais feudais e anunciavam a transição para um sistema alicerçado na lógica do mercado e da concorrência comercial (Correa & Godoy, 2013, p.16).

2. A capitania de São Paulo na administração de Morgado de Mateus

A Capitania de São Paulo foi criada em 1709 e abrangia os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e a colônia do Sacramento. Em 1720, com o forte apelo das minas de ouro, Minas Gerais tornou-se uma Capitania independente e, com a descoberta de ouro em Goiás e Cuiabá, São Paulo começa a perder importância como centro propulsor da penetração para o interior e passa por um período de "semiabandono", (Merighi, 1976, p. 27).

Somente em 06 de janeiro de 1765, o rei D. José I nomeia Morgado de Mateus governador da Capitania de São Paulo (1765 - 1775), sendo a partir desse governo que a capitania de começa a ser restabelecida.

Nesse contexto, e considerando essa a situação da Capitania de São Paulo, o primeiro Secretário do Rei D. Jose I, Marques de Pombal, recorre então ao recém

nomeado Governador, para restaurá-la aos moldes, estratégias e ordens ditados pela Coroa, porém muitas vezes não aceita pelo novo Governador, o que gerou divergências (Bellotto, 1979)

Com essa premissa, uma das ações de D. Luís Antônio de Souza Botelho Mourão, como governador da Capitania de São Paulo, foi a fundação do Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi, melhor analisado a seguir.

3. O Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi

De acordo com Bellotto (1976), a função e as circunstâncias da fortificação do presídio do Iguatemi representam um dos pontos mais importantes no processo de disputa aos espanhóis em território mato-grossense.

O local do Forte de Nossa Senhora dos Prazeres do Iguatemi (Figura 01), foi estrategicamente escolhido: seria onde pudesse entreter os castelhanos e, dessa forma ganhar tempo para pedir socorro. Belloto (1979) corrobora com esta assertiva dizendo:

Nesta afirmação do Ministro do Reino, poderia encontrar o Morgado de Mateus o caminho aberto e a justificativa para suas pretensões no Oeste, a partir de 1767, principalmente na implantação da Praça de Nossa Senhora dos Prazeres e São Francisco de Paula do Iguatemi, junto ao Rio do mesmo nome. Não estava, portanto, extrapolado o espírito das Instruções, como o próprio governo português acusaria mais tarde (Bellotto, 1979, pag. 70).

Nos desenhos de Jose Custodio (Figura 02), e possível identificar muros da fortificação arruamentos e características de uma Vila, se pode identificar algumas ruas com edifícios como o quartel do Governador, Casa da Fazenda Real, Quartel das Tropas, Igreja, Câmara e Corpo de Guarda.

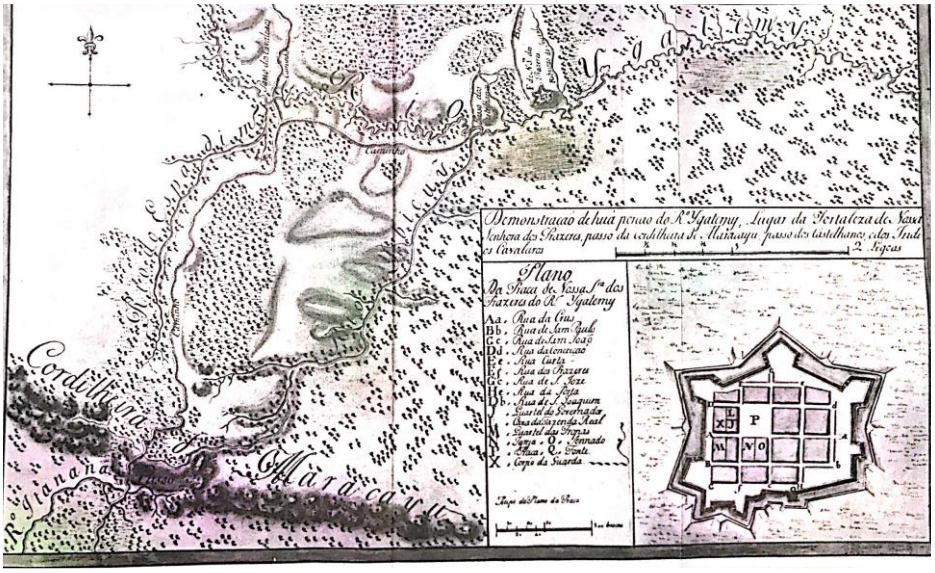


Figura 2. Planta do Forte do Iguatemi por Jose Custodio
Fonte: Bellotto, pag. 153, 1979

Segundo Belloto (1979), João Martins Barros, foi o fundador do Iguatemi, sendo que o Capitão João Alves Ferreira e o Brigadeiro José Custodio de Sá e Faria, quem lá foram cuidar da praça e fortifica-la (Figura 03).

Em meados de 1766, após alguns conflitos na região, foram criadas as primeiras expedições de avanço para o Oeste, intenção e orientação inicial à Morgado de Mateus facilitando assim colocar em pratica o projeto que já tinha em mente.

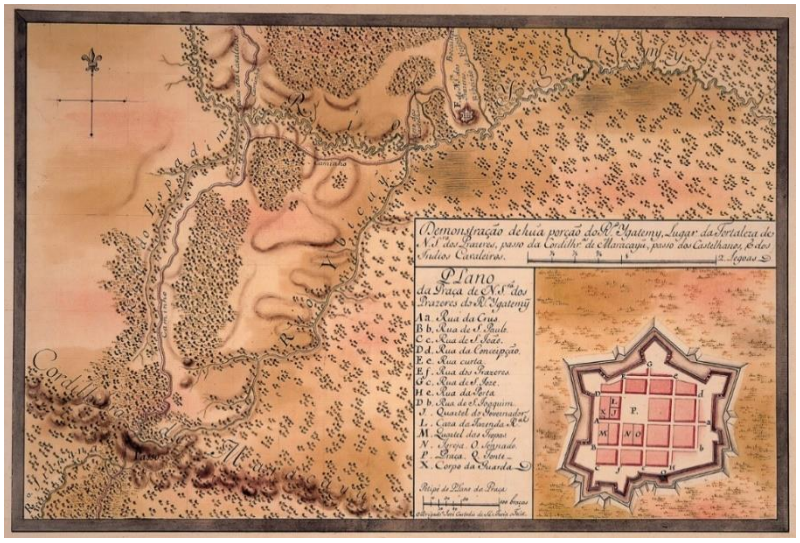


Figura 3. Planta do Forte do Iguatemi
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Porém, a falta de respostas da corte e também da Praça do Iguatemi quanto aos próximos passos na atuação de Morgado de Mateus, causa indefinição de seus atos como relatado na carta a Marques de Pombal *"... perder o projecto, os gastos, e as esperanças, e tão bem perder a mim... mas como entre estes dous perigos he muito menos que eu arrisque toda minha fortuna..."* (24 de julho de 1768 em *Documentos Interessantes*, Volume 19 pag. 149-54).

Na perspectiva de avançar nesse projeto, em novembro de 1767, a segunda expedição comandada por João Alvares, para levar munição e mantimentos, começou a ser tratada pessoalmente pelo Morgado de Mateus no empenho de arregimentar esses provimentos, partindo em fevereiro de 1768.

Porém, isso não foi suficiente para impedir as epidemias e falta de abastecimento na Praça, o que por falta de atendimento médicos e de alimento as mortes eram frequentes.

Segundo o *Diário das Navegações*, em 13 de abril de 1769 até seu regresso em 1777, uma terceira expedição comandada por Teotônio José Juzarte até a Praça do Iguatemi, descreve de forma surpreendente a viagem e as condições de horrores das

pragas, desconforto, fome e morte (Org. de Jonas Soares de Souza & Miyoko Maxino, 2000).

Diante dessa situação, ao fim de 1772, a determinação da coroa era que Morgado de Mateus renunciasse e abandonasse seus propósitos na Praça do Iguatemi e que a força militar da Capitania de São Paulo fosse juntada as do Rio de Janeiro e de José Custódio para defender o Sul, porém, essa não era a ideia nem vontade de Morgado de Mateus que insistia da importância estratégica da Praça Iguatemi.

Uma outra orientação foi dos Serviços Ultramarinos através do Secretário Martinho Mello e Castro, diante das condições do Presidio, mandar José Custodio para relatar as reais condições do Iguatemi desde 1771, além de fortificar, treinar a tropa local para defesa e táticas de ataques e emboscadas, sendo esta averiguação feita apenas em 1772, justamente quando este engenheiro faz o desenho da Planta do Iguatemi (Figura 04).

Porém, Jose Custodio, depois de muitas críticas a Morgado de Mateus, mesmo sem ainda ter ido ao Iguatemi, em sua "introdução Previa", afirma que "... *o Forte não tinha elementos suficientes para constituir um baluarte de defesa contra possíveis invasões castelhanas..."* (Bellotto, 1979, p. 303).

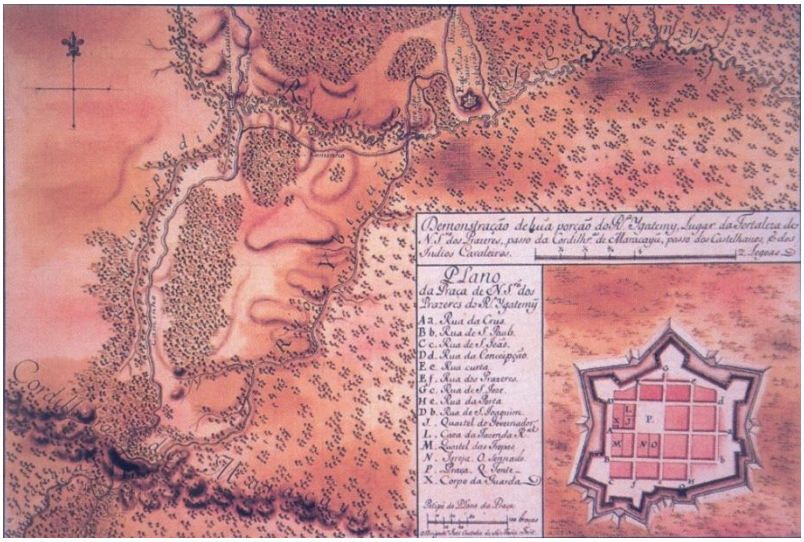


Figura 4. Desenho de José Custódio depois de sua visita ao Forte
Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Com esses relatos e com a pressão da coroa em abandonar a Praça, a mesma foi abandonada, Morgado de Mateus foi destituído do cargo de Governador da Capitania de São Paulo em 1775 e a Fortificação foi invadida pelos castelhanos.

O fato foi que material de artilharia existente era insuficiente em número e de calibre totalmente inadequado para a defesa de uma fortificação, sendo incapaz de fazer

fogo de contrabateria para atrapalhar trabalhos de assédio ou mesmo ter efeito contra um assalto (Bellotto, 1979, p. 303).

Assim a povoação foi incendiada pelos espanhóis, se retirando em seguida, com a artilharia e capturados: foram capturadas armas de pederneira de sobressalente, baionetas, “pedreiros com roqueiras”, canhões de retrocarga muito obsoletos e de pequeno calibre.

Como última informação desta pesquisa, no período de17 a 20 de julho de 2019, em visita ao local, foi possível identificar a localização e vestígios do Forte. Também foi comprovado que ainda se mantem a estrutura da fortificação devido, principalmente, ao intenso movimento de terras feito durante a instalação e implantação do projeto, conforme se observa na Figura 05: vista aérea do contorno do Forte à beira do Rio Iguatemi.

Figura 5. Imagem do contorno do Forte Iguatemi
Fonte: Google Earth

Conclusão

O Forte de Iguatemi viveu dez anos de conturbada e dificultosa existência, sem que tivesse exercido, em forma de ação concreta, a função a que se destinara.

Com todos esses problemas, a existência da fortificação, que sempre dependeu da ação do Morgado de Mateus e que não mediu esforços para que a Praça continuasse a existir, sofreu duras e dramáticas situações de sobrevivência política, econômica, social,

moral e sobretudo, às condições e adversidades naturais principalmente pelas pestes, falta de mantimento e ataques de amimais ferozes e de índios.

Atualmente, o que se constata é que os estudos e pesquisas históricas e geográficas desta fortificação, que foi a maior do período colonial brasileiro, não é conhecida amplamente e tampouco se reconhece sua real importância na definição territorial do Brasil.

Este Forte, também, representou um período que, apesar dos tratados entre espanhóis e portugueses, a demarcação física era deficiente e sem comprovação, tornando essa região vulnerável e desprovida de qualquer identificação da delimitação territorial ibero-hispânica, à época.

4. Referências

Bellotto, Heloísa Liberalli. Autoridade e conflito no Brasil Colonial: O governo de Morgado de Mateus em São Paulo. Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas. São Paulo, 1079.

Castro, Adler Homero Fonseca de. Fortificação do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1775). São Paulo: Alameda, 2ª edição revista. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Fortifica%C3%A7%C3%A3o%20Dicion%C3%A1rio%20Iphan.pdf. Acesso em 12 de junho de 2019.

Merighi, Maria Augusta de Castilho. Administração de Morgado de Matheus no governo da capitania de São Paulo. Dissertação de Mestrado. Faculdade de filosofia, ciências e letras sagrado coração de jesus. Bauru SP, 1076.

Correa, Jessica & Godoy Paulo. O Tratado de Madri e as Políticas Territoriais no Brasil Meridional (1750-1777). Disponível em http://periodicos.uesb.br/index.php/coloquiobaiano/article/viewFile/2878/pdf_103. Acesso em 09 de julho de 2019

Derntl, Maria Fernanda. Método e arte: Criação urbana e organização territorial na capitania de São Paulo, 1765-1811 .Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-09062010-143444/pt-br.php . Acesso em 30 de agosto de 2019.

Montes sacros na Pré-história e na Proto-história. O caso do Monte do Côto de Sabroso, Guimarães, Noroeste de Portugal

Resumo: *O Monte do Côto de Sabroso situa-se no topo de um esporão montanhoso sobranceiro ao vale do Ave. Os primeiros estudos arqueológicos neste monte reportam-se a Sarmento, que aí realiza escavações mencionando a existência de arte rupestre. No séc. XXI algumas desses afloramentos gravados foram relocalizados. São compostos principalmente por motivos inseríveis na Arte Atlântica, gravados entre o 4º e o 3º milénios a.C., mas também por podomorfos e equídeos, considerados mais recentes. Nesse sentido, o Côto de Sabroso pode ser considerado um lugar com uma longa biografia, materializada através da gravação de novos símbolos que lhe incorporam novas narrativas, num processo de reordenação e reinterpretação do mundo.*
Palavras-Chave: *Monte do Côto de Sabroso; arte rupestre; Monte sacro?*

"Sacred" hills in Prehistory and Protohistory. The case of Monte do Côto de Sabroso, Guimarães, Northwest of Portugal

Abstract: *Monte do Côto de Sabroso is located at the top of a mountainous spur overlooking the Ave valley. This hill's first archaeological studies were conducted by Sarmento, which carried out excavations on this site, acknowledging the existence of rock art. In the 21st century some of these engraved outcrops were relocated. They are composed mainly of motifs inserted in the Atlantic Art, recorded between the 4th and 3rd millennium BC, but also composed of later depictions, such as footprints and horses. In this sense, Côto de Sabroso can be considered a place with a long biography, materialized through the recording of new symbols that incorporate new narratives, in a process of reordering and reinterpreting the world.*
Key Words: *Monte do Côto de Sabroso; rock art; Sacro Mount?*

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Daniela Cardoso, Portugal
Universidade de Coimbra, Centro de Geociências, Sociedade Martins Sarmento
daniela.cardoso@msarmento.org

Ana M.S. Bettencourt, Portugal
Universidade do Minho, Departamento de História, Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT)
anabett@uaum.uminho.pt

Luís Coutinho, Portugal
Universidade do Minho, Mestrado em Arqueologia
coutinho@dsp.uminho.pt

Diogo Marinho, Portugal
Universidade do Minho, Mestrado em Arqueologia
diogomarinho981@gmail.com

Bruna Afonso, Portugal
Universidade do Minho, Mestrado em Arqueologia
bruna-0005@live.com.pt

Teresa Magalhães, Portugal
Universidade do Minho, Mestrado em Arqueologia
teresa12390@gmail.com

David Abreu, Portugal
Universidade do Minho, Mestrado em Arqueologia
david_abreu8@hotmail.com

Giorgos Iliadis, Grécia
Ergo Culture Human Traces, Cooperative Enterprise
gsiliadis@yahoo.com

INTRODUÇÃO

O Monte do Côto de Sabroso localiza-se na freguesia de Sande S. Lourenço, concelho de Guimarães, no Noroeste de Portugal. Situa-se no topo de um esporão montanhoso, rodeado por um elevado número de linhas de água, ribeiras e rios pertencentes à bacia do Ave, sendo de salientar o rio da Agrela, que corre a este, o de Paus que corre a oeste e a ribeira da Canhota e seus "afluentes" que nascem neste monte e irrigam as vertentes a sul.

Segundo a Carta Geológica de Portugal à escala 1/50 000, folha 9-B de Guimarães (Andrade *et al,* 1986), o substrato geológico deste monte é composto por granito de grão médio a fino, biotítico (Figura 1) que aflora abundantemente no topo e de forma mais dispersa nas vertentes.

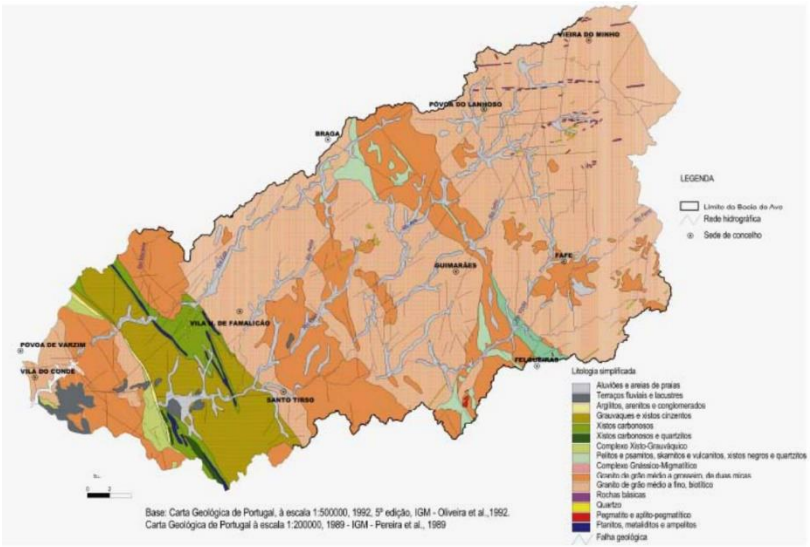


Figura 1. Mapa geológico da bacia hidrográfica do rio Ave. O relevo é assinalado com cores diferenciadas (Costa, 2007:139).

Os primeiros estudos arqueológicos neste local reportam-se a Martins Sarmento que, no séc. XIX, aí realiza trabalhos de prospeção e de escavação (Sarmento, 1906, 1907a, 1907b). Apesar da sua investigação ter sido focada no estudo do castro de Sabroso, localizado no topo desta orografia, faz referência à existência de arte rupestre em vários

locais do monte, nomeadamente no Caminho da Gandra e na Tapada da Gandra (Sarmento, 1909b:138) deixando, por vezes, esquissos dessas gravuras que ia encontrando pelos caminhos de acesso ao castro. Também Pinto (1929) e Cardoso (1950) mencionam arte rupestre neste monte, embora sem grande detalhe. O castro de Sabroso, classificado como Monumento Nacional em 1910, é propriedade do Município de Guimarães, desde 1921. As escavações arqueológicas aí ocorridas nos séculos XX (Hawkes, 1958; Soeiro *et al.*, 1981) e XXI (Cruz e Antunes, 2014-15; 2016-17) vieram proporcionar a sua visitação, pese embora a ameaça das infestantes.

No séc. XXI, no tocante à arte rupestre foram realizados trabalhos de inventariação e de relocalização no perímetro do castro e na vertente sul e sudeste do monte (Cardoso, 2014, 2015), seguidos de levantamentos gráficos e fotográficos, diurnos e noturnos, assim como de ensaios de modelação em 3D de alguns dos afloramentos então detectados, em 2017 e 2018 (Cardoso e Iliadis, no prelo). Por último, em setembro de 2020, foi realizada uma campanha arqueológica com o objetivo de descobrir e inventariar algumas das gravuras rupestres registadas nos diários de campo de Martins Sarmento. Neste âmbito foram descobertos 10 novos sítios com gravuras rupestres nas vertentes sul, sudeste e no topo do monte que possibilitaram perceber a importância simbólica desta orografia na Pré-história e na Proto-história, traçar a sua biografia e a sua importância simbólica na longa diacronia.

Teoricamente, este texto parte da premissa que os locais gravados correspondem a manifestações do mundo ideológico das populações que os gravaram sendo, portanto, possível uma aproximação à sua interpretação.

A "SACRALIZAÇÃO" DO MONTE

Embora na Pré-história a distinção entre sagrado e profano não faça sentido, o Monte do Côto de Sabroso foi palco de inúmeras ações materializadores do mundo ideológico do passado que ficaram sinalizadas para a posteridade. O mais antigo testemunho da presença humana neste lugar verifica-se durante a Pré-história Recente, provavelmente entre o 4º e o 3º milénios a.C., isto é, no Neo-Calcolítico, momento em que se gravaram vários afloramentos com Arte Atlântica Clássica (composta na generalidade por combinações circulares, como círculos concêntricos, meandriformes, figuras proto-labirínticas, espirais, sulcos e covinhas, embora não exclusivamente), na base das vertentes sul e sudeste e no topo do monte.

No topo do monte referimos o afloramento gravado designado por **Sabroso 2**, de grandes dimensões, onde são visíveis mais de uma dezena de combinações circulares (círculos com covinha central, círculos concêntricos, semicírculos concêntricos, espiraliformes), além das composições complexas, interligadas através de sulcos mais ou menos meandriformes e de covinhas (Cardoso, 2015; Cardoso e Iliadis, no prelo) (Figura 2).

Entre os 175 m e os 210 m, num patamar de circulação facilitado pela orografia, na base das vertentes sul e sudeste, distribuem-se mais três sítios com arte atlântica: a Tapada da Gandra 1, o Caminho da Gandra 4 e a Quinta dos Laranjais 3.

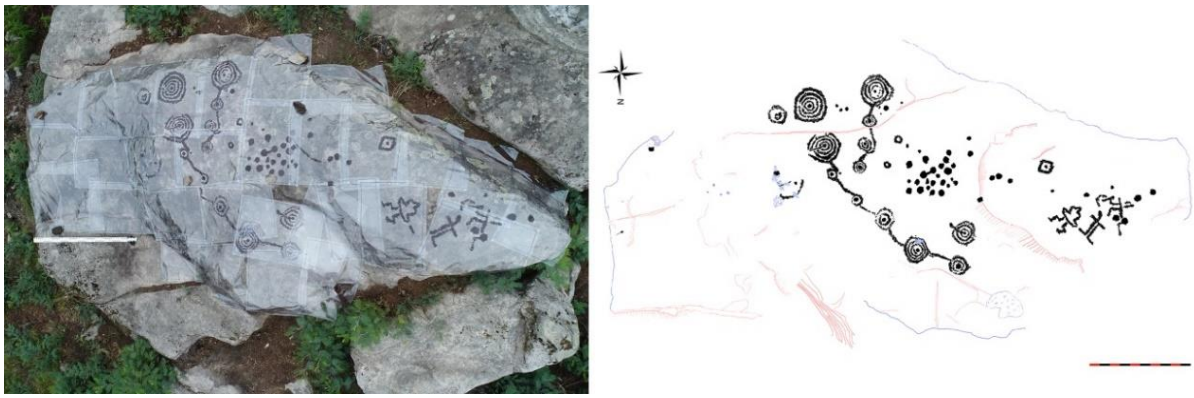


Figura 2. Vista geral e decalque do afloramento gravado de Sabroso 2. Fonte: própria.

No topo de um afloramento algo elevado do solo designado por **Tapada da Gandra 1** foi gravado um motivo labirintiforme que se desenvolve a partir de um círculo com covinha central. Desta sai um sulco que se anexa a um outro, indo ambos unir-se a um pequeno círculo com covinha central (Figura 3).

Figura 3. Vista geral da rocha 1 da Tapada da Gandra e respetivo levantamento fotogramétrico. Fonte: própria.

O **Caminho da Gandra 4** corresponde a um afloramento granítico rasante ao solo, parcialmente subterrado num caminho de terra batida que liga o vale da Gandra ao monte. Aí, aproveitando a morfologia da rocha, no topo de uma pequena área elevada que "imita" ou faz lembrar um monte ou colina pode visualizar-se uma covinha central rodeada por um círculo imperfeito, de onde sai um sulco meandriforme. Este círculo contem no seu interior inúmeros sulcos e está rodeado, parcialmente, por várias covinhas (Figura 4).

Figura 4. Pormenor da rocha 4 do Caminho da Gandra e respetivo levantamento fotogramétrico. Fonte: própria.

Na **Quinta dos Laranjais 3,** num afloramento rasante ao solo, foi encontrado um semicírculo concêntrico de duas voltas que dialoga com uma diaclase (Figura 5).

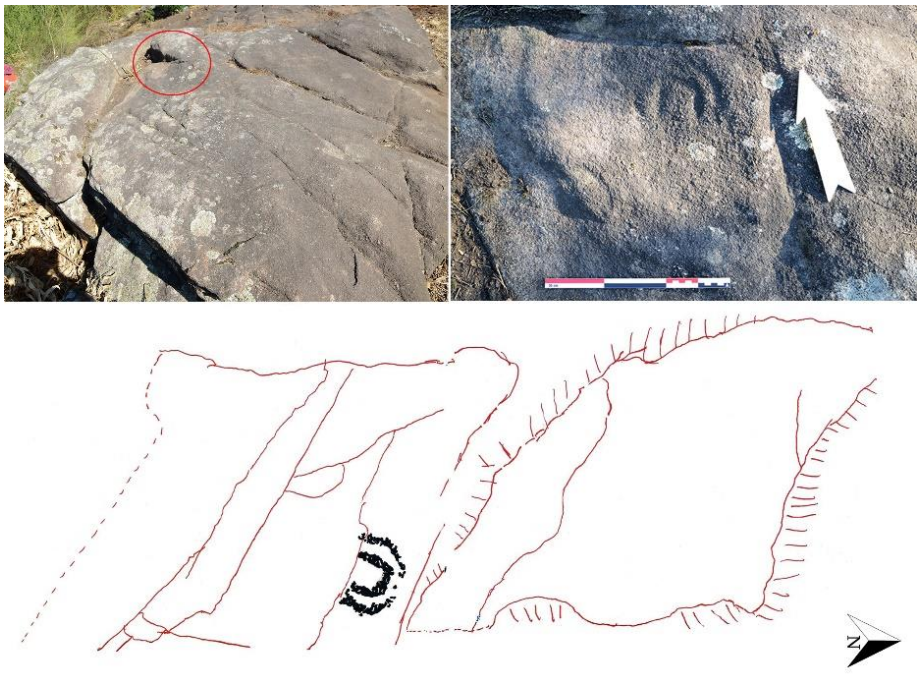


Figura 5. Vista geral, de pormenor e respetivo decalque da rocha 3 da Quinta dos Laranjais. Fonte: própria.

Um segundo momento de materialização de novas conceções ideológicas ter-se-á verificado na Idade do Bronze quando, na Quinta dos Laranjais 1 (Sarmento, 1884:187; Vasconcelos, 1897:381; Cardoso, 2014, 2015), na base da vertente sul do Monte em estudo se gravou um par de podomorfos adultos, orientados para nasceste, e dois outros de menores dimensões, possivelmente de criança, orientados para noroeste (Figura 6) revelando ritos comuns a outros existentes em muitos outros locais do Noroeste ibérico (Moreira, 2018). Neste caso as populações optaram por "repetir" um lugar significante desde o Neo-Calcolítico, embora tenham escolhido um novo afloramento para gravar os podomorfos.

Figura 6. Vista geral e de pormenor dos motivos podomórficos da rocha 1, Quinta dos Laranjais. Fonte: própria.

Presumivelmente durante a Idade do Bronze e a Idade do Ferro, e atestando uma mudança de iconografia, são introduzidas as representações de animais assim como de antropomorfos. Estes também se localizam no espaço significante dos antepassados, quer compartilhando superfícies previamente gravadas quer ocupando novas superfícies. Exemplo disso são as figurações de equídeos sub-naturalistas do **Caminho da Gandra 1, 3 e 4 (**Figura 7), da **Quinta dos Laranjais 1**, painéis 1 e 2 (Figura 8) e esquemático de **Sabroso 3** (Cardoso e Iliadis, no prelo). De destacar que estes motivos, apesar de elaborados por picotado seguido de abrasão têm sulcos com profundidades e larguras distintas das composições atlânticas, sendo normalmente mais difíceis de visualizar.

Provavelmente do mesmo período serão duas figuras antropomórficas que se encontram em posição periférica aos motivos típicos da Arte Atlântica de Sabroso 2.

Figura 7. Vista de pormenor e respetivo levantamento fotogramétrico da rocha 4 do Caminho da Gandra. Fonte: própria.

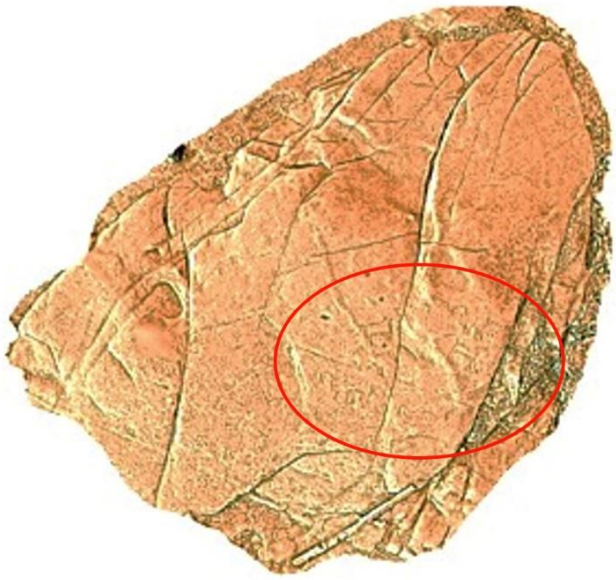


Figura 8.Levantamento fotogramétrico da rocha 1, painel 2 da Quinta dos Laranjais. Fonte: própria.

No núcleo do Caminho da Gandra também há um serpentiforme e, em vários locais do monte, existem afloramentos com inúmeras covinhas cuja cronologia é difícil de determinar. Um desses é o Penedo Gamela (Sarmento, 1909a), atualmente designado por Sabroso 1 (Cardoso, 2014, 2015) cuja localização no topo do monte (com ampla visualização do território), configuração em forma de "mesa", número e disposição de covinhas (alinhadas em todo o seu contorno), merece destaque (Figura 9).

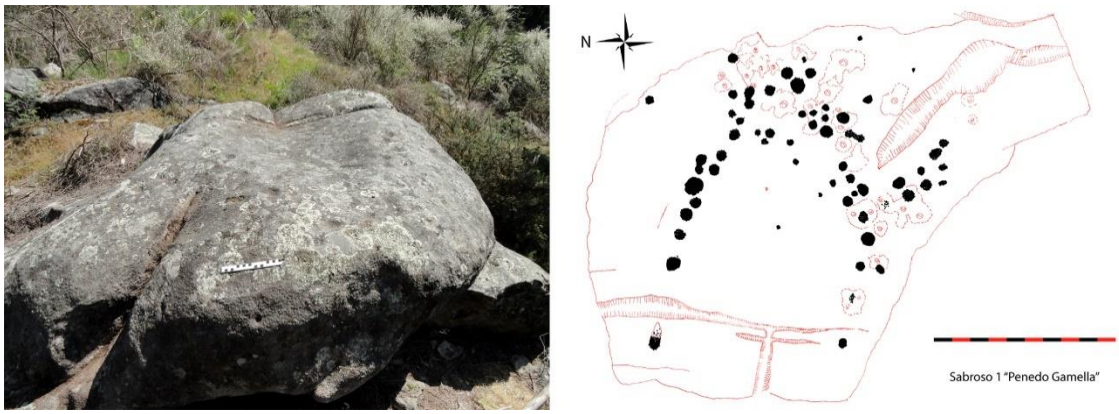


Figura 9. Vista geral e respetivo decalque de Sabroso 1 "Penedo Gamela". Fonte: própria.

A partir da Idade Ferro, sobretudo entre os séc. III a.C. e I a.C., estabelece-se no topo deste monte um povoado (Hawkes, 1971) (Figura 10), tendo existido no seu interior um eventual santuário indiciado pelos restos de dois "elementos de berrões" encontrados por Sarmento, em 1877 (Sarmento, 1879:12) (Figura 11).

Figura 10. Vista geral do Castro de Sabroso nos anos 50 (Fototeca da Sociedade Martins Sarmento).
Figura 11. Cabeça e focinho de berrões provenientes do Castro de Sabroso (Fototeca da Sociedade Martins Sarmento).

O MONTE DO COTO DE SABROSO – UM MONTE SACRO?

O conjunto de gravuras rupestres inventariado nos trabalhos de campo e aqui registadas em associação com as antigas referências a outros lugares gravados no Monte do Côto de Sabroso, evidenciam que este lugar terá sido intensamente gravado nas suas vertentes sul e sudeste e em menor escala no topo (Figura 12).

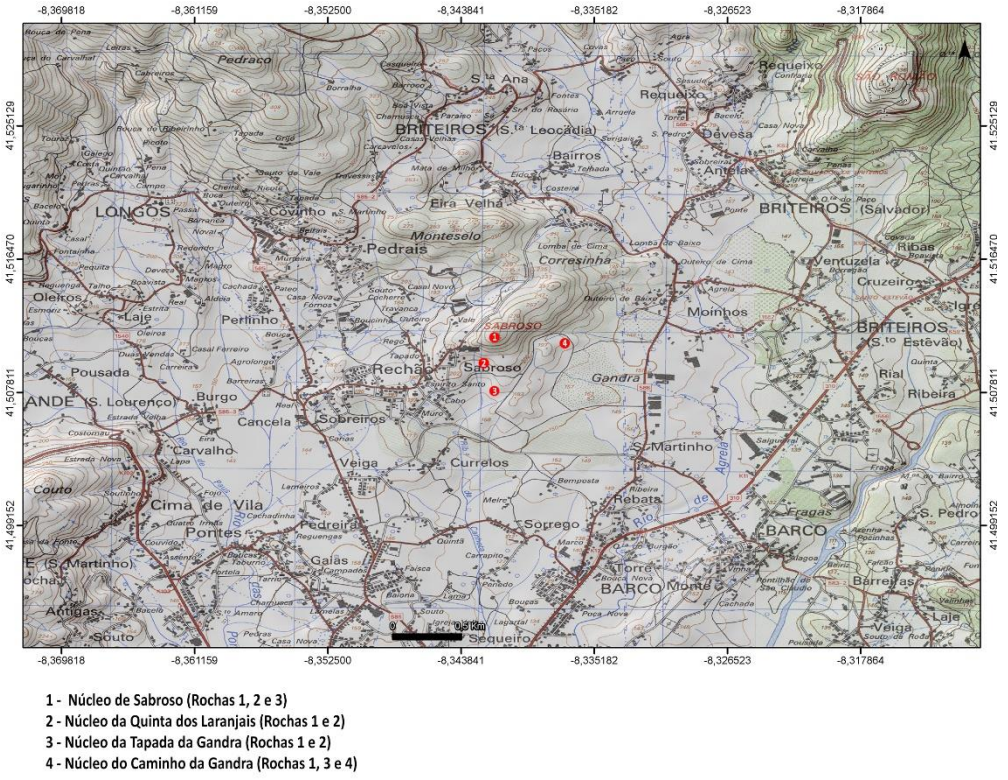


Figura 13. Excerto da Carta Militar de Portugal nº 70, escala 1:25.000 com a indicação dos núcleos rupestres do Monte do Côto de Sabroso. Fonte: própria.

As diferentes gramáticas decorativas reconhecidas (entre ideogramas e pictogramas na conceção de Anati (1991)) e os distintos tipos de técnicas inserem estas gravuras numa longa diacronia que se evidencia desde o Neolítico, com a Arte Atlântica clássica, até, provavelmente, à Idade do Ferro, momento em que se terão gravado cenas mais narrativas, segundo Bettencourt (2017). Deste modo, pode considerar-se que o Monte de Côto de Sabroso terá sido um lugar cerimonial simbolicamente ativo durante mais de 3000 mil anos.

As diferentes adições de motivos na mesma superfície e no mesmo núcleo, poderão interpretar-se como formas sucessivas de reinterpretação de antigos sentidos e lugares, integrando-os nas novas cosmovisões.

A longevidade da importância simbólica do Monte do Côto de Sabroso, com o seu topo muito pedregoso e impressivo permite colocar a hipótese que teria sido um lugar estruturante na paisagem das populações que habitaram nesta região durante a Pré e a Proto-história, podendo ser interpretado como um "*axis mundus*" na conceção de Eliade (2006) ou um monte sacro. Tal poderá explicar a existência de monumentos megalíticos nas imediações, como as Mamoas da Bouça Nova e da Bouça da Agrela, ambas, localizadas na freguesia de Barco (Cardoso, 1950)

Neste sentido é provável que a sua sacralidade tivesse condicionado, igualmente, a escolha do topo deste monte para aí se construir um povoado da Idade do Ferro, tendo a sua história e herança social funcionado como um "leitmotiv", tal como González Ruibal (2006:550-557) defendeu para vários castros da Galiza.

REFERÊNCIAS

Anati, Emmanuel (1991) *Archetypes, constants and universal paradigms in prehistoric art*. Mimeographed text circulated at the Yinchuan Conference, October 1991.

Montenegro de Andrade M., Noronha F. & Rocha A. (1986). *Carta Geológica de Portugal na escala 1:50 000 da folha 9-B (Guimarães).* Serviços Geológicos de Portugal, Lisboa.

Cardoso, Daniela (2014) Coto de Sabroso 1 e 2, in A.M.S. Bettencourt e E. Abad-Vidal (eds.), *Corpus Virtual de Arte Rupestre do Noroeste Português* (www.cvarn.org).

Cardoso, Daniela (2015) *A Arte Atlântica do Monte de S. Romão (Guimarães) no Contexto da Arte Rupestre Pós-paleolítica da Bacia do Ave – Noroeste Português,* Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Cardoso, Danniela & Iliadis, Giorgos (no prelo) *Post palaeolithic rock art and landscape: the case study of Mount of Coto de Sabroso (Guimarães, North western Portugal)*. *In* Paweł L., Polkowski, Frank, Förster, Heiko Riemer (eds), *Rock art in the landscapes of motion*, British Archaeological Reports – BAR, Oxford: Archeopress.

Cardoso, Mário (1950) Monumentos Arqueológicos da Sociedade Martins Sarmento. *Revista de Guimarães*, 60 (3-4), 405-486.

Cruz, Gonçalo & Antunes, José (2014-15) Castro de Sabroso. Notícia dos trabalhos arqueológicos de 2015, *Revista de Guimarães*, 124-125, 237-249.

Cruz, Gonçalo & Antunes, José (2016-17) Castro de Sabroso. Notícia dos trabalhos arqueológicos de 2017, *Revista de Guimarães*, 126-127, 462-463.
Eliade, Mircea (2006) *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Lisboa: Livros do Brasil (tradução portuguesa).
González Ruibal, Alonso (2006) *Galaicos. Poder y Comunidad en el Noroeste de la Península Ibérica (1200 a. C.-50 d. C.)*, [Brigantium, 18-19]. A Coruña: Museo Arqueológico e Histórico da Coruña.
Hawkes, Christopher (1958) Escavações no Castro de Sabroso, *Revista de Guimarães*, 68 (3-4), 446-453.
Moreira, José (2018) *Podomorfos na fachada ocidental do Noroeste de Portugal, entre os rios Douro e Minho*. Braga: Universidade do Minho (Dissertação de Mestrado).
Pinto, Rui (1929) Petróglifos de Sabroso e a arte rupestre em Portugal, *"Nós"* 11 (62), 19-26.
Sampaio, Hugo & Bettencourt, Ana M. S. (2017) Novos sítios de arte rupestre na bacia do rio Cávado, Noroeste de Portugal", *Techne* 3 (1): 75-87.
Sarmento, Francisco (1906) Materiais para a arqueologia do concelho de Guimarães. *Revista de Guimarães*, *23* (2) 41-51.
Sarmento, Francisco (1907a) Materiais para a arqueologia do concelho de Guimarães. *Revista de Guimarães*, *24* (2) 53-66.
Sarmento, Francisco (1907b) Materiais para a arqueologia do concelho de Guimarães. *Revista de Guimarães*, *24* (3-4) 113-122.
Sarmento, Francisco (1909a) Materiais para a arqueologia do concelho de Guimarães. *Revista de Guimarães*, *26* (1-2) 5-19.
Sarmento, F. (1909b) Materiais para a arqueologia do concelho de Guimarães. *Revista de Guimarães*, *26* (4) 129-139.
Soeiro, Teresa, Centeno, R.M.S.; Silva, A.C.F. (1981) Castro de Sabroso (Guimarães). *Revista de Guimarães*, 91, 341-350.
Vasconcelos, José (1897) *Religiões da Lusitânia. Quarto centenário do descobrimento da India*. *Contribuições da Sociedade de Geographia de Lisboa*, vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional.

Romarias e seus múltiplos significados na região Nordeste do Brasil: A dinâmica devocional no Santuário da Santa Cruz em Monte Santo na Bahia

Resumo: *A chegada dos capuchinhos italianos no Nordeste do Brasil representou um grande acontecimento no final do século XVIII. Em Monte Santo, na Bahia, sob influência do Capuchinho Apolônio de Toddi,a serra do Piquaraçá passou a ser considerada sagrada e transformou-se no Santuário da Santa Cruz. Passados mais de duzentos anos de criação do Santuário, a peregrinação e a busca por milagres são recorrentes.*
Palavras chave: *Romarias, Monte Santo, Religiosidade.*

Pilgrimages and their multiple meanings in the Northeast region of Brazil: Devotional dynamics at the Santa Cruz Sanctuary in Monte Santo in Bahia

Summary: *The arrival of Italian Capuchins in the Northeast of Brazil represented a major event in the late 18th century. In Monte Santo, Bahia, under the influence of Capuchinho Apolônio de Toddi, the Piquaraçá mountain range became considered sacred and became the Santa Cruz Sanctuary. After more than two hundred years of creation of the Sanctuary, pilgrimage and the search for miracles are recurrent.*
Keywords: *Pilgrimages, Monte Santo, Religiosity.*

Raimundo Pinheiro Venancio Filho, Brasil
Universidade Católica do Salvador
raigeografia@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A passagem de frei italiano Apolônio de Todi, no sertão da Bahia, no Nordeste do Brasil no final do século XVIII, teve como propósito de levar o cristianismo aos rincões mais distantes acolhendo os mais pobres e humildes que, juntos realizavam diversos serviços nas comunidades, como a construção de capelas e igrejas. A idealização do Santuário da Santa Cruz seguida de sua construção, a ocorrência do primeiro milagre durante a procissão organizada pelo Frei na serra do Piquaraçá, fez com que o lugar passasse a ser considerado sagrado, transformando-se em Monte Santo, nome da atual cidade que abriga o Santuário.

Para entender as festas sagradas e romarias de Monte Santo na atualidade, tem-se que buscar referências nos diversos atores que participam desses eventos, como os romeiros, fiéis, visitantes, moradores, religiosos e poder público. Por essa razão, se faz, a seguir, uma leitura sobre a dinâmica devocional e festas sagradas deste lugar.

Em Monte Santo a tradição das romarias se repete todos os anos. Romeiros aproveitam esses tempos sagrados para reviver o sofrimento de Jesus no Calvário, onde as capelas grandes e pequenas, representam essa passagem no Santuário da Santa Cruz.

Esse ritual repete-se todos os anos, durante a Semana Santa (Figura 1) e em 31 de outubro (Figura 2), véspera de Todos os Santos, - quando milhares de pessoas dirigem-se à cidade para pagar e/ou renovar promessas, se juntar aos peregrinos ou mesmo aproveitar a festa profana, ultimamente ofertada pelo poder público local.

Figura 1. Pagadoras de promessa, na Sexta Feira Santa. Fonte: Própria.

Figura 2. Romeiros no Santuário, no dia 31 de outubro. Fonte: Própria.

1. Romeiros e visitantes

Romeiros e visitantes são confundidos com fiéis e turistas. A diferença está ligada às manifestações tradicionais que alguns ainda preservam, tanto nas vestimentas

discretas, como nos rituais do acompanhamento religioso, que são repetidos constantemente nas peregrinações, em especial na véspera de Todos os Santos. Essas pessoas contribuem com sua atitude devota e simbólica, para as romarias ou peregrinações, principalmente os pagadores de promessas (Figura 3). A promessa é uma forma de comunicação mais expressiva, por ser um contrato direto do fiel com os Santos, Maria, Cristo ou Deus, não necessitando de intermediários.

Figura 3. Pagadores de promessas acendendo vela no Santuário. Fonte: Rita Barreto.

Reesink e Reesink (2000) diferenciam o romeiro do turista, classificando os lugares de peregrinação em dois tipos: os concêntricos, que possuem grande relevância estruturante, acolhendo o peregrino e o turista ao mesmo tempo; e os periféricos, que estão à margem dos melhor privilegiados da sociedade ou cultura dominante. Assim, os autores consideraram que

o "deslocamento", simbólico e geográfico, para "dentro de si" é típico da categoria romeiro; enquanto o "deslocamento" para "fora de si" é típico da categoria "turista". Existiria ainda uma categoria intermediária, aquela em que um indivíduo se desloca dentro da sua sociedade, ou cultura, para um centro de peregrinação periférico, que seria, então, uma combinação das duas categorias para formar o romeiro-turista. O ponto de união entre estas diferentes categorias seria o "deslocamento", o ponto de separação seria a "motivação" desse movimento, para dentro, para fora ou um meio termo, nem fora e nem dentro (REESINK; REESINK, 2000, p. 208).

Os rituais dos períodos consagrados são programados oficialmente pela paróquia local. Tanto a subida e descida do Monte, quanto as procissões, fazem parte das

encenações e representações secularmente consagradas, que ocorrem todos os anos na cidade (Figura 4).

Figura 4 – Procissão na Semana Santa, organizada pela Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santa Cruz Fonte: Pedro de Souza.

Algumas transformações importantes vem ocorrendo em Monte Santo.As celebrações da Semana Santa, por exemplo, vem apresentando uma marcante descaracterização do simbolismo ligado ao Santuário da Santa Cruz, onde os religiosos apresentam uma forma explícita de combate ao catolicismo popular. Como consequência, os visitantes são levados a seguir uma nova forma de demonstração de fé, distante da tradição de veneração e adoração dos santos.

Apesar disso, o comportamento dos romeiros no Santuário é diferenciado dos demais visitantes. Inclusive, eles apresentam atitudes que se aproximam da superstição. Por exemplo, apanham partes de plantas no percurso da subida para o Santuário, afirmando que as mesmas servem para banhos e chás milagrosos. O paredão de pedra situado atrás da capela de Nossa Senhora das Dores é constantemente escavado, e os pedaços de rocha são levados, também, para fazer chás que, segundo os fiéis, curam doenças (Figura 5).

Figura 5. Fiéis escavando o paredão atrás da Capela de Nossa Senhora das Dores. Fonte: Rita Barreto.

2. Dinâmica devocional entre romeiros e moradores

Os “de dentro e os de fora”, esse é o entendimento do morador da cidade para se autoclassificar, tanto quanto aos romeiros, quanto aos turistas, os de fora. Quem é de fora é estranho, não pertence à cidade.

Mas, Reesink e Reesink (2000) dizem que em Monte Santo existem modelos predeterminados de imagem dos romeiros. Na visão dos moradores, foi constatado que são utilizadas referências ligadas ao dinheiro e à fé, para distinguir os visitantes. Aqueles que têm tempo para gastar dinheiro e participar dos festejos profanos de forma mais intensa, são mais valorizados que os que visitam a cidade somente para pagar promessas e pedir bênçãos. Esta é a imagem construída do turista e do romeiro, na visão dos moradores.

As romarias são vistas como “algo de fora” que não envolve “os de dentro”. A fé externa dos romeiros não corresponde à dos fiéis locais. Steil (2003) afirmou que esse comportamento cria um novo senso comum, sobre as romarias, nas quais o misticismo é diluído pela visão do morador, que desconsidera as tradições, enxergando os ambientes e símbolos religiosos, como um centro de atração de turistas, que podem dar retorno financeiro para a cidade.

3. Romaria ou festa? Sagrado ou profano?

Os romeiros, visitantes e/ou turistas, - qualquer que seja a denominação dada aos que frequentam o Santuário da Santa Cruz nos períodos de festividades religiosas -, todos se confundem em meio aos rituais e manifestações religiosas ou festejos outros que ocorrem. Na realidade, diante do aumento considerável de pessoas em relação ao número

original de habitantes da cidade, nessas festas é dificultoso se distinguir, visualmente, o que é religioso e o que é profano.

Steil (2003, p. 251) afirmou que “os estudos sobre peregrinações, de um modo geral, enfatizam a dimensão festiva e orgiástica como constitutiva desse fenômeno”, o que se tornou comum, rotineiro e consensual entre a população e entre grande parte dos visitantes. A isso se pode conjugar, também, a diversidade de comportamentos dos moradores de Monte Santo frente às explicitações físicas e visuais do religioso e do profano. As épocas de festas, para muitos monte-santenses, não a maioria, se tornaram um tempo aguardado e, em princípio, só têm ligação com os rituais religiosos devido à repetitividade dos atos tradicionais do catolicismo.

Para Patias (2007), no mundo contemporâneo existem dois modelos de sagrado: o tradicional, com um centro controlador que, no caso, seria o Santuário e/ou Irmandade, e o sagrado moderno, com um poder de influência menor, dos lugares sagrados sobre a sociedade.

Esse autor (PATIAS, 2007) afirmou, ainda que, em muitos casos, o comportamento repetitivo e padronizado dos rituais é negativo para muitas sociedades. Os ritos profanos substituem os sagrados demonstrando o afastamento das pessoas da sua identidade e base cultural tradicional. Essas mudanças estariam cada vez mais, fora de controle, pois a intensidade emocional se altera, fugindo do contexto religioso e buscando outros conceitos modernos de cultura, como a espetacularização das festas.

O profano estaria relacionado ao comércio e ao lazer que possui relações diretas e indiretas com as cerimônias religiosas. Dessa forma, a romaria e a procissão, por exemplo, revelariam o sagrado, ao mesmo tempo em que a bebedeira, os sons automotivos, os bares, a dança e os artistas nacionais se apresentando nas datas religiosas, testemunham o profano.

A falta de serviços por parte da cidade é suprida por barracas improvisadas, que oferecem refeições com preços acessíveis aos romeiros. A Prefeitura providencia uma barraca para distribuir água e mingau de milho para os visitantes (Figura 6). Muitos trazem alimentos prontos e os dividem entre si nos próprios transportes.

Figura 6. Estrutura, montada pela Prefeitura, para acolhimento dos romeiros. Fonte: Rita Barreto.

A festa profana supera o sagrado e o caráter político de autopromoção é marcante nas datas de comemorações, onde atrações musicais famosas passaram a ser marcas da Festa de Todos os Santos. A maior preocupação da Prefeitura é com esse aspecto, pois a intenção é a promoção do espetáculo em seu favor como valorização política.

Conclusão

A cultura tradicional e popular, como acontece em todo o Brasil é suplantada por um modismo duvidoso, promovido pelo poder público que, por sua vez, não dialoga com a sociedade e não quer manter os nossos valores. A ideia de festa como símbolo maior da diversão é o que vem predominando em Monte Santo. É preciso planejamento estratégico, gestão cultural e valorização do que, de fato, seja religiosidade e fé.

Para os visitantes, atraídos pelos megaeventos periódicos, não é relevante conhecer de forma profunda o que está sendo comemorado na festa profana. Por isso, não importa viver a experiência das tradições históricas que trazem os rituais religiosos e místicos que no passado envolviam a memória coletiva e os simbolismos materiais e imateriais relacionados ao Santuário propriamente dito, assim como os rituais que compõem as rom arias. O poder público preocupa-se então, em apoiar a vertente estética da espetacularização, tendo como fundo a data maior de comemoração e memória cultural local.

Referências

Patias, Jaime Carlos (2007). O sagrado e o profano: do rito religioso ao espetáculo midiático. Trabalho apresentado ao II Seminário Comunicação na Sociedade do Espetáculo, São Paulo.

Reesink, Misia Lins; REESINK, Edwin(2000). Entre romeiros e turistas: a busca do turismo religioso como alternativa econômica em um município do sertão baiano. Estudos de Sociologia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. Recife, v. 13, nº 1, p. 195-217.

Steil, Carlos Alberto (2003). Romeiros e turistas no Santuário de Bom Jesus da Lapa. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 9, nº 20, p. 249-261.

Steil, Carlos Alberto (1996). O sertão das romarias: um estudo antropológico sobre o santuário de Bom Jesus da Lapa–Bahia. Petrópolis/RJ: Vozes.

Lá dentro ou cá fora? Algumas notas sobre os santuários paleolíticos na Europa

Resumo: *As figuras pintadas e gravadas de época paleolítica na Europa foram durante dezenas de anos associada às grutas consideradas verdadeiros santuários rupestres. A descoberta de dezenas de milhares de imagens gravadas ao ar livre, principalmente na bacia hidrografica do rio Douro em Espanha e Portugal leva a pensar que não só na escuridão das grutas, mas igualmente plena luz, os nosso antepassados paleolíticos realizavam os seus rituais.*
Palavras chave: *Arte Paleolitica, grutas decoradas, arte rupestre, ao ar livre, Douro*

Inside or outside? Some notes on Paleolithic Sanctuaries in Europe

Abstract: *People tend to associate Palaeolithic painted and engraved figures in Europe with caves. They consider caves as the real rock art sanctuaries. Thus the notion, cave art. Then came the discovery oftens of thousands of images in the open air. Most are in the hydrographic basin of the Douro River in Spain and Portugal. Many scholars used to think our Palaeolithic ancestors performed rituals in dark caves. The finds show our ancestors must have also held ceremonies in the open air during daylight.*
Key-word: *Palaeolithic art, decorated caves, rock-art, open-air, Douro*

Mila Simões de Abreu, Portugal
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD), Unidade de Arqueologia, CETRAD-UTAD Centro Transdsiciplinar para o desenvolvimento
msabreu@utad.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

1.Introdução

Durante mais de um século acreditava-se que durante o período Paleolítico – entre a chegada do *Homo sapiens* à Europa, por volta dos 45.000 anos e o fim das glaciações à 12.000 anos do presente – muitas grutas teriam sido usadas pelos os nossos antepassados como verdadeiros santuários (Bahn & Vertut, 1997).

De facto, desde a descoberta, em 1879, na gruta de Altamira, nas proximidades de Santander, no norte Espanha, milhares de pinturas e gravuras foram descobertas na Europa. Uma grande concentração desde tipo achados localiza-se na chamada zona franco-cantábrica, existindo no entanto sítios, fora dessa zona com gelo, em território da atual Inglaterra e até a Sicília. Sendo a mais ocidental destas grutas decorada, a do Escoural, localizada no Alentejo, em Portugal (Santos, 1963). Assim conhecem-se atualmente mais de 400 grutas, pintadas e gravadas, com milhares de figuras.

Na maioria dos casos as imagens imediatamente reconhecíveis representavam animais, nalguns casos pertencentes à fauna fria como, por exemplo bisontes, mamutes e leões das cavernas mas figuras mais comuns representam cavalos, auroques (bois pré-históricos) e cervos. Todos estes animais faziam parte de habitual dieta do homem

paleolítico e, portanto, inicialmente falou-se de uma espécie de "magia simpática", ou seja a ideia que para caçar esses homens iam para a escuridão das grutas e pintavam e desenhavam para depois poder caçar. Estas grutas, foram pois vistas, não apenas um simples local de uma forma de explosão criativa – arte pela arte – mas sim como verdadeiros "santuários". Passou-se a ser comum referir-se esse tipo de arte rupestre como "Arte das Cavernas" (*Cave art*).

Nos meados dos século XX, com o passar dos anos e com cada vez mais descobertas e estudos, valorizou-se as relações entre os animais e a sua própria localização na gruta. Investigadores como Annette Laming-Emperaire (1951) e André Leroi-Gourhan (1971) demonstram que a relação entre as figuras e o próprio local onde teriam sido feitas pelo homem paleolítico não seria fruto de espontânea casualidade mas sim fariam parte de uma bem definida organização espacial e simbólica. A fotografia e desenho de todas as superfícies decoradas e não só das figuras mais evidente ou elegantes levou a constatação da presença de muitas mais imagens e, principalmente, muitas mais gravuras. Pontos, zig-zags, linhas e outros signos foram identificados, estudados e passaram a ser associados com outros possíveis rituais. Estudos levados a cabo por investigadores como, o francês Jean Clottes (1998), e o sul-africano David Lewis-Williams (Clottes & Lewis-Williams, 2001a-b), que se conheciam bem a mente de a produção "artística" de certos grupos como os Sás (San ou bosquímanos) da África do Sul, viram as pinturas e gravuras paleolíticas com componentes fundamentais em rituais de caracter xamánico. Todos estes estudos tinham em comum valorização da importância da escuridão e da própria penetração num ambiente hostil como o da gruta.

Quase cem anos depois, descobertas feitas nas ultimas três décadas, alteram porém essa visão devido a identificação de milhares de figuras estilísticamente semelhantes às encontradas no interior as das grutas mas ao ar livre

1. O estranho "carneiro" de Mazouco

No final de 1981, na revista "Arqueologia" um grupo de pesquisadores da Universidade do Porto (Jorge *et al.* 1981), deu a conhecer ao mundo a existência de gravuras rupestres em Mazouco, uma pequena povoação nas margens do Douro Internacional, em Freixo de Espada à Cinta, no distrito de Bragança no norte de Portugal (Jorge *et al.* 1982).

Uma das figuras de Mazouco era conhecida pelos locais como "o carneiro", embora represente, claramente, um cavalo tipo *Equus caballus przerwalski, e*

apresentavam uma forte semelhança com imagens conhecidas da arte paleolítica da Europa (Fig 1). Ao contrário dessas, não tinham sido feita na escuridão das grutas mas, ao ar livre.

A área das gravuras de Mazouco foi afetada pela construção de barragens no rio, principalmente a barragem espanhola de Saucelle, com a subida das águas, formando uma espécie de baía, as figuras, a 200m de altura, estão hoje a só uma cerca de dezena de metros do rio (fig.2)

Os locais dizem que existem outras rochas decoradas, até agora não foram encontradas mais gravuras semelhantes, talvez estejam atualmente debaixo de água. As figuras foram gravadas a picotado e sucessivamente a "*polissoir*" numa superfície vertical de xisto no lado direito de um pequeno ribeiro da zona internacional do rio Douro.

Não resta dúvida de que antigamente, como agora, as figuras podiam ser vistas à distância, mesmo a meio do rio Douro. Na altura não se conheciam vestígios arqueológicos do Paleolítico no Douro e a escavação na base da parede decorada mostrou-se estéril (Jorge *et al.* 1981/1992). O "estilo" da gravura com semelhanças com imagens pertencentes ao fim do chamado estilo III e o início estilo IV de Leroi-Gourhan (1971) levou a que os pesquisadores hipnotizassem poderia ter sido feito no final do Paleolítico. Especialistas como Francisco Jordá Cerda e Alfonso Moure Romanillo,confirmam sua importância e idade. Jorcá Cerda escreveu mesmo um texto comparando as gravuras de Mazouco com outras como o Tejo / Tejo em Portugal ou em vários outros locais de Espanha (Jordác Erdà 1983/1984) e na "*Revista de Guimarães*", defendeu a teoria dos chamados santuários mono-temáticos (Jordá Cerdà 1984).

Figura 1. Freixo de Espada à Cinta, O "carneiro" (cavalo) de Mazouco, (Foto Mila Simões de Abreu)

Figura 2. Freixo de Espada à Cinta, a zona de Mazouco, nas margens do Douro (Foto Mila Simões de Abreu)

Mazouco e o Escoural foram , incluídos em um mapa da Arte Paleolítica da Ibéria publicado por Jordà Cerda e colegas na "História de España" (Jordá Cerdà *et al*. 1986: 103).

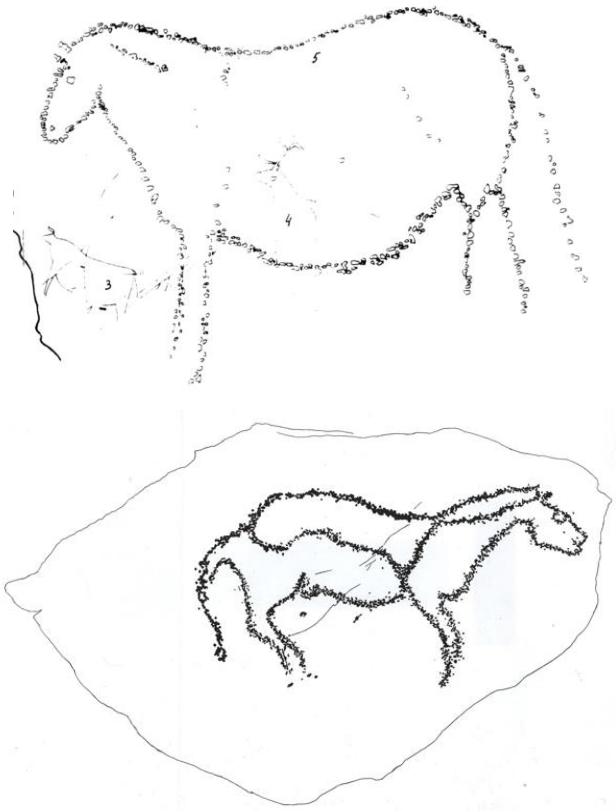


Figura 3.Espanha, Segóvia, Domingo Garcia, cavalo (Desenho adaptado de RIPPOL *et al.* 1992)
Figura 4. Espanha, Ciudad Rodrigo, Siega Verde , pequeno cavalo (desenho Projeto Gravado no Tempo)

2. Outras descobertas

Igualmente por esses anos foram descobertas gravuras de cavalos em estilo paleolítico ao ar livre na Espanha. Primeiro, Domingo Garcia (fig 3), Segóvia, em Castela e Leão (Martín Santamaria & Moure Romanillo 1991, Rippol Lopéz & Municio Gonzalez 1992) e em seguida na Andaluzia, em Piedras Blancas, Escullar, Almería (Martínez García 1986/87). No final da década, um pequeno cavalo gravado a picotado foi identificado na província de Salamanca, nas margens do rio Águeda, um afluente do Douro. Siega Verde, provou depois ser muito mais do que uma rocha com uma imagem. Mais de 500 gravuras de estilo paleolítico ao ar livre foram documentadas durante os últimos anos (Balbín Behrmann & Alcolea González 1994).

Tal como em Mazouco, os animais tinham sido feitos em superfícies verticais, mas em Domingo Garcia e Siega Verde, ao lado das figuras picotadas, havia também pequenas imagens feitas com a técnica filiformes. Todas essas descobertas acabam por chamar a atenção de estudiosos como, o famoso pré-históriador espanhol Antonio Beltran

e o inglês Paul Bahn. Beltran cita Mazouco e outros sites em Portugal em comunicações apresentadas no I *Congresso Internacional de Arte Rupestre. El Arte Rupestre Prehistórico en Europa* (Beltran 1986–87) e no *XXII Congreso Nacional de Arqueologia* (Beltran 1983), bem como em textos como "*Algunas notas sobre a Arte Rupestre Prehistórico em Portugal*" (Beltran 1987) e em "*Algunas cuestiones sobre fechas y significados en el arte parietal prehistórico*" (Beltran 1994). Paul Bahn faz referências (com uma fotografia e mapa) em seu livro, *Images of the Ice Age* (Bahn & Vertut 1988: 111). Um primeiro trabalho de síntese sobre essas descobertas foi apresentado e no A*URA Congress em Darwin,* publicado posteriormente em Nova Delhi, (Bahn 1992). Seriam esses achados isoladas exceções?

3. A "Descoberta" das gravuras do vale do Côa

Em Novembro de 1994 o mundo cientifico é surpreendido pelo anúncio da "descoberta" de numerosas rochas decoradas nas margens rio Côa. É hoje claro que a existência de gravuras na zona vale do Côa era conhecida pela população e até durante os estudo de impacte ambiental algumas rochas gravadas e abrigos pintados tinhas sido identificadas (Abreu, 2012) .

Figura 5. Vale do Côa, Ribeira de Piscos, cena dos cavalos gravada, na rocha 3 (foto MSA)

Figura 6. Vale do Côa, paisagem da zona de Penascosa, com visível o cervo gravado da rocha 11, **(foto MSA)**

Infelizmente a construção da mega barragem tinha sido autorizada e as obras estavam em curso. Os responsáveis do órgão do estado tinham pensado que seria possível estudar as gravuras e deixa-las ir para debaixo de água. A situação acabou por se tornar complicada e como especialista em arte rupestre acabei por ser chamada para dar um parecer técnico apesar de inicialmente ter visitado apenas a zona da Canada do Inferno imediatamente compreendemos a importância do sítios e da gravuras. Perante a atitude dos responsáveis decidimos então divulgar a existência das figuras. Após as primeiras notícias nos jornais e as imagens na televisão, passamos a receber informações sobre outros possíveis sites na área para além do Canada do Inferno como Ribeira de Piscos (fig. 5) Penascosa (fig. 6-7-8).

Depressa a quantidade, qualidade e notável valor cientifico fez-nos compreender que a arte do Côa não podia ser destruída pelas águas da barragem. Os 12 meses seguintes foram dedicados a salvar aquele que é hoje maior sítio paleolítico de arte rupestre ao ar livre da Europa e uma das mais impressionantes coleções de gravuras pré-históricas que

existem no mundo Com a ajuda da IFRAO o apoio internacional que recebemos foi impressionante dezenas de arqueólogos e outros investigadores (Abreu, 1995, 2012, 2017) participaram no movimento para Salvar as gravuras do Côa.

O Governo Português acabou por abandonar a construção da barragem de Foz Côa e em 1996, foi criado e aberto ao público o *Parque Arqueológico do Vale do Côa* (PAVC). Em Dezembro de 1998 a UNESCO inscreveu a zona do Vale do Côa na prestigiosa lista do Património Mundial.

Figura 7. Vale do Côa, Penascosa, detalhe de cabeça de um auroque na rocha 3 (foto MSA)

Figura 8. Vale do Côa, a zona com rochas gravadas de Penascosa (foto MSA)

Os cerca 25.000 hectares, ao longo de 17 km, tem hoje mais de 65 sítios com mais de 1200 rochas gravadas, pelo menos 500 delas possuem figuras estilísticamente pertencentes ao período Paleolítico.

As paredes verticais de xisto, ao longo das margens do rio é possível observar milhares de figuras, na maioria representações de animais, como o auroque (fig. 7), cavalo (fig 5, 10), cabra e o cervo (fig.9). Numerosas foram feitas a picotado, apesar da maioria terem sido feita a com a chamada técnica filiforme. Na localidade da Faia mais a Sul existe uma pequena concentração de paredes pintadas, numa dela é possível observar exemplo um grupo de cabeças de auroque pintadas. De salientar que embora a grande parte das gravuras no Vale do Côa seja em estilo Paleolítico (20.000-10.000 anos antes do presente) existem imagens que se distinguem pela temática (guerreiros, armas etc.) obviamente são Pós-Paleolíticas e sobpõem-se as mais antigas (Fig. 9)

Figura 9. Douro, Vale da Vermelhosa, rocha 1, figura de cervídio paleolítica sobreposta por guerreiro a cavalo. Da Idade do Ferro (Levantamento Projeto Gravado no Tempo)

Figura 10. Vale do Côa, Ribeira de Piscos, grupo de cavalos gravados com a técnica filiforme (Levantamento Museu do Côa) .

4. Outras descobertas

Nos anos seguintes foram feitas muitas outras descobertas de gravuras em estilo Paleolítico rochas nas margens do próprio Douro (Vermelhosa, José Esteves, Cabrões etc), nos seus afluentes como, o rio Sabor (Ribeira da Sardina, Pousadouro, Fraga Escrevida), Tua (Foz) e Águeda (Redor do Porco) assim como em diversos outros rios em Portugal, como no Ocreza (Vale da Rovinhosa) (fig. 11), no Zézere (Poço de Caldeirão, Costalta), em Portugal (fig. 12) e em ambas as margens (Portugal e Espanha) do rio Guadiana (Molino Manzanez) (Abreu, 2012). Elevando o número de sítios com arte rupestre estilísticamente paleolítica a mais de setenta e cinco localidades com mais diversos milhares de imagens rupestres (Abreu, 2012).

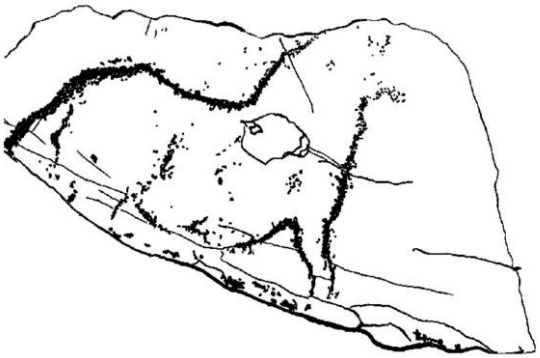


Figura 11. Rio Ocreza ,Vale da Rovinhosa, figura picotada de cavalo (levantamento MSA)

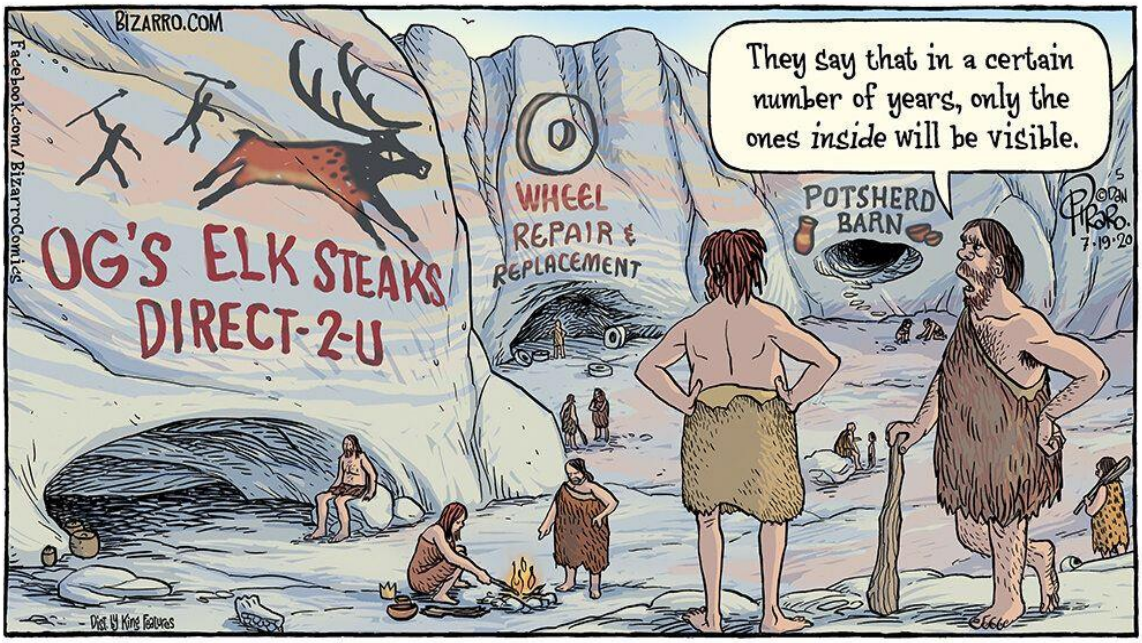
Figura 12. Rio Zézere, Poço de Caldeirão, figura picotadas de cavalos (Foto AMB, Museu do Côa)

5. Conclusões

O que trazem de novo estas descobertas? Sem dúvida é hoje possível afirmar que os nossos antepassados Paleolíticos faziam arte no interior de grutas mas executado igualmente pinturas e gravuras no exterior à luz do sol. Se nas grutas, as pinturas são frequentes, embora na verdade haja mais gravuras ao ar livre, as figuras que sobrevieram

fora são quase exclusivamente gravadas. Podemos hipotetizar que podiam ter sido igualmente pintadas ou mesmo que podiam ter existido figuras só pintadas. A conservação das que se conhecem são um verdadeiro milagre e só foi possível por excepcionais circunstâncias, como qualidade da superfície historiada, técnica utilizada, condições climatéricas especiais e pouca frequência da área em épocas sucessivas a qual se associou sabemos por vezes superstições que viam essas imagens como amaldiçoadas.

Assim a arte "das cavernas" podia ter sido muito mais frequente ao ar livre do que se pensava.



Bibliografia

Abreu M. S. de (1995). Salvar o Côa: o movimento internacional para a salvaguarda da arte rupestre do Vale do Côa. *Dossier Côa:* 513-517. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

Abreu, M. S. de (2012). *Rock-art in Portugal. History, Methodology and Traditions*. 4. volumes, Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Abreu, M. S. (2017) "As gravuras não sabem nadar". O movimento para a salvaguarda das gravuras do Côa. Alguns mitos e questões. Eloy, António (edição). *Almaraz e outras coisas más*: 152-162 Caldas da Rainha: Gazeta das Caldas.

Bahn, P. (1992). Open Air Rock Art in the Palaeolithic. *In* LORBLANCHET, Michel (edited by*), Rock Art in the Old World*: 395-399. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.

Bahn, P. & Vertut, J. (1988) *Images of the Ice age*. New York/Oxford: Facts ON File.

Bahn, P & Vertut, J. (1997). *Journey Through the Ice Age*. London: Weidenfeld and Nicholson

Balbín Behrmann, R. & Alcolea González, J. J. (1994). *A*rte Paleolítico de la Meseta Española. *Complutum*, 5: 97-138.

Balbín-Behrmann, R., Alcolea Gonzales, J. J. & Santonja M. (1996). *Arte rupestre paleolítico al aire libre de la cuenca del Duero: Siega Verde y Foz Côa.* Monografías y Estudios. Zamora: Fundación Rei Afonso Henriques.

Beltran, A. (1983), Algunas consideraciones sobre el arte rupestre del Noroeste de la Península y las relaciones atlánticas. *Actas del XXII Congreso Nacional de Arqueología*: 19-24. Vigo: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Beltran, A. (1987) Algunas notas sobre el Arte Rupestre Prehistórico en Portugal. *Arqueologia,* 16: 51-55.

Beltran, A. 1986–87) . El Arte Rupestre Prehistórico en Europa. *Congreso Internacioanl de Arte Rupestre. Bajo Aragon Prehistórico,* 7-8: 9-39.

Beltran, A. (1994). Algunas cuestiones sobre fechas y significados en el arte parietal prehistórico. *In* Lasheras, José (Editor), *Homenaje al Dr. Joaquin Gonzales Echegaray*: 211-222. Museo y Centro de Investigaciones de Altamira. Monografias nº17. Madrid: Ministerio de Cultura.

Clottes, J. (1998) . *Voyage en Pre-historie.* Paris: La Maison des roches éditeur.

Clottes, J. (1998a). The "Three C's": fresh avenues towards European Palaeolithic art, *In* CHIPPINDALE, Christopher and Paul S.C. TAÇON (ed.). *The archaeology of rock-art*: 112—129. Cambridge: Cambridge University Press.

Clottes, J. & Lewis-Williams, D. (2001a) *Les chamanes de la préhistoire. transe et magie dans les grottes ornées*. Paris: La Maison des roches éditeur.

Clottes & Lewis-Williams, D. (2001b), Après Les Chamanes polémique et réponses. *In* Clottes, Jean & David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées:* 149-231. Paris: La Maison des roches éditeur.

Jordá Cerdà, F. (1983/1984) Algunas consideraciones sobre los problemas del Arte rupestre del Area centrocidental Lusoespanola. *Portugália*, ns. 4/5: 89-95.

Jordá Cerdà, F. (1984) Los Grabados de Mazouco, Los Santuários Mono-Temáticos y los Animales Dominantes en el Arte Paleolítico Peninsular. *Revista de Guimarães*, 94: 307-327.

Jordá Cerdà, F., Pellicer Catalán, M.; Acosta Martínez P. & Almago-Gorbea, M. (1986) *História de España 1. Prehistoria*. Madrid: Editorial Gredos.

Jorge, S.; Jorge, V; Almeida, C. F.; Sanches, M. J. & Soeiro, T. (1981). Gravuras rupestres de Mazouco (Freixo de Espada à Cinta). *Arqueologia,* 3: 3-12.

Jorge, S.; Jorge, V; Almeida, C. F.; Sanches, M. J. & Soeiro, T. (1982).. Descoberta de gravuras rupestres em Mazouco, Freixo de Espada à Cinta. *Zephyrus*, 34-35: 65-70.

Laming-Emperaire, A. (1951). *L' art préhistorique peintures, gravures et sculptures rupestres*. Paris: Braum.

Leroi Gourhan, A. (1971) *Préhistoire de l'art occidental,* 2nd ed., Paris: Mazenod.

Martin Santamaria, E. & Moure Romanillo, A. 1981. El grabado de estilo paleolítico de Domingo Garcia (Segovia). *Trabajos Prehistoria* 38: 97-105.

Martínez García, J. (1986/87). Un grabado Paleolítico al aire libre en Piedras Blancas (Escullar, Almería). *ARS Praehistorica,* 5-6: 49.

Ripoll López, S. & Municio Gonazález, L. J. (1992) Las representaciones de estilo paleolítico en el conjunto de Domingo Garía (Segovia9). Espacio, Tiempo y Forma. Serie I Prehistoria y Arqueologia 5: 107-138.

Santos. M. F. dos (1964). Vestígios de Pinturas rupestres descobertos na Gruta do Escoural. *O Arqueólogo Português*, 3ª Série, 5: 5-47 & XIV ests.

PT: 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.

8. Templos

O DOMO de Porto Alegre

Resumo: *Este artigo traz o resultado parcial de pesquisas realizadas por um grupo multidisciplinar, sobre a construção da nova catedral para a Arquidiocese de Porto Alegre, iniciada no ano de 1921 após a demolição da antiga igreja matriz. Por meio da pesquisa imagética e de ações culturais, percebeu-se uma nova interpretação sobre o novo templo, pleno de significados que a consagram como patrimônio cultural da cidade.*
Palavras-chave: *catedral, patrimônio cultural, arquitetura, Porto Alegre.*

O DOMO de Porto Alegre

Abstract: *This article presents the partial result of research carried out by a multidisciplinary group, on the construction of the new cathedral for the Archdiocese of Porto Alegre, which started in 1921 after the demolition of the old church. Through imagery research and cultural actions, a new perception of the new temple was found, full of meanings that enshrine it as the city's cultural heritage.*
Keywords: *cathedral, cultural heritage, architecture, Porto Alegre.*

Lucas Bernardes Volpatto, Brasil
Centro Universitário Ritter dos Reis
lucasvolpatto@gmail.com

Caroline Zuchetti, Brasil
Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre
caroline.zuchetti@gmail.com

Vanessa Gomes de Campos, Brasil
Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre
vanessagdecampos@gmail.com

Geovani Lemos, Brasil
Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre
geovani.lemos@hotmail.com.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

A devoção

Porto Alegre é capital mais meridional do Brasil e por sua povoação luso-açoriana tardia, podemos considerar que com um pouco mais de 240 anos é uma cidade jovem no contexto brasileiro. O marco de sua fundação é a criação da freguesia no ano de 1772, mesmo que o território já fosse ocupado pela presença da coroa portuguesa desde o ano de 1740, quando o território foi dividido em três sesmarias e servindo de porto lacustre-fluvial para Viamão, a então capital da capitania de São Pedro . No entanto, o marco de povoação da região foi a instalação de um acampamento provisório para um grupo de

“casais” de colonos açorianos que ocupariam o oeste da capitania, no território das Missões Jesuíticas que havia sido incorporado ao Brasil pela coroa através do tratado de Madri (1750) . Este tratado fez com que estourasse a guerra Guaranítica que se estendeu por anos fazendo que com que os açorianos desistissem de migrarem para a região das antigas Missões e se fixassem as margens do delta do rio Jacuí e do lago Guaíba. A primeira devoção desses açorianos foi para São Francisco das Chagas, sendo a freguesia de São Francisco do Porto dos Casais erguendo uma pequena capela as margens do delta

Figura 1. Mosaico do frontispício da nova catedral que conta a história da Igreja Católica no Estado do Rio Grande do Sul, com destaque para a mudança do orago (à direita está São Francisco cedendo o orago para a Mãe de Deus). Lucas Volpatto, Porto Alegre (2015)

do rio Jacuí no ano de 1753. Com o crescimento da povoação e pela *posição estratégica*, dadas as condições portuárias, a capital da capitania é transferida no ano de 1772 para a nova freguesia e no mês de janeiro do ano de 1773, em homenagem ao vice-rei, muda o seu orago para a Madre de Deus, iniciando a construção de uma nova igreja no ano de 1779, no alto da praia, e assim rebatizando o território de Nossa Senhora Madre de Deus de Porto Alegre (figura1).

A mudança do padroeiro e a construção de uma igreja dedicada a Madre de Deus afirma desde então o início de uma forte devoção mariana, característica das povoações luso-açorianas, pois da matriz, vão sendo fundadas a partir do ano de 1832, curatos e paróquias dedicadas a Nossa Senhora, com os títulos de Dores, Rosário, Conceição e Navegantes (esta última vindo se tornar a maior devoção e o primeiro patrimônio cultural imaterial da cidade) caracterizando-a como uma cidade verdadeiramente mariana (figura 2).

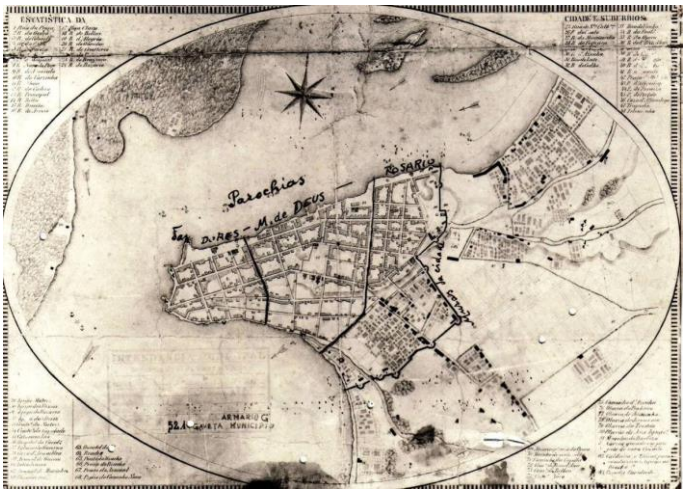


Figura 2. Mapa do núcleo inicial de povoação da cidade de Porto Alegre com manuscritos dividindo o território em paróquias com oragos marianos, Dores, Mãe de Deus e Rosário . AHCMPA, Porto Alegre.

No ano de 1848, o Papa Pio IX, na bula *Ad Oves Dominicas Rite Pascendas* funda a diocese de São Pedro do Rio Grande do Sul, elevando a igreja matriz à condição de catedral e em 1910 a bula Praedecessorum Nostrorum do Papa São Pio X divide a diocese de São Pedro em quatro, elevando a de Porto Alegre a arquidiocese e assim suscitando o debate da construção de uma nova catedral, pois a antiga (figura 3) já com quase 140 anos se encontrava em péssimas condições de conservação, era pequena para acomodar os crescentes fiéis e acanhada para ostentar o status de catedral arquidiocesana. Assim como aconteceu em outras capitais brasileiras que demoliram suas velhas catedrais, o clero porto-alegrense se empenhou convictamente na construção de uma nova catedral no alto da praia que pudesse ser vista de todas as direções, simbolizando a magnitude da Igreja e a devoção mariana na Arquidiocese de Porto Alegre.

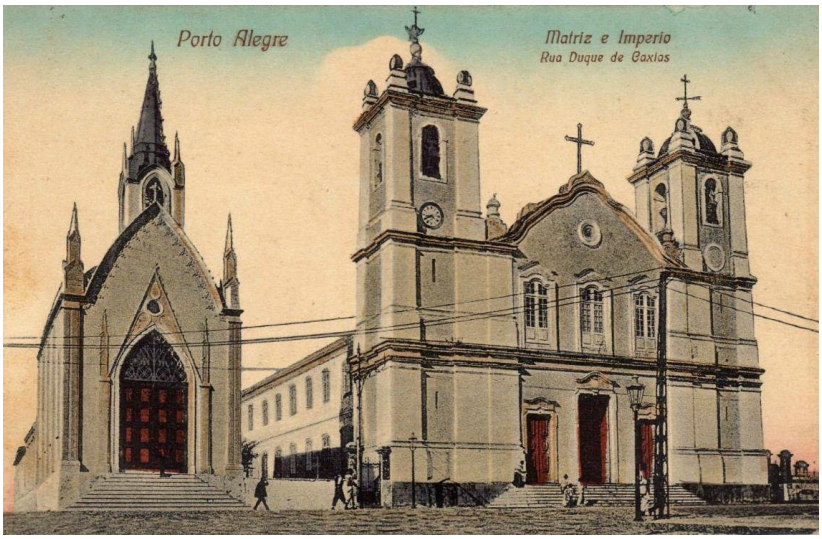


Figura 3. Antiga catedral e Império por volta de 1900. Edificações que seriam demolidas para a construção da nova catedral. AHCMPA, Porto Alegre

1. A construção

A construção da nova catedral, neste artigo, é descrita a partir de antigas e novas pesquisas que esmiúçam esta história épica revelando-a como uma façanha cheia de novos significados. Por muitos anos, a demolição da velha matriz (figura 4) despertou forte ressentimento, pois é grande o lamento carregado pelos porto-alegrenses ao vislumbrarem imagens da velha matriz que hoje figuraria uma das mais belas igrejas barrocas (de interior rococó) do sul do Brasil (figura 5). O impacto da perda cultural já era pauta de discussão entre os intelectuais antes mesmo do início da sua demolição, que foi o caso do literário Achylles Porto Alegre que em uma manhã do ano de 1921, ficou impressionado quando avistou carroças de entulho saindo dos fundos da velha catedral. O impacto causado foi tanto que dedicou um capítulo no seu livro: Jardim de Saudades, onde então lamentou a perda de tão importante edifício para a cidade:

> Ali, naquele templo augusto, viviam pelo menos cinquenta anos de minha existência, e eu via-o agora atacado e ferido pela picareta inconsciente do operário rústico, que nada conhece da vida da cidade antiga!(PORTO ALEGRE, 1921, p. 77).

E a perda afetiva que liga aos antepassados:

> São mais de cento e cinquenta anos da crônica da cidade e da vida de nossos avós que são lançados em terra, feitos destroços, transformados em poeira. Não. Não sou só eu que choro: é quase toda a população. Cada golpe da picareta repercute no coração do nosso povo como punhaladas. (PORTO ALEGRE, 1921, p. 77).

Figura 4. Demolição da fachada principal da antiga catedral por volta de 1929. AHCMPA, Porto Alegre
Figura 5. Retábulo lateral em estilo rococó sendo desmontado. AHCMPA, Porto Alegre

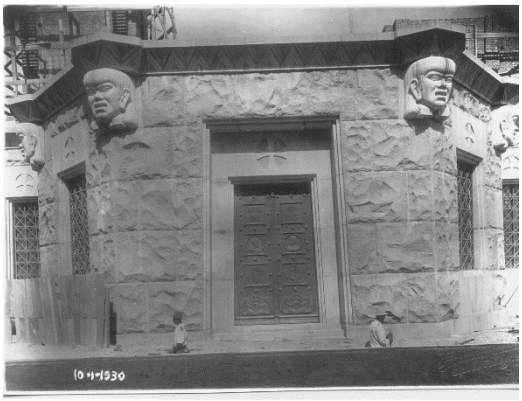
Grupos de intelectuais também durante a construção da nova catedral também questionavam a linguagem arquitetônica, pois embora o projeto fosse de 1920, a igreja paulatinamente era edificada em meio a discussões do movimento da arquitetura moderna que considerava a nova catedral anacrônica e por isso sem valor arquitetônico. Na contemporaneidade, as discussões sobre a linguagem arquitetônica e as proporções plásticas ainda são presentes, mas podem ser amenizadas quando outros contextos além da arquitetura são analisados, como sociais e antropológicos que são o foco dos estudos recentes realizados pela equipe multidisciplinar de historiadores, museólogos e arquitetos vinculados a Arquidiocese. Fato que a arquitetura produzida é reflexo da cultura e o entendimento de uma sociedade, por isso na análise da construção da nova catedral podemos entender a importância social de tal empreitada que transcende a construção física, ganhando uma dimensão espiritual e afetiva, também para a paisagem urbana com a construção de uma identidade de cidade e com esse entendimento, conferindo sim, significativo valor arquitetônico.

A construção foi uma façanha, começou com um concurso promovido no ano de 1915 em que um projeto neogótico foi premiado, mas desconsiderado por ser tecnicamente inviável e foi abandonado. Isso frustrou muito o arcebispo, que preocupado com a incumbência de construir uma nova catedral, chegou a exilar-se em uma casa de campo até quando seu subsecretário, mons. João Maria Balém, quebra o exílio, pois havia visto em uma revista um projeto de uma igreja renascentista para a cidade de Patrasso na Grécia, que havia lhe agradado, descobrindo o arquiteto da Cúria Romana, *Giovanni*

Battista Giovenale. A descoberta do projeto grego foi o início de um projeto transoceânico e de uma excepcional relação entre cliente e arquiteto. Para o arquiteto, era uma grande oportunidade de ter uma obra fora da Europa e para a Arquidiocese, a oportunidade de trazer um pouco de Roma para Porto Alegre (figura 6).

Figura 6. Perspectiva arquitetônica do projeto elaborado por Giovenale. AHCMPA, Porto Alegre

O projeto para Porto Alegre era neorrenascentista, deveria ser totalmente de pedra e entusiasmado com a possibilidade de projetar para o novo mundo, Giovenale, inova, projetando o embasamento da nova igreja de forma inusitada, na base rusticada agrega elementos arquitetônicos da cultura pré-colombiana como analogia a sobreposição de culturas da colonização europeia no território americano, em que a renascença romana sobrepõe a rusticidade dos indígenas, assim transformando o projeto neorrenascentista em eclético (figuras 7,8 e 9).



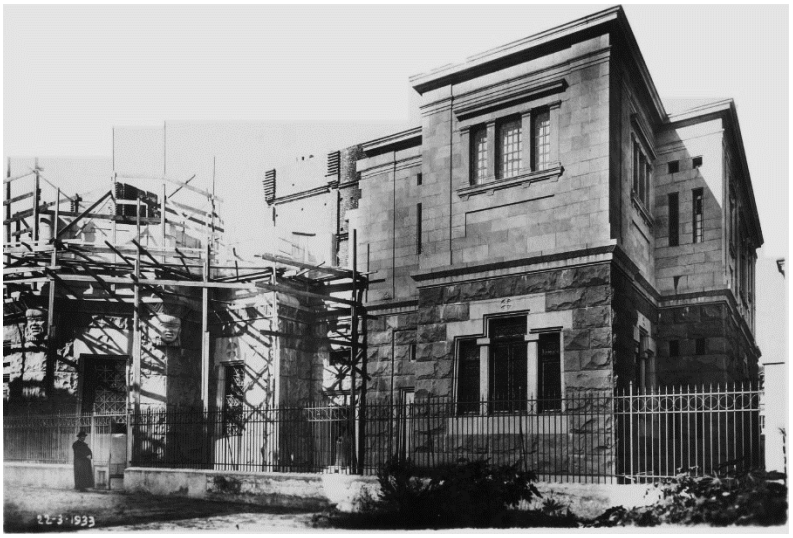


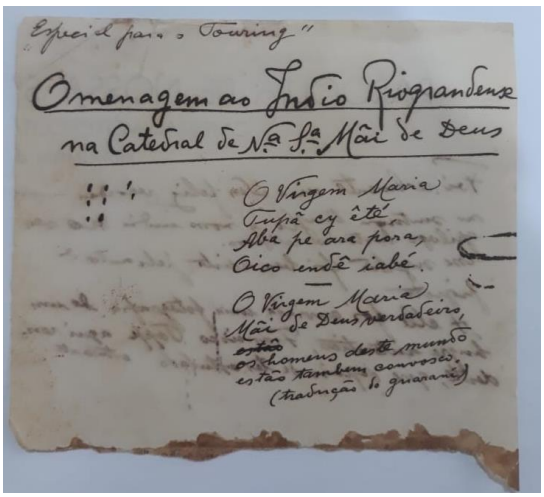
Figura 7. Carrancas de granito rosa no canteiro de cantaria da Medianeira. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 8. Carrancas de granito rosa instaladas na cantaria do embasamento das absides por volta de 1930. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 9. Finalização do **e**mbasamento rusticado com linguagem pré-colombiana e construção do corpo neorrenascentista (sacristias) por volta de 1933. Na foto à esquerda está o mons. Balém. AHCMPA, Porto Alegre.

O embasamento, que corresponderia originalmente a cripta, por sua arquitetura inusitada, se destaca entre a população, por ser a parte mais antiga da construção, mas principalmente pelo simbolismo cultural, se destacando as carrancas indígenas, que imageticamente, em geral, identificam a catedral tanto quanto a sua cúpula. Essas carrancas (figura 12) inclusive tiveram como modelo um índio da região de Gravataí (

figura 10 e 11) , que fora a “Aldeia dos Anjos”, que acolheu parte dos indígenas expulsos durante a guerra Guaranítica.



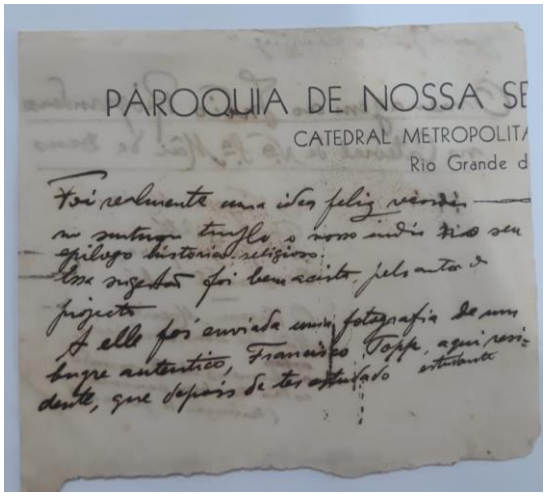


Figura 10. Manuscritos do mons. Balém relatando a intenção de homenagear o índio rio-grandense usando como modelo um índio da região de Gravataí. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 11. Manuscritos do mons. Balém relatando a intenção de homenagear o índio rio-grandense usando como modelo um índio da região de Gravataí. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 12. Carranca de índio encimada por friso com motivo marajoara. Lucas Volpatto (2019), Porto Alegre.

2. O domo

A intenção dos incumbidos, idealizadores e entusiastas da nova catedral era que a Arquidiocese edificasse um símbolo da magnitude da Igreja Católica no território, por isso a importância de uma grande referência como um domo. A façanha envolveu toda a sociedade que buscava na nova catedral uma imagem e uma identidade católica para a cidade. Uma aliança entre o mons. Balém, que assume a direção da obra, e o arquiteto,

se estabelece e daí trocariam muitas correspondências, o arquiteto enviando diretrizes, croquis, perspectivas e plantas e o padre com relatórios, fotografias e apontamentos da obra. O que se percebe nas cartas, é que ambos desejavam o melhor para a construção e por isso afinados se empenhavam quase que como cúmplices.

No ano de 1920, a velha catedral começa a ser demolida pela parte sul e a pedra fundamental é benta no ano de 1921 com muita expectativa. Para não desprover a cidade dos ofícios do arcebispado, a demolição foi graduada conforme avançasse as obras da cripta (figura 13), que quando concluída se tornaria o novo espaço de celebração enquanto a nave ainda estivesse sendo executada (figuras 14 e 15).

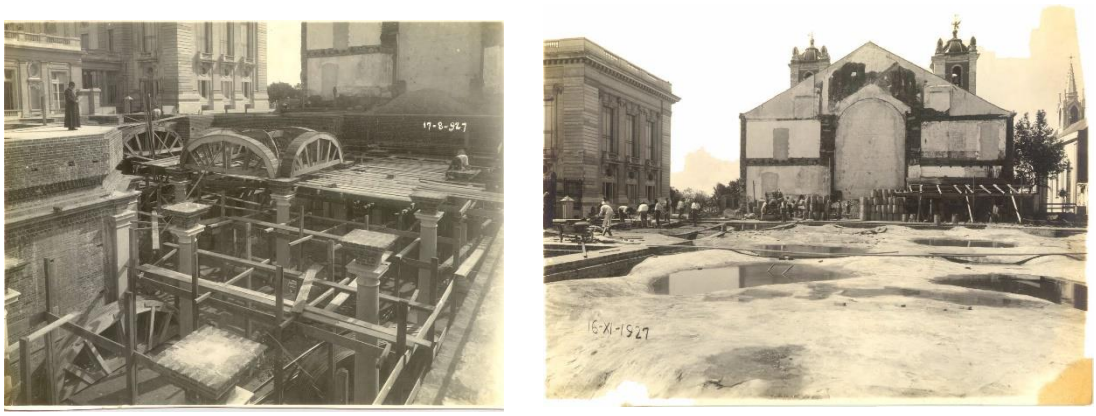


Figura 13. Execução das formas de madeira para a concretagem das abóbodas da cripta por volta de 1929. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 14. Abóbodas da cripta já concretadas e parte da catedral antiga ainda em funcionamento ao fundo por volta de 1929. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 15. Início da construção do presbitério e nave e demolição total da antiga catedral por volta de 1929. AHCMPA, Porto Alegre.

Seguindo as recomendações do arquiteto, a arquidiocese adquiriu áreas nos maciços rochosos da cidade para a implementação de pedreiras (figuras 16 e 17) que extrairiam todas as pedras, o que resultou em uma edificação monocromática em granito rosa, o que é muito simbólico: uma catedral construída com a pedra do local.

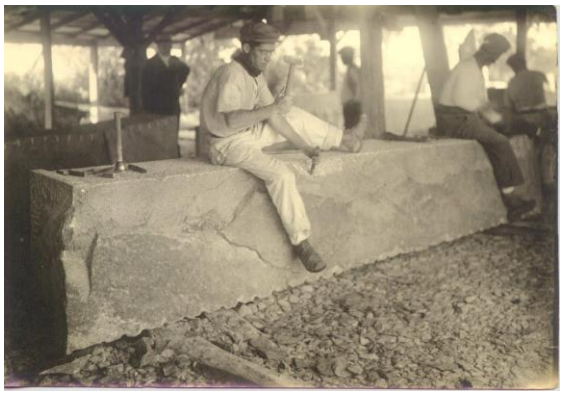
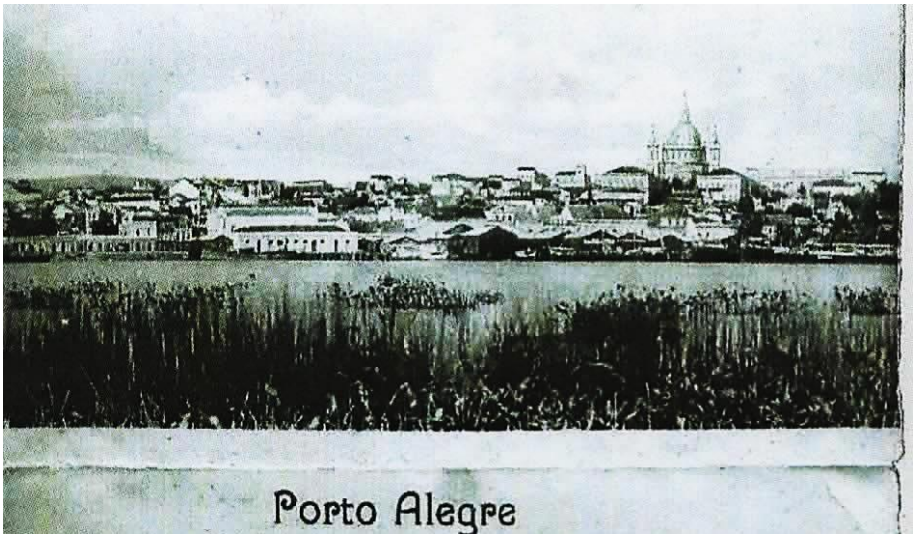
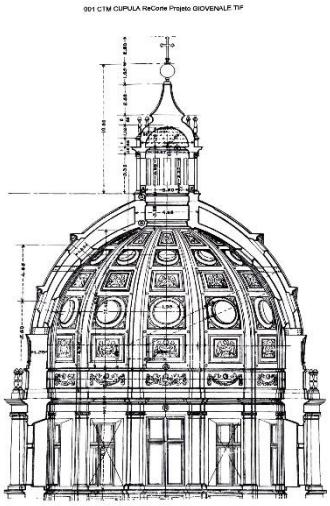


Figura 16. Extração de pedra granítica em pedreira na zona sul de Porto Alegre. A frente do monolito está o mons. Balém. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 17. Lavrador canteiro trabalhando um bloco de granito que seria a portada de um dos acessos da cripta. AHCMPA, Porto Alegre.

A implantação de um domo de 73m de altura que pudesse ser visto de todos os pontos (figura 18), deveria ser uma referência religiosa e geográfica, pois cidades e seus domos possuem forte relação imagética de identidade. No entanto, a construção do domo tardou e Giovenale acabou não o vendo , viu concluir, através de fotos que lhe foram enviadas, apenas a cripta, pois veio logo a falecer.





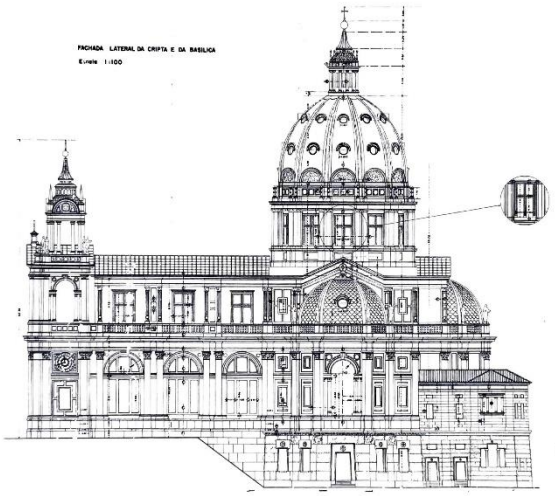


Figura 18. Desenho simulando o "skyline" da cidade no ano de 1920 com a presença do grandioso domo visto das ilhas do delta do rio Jacuí e lago Guaíba. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 19. Corte transversal do projeto original desenhado por Giovenale detalhando a cúpula. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 20. Fachada oeste do projeto original desenhado por Giovenale. AHCMPA, Porto Alegre.

Conclusão

A partir das correspondências e do vasto registro fotográfico da execução da obra, podemos perceber, através da pesquisa, a dimensão do esforço da sociedade no período de 65 anos de construção deste novo símbolo (figuras 21, 22 e 24). Como forma de fruição cultural, a pesquisa em desenvolvimento busca promover atividades de educação patrimonial e visitas guiadas que amparadas nas novas dimensões de entendimento do que é o patrimônio cultural, vem despertando o simbolismo da construção de uma nova catedral em um processo de ressignificação. Hoje é possível refletir sobre a presença da cúpula na paisagem da cidade (figura 23), que afirma o objetivo de seus idealizadores da criação de um símbolo inquestionável a devoção mariana. A reflexão que é trazida é exatamente sobre as perdas e ganhos das escolhas feitas no passado e se os porto-alegrenses de hoje se imaginariam sem a sua cúpula e os católicos sem seu símbolo, que remete a sempre presente devoção à Mãe de Deus.

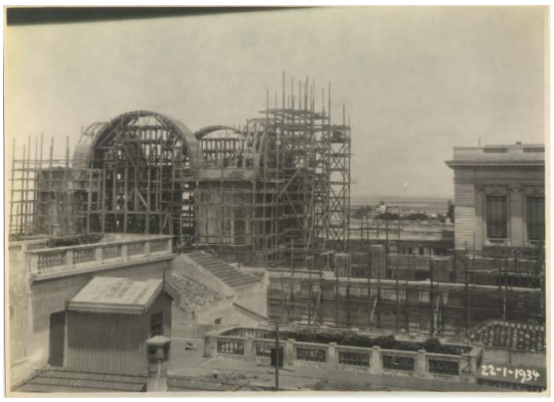


Figura 21. Construção do transepto e armação do tambor da cúpula por volta de 1934. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 22. Construção do tambor e do domo da cúpula em concreto armado por volta de 1951. AHCMPA, Porto Alegre.

Figura 23. Fachada principal em imagem aérea tomada da praça da Matriz. Lucas Volpatto (2020), Porto Alegre.

Figura 24. Última ação da construção da catedral com a colocação do coruchéu sobre uma das torres no ano de 1986. . AHCMPA, Porto Alegre.

Referências

Balém, João Maria (1956) "A Catedral". Porto Alegre.

Cheiuche,Antonio do Carmo (2012) " Catedral Metropolitana de Porto Alegre: Guia artístico - histórico". Porto Alegre: Diagramme Produções. ISBN 978-8564393-03-5

Porto Alegre, Achylles (1921) " A Cathedral In: Jardim de saudades". Porto Alegre: Officinas Graphicas Wiedemann & Cia.

Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre (AHCMPA)

DE QUE TEMPO ÉS?
As Remanescências da Igreja Santo Antônio dos Anjos da Laguna

Resumo: *Objetiva-se analisar as instâncias artística, histórica e paisagística da Igreja Santo Antônio dos Anjos da Laguna. A partir de investigação documental e observação in loco, conclui-se que desde a construção da singela capela original, esta sofre uma sequência de alterações; assim, atualmente, constatam-se poucas remanescências do Brasil Colônia e o predomínio das contribuições ecléticas do pós República.*
Palavras chave: *preservação do patrimônio, patrimônio sacro, Igreja Santo Antônio dos Anjos, Laguna.*

What time are you from? The remnants of the Santo Antônio dos Anjos da Laguna Church.

Abstract: *This article goal is to analyze the artistic, historical and landscape instances of the Santo Antônio dos Anjos da Laguna Church. With the documental research and the local observation, it concludes that since the building of the original simple chapel, it sufferes a sequence of changes. Nowadays, there are few remnants of Colonial Brazil chapel; in fact, the eclectic contributions of post-Republic Brazil predominate.*
Keywords: *heritage preservation, religious heritage, Santo Antônio dos Anjos Church, Laguna.*

Danielle Rocha Benício, Brasil
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
daniellebenicio@gmail.com

Ana Caroline Marsaro Welter, Brasil
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
anawelter9@gmail.com

Marco Antônio Garcia Gava, Brasil
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
marcoarq.antonio@gmail.com

Taciane Camargo Pujol, Brasil
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
taciane.pujol@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Laguna é a terceira cidade mais antiga do Estado de Santa Catarina no Brasil. A urbe lagunense origina-se do desejo de ampliar o domínio lusitano da Coroa e do Catolicismo e, especificamente, da situação geográfica do porto natural e do território cortado pelo Tratado de Tordesilhas no limite meridional das terras de Portugal. O berço citadino é considerado oficialmente fundado no século XVII, pelo colonizador de ascendência portuguesa Domingos de Brito Peixoto, cuja primeira ação é a ereção da cruz

- a consagração do lugar. O sítio urbano estrutura-se a partir da edificação em pau-a-pique da capela com invocação ao Santo Antônio dos Anjos, orago do nascente povoado (Figura 1).

Figura 1. A Igreja Santo Antônio dos Anjos em Laguna (Google Earth, adaptada pelos autores, 2020).

Desde a edificação da singela capela no final do século XVII, a Igreja Santo Antônio dos Anjos é sucessivamente ampliada e reformada, chegando à Contemporaneidade como um patrimônio cultural - uma estimada herança artística, histórica, paisagística e afetiva para a população local. Justifica-se, pois, esta pesquisa diante da importância do reconhecimento e da conservação do legado sacro, vinculado à origem e à existência da cidade de Laguna.

Destarte, objetiva-se analisar as instâncias artística, histórica e paisagística da Igreja Santo Antônio dos Anjos e, a partir disso, especificamente: identificar e caracterizar as distintas realidades artísticas, históricas e paisagísticas dessa Igreja no decorrer dos tempos; apontar as principais sobrevivências e transformações; verificar a influência portuguesa no edificado lagunense; e promover a preservação de tal bem sagrado. A consecução dessas metas utiliza a investigação documental (fontes bibliográficas, iconográficas e eclesiásticas) e a observação *in loco* (inventário e registro fotográfico). Esclarece-se que esta pesquisa está em desenvolvimento; expõem-se, pois, as conclusões preliminares que remetem às sucessivas ampliações e reformas da capela original: atualmente, constatam-se poucas remanescências do Brasil Colônia e o predomínio das contribuições ecléticas do pós República.

1. A Igreja Santo Antônio dos Anjos no decorrer dos tempos

Em 1696, o colonizador Domingos de Brito Peixoto manda construir em pedras a capela devotada a Santo Antônio, padroeiro da povoação (Ulysséa, 1976). Em 1714 a povoação é elevada à vila de Santo Antônio dos Anjos da Laguna e em 1725 é instituída a Paróquia. Neste contexto, o progresso mais evidente é dado pela Igreja: é ampliado o edificado - a capela é convertida em capela-mor; a nova nave é executada em pedras. A frontaria voltada para o grande adro é realçada pelo partido típico com três portas centralizadas e hierarquizadas, separadas pelas pilastras toscanas das torres nas extremas; e pelo frontão aberto com contracurvas, alusão a vão rendilhado lobado e cruz. As duas torres configuram saliências em relação à largura da nave, aumentando a testada edificada, dilatando a monumentalidade do templo diante do grande adro e crescendo em valor paisagístico. Ratifica-se a Igreja como figura protagonista no frontispício da urbe lagunense.

Graças às irmandades existentes, a Igreja ganha capelas e altares nas laterais da nave e nos cantos do arco cruzeiro. Em 1787 ergue-se a norte a capela do Santíssimo Sacramento; em 1789 insere-se seu altar; e já em 1795 amplia-se a mesma. No ano seguinte, com o risco de desabamento, refaz-se a capela-mor e anexa-se a nova sacristia. Contrata-se o português Antônio José de Santana para efetivar diversas ornamentações entre 1789 e 1807. Ainda neste ano, João de Almeida Pereira pinta e doura vários itens (Arns, 1975; Ulysséa, 1976).

Em Laguna em 1820, o francês Saint-Hilaire (1936: 230) registra que "Laguna possui apenas uma Igreja, bastante grande, e cujos altares estão ornamentados com muito gosto." Ainda que o templo figure singelo, não há edifício estatal ou civil rival. Após a Revolução Farroupilha, em 1847, a vila é tornada cidade de Laguna (Figura 2).

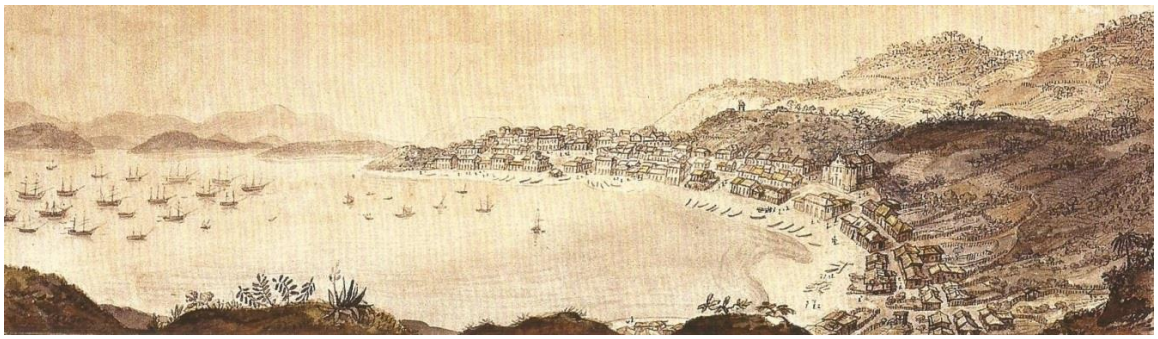


Figura 2. Igreja Santo Antônio dos Anjos na vila de Laguna retratada por Jean-Baptiste Debret em 1827 (Bandeira; Lago, 2008: 311).

Na virada dos séculos XIX-XX, a Igreja, sobretudo, visibiliza o progresso da urbe, outrossim, graças às irmandades: ganha em 1864 a tela de Nossa Senhora da Conceição

e em 1890 o segundo sino; em 1894 Marcos Gazola e Batista Uliano tornam as torres em sineiras e trocam as janelas frontais; e em 1898 acrescenta-se a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Em 1904, diante do deplorável estado do edificado, inicia-se a intervenção pelo telhado; retira-se o assoalho da parte central da nave entre as grades e assentam-se ladrilhos hidráulicos, permanecendo os corredores e a frente assoalhados (em 1944 também ladrilhados); realiza-se a pintura pelo artista Adalberto Ribas; e em 1908 conclui-se a obra interna. Em 1912 colocam-se bancos na nave (em 1952 substituídos); em 1916 cambia-se a iluminação a velas pela elétrica; entre 1924-28 tira-se a balaustrada ao redor do adro; em 1929 faz-se o novo púlpito; e em 1931 insere-se a imagem do Senhor Morto. Externamente, em 1935 introduz-se o relógio no frontão na fachada à praça Vidal Ramos (ao adro já diminuído, higienizado e aformoseado); em 1939 instalam-se mais dois sinos; e em 1953 remove-se o cemitério a sul (Arns, 1975; Laguna, 1990; Ulysséa, 1976). Assim, simbolicamente, a cidade e a Igreja exibem-se modernizadas, embelezadas e saneadas.

Em 1944, o padre Bernardo Philippi comanda melhorias na Igreja entre as quais: reforma de telhado, revestimentos interno e externo e batistério; construção a sul da capela do Senhor Morto; mudança do último altar antigo da nave para a capela lateral dedicada à Nossa Senhora das Dores; e pintura branca, mantendo os frisos dourados. Ademais, efetua-se em 1945 a demolição a norte da meia-água do consistório; em 1948 a criação a sul da capela de Nossa Senhora das Graças, depois consagrada ao Sagrado Coração de Jesus; e a vedação de três aberturas nas paredes com vitrais doados (Ulysséa, 1976) (Figuras 3-5).

Figura 3. Praça Vidal Ramos, antigo adro, e Igreja Santo Antônio dos Anjos por volta de 1890 (Viana, 2011).

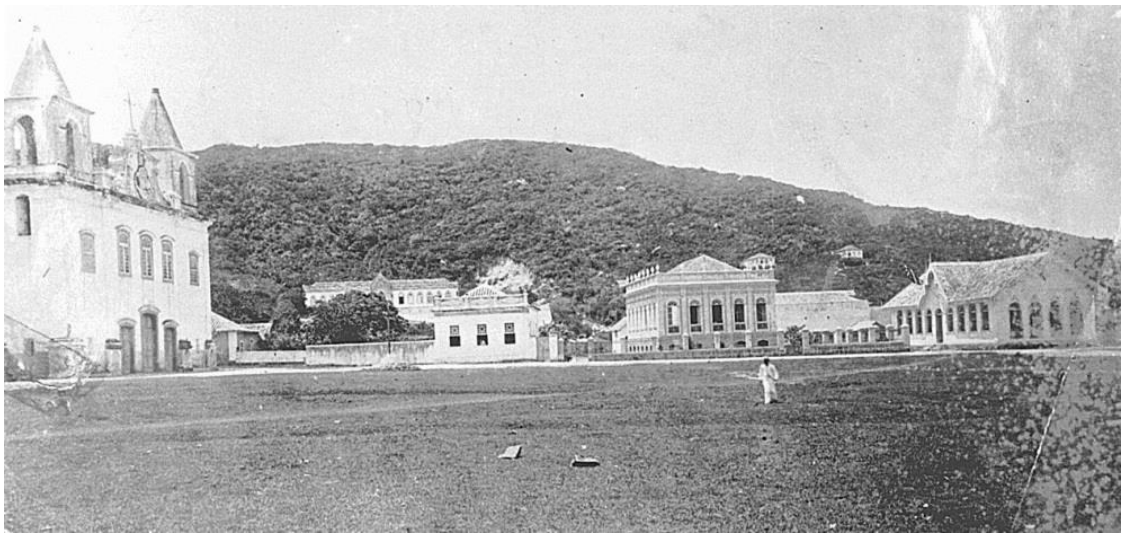


Figura 4. Praça, Igreja e cruzeiro em 1906 (Ulysséa, 2004: 317).

Figura 5. Praça e Igreja em cartão postal dos anos 1910 (Abreu, 2013).

2. A Igreja Santo Antônio dos Anjos da Laguna sob intervenções de novos tempos

Na segunda metade dos 1900, a despeito da secularização citadina, a Igreja mantém-se como marco principal, sendo objeto de intervenção dita de restauração. Aliás, o padre Claudino Biff tenta ampliar a Matriz, mas como "[...] qualquer aumento iria prejudicar a estética do templo, resolveu fazer uma restauração, sem aumento de espaço." (Ulysséa, 1976: 198). Então, em 1971, ele contrata o português da ilha da Madeira João Rodrigues para executar vários serviços: eliminação de supostas descaracterizações e decorações florais consideradas sem valor artístico e recentes; acréscimo de esculturas e entalhes; substituição de vitrais avaliados como recentes, por esquadrias entendidas como

características de época e região, tiradas de templo demolido; colocação nas paredes da nave e da sacristia de azulejos com desenhos de Rodrigues, similares aos da Igreja de Nossa Senhora da Graça de sua terra natal; rodeio do altar com balaustrada de madeira; remoção de compensados sobre o forro da nave, identificado como original, e pintura com motivos florais e angelicais (os restos pictóricos são tidos como insuficientes para reconstituição); e douramento de altares (Arns, 1975; Laguna, 1990; Santhiago, 2003; Ulysséa, 1976). Finalmente, em 1975 reabre-se a Igreja, tornando-se "[...] para os turistas, a de mais interesse em todo o sul do Estado. Para o lagunense, o orgulho da cidade." (Ulysséa, 1976: 200) (Figura 6).

Figura 6. Forro da Igreja (acervo próprio, 2020).

Posteriormente, o BNDES custeia levantamento, projeto do Iphan e obra iniciada em 2000, na qual se executam entre outras ações: refazimento da cobertura; troca de reboco de cimento por cal; recuperação de ornamentos; substituição de todas as esquadrias, voltando à dita forma original; retirada de azulejos e ladrilhos hidráulicos; escavação arqueológica (coleta de ossadas, crucifixos franciscanos, cabeças de santos, cerâmicas lusas e moedas da coroa portuguesa de 1665 e 1735); e reinserção do assoalho de madeira (Carneiro, 2003) (Figuras 7-8).

Figura 7. Atual exterior da Igreja (acervo próprio, 2020).

Figura 8. Atual interior da Igreja (acervo próprio, 2020).

Considerações Finais

Diante das sucessivas ampliações e reformas da capela original, na Igreja Santo Antônio dos Anjos constatam-se atualmente poucas remanescências do Brasil Colônia e o predomínio das contribuições ecléticas do pós República. Ademais, a edificação parece resultar sobretudo das intervenções ditas de restauração, mormente da executada nos anos 2000, cuja pretensão de fazer o templo voltar à aparência colonial menoscaba seu próprio processo histórico e desbarata a herança no limbo do tempo.

Apesar da intervenção dos anos 1970, na época, ser motivo de orgulho para os lagunenses, a última intervenção dos anos 2000 parece ter minimizado ou apagado os resultados da anterior, sem incorporar as constituições apostólicas do Concílio Vaticano II (Romana, 1963), já amplamente conhecidas. Destarte, o leigo, diante da Igreja, dificilmente, consegue precisar os distintos tempos das remanescências, tampouco

identificar materialidades autênticas e discernir falsos estéticos e falsos históricos (Brandi, 2004).

Referências

Abreu, L. C. "Blog as mil e uma histórias de Laguna." Laguna: 2013. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/asmileumahistoriasdelaguna/photos/ ?ref=page_internal. Acesso em: 29 mar. 2017.

Arns, A. (1975). "Laguna, uma esquecida epopeia de franciscanos e bandeirantes." Curitiba: Imprimax.

Bandeira, J.; Lago, P. (2008). "Debret e o Brasil." 2. ed. Rio de Janeiro: Capivara.

Brandi, C. (2004). "Teoria da restauração." Cotia: Ateliê.

Carneiro, M. (2003). "Datas históricas de Laguna." Laguna: IOESC.

Laguna, Igreja Santo Antônio dos Anjos da (1990). "Livro Tombo 1953 a 1990." Laguna: [manuscrito].

Romana, Igreja Católica Apostólica (1963). "Constituição Conciliar Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia." Roma: [s.n.].

Saint-Hilaire, A. (1936). "Viagem à província de Santa Catarina (1820)." São Paulo: Nacional.

Santhiago, T. (2003). "Os pilares da fé" Tubarão: Unisul.

Ulysséa, N. (1976). Três séculos na Matriz de Santo Antônio dos Anjos da Laguna. In: Cabral, Oswaldo (Coord.). "Santo Antônio dos Anjos da Laguna." Florianópolis: IOESC. p. 159-200.

Ulysséa, R. (2004). "Laguna." Brasília: Letra Ativa.

Viana, A. (2011). "Memórias de Laguna." 2011. Projeto (Extensão em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Laguna. CD-ROM.

La transformación del espacio religioso en lugar de memoria militar: el caso del Bomber Command Memorial en la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra) [5]

***Resumen**: La vidriera instalada en 1955 en una de las capillas del corredor norte del coro de la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra), que forma parte de un memorial erigido en homenaje a las unidades de bombardeo de la* Royal Air Force *que actuaron desde bases instaladas en sus proximidades durante la II Guerra Mundial, nos sirve para proponer una aproximación al fenómeno de transformación de un lugar de culto en espacio de memoria militar.*
***Palabras clave:** memorial de guerra, catedral de Ely, Royal Air Force, vidriera.*

The transformation of religious spaces into places of military memory: the case of the Bomber Command Memorial at Ely Cathedral (Cambridgeshire, England)

***Abstract:** In 1955, a stained-glass window was installed in the north choir aisle of one of the chapels belonging to the Ely Cathedral (Cambridgeshire, England). This stained-glass window is part of a memorial erected in homage to the Royal Air Force bombing units that fought from bases found in the proximity of the cathedral during the Second World War. This window serves as a tool for the investigation into the phenomenon of transforming places of worship into spaces of military memory.*
***Keywords:** war memorial, Royal Air Force, Ely Cathedral, stained glass*

José Julio García Arranz, Espanha
Universidad de Extremadura, Dpto. de Arte y Ciencias del Territorio
jjturko@gmail.com

Manuel Alberto Santos Miñambres, Espanha
Universidad de Extremadura
msantosjx@alumnos.unex.es

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

1. Memoriales de guerra en recintos eclesiásticos: una aproximación al fenómeno en el Reino Unido

Un *war memorial* –término que puede traducirse al español como "memorial de guerra" o "monumento a los caídos"– es cualquier objeto físico emplazado, erigido o reutilizado como conmemoración de alguna guerra o conflicto o, de manera más específica, en recuerdo de las personas implicadas en tales acontecimientos. Pueden responder a múltiples diseños y formatos y varían enormemente en cuanto a sus

[5] La realización y presentación del presente trabajo se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda PRI de la Junta de Extremadura y fondos FEDER una manera de hacer Europa. GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación «Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico», dirigido por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés. Constituye un complemento de un artículo de uno de los firmantes del presente texto (García, 2020), desarrollando aspectos de contextualización que no pudimos incluir en este último por razones de extensión.

dimensiones y contenido, desde tableros o placas de madera, piedra o bronce, ubicados en el interior o exterior de determinados inmuebles, hasta monumentos independientes como esculturas, cruces, obeliscos, columnas, cenotafios…, o incluso salones, edificios, plazas, parques o jardines dedicados íntegramente a esta función. También existe diversidad en cuanto a quién o a quiénes se dedica un memorial de guerra: aunque puede darse el caso de homenajes de carácter individual, tales dispositivos contienen por regla general una placa o documento impreso que enumera los nombres de un grupo de personas, tanto los que combatieron –y, en su caso, perecieron– en el campo de batalla, como los civiles que resultaron afectados de algún modo por las consecuencias del conflicto.

El Reino Unido es el territorio europeo que, sin duda, cuenta con un mayor número de monumentos de estas características: el *IWM's War Memorials Register* reúne en la actualidad unas 90.000 entradas, incluyendo memoriales dedicados a miembros de las fuerzas armadas, civiles y animales de todos los conflictos, en especial a los que fallecieron en acto de servicio. Todo ello es valorado por la población británica como una parte sustancial de su patrimonio cultural y un legado que constituye un reflejo muy ilustrativo de la evolución del concepto de la conmemoración, así como de la historia social, militar y artística del lugar donde se ubican. Su presencia responde al propósito de materialización y visualización pública del trágico impacto que las sucesivas guerras mundiales tuvieron en las comunidades locales del país, pues prácticamente todas ellas sufrieron pérdidas en mayor o menor medida.

Si bien en Gran Bretaña contamos con la existencia de monumentos que se remontan a la rememoración de las guerras Franco-Prusiana (1870-71) o de los Boers (1899-1902), es con posterioridad a la I Guerra Mundial (1914-18) que el desarrollo de los memoriales de guerra alcanza una escala nunca vista con anterioridad, hasta el punto de que apenas existe localidad, escuela o regimiento militar que no cuente con algún recuerdo monumental de sus caídos. Encontramos, junto a aparatosos mausoleos financiados por el estado, otros muchos "no oficiales", iniciativas individuales y colectivas locales[6] de carácter más modesto, destinadas a canalizar la expresión del dolor de las respectivas comunidades. Ya en aquellos años se empezó a discutir la cuestión de

[6] En Gran Bretaña resultaba habitual que los líderes de la comunidad local –alcaldes, o presidentes de concejos– tomaran la iniciativa en cuanto a la creación de monumentos de guerra, creando comités conmemorativos en los que se incorporaban representantes tanto civiles como religiosos de sus distintos colectivos.

si era o no lícita la erección de monumentos cívicos de estas características, además de en espacios exteriores comunales, en el recinto de las iglesias parroquiales o santuarios, suscitando una polémica en la que tomaron parte las élites locales, el público y los artistas del momento (Winter, 1995: 78-116; 86-90; King, 199: 106-27). A la vista del enorme número de esculturas, cruceros, altares, placas o vitrales que se conservan en los santuarios británicos a través de toda su geografía, resulta fácil concluir que finalmente triunfaron las tesis de los defensores de "sacralizar" los emotivos recordatorios de las víctimas de aquel trágico enfrentamiento (Figura 1).

Figura 1. Memorial de la I Guerra Mundial. Iglesia parroquial de St James, Wigmore (Herefordshire, Inglaterra).

Sin embargo, en contraste con la profusión de memoriales monumentales surgidos después de 1918, los años posteriores a la II Guerra Mundial se caracterizaron por una mayor indiferencia, cuando no hostilidad por parte de los supervivientes, hacia la construcción de nuevos hitos conmemorativos en piedra o bronce. Fue –como ha sugerido Nick Hewitt (2003: 81-97)– una "generación escéptica" que mostraba una actitud bastante más cínica con respecto a tales cuestiones. Muy probablemente el hecho de que, a causa de los bombardeos urbanos, los civiles comenzaran a ser víctimas de la guerra "total" a gran escala, distorsionó la imagen de la misma y la naturaleza de los *war memorials*. Se ha señalado recientemente (Connelly (2015: 231) que un memorial "puro", como los consagrados a la guerra de los Boers o la I Guerra Mundial, conmemoraba a los hombres

enterrados muy lejos del hogar y era erigido por gentes ignorantes de la verdadera naturaleza de la lucha en el frente. En 1945, sin embargo, la división entre combatientes y no combatientes se había difuminado y surgen las dudas sobre quién tenía que conmemorar a quién y de qué modo. Además, frente a los románticos y etéreos ideales por los que se combatió en la Gran Guerra, el periodo entre 1939 y 1945 vio cómo las más elevadas pulsiones patrióticas se empezaban a entrelazar estrechamente con otros propósitos mucho más pragmáticos y utilitarios.

Surge en consecuencia, durante los años finales e inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, una renovada discusión entre el gobierno británico, los organismos relacionados con las artes y la Iglesia sobre el modo de conmemorar el conflicto de la manera más adecuada (para esta cuestión seguimos fundamentalmente la excelente síntesis de Webster, 2008). Frente a una creciente corriente de opinión que propugna la erección de memoriales "prácticos" o "útiles" –bajo la forma de campos deportivos, reservas naturales o la dotación de centros comunitarios, hospitales y hogares para veteranos heridos– como alternativas mucho más adecuadas que cualquier obra de arte en piedra o bronce, la Iglesia de Inglaterra y el colectivo de artistas –quienes consideran que este tipo de iniciativas, sin duda esenciales, debían ser competencia del estado como parte del "servicio social normal", pero no son memoriales *stricto sensu* (Whittick, 1946: 3)– se muestran partidarios de la recuperación de las viejas fórmulas. Como consecuencia de la conferencia de la Royal Society of Arts que tuvo lugar en abril de 1944 (*Journal of the Royal Society of Arts*, junio 1944: 322-340), se puso de manifiesto que la creación de nuevas obras de carácter conmemorativo en el ámbito eclesiástico habría de constituir no solo un factor esencial para renovar la relación entre la Iglesia y las artes: daba también respuesta, en opinión de sus partidarios, a un propósito superior al transformarse en una poderosa influencia en el necesario restablecimiento de los valores morales que proporcionaran estabilidad al pueblo británico tras el trauma de la guerra. De hecho, los dispositivos memoriales, en su consideración de "santuarios nacionales sagrados", serán a menudo equiparados a los altares de las iglesias como "centros de devoción y homenaje" de carácter colectivo (Whittick, 1946: 33).

Al mismo tiempo, se plantean en aquellos años otras alternativas como la de reconstruir parcialmente las iglesias bombardeadas a modo de espacios conmemorativos (Hewitt, 2003: 84; Clark, 2019) –un ejemplo significativo sería la catedral de Coventry (Figura 2)–, o bien, como propuesta más radical, el mantenimiento de las ruinas de

iglesias alcanzadas por las bombas como monumentos sin reconstruir[7]. Se sugiere de este modo que, en el caso de inmuebles severamente dañados, en lugar de ser restaurados en un pastiche inapropiado de su estilo anterior, o de ser reemplazados por un edificio completamente nuevo, se dejen en el estado en que se encuentran tras la oportuna consolidación (Webster, 2008). Además de como lugares de relajación y meditación en el corazón de la ciudad, estos venerables vestigios también cumplirían con la función prioritaria de un memorial: "recordar a la posteridad la realidad de los sacrificios sobre los que se ha construido su aparente seguridad" (*Times* 15 de agosto de 1944, p. 5).

Figura 2. Ruinas de la catedral vieja de Coventry (West Midlands, Inglaterra). Vista del interior.

Sin embargo, a partir de mediados de la década de 1950, las discusiones sobre este tipo de monumentos habían comenzado a atenuarse y, de modo general, el interés por los *war memorials* disminuyó considerablemente en los años siguientes. Ello se reflejó, por una parte, en un nivel más reducido de ceremonias y una simplificación de los eventos que se llevaban a cabo en torno a estos lugares; por otro lado, frente a la construcción masiva de hitos conmemorativos posteriores a la Gran Guerra, en estos momentos se optará preferentemente por adoptar y "actualizar" los memoriales locales de aquella conflagración a la nueva situación, inscribiendo nombres adicionales en las listas ya existentes. Pero, de manera simultánea, ante la ausencia de directrices por parte de los establecimientos eclesiásticos, artísticos y gubernamentales acerca de las formas de la memorialización, comienzan de nuevo a surgir iniciativas locales o particulares, tanto

[7] La idea se publicó en la *Architectural Review* en enero de 1944, así como en una carta en el *Times*, en agosto del mismo año, firmada por reconocidas figuras como Kenneth. Clark, Lord Keynes, David Cecil, TS Eliot o el arquitecto H.S. Goodhart-Rendel.

civiles como militares destinadas a encargar, diseñar, recaudar fondos y ejecutar nuevos monumentos. Ello explica que, a pesar de las aparentes reticencias, la lista de elementos dedicados a la memoria de la II Guerra Mundial sea todavía muy elevada, aunque, por regla general, respondiendo a una menor espectacularidad y aparato que los ejemplos precedentes; de este modo, iglesias y capillas volverán a ser el adecuado escenario de este tipo de homenajes, pero ahora materializados en recordatorios más modestos, con marcada preferencia por las placas, altares y, sobre todo, vidrieras decoradas.

2. El *Bomber Command Memorial* de la catedral de Ely: un ejemplo de transformación del espacio sagrado en lugar de memoria

Ya hemos indicado más arriba que numerosos memoriales de guerra británicos se encuentran ubicados en el interior de recintos sagrados tales como cementerios o edificios de culto –capillas, iglesias parroquiales o catedrales–. Además de los epígrafes, esculturas o edículos adosados a los muros exteriores de los edificios, estos recordatorios pueden adoptar también la forma de placas conmemorativas, vitrales o mobiliario eclesiástico –bancos, atriles, biombos, altares– entre otros accesorios –campanas, candelabros– incorporados al interior de sus naves y capillas.

Dentro de estas posibilidades, una de las modalidades más habituales de conmemoración en el contexto de iglesias y santuarios es la instalación de una *memorial window*, vidriera o conjunto de vidrieras cuyo imaginario se encuentra dirigido parcial o mayoritariamente a la idea de la conmemoración bélica. Aunque en los ejemplares de vitrales dedicados a la I Guerra Mundial aún predomina el imaginario religioso de inspiración neogótica y prerrafaelita, las figuras de soldados y otros motivos referidos a la actividad militar de la pasada conflagración empiezan a integrarse, inicialmente de forma tímida –mencionemos, a modo de ejemplo, el registro inferior de un vitral de la iglesia de St Luke, en Bath– en composiciones características del *Gothic revival*. Muestras de ello son las ventanas de St Mary of the Assumption, en Ufford (Suffolk), donde un militar británico ayuda a Cristo a portar la cruz, o de la iglesia de St Clement (Terrington, Norfolk), que muestra a otro soldado de la Gran Guerra tendido al pie de la Crucifixión con ángeles prerrafaelitas rodeando la cruz; también en St Mary Magdalene (Enfield, Middlesex), un combatiente malherido yace en un campo de batalla junto al Crucificado (Figura 3).

Figura 3. *El soldado agonizante*. Detalle de la vidriera-memorial de la I Guerra Mundial, iglesia de St Mary Magdalene de Enfield (Middlesex, Inglaterra). Inspirada en la pintura de James Clark, *El gran sacrificio* (1914).

Tras 1945 se observa una más decidida y explícita irrupción del componente bélico en las composiciones de las vidrieras memoriales que ornan iglesias y catedrales, integrando así, sin reparo alguno, elementos en principio anacrónicos o extraños en estos ambientes, pero que acabarán resultando familiares por su sorprendente capacidad de adaptación a los mismos –recordemos la abundante presencia de personajes o temas históricos, en ocasiones guerreros, en la vidriera británica moderna–. Para ejemplificar este proceso, nos hemos detenido en una capilla de la catedral de la Santa e Indivisible Trinidad de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra), imponente edificación románico-gótica, fundada en 1082, que ha experimentado diversas reformas o añadidos entre los ss. XII y XX· Entre estas últimas se encuentran las actuaciones llevadas a cabo en una de las capillas del lado del evangelio de la cabecera, en el corredor del coro norte, que fue transformada en espacio memorial o conmemorativo dedicado a los combatientes que sirvieron en las cuatro unidades –*Headquarters Groups*– del Comando de Bombarderos de la *Royal Air Force* cuyos aeródromos se emplazaron en el área rural del entorno de Ely durante la II Guerra Mundial, siendo uno de los más tempranos "santuarios" dedicados a las víctimas de la fuerza aérea (Beaty, 1995: 82-83, lám. 25) (Figura 4). El elemento más llamativo de esta capilla es la vistosa vidriera, que fue inaugurada el domingo 6 de noviembre –*Remembrance Sunday*– de 1955; al pie de la misma se dispuso un mueble-vitrina con los libros-memoriales –*Books of Remembrance*– bajo las

correspondientes insignias, donde se contienen los nombres de los tripulantes que desaparecieron durante las misiones operacionales de los cuatro grupos a lo largo del conflicto. La decoración de este espacio se completa con diversos estandartes de las fuerzas aéreas dispuestos en altura que flanquean el vitral.

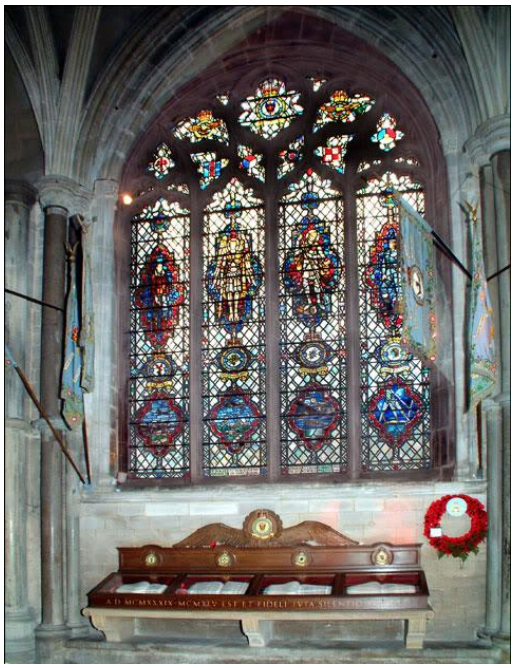


Figura 4. Interior del *Bomber Command Memorial*. Capilla del lado del evangelio de la cabecera de la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra).

La vidriera fue diseñada por Edward Liddall Armitage y C. Rupert Moore a partir de dibujos preliminares de P. H. Mason, quien preparó los diseños tras mantener entrevistas personales con diversos miembros supervivientes del comando (vid. "Service aviation. Royal Air Force and Fleet Army News", *Flight*, 28 (octubre 1955): 698), y su manufactura corrió a cargo de los talleres de James Powell & Sons. Se conserva el boceto de la obra, dibujo realizado a plumilla y acuarela, fechado en 1954, en las colecciones del Victoria and Albert Museum (Prints & Drawings Study Room, nivel D, caja CG, estante 61, nº E.1418-1977). Constituido por unas 10.000 piezas independientes, el ventanal es una donación del Comando de Bombarderos de la Fuerza Aérea de Nueva Zelanda en el que unos elementos religiosos ya prácticamente residuales se mezclan con una explícita y dominante iconografía militar relativa a los combatientes homenajeados, las operaciones de bombardeo y las insignias o *badges* de las cuatro unidades mencionadas del ejército del aire británico.

El cuerpo principal del vitral consta de cuatro paneles que representan diversos elementos icónicos organizados en tres niveles (Figura 5). En el superior se disponen, en

el centro, las figuras del arcángel san Miguel con la espada ardiente y de san Jorge alanceando al dragón, habituales advocaciones vinculadas al patronazgo militar, a las que se suma el león de san Marcos como santo protector de la Real Fuerza Aérea de Nueva Zelanda, flanqueados por dos combatientes de aviación: un miembro de tripulación aérea, con cazadora y botas de vuelo, a la izquierda, en tanto el del extremo contrario retrata a otro componente de la *R.A.F*. con uniforme de personal de tierra. Bajo estas figuras se ubican, alineadas en horizontal, las *badges* de los mencionados cuatro grupos de la fuerza aérea británica. En el nivel inferior, finalmente, se añaden otras tantas escenas protagonizadas por bombarderos Vickers Wellington –el modelo de aeroplano empleado mayoritariamente en las cuatro unidades– en acciones de guerra, incluyendo una célebre imagen que muestra a uno de estos aparatos volando sobre la propia catedral de Ely (Figura 6). Una inscripción en la parte inferior de la vidriera reza: *In honour and memory of the members of 2, 3, 8 and 100 Groups who served in the Ely district during the second world war, 1939 to 1945* («En honor y memoria de los miembros de los grupos 2, 3, 8 y 100 que sirvieron en el distrito de Ely durante la II Guerra Mundial, de 1939 a 1945»). En la tracería del remate superior de la ventana se añadieron los emblemas de otros escuadrones aliados que lucharon con el comando para la liberación de Europa: de este modo, junto con las *badges* de la *Royal Air Force* y la *Royal New Zealand Air Force*, encontramos también escarapelas correspondientes a las fuerzas aéreas de Holanda y Checoslovaquia (García, 2020: 563-572).

Figura 5. *Bomber Command Memorial*. Capilla del lado del evangelio de la cabecera de la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra). Detalle de la vidriera.

Figura 6. *Bomber Command Memorial*. Capilla del lado del evangelio de la cabecera de la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra). Detalle de un bombardero Wellington sobrevolando la catedral de Ely.

Ha de reseñarse en este sentido que la localidad de Ely cuenta con una arraigada tradición en cuanto a la implantación de monumentos memoriales de guerra dedicados a las sucesivas conflagraciones mundiales, siendo posible encontrar placas o ventanas conmemorativas en el interior de más de media docena de sus iglesias, tanto en el núcleo urbano como en sus proximidades. En cuanto a la catedral, además del caso que nos ocupa, existe el *Choristers' Memorial* en el corredor de la nave sur, la capilla del Regimiento de Cambridgeshire (*St George's Chapel*) y otros elementos conmemorativos en la antigua iglesia de la Santísima Trinidad, la actualmente denominada *Lady Chapel*, amplia nave aneja al púlpito de la sede episcopal. El edificio cuenta, finalmente, con el denominado *War Memorial for Ely*, capilla abierta en el muro de cierre que rodea el recinto catedralicio, donde, en fechas muy recientes –el 12 de septiembre de 2020–, se conmemoró el 80º aniversario de la Batalla de Inglaterra, en una breve y sencilla ceremonia muy condicionada por la crisis sanitaria global del Covid-19, en memoria de todos aquellos que lucharon en la campaña que la *R.A.F.* mantuvo para defender al Reino Unido contra los ataques de la *Luftwaffe* alemana entre julio y octubre de 1940.

3. Conclusión

Se han señalado diversas razones que permitan comprender el fenómeno de la amplia presencia de memoriales de guerra dedicados a los grandes conflictos del siglo XX en el interior de los edificios de culto en Gran Bretaña. Tal vez ello responda a la identidad que se viene estableciendo en la mentalidad británica entre los templos y unos hitos conmemorativos considerados como una suerte de santuarios de una "religión cívica". Pero las hipótesis más convincentes se dirigen hacia la particular psicología colectiva de un grupo humano tras el severo trauma de los referidos conflictos bélicos, con tan elevados costes en vidas humanas. Después de tan trágicos acontecimientos, parece natural que los sobrevivientes retornen a las iglesias como lugar donde puedan encontrar consuelo y esperanza ante un incierto futuro. El cristianismo, "equipado" tradicionalmente con un lenguaje de consuelo y esperanza, condujo a mucha gente, como señaló Alan Wilkinson (1996: 292-311), a una nueva relación con la vía de los rituales de recuerdo y homenaje. Pero no solo fue el elemento espiritual el que transformó las iglesias en espacio de memoria militar: para la población de las islas son también símbolos de colectividad y amistad, creando una suerte de "familia extendida" donde los clérigos se transforman en figuras patriarcales y de confianza. La religión y los recintos eclesiásticos proporcionaron así un sentido de pertenencia e interdependencia. Ello explicaría por qué

muchos memoriales fueron erigidos en el interior de edificios de culto, donde el concepto "memoria", como señaló Mark Connelly (2015: 39), se erige en un elemento central que parece conectar intrínsecamente los monumentos-recordatorio de pasadas guerras, la Iglesia y la comunidad.

Referencias

Beaty, David (1995) Light Perpetual. Aviators' Memorial Windows, Shrewsbury: Airlife.

Clark, Ben (2019) "Curating Catastrophe: The Enduring Legacy of Bombed Churches as War Memorials." Donald Insall Associates [Consult. 2020-10-21] Disponible en URL: https://www.donaldinsallassociates.co.uk/curating-catastrophe-the-enduring-legacy-of-bombed-churches-as-war-memorials/.

Connelly, Mark (2015) The Great War, Memory and Ritual: Commemoration in the City and East London, 1916-1939. Woodbridge (Suffolk): The Boydell Press, 2015.

García Arranz, José Julio (2020), "Emblemas para tiempos de guerra: a propósito de la vidriera-memorial del comando de bombarderos de la *Royal Air Force* en la catedral de Ely (Cambridgeshire, Inglaterra).". In Carme López Calderón y Juan M. Monterroso Montero (Eds.), El Sol de Occidente. Sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad, La Coruña, Andavira Editora/Universidade de Santiago de Compostela: 562-579

Hewitt, Nick (2003) "A Sceptical Generation? War Memorials and the Collective Memory of the Second World War in Britain, 1945-2000." In Dominik Geppert (Ed.), The Postwar Challenge. Cultural, Social and Political Change in Western Europe, 1945-58, Oxford, OUP, 2003: 81-97.

King, Alex (1998) Memorials of the Great War in Britain. The symbolism and Politics of Remembrance, Oxford: Berg.

Webster, Peter (2008) "Beauty, Utility and Christian Civilisation: War Memorials and the Church of England, 1940-47." *Forum for Modern Language Studies*, 44:2: 199-211

Wilkinson, Alan (1996) The Church of England and the First World War. London: SCM Press.

Winter, Jay (1995) Sites of memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History. Cambridge: Cambridge University Press.

9. Heranças Indígenas

Memória, devoção e difusão cultural: o caso da Igreja de São Lourenço dos Índios, marco da fundação da cidade de Niterói (RJ)

***Resumo**: O artigo discute a relação entre templos e museus através do estudo de caso da Igreja de São Lourenço dos Índios (Niterói, RJ) refletindo sobre questões do sagrado e da vocação museal deste espaço, assim como, aspectos da sua história, do território, da arquitetura e de seus usos.*
***Palavras chave**: Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói, Patrimônio, Memória.*

Memory, devotion and cultural diffusion: the Church of São Lourenço dos Índios; landmark of the foundation of the city of Niterói (RJ).

***Abstract:** The article discut the relation between temples and museums through the case of São Lourenço dos Índios Church (Niterói, RJ) reflecting on the sacred and the museal vocatin of this space, as well aspects of its history, territory, architecture and its functions.*
***Keywords:** São Lourenço dos Índios Church, Niterói, Heritage, Memory.*

Maria Pierro Gripp, Brasil
Instituto Burle Marx (BMI)
mariapgripp@gmail.com

Wallace de Deus Barbosa, Brasil
Universidade Federal Fluminense (UFF)
wallacededeus@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O costume de visitar determinados lugares conhecidas como “casas” ou “templos” se difundiu no Oriente e Ocidente, como uma forma particular de peregrinação, uma prática reconhecida de modo marcante a partir da Idade Média e que, segundo muitos, antecedeu alguns “ritos” e “destinos” do turismo moderno. Roma, Meca, Jerusalém, desde os tempos antigos, além de inúmeros santuários atuais, ainda frequentados por peregrinos, estão incluídos na lista do Patrimônio Mundial e desenvolveram uma atividade específica de “museu”, na forma de como é o Vaticano ou como “centros de interpretação”, como é o caso de Uluru, complexo geológico de caráter sagrado para os povos originais da Austrália (Mairesse, 2018: 18).

Talvez a Igreja São Lourenço dos Índios seja uma dessas “casas” ou “templo” de forma simultânea: marco histórico da fundação da “Aldeia de São Lourenço”, situada no alto das terras doadas ao líder indígena *Temiminó*, Araribóia, em 1568. Este núcleo

originou a cidade de Niterói (RJ), situado no bairro de mesmo nome. Nas narrativas históricas está associada aos processos de urbanização sendo considerado um dos primeiros templos religiosos católicos da cidade. Nos documentos que legitimam essa afirmação as datas, os anos, os processos de tombamento, de restauro, de festejos, testemunhamos o "tempo cronológico" (Chronos) na métrica usada para compor a relação de valores e usos da Igreja. Simultaneamente percebemos notadamente seu aspecto ritual, sagrado, espiritual, artístico, colocando em tela o "tempo dos ciclos" da vida (Kairós), sobretudo dos moradores do bairro, autoridades municipais e os frequentadores das missas quinzenais.

Nossa proposta é aproximar essas duas perspectivas de tempos (chronos e kairós) e de função (templo / museu) refletindo sobre como igrejas, templos, santuários se aproximam de uma "vocação museal" através dos processos de memória, de performance, de ocupação, que traçam em um território determinado.

Figura 1. Fotografia de Leo Zulluh. *Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói (RJ).* (Niterói, 2020)

A escolha pela Igreja de São Lourenço dos Índios não é por acaso, institucionalmente a mesma está vinculada tanto ao aspecto religioso - por ser um templo católico que ainda conserva seus cultos quinzenais aos domingos, assim como faz parte da agenda da arquidiocese de Niterói - como também engloba o uso dos patrimônios, ao ser tombada em nível federal e municipal como um bem e pertencer enquanto tal a Prefeitura da cidade de Niterói, passando a ser visitada por turistas, escolas, entre outras pessoas.

Diferente da perspectiva fragmentada em que muitas vezes a relação entre museus e templos assume, principalmente enquanto instituições, reflexões do campo museológico tentam traçar certas aproximações. Para François Mairesse, museólogo e professor de museologia da Sorbonne, "o museu parece produzir o sagrado" (2018: 23), ou mesmo, estar em relação a ele seja através da origem das suas coleções, pelo culto ou representação dos objetos, pinturas, obras religiosas que integram rituais, ou ainda, pela estrutura arquitetônica e espacial.

A sacralidade tanto faz parte das performances ensaiadas nos museus trazendo certas "auras" aos objetos que expõem e dialogam com, como também os templos produzem coleções relacionadas aos seus cultos, a suas memórias, "relíquias".

Por outro lado, na medida em que "o museu produz o [ou pode produzir um...] sagrado", no entendimento de Mairesse (op.cit.), teriam os "lugares sagrados" a vocação mesma de um museu? Essa perspectiva parece coadunar com uma recente publicação (2018) do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), vinculado ao Conselho Internacional de Museus, fundado em 1977 por Jan Jelínek, com o intuito de promover a pesquisa e o pensamento teórico no "mundo dos museus", tendo se tornado um dos mais prestigiados em todo o Conselho. Nesta publicação que é a materialização dos resultados de um congresso ocorrido em Teerã, vemos artigos sobre templos orientais, museus, templos e igrejas na Rússia; coleções de relíquias otomanas, entre uma série de outros temas de interesse ao campo, com destaque para a comunicação sobre o "Museu Sukuma" que é um museu a céu aberto mundialmente famoso, localizado no noroeste da Tanzânia, sendo o único museu do mundo dedicado à arte e cultura do povo Sukuma, testemunhando sua história e a presença duradoura do sagrado. Sukuma é o grupo étnico predominante da província de Mwanza e o maior grupo cultural da Tanzânia (13% da população total). (Alferova, M. in Mairesse, F., op.cit.).

O objetivo deste artigo é discutir os vínculos entre a vocação museal e sagrada evocada no contexto da Igreja de São Lourenço dos Índios, especialmente através daquilo que os une e também diferencia os museus dos templos, escolhendo quarto recortes: as histórias, os territórios, as arquiteturas e os usos.

1. Território e o mito civilizatório

A Igreja de São Lourenço dos Índios, em Niterói (RJ) tem seu "início" datado de 1568. Este ano não faz menção direta a sua edificação, mas sim de um território: as "terras na Banda d'Além", no lado oriental da baía de Guanabara. As terras eram de Antônio de

Mariz Coutinho (ou Martins) e de sua esposa, Isabel Velha. A pedido do governador geral Mem de Sá, renunciam a essas terras para que pudesse ser doada a Araribóia (Cobra Feroz, do tupi), cacique do povo Temiminó, por seus préstimos junto a Corte Portuguesa nos processos de dominação daquele território.

A conjuntura do Rio de Janeiro naquele período compunha um mosaico entre os processos de ocupação e dominação das terras pelos colonizadores europeus, especialmente entre Frances e Portugueses, e a presença dos povos indígenas Tamoios, Maracajás, Temiminó, entre outros grupos que aqui habitavam. Neste contexto, a apropriação e a assimilação, de forma voluntária ou compulsória, da cultura europeia - mais incisivamente portuguesa - por povos indígenas, fez parte do projeto "civilizatório" promovido pelos mesmos no Brasil.

O enobrecimento das lideranças indígenas na colônia assim como a doação de terras a esses índios convertidos e aculturados foram estratégicas desse projeto escravocrata civilizatório colonial. Através da atuação de líderes indígenas como mediadores, conseguiram fazer com que o povo prestasse devida obediência e disciplina nas aldeias, além de manterem a defesa da região. Araribóia fez parte deste processo sendo batizado no catolicismo com o nome de Martim Afonso de Sousa e titulado como capitão-mor da aldeia localizada na banda d'além da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Nestas terras, em 1570 o padre Gonçalo de Oliveira, rela em carta:

Temos uma igreja de São Lourenço, daqui uma légua, na aldeia de Martim Afonso Araribóia, de muita gente Temiminó, tôda cristã, na qual, ainda que se não reside de continuo, por falta de companheiros, é visitada por um dos padres, língua, a miúde, que lhes diz missa todos os domingos e santos [sic], onde lhe[s] faz suas doutrinas e práticas de Deus. E o que muito nos consola é vê-los perseverar na vida, que tomaram, sem faltar a suas missas e doutrinas, como se nisso se criaram tôda a vida. [...] Ajuda muito a isto o ser principal Martim Afonso,muito bom, que no conhecimento de Deus e mais costumes lhe não faz vantagem nenhum branco. A êste conhecem os seus por capitão e têm obediência e respeito como a pai. (Souza, 1965: 376)

Esta primeira edificação em taipa, uma capela, segundo dados da Prefeitura de Niterói (2020), comungava com o contexto cristão de dominação das terras brasileiras e com as missões jesuíticas no território nacional. Assim, nas "banda d'além" passam a figurar o nomeado aldeamento de São Lourenço sendo o padre Gonçalo de Oliveira "seu primeiro apóstolo" (Idem) e a fonte pela qual se documentou essa narrativa.

Figura 2. Mapa da Aparência do Rio de Janeiro e Niterói com a presença do Colégio do Morro do Castelo e da Igreja de São Lourenço dos Índios. Planta anterior a 1666. (Entringer, 2015: 117)

É a partir do aldeamento de Araribóia e de sua "lenda" que se dá o marco civilizatório de criação da cidade de Niterói (RJ). A data de doação das terras a Martim Afonso por Mem de Sá no dia 22 de novembro de 1573 tornou-se emblematicamente o dia de comemoração do aniversário da cidade no qual é realizada anualmente uma celebração na Igreja. Esta representa, portanto o marco edificado de todo esse processo social, racial, histórico, religioso e moral pelo qual se fundam cidades, patrimônios e narrativas.

Figura 3. Estátua de Aratibóia na praça em frente a Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói (RJ). (Niterói, 2020)

Nos estudos sobre memória essa vocação da lembrança, dos marcos edificados, das narrativas são momentos também de elaboração de "auras", de "sacralização" de espaços de recordação junto ao tempo. Na perspectiva de Assmann (2011), os modos de recordar são definidos culturalmente, variam ao longo do tempo e segundo a formação cultural em que são formulados. Assim, essa é uma das narrativas pela qual Igreja de São Lourenço dos Índios é lembrada nos livros de história, nas visitas guiadas, nas peregrinações turísticas, nas celebrações, evocando talvez um início que se tenha perdido no tempo e pouco faça reconhecer ou questionar sobre que descendia e ancestralidade está se falando.

Retomando ao contexto de criação e edificação da Igreja de São Lourenço dos Índios, a carta do padre Gonçalo de Oliveira, 1570, conta também sobre os casamentos, a páscoa, os rituais cristão incorporados no processo de aculturação dos povos indígenas:

Ao dia em que o haviam de casar, veio ele, com toda a sua potência, da sua aldeia, mui galante, por mar, em seis canoas grandes e bem equipadas de gente luzida, com grande festa. E da cidade saiu o capitão com toda a gente e aguardá-lo no porto; e daí o trouxe à sé, onde ouviu missa e recebeu o Santíssimo Sacramento da mão do vigário, que os recebeu com toda a solenidade. Confessou-se toda esta aldeia, passada a Páscoa, com devoção. E, assim, por duas vezes que o padre-provincial [Luís da Grã] baptizou e casou a muitos no tempo que, aqui, esteve, como desta terceira vez em que se batizaram e casaram os que, então, se não puderam aparelhar, se enxergou grande fervor neles e vivos desejos de sua salvação, que era cousa de assim o padre-provincial como o padre, que os instruía, acharem leve todo o trabalho, que, então, passaram, que foi mui grande. (Souza, 1965: 377)

Alguns estudiosos (Bastos, 2015, Serafim Leite, 1937, Almeida, 2006) afirmam que o processo de conversão dos indígenas no Brasil não era uma questão doutrinária, mas uma questão de costumes. As mudanças de hábitos, a incorporações dos valores e rituais cristãos "requeria a boa prudência que se permitissem os indiferentes ou secundários, para atrair os índios com mais suavidade e os levar a abandonar, com mais prontidão, costumes fundamentalmente maus como a antropofagia e a poligamia" (Bastos, 2015: 42). A incorporação desses rituais perpassa também a cosmologia de vida desses povos, além do culto religioso e de sua moral, a permanência em uma terra fixa, delimitada, e a ideia de posse das mesmas seria o êxito do movimento jesuítico: fixar as aldeias e com elas os índios, uma vez que muitos destes grupos eram nômades e possuíam uma relação mítica com o território.

É sob esta retórica que em 10 de agosto de 1586 é apresentado o Auto de S. Lourenço, escrito pelo Padre José de Anchieta, para a inauguração de uma nova edificação Igreja. Os autos eram encenações teatrais que transponham para a fala do índio

a mensagem católica em um esforço de penetrar no imaginário do outro. Não por acaso este Auto foi escrito em Tupi, Português e Castelhano, e usava personagens do imaginário indígena associados a demônios.

A Igreja de São Lourenço dos Índios seja pelo nome que carrega ou pela própria identidade que a cidade de Niterói construiu enquanto "cidade de índio", remonta a vontade dos memorialistas do século XX de fazer crer que, na base da atual edificação, tenha existido uma capela primitiva. Mais evidente que a existência de um templo primitivo no século XV é a intenção dos homens do século XX de relacionar a edificação ao final do período colonial e criação da identidade Niteroiense ligando este objeto de memória ao momento histórico mais emblemático da história da cidade, a ocupação portuguesa e suas construções.

2. Arquitetura, patrimônio e performance

Oficialmente a Igreja de São Lourenço é reconhecida como bem material de valor histórico e artístico pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) através do processo de Tombamento nº 0163-T-38 com Registro no Livro das Belas Artes, inscrição nº 213, em 1938, e dez anos depois no Livro Histórico, inscrição nº 247. Por este ato jurídico a União estabelece que essa edificação e seu acervo estão sob a proteção da legislação federal (IPHAN, 1985) e assim o descrevem:

> *[...] feita em pedra e cal, tem linhas arquitetônicas simples, muito representativa que foi o traço marcante na arquitetura dos padres jesuítas. A fachada principal é constituída de porta de madeira de folha dupla almofadada, com molduras de pedra, bem como as três janelas existentes na altura do coro. No interior, a igreja possui altar-mor que representa uma ampliação do estilo dos altares laterais. Ao fundo, pode-se observar um painel, discretamente colocado, visando ocultar uma janela existente. O centro do altar é ocupado pela imagem de São Lourenço ostentando as vestes de diácono. Nos vãos laterais há, ainda, outras pequenas imagens compondo os lugares ali existentes. Na base do altar-mor pode-se observar em quadro central, esculpido em mármore, a cena do suplício de São Lourenço. Ladeando o referido quadro, há ornatos também em relevo, representando turíbulos queimando incenso, e a vinha e o trigo simbolizando o sangue e o corpo de Deus.* (IPHAN, 2020)

As descrições sobre sua arquitetura e objetos talvez deixem de lado a sacralidade desse espaço e o definam sobre a perspectiva científica, jurídica e institucional que o classificam. Como questionou Mairesse (2018), o que a eleição de objetos enquanto patrimônio ou museológicos influência em seu caráter sagrado? A proposta não é responder a este questionamento, mas trazê-lo como reflexão.

No livro de Entringer (2015) a análise da arquitetura jesuítica lhe fez revelar aspectos sobre os processos de olhar e fotografar essas edificações. Existe uma relação métrica e ritual que compõem os processos de construção das igrejas lhes atribuindo simbolismo e características que contam sobre tempos, sobre origem, sobre performances. No caso da Igreja de São Lourenço do Índios o autor irá enfatizar como a edificação remete ao predomínio de "linhas retas, quadradas, retangulares e triângulos, lineares, regulares, simetria, equilíbrio, funcionalidade, estabilidade, sobriedade, austeridade, proporção, ordem, centralização, regra e razão" valores que chama de uma "geometria da história".

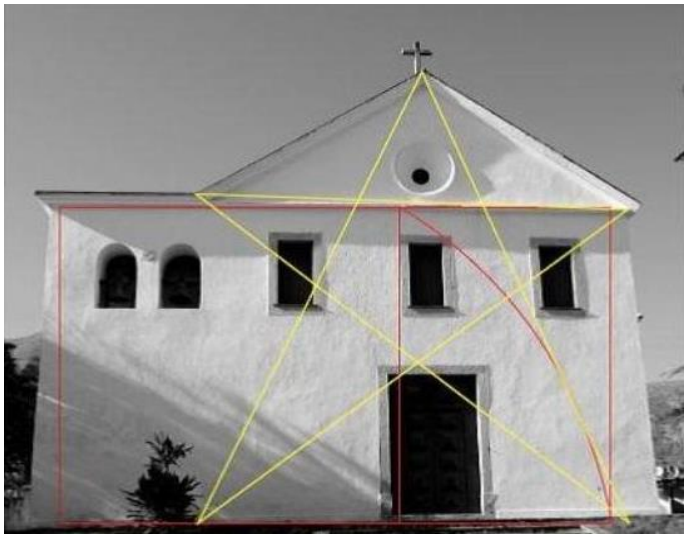


Figura 4. Retângulo áureo e pentagrama na fachada da Igreja de São Lourenço dos Índios desenhado pelo autor. (Entringer, 2015: 106).

Este estudo sobre as suas características arquitetônicas, objetificando o espaço, compõe outro aspecto de sacralidade que perpassa o valor da originalidade dos bens patrimonializados que contam uma história e demarcam um tempo em seu aspecto físico. Essa narrativa que enaltece as similaridades entre Igrejas, formas de fazer, elaboram para a "São Lourenço" outras propostas de peregrinação para além da religião:

Sua fachada-templo constitui-se de corpo composto por porta única encimada por três janelas à altura do coro; o seu coroamento se faz com frontão triangular, onde se encontra o óculo circular. Possui o mesmo partido deixado pelo irmão Francisco Dias para a Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro, construída no século XVI e demolida com o arrasamento do morro do Castelo. Por outro lado, podemos encontrar esse partido na Igreja de São Roque, de Lisboa, cuja fachada fora construída, no século XVIII, na mesma época da reforma da Igreja São Lourenço dos Índios. [...] O seu retábulo-mor, datado do final do século XVI ou início do século XVII, provavelmente é a obra de arte mais antiga da cidade. Trata-se de um trabalho de talha em madeira, de primorosa composição maneirista, classificada por inúmeros estudiosos de arquitetura brasileira como das mais representativas da primeira fase dos retábulos jesuíticos. (Niterói, 2020)

Figura 5. Altar-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios, acervo da pesquisa (2019).
Figura 6. Detalhe da imagem de São Lourenço na Igreja de São Lourenço dos Índios, acervo da pesquisa (2019).

Sua legitimidade enquanto patrimônio também elabora performances de entrar e atuar neste território. A postura daqueles que "zelam" por este Bem através de restauros, de manuais de conservação, de processos de curadoria se dedicam a esse fazer pela crença em certa verdade de realidade, seja na de que a Igreja documenta um período da história de Niterói e do País, seja por seu valor estético, ou por qualquer outro motivo. Mairesse (2018) propõe ironicamente que: "o que distingue o trabalho do profissional de museu e do cientista ou do religioso? A vida científica e museológica pode ser vivida como uma vocação, assim como a vida religiosa" (p.19).

A Igreja de São Lourenço dos Índios então poderia ser pensada como um lugar de devoção e apreciação que, tal como os "lugares de memória" de Assmann (2011), assumem modos de recordar, de usar, de ocupar, de ritualizar em função dos aspectos que culturalmente nos são informados sobre, como também, das próprios experiências dos indivíduos.

Nessa perspectiva é interessante pensar também no espaço físico que a Igreja ocupa, a mesma se encontra no alto, em um outeiro, locais estratégicos seja pela questão religiosa cristã de estar próximo aos céus, seja pelo simbolismo da dominação, seja por questões bélicas militares, seja pelo pesar físico ao qual o sujeito é imposto na subida árdua. Para Entringer (2012), a escolha de lugares com "ar e água" era uma condição aos Jesuítas assim como a "visão do alto" ao favorecer o isolamento, o retiro, prática meditativa dos exercícios espirituais. Sem dúvida o bairro é procurado atualmente pelo

turismo não só pela Igreja e por sua história, mas ainda pela vista privilegiada que mantém. É também ao seu redor que rodas de samba, campeonatos de “altinha”, fotografias de casamento são realizados pelos moradores e visitantes.

Por fim, lendas e mistérios também envolvem a antiga capela, conta-se a história de que haveria um túnel com acesso pelo altar, que levaria os índios lá de cima do morro até próximo à margem da baía, com a finalidade de surpreender o ataque inimigo. Um túnel realmente foi encontrado naquele local, mas seu trajeto nunca foi decifrado. Naquele local conta-se também ter sepultado sob o primeiro degrau do altar-mor da primeira capela da antiga sesmaria Araribóia e seu descendente, o último capitão-mor da Aldeia de São Lourenço, sendo o local batizado de Cemitério dos Caboclos.

A patrimonialização da Igreja atribui a mesma novos simbolismos e misticismos a este lugar, construindo outras formas de sacralidade em uma costura contínua sobre seus usos e narrativas. Afinal, os patrimônios e as sacralidades parecem se manifestar pelos mesmo caminhos: “nas práticas, nas representações, nas expressões, nos conhecimentos e habilidades, assim como nos instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais associados a eles” (Mairesse, F. 2018: 17).

3. Novos usos, novas funções

Recentemente a Secretaria de Cultura do município de Niterói iniciou tratativas com a Universidade Federal Fluminense (Departamento de arte) visando ativar a Igreja São Lourenço dos Índios como “espaço de memória”. Seu objetivo é trazer ao cidadão a lembrança da fundação da cidade. Mais que isso, visa ampliar os modos de uso do espaço da igreja, respeitando os limites patrimoniais e doutrinários, na medida em que o imóvel tombado pela prefeitura, na década de 30 do século passado, não restringe seu uso pela Paróquia de São Lourenço, à qual se encontra vinculada.

Estavam previstas para fevereiro de 2020 reuniões periódicas com a Associação de Moradores e integrantes da Paróquia de São Lourenço, discutindo e divulgando programas e acolhendo sugestões de atividades culturais a serem realizadas na Igreja, com o propósito de estimular um vínculo efetivo com o equipamento. Realização de oficinas de formação musical, visando constituir um Coral Comunitário para eventuais apresentações futuras na Igreja e fora dela, visando divulgar o equipamento. Coordenação de um programa continuado de formação de guias turísticos, visando a implantação de um Programa de Educação Patrimonial, interrompidas por ocasião da pandemia da COVID.

Conclusão

De la misma manera que la musealidad, el valor de la sacralidad evoluciona según los tiempos y las poblaciones: los fetiches se queman, un templo puede ser profanado y, a veces, reutilizado para otro culto (como el Panteón de Roma o Santa Sofía en Estambul) o incluso transformarse en museo (el Museo de Artes y Oficios en París), mientras que los objetos de culto son desacralizados o musealizados. (Beyer y Takke, 2012 in Mairesse, 2018: 18).

É bastante conhecida a distinção que se faz na tradição filosófica Greco-romana entre duas concepções de tempo: o "tempo dos homens" (chronos); cronológico, e o "tempo de Deus" (kairós); eterno. No entanto, "kairós" também era entendido a partir da filosofia de Hipócrates como o "tempo da oportunidade".

O problema da temporalidade tem sido central para teóricos críticos e tem sido teorizado por muitos. As compreensões pós-estruturalistas de fenômenos, como a sexualidade, são amplamente consideradas como fundamentalmente históricas. Segundo K. Honkanen (2007) "uma epistemologia que afirma que todo conhecimento em qualquer momento da história terá uma história" e indaga sobre as palavras 'história' e 'temporalidade' significam nesses contextos específicos? Fazem parte de algum jogo de linguagem ou referem-se a "um passado real", a todos os eventos "reais" que ocorreram "no passado"? (op.cit.).

Quando falamos de história, pensamos necessariamente no tempo cronológico e na memória? E a questão de como vivenciamos o tempo vem à mente quando falamos de temporalidade? Como devemos abordar a temporalidade e a historicidade e como devemos teorizar a relação entre elas? Estes são os desafios encontrados até aqui, no sentido de conciliar os vários tempos e funções do "templo" Igreja de São Lourenço dos Índios.

Referências

Almeida, M. R. C. de. (2006) "De Araribóia a Martim Afonso: lideranças indígenas, mestiçagens étnico-culturais e hierarquias sociais na colônia". Retratos do Império – Trajetórias individuais no mundo português nos séculos XVI a XIX. Niterói: EDUFF. 446p. ISBN: 978-8522804252. p.13-27.

Assmann, A. (2011) Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Unicamp, ISBN: 9788526809598.

Bastos, L., V., R. (2015) Araribóia e a Noiva de Cocar: um estudo referente aos reflexos da hibridização cultural em Niterói no século XVI. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. 167pp. ISBN: 978-85-228-1327-8. [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: https://www.ppcultuff.com/dissertacoes

Entringer, R. (2015) A Cruz e a Quadra na Arquitetura dos Jesuítas no Brasil: um discurso fotográfico. São Paulo: Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

202pp. [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-01022016-172724/pt-br.php
Honkanen, K. (2007) “Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler’s Temporalit.” Journal of Queer Studies in Finland, Suomen Queer-Tutkimuksen Seuran Lehti. Vol 2 (1): 3–14. [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: https://journal.fi/sqs/article/view/53674
Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN). (2020) “Igreja de São Lourenço dos Índios”. [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1644
Leite, S. (1937) Páginas da História do Brasil. São Paulo: Ed. Nacional. 260pp.
Mairesse, F. (2018) “Museology and the Sacred: materials for a discussion”. Paris, ICOFOM, ISBN: 978-92-9012-448-1.
Prefeitura da cidade de Niterói. (2020) “Igreja de São Lourenço dos Índios”. [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: https://www.culturaniteroi.com.br/blog/?id=523
Souza, A. de. (1965) “Padre Gonçalo de Oliveira: um dos pioneiros da fundação da cidade do Rio de Janeiro”. Revista de História (USP). [Consult. 2020-09-09] Disponível em URL: http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/123716

Marcadores identitários rupestres: encontro de culturas no Vale da Serra Branca, Piauí, Brasil

Resumo: *O artigo discute a coexistência de representações rupestres de diferentes cronologias no Vale da Serra Branca (Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil). Registros pintados e gravados em abrigos/tocas, elaborados entre 11 mil anos BP e a primeira metade do século XX, são abordados enquanto marcadores identitários associados a quatro movimentos de ocupação, diversificando-se os sentidos atribuídos ao patrimônio da humanidade ora focalizado.*
Palavras-chave: *arte rupestre; Vale da Serra Branca; arqueologia rupestre; marcadores identitários*.

Rock identity markers: meeting of cultures in the Serra Branca Valley, Piauí, Brazil.

Abstract: *The article discusses the coexistence of rock-art representations of different chronologies in Serra Branca Valley (Serra da Capivara National Park, Piauí, Brazil). Records painted and engraved in shelters, elaborated between 11,000 years BP and the first half of the 20th century, are addressed as identity markers related to four occupation movements, diversifying the meanings attributed to the world heritage now focused.*
Keywords: *rock-art; Serra Branca valley; rock-art archaeology; identity markers.*

Cristiane de Andrade Buco, Brasil
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Superintendência do estado do Ceará
archeocris@icloud.com

Adonias Antonio Galvão Neto, Brasil
Fundação Cultural Grande Pedro II
galvs.adonias@gmail.com

Ana Stela de Negreiros Oliveira, Brasil
Secretaria de Educação do Estado do Piauí
anastelanegreiros@hotmail.com

Joseane Pereira Paes Landim, Brasil
Secretaria de Educação do Estado do Maranhão
joseanepereira1986@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

No acervo arqueológico do Parque Nacional Serra da Capivara (PNSC, Piauí, Brasil, criado em 1979 e declarado patrimônio da humanidade pela Unesco em 1991), uma considerável parcela de registros do pós-contato nele observados são atribuídos aos maniçobeiros - famílias que se ocuparam da extração de borracha de maniçoba, no período entre 1900 e 1960 (Oliveira, 2014). Tal ocupação concentrou-se especialmente no Vale da Serra Branca, faixa longitudinal de aproximadamente 45 km, localizada na porção oeste do PNSC, um vale fóssil onde estão distribuídos 200 sítios arqueológicos com mais de 10 mil figuras pintadas e gravadas (Buco, 2012). A datação (C14) mais

antiga para a ocupação humana nessa área é de 10.800 anos BP, a partir de amostra de carvão da Toca Nova do Inharé (Guidon *et al.*, 2007).

Sem o objetivo de problematizar conceitos e preconceitos da classificação estilística convencional da arte rupestre no país, mas concatenando dados arqueológicos provenientes de escavações e análises de diferentes vestígios, este artigo apresenta reflexões iniciais de uma arqueologia rupestre sobre parcela de um patrimônio da humanidade presente na caatinga brasileira.

1. Cronologia Rupestre no Vale da Serra Branca

Estudos interdisciplinares permitem identificar 4 grupos de ocupação humana desde o Pleistoceno. Os agrupamentos foram denominados *movimentos* em razão da dispersão dos indícios de suas respectivas presenças, sobretudo semelhanças pictóricas, em outras áreas do PNSC e pelo território nacional (Buco, 2012). Trata-se, destarte, de uma arte rupestre que transpassa as atuais fronteiras territoriais, ora analisada em escala analítica que, por sua vez, transcende à cronologia estilística-sequencial tradicional. Nessa perspectiva, distinguimos o vale da Serra Branca a partir da evidenciação de diferenças culturais, cujas representações foram materializadas ao longo dos últimos 10.800 anos, aproximadamente (quadro 1).

Quadro 1: Síntese dos Movimentos de Ocupação no Vale da Serra Branca (Buco, 2012: 513).

Movimento de Ocupação	Período	Cultura Material	Arte Rupestre
MOVIMENTO 1 "Grandes Animais"	Mais antigo que 10.800 BP	(Não foi encontrada)	Sobreposição pictórica
MOVIMENTO 2 "Povos de Transição"	Em torno de 10.800 BP a 6.060 BP	Líticos diversos, incluindo "lesmas" e "ponta de projétil"	Painel enterrado, fragmentos de parede pintada e ocres amarelo e vermelho
MOVIMENTO 3 "Povos de Passagem"	Em torno de 4.970 BP a 940 BP	Líticos diversos, incluindo machados de pedra polida e mão de pilão, fragmentos de cerâmica lisa e corrugada	Painel enterrado, fragmentos de parede pintada, godês, ocre vermelho, lascas com pigmentos, e gravuras
MOVIMENTO 4 "Histórico"	Século XVII à atualidade	Flauta de madeira, fragmentos de cerâmica, louças, vidros	Gravuras sobrepostas, amoladores, jogo de tabuleiro gravado, pilão feito nos blocos soltos, pinturas pretas e brancas

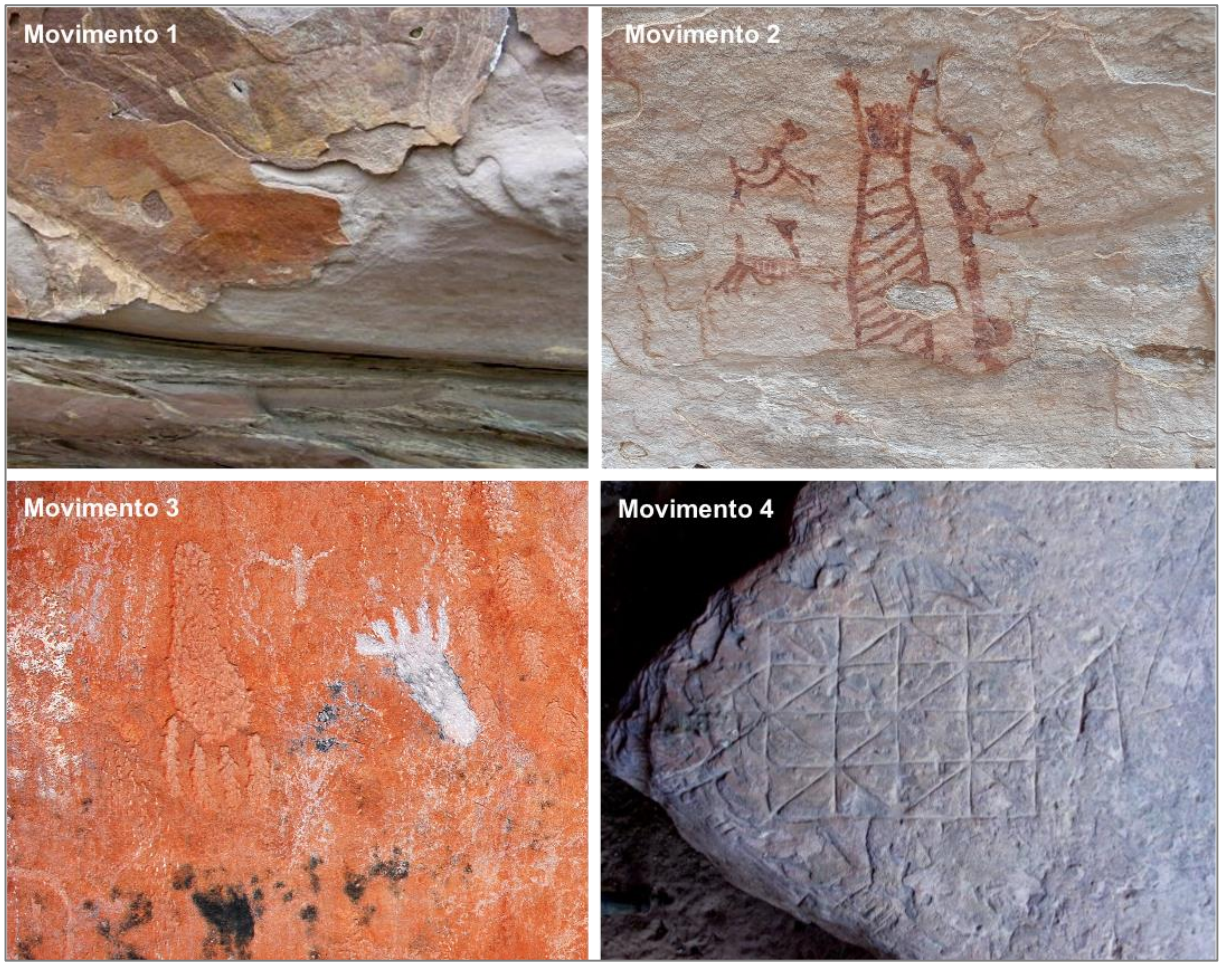


Figura 2. Fotografias de Cris Buco. Registros rupestres dos 4 movimentos identificados no Vale da Serra Branca (2012).

2.Rugosidades e Marcadores Identitários

Para tangenciar a diacronia que orienta a tese dos quatro movimentos, utilizamos aqui o conceito geográfico de rugosidade como chave analítica da arte rupestre e contextos correspondentes a cada um dos movimentos ora destacados. Para Milton Santos, rugosidade refere-se

ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares (Santos, 2006: 92).

Neste texto, compartilhamos da proposta de Alves (2017) de se confrontar o conceito de rugosidade com noções próprias do campo do patrimônio, focalizando a mobilização de rugosidades como marcadores identitários. Nessa perspectiva, concordamos com Candau (2019) quando este acentua os aspectos situacional, relacional e a plasticidade encerrada nas estratégias identitárias, indicando a capacidade de mobilização de suas dimensões como "geradores de diferença" entre grupos sociais.

Assim, as identidades coletivas são vistas não como conjuntos estáveis de traços culturais, essências ou substâncias, mas como representações que, grosso modo,

são produzidas e se modificam no quadro das relações, reações e interações sociossituacionais – situações, contexto, circunstâncias – de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de 'visões de mundo' identitárias ou étnicas (Candau, 2019: 27).

Para o desenvolvimento do objetivo ora assumido, partimos então de uma dupla consideração: dos painéis rupestres como rugosidades do espaço geográfico capazes de articular "matrizes de discursos ou práticas diferenciadas" (Chartier, 1990: 18) e, por conseguinte, como potenciais suportes de memória e de identidade (Candau, 2019).

3. Movimentos de Ocupação

3.1 Movimento 1, "Grandes Animais"

Este movimento é o mais antigo e está associado a figuras de grandes animais pintados, destacando-se o cervídeo. Tais figuras foram identificadas em 28 sítios arqueológicos, estando elas isoladas ou por trás de outras figuras pouco nítidas. Não foram identificados vestígios arqueológicos a elas associados. Concluiu-se tratar de uma arte relacionada à ocupação temporária de caçadores durante a transição entre o Pleistoceno e o Holoceno, quando corria um extenso rio pelo interior do vale, inundando-se os abrigos de cotas mais baixas.

3.2 Movimento 2, "Povos de Transição"

Este é o mais frequente, tanto quantitativamente como na diversidade temática associada à representação dos universos simbólicos e de subsistência; cenas de caça, coleta, dança, jogos, sexo, entre outras, predominando as figuras humanas no centro das narrativas, distribuídas em 127 sítios arqueológicos. É provável que tenham sido realizadas por povos caçadores-coletores em períodos de grandes oscilações climáticas, em paisagens distintas da atual. Um clima mais úmido garantia a existência de espécies vegetais e animais hoje inexistentes, mas largamente representadas na arte rupestre desse vale, como os veados galheiros e as capivaras.

A cronologia foi obtida através de análise do contexto arqueológico associado aos carvões datados, de fragmentos de parede encontrados nessas camadas com carvões, como também de ocres, que indicaram a permanência desses grupos em até pelo menos 6 mil anos atrás. Este período tem a maior concentração de vestígios da cultura material, dado que nos remete a um possível adensamento populacional, por sua vez associado à

disponibilidade de recursos naturais - as chuvas eram abundantes e, provavelmente, corria muita água pelos afluentes que desembocavam no leito principal.

Há referências às técnicas de caça, que podia ser praticada individual ou coletivamente, na arte rupestre. Na maioria das representações de caça coletiva, o animal caçado é um felino, sugerindo-nos um tipo de "caça simbólica". Infere-se que a escolha por representar de uma ou de outra maneira estava diretamente associada ao espaço físico, cuja significância pode ser atribuída tanto à disponibilidade de recursos, quanto ao domínio mitológico, remetido pelos ritos identificados em gestos nas figuras representadas.

3.3 Movimento 3, "Povos de Passagem"

Este movimento, presente em 145 sítios arqueológicos, está relacionado ao período que se inicia por volta de 5 mil anos atrás, momento relacionado à formação do bioma caatinga na região. Sua arte é transitória, relacionada a diferentes migrações que compuseram um mosaico de ocupação pré-colonial. Infere-se que alguns grupos se adaptaram às mudanças climáticas e pouca disponibilidade de água, enquanto outros chegaram, pintando e gravando novos elementos morfológicos, técnicos e temáticos, muitas vezes, sobrepostos aos registros de movimentos anteriores.

Na Toca do Mulungu I, por exemplo, predominam as formas geométricas em detrimento das figurativas. A toca foi ocupada por maniçobeiros, existindo atualmente restos de estrutura de moradia. Ressalte-se que nenhuma pintura do painel pictórico foi destruída pela ocupação mais recente (Figura 2).

Figura 3. Fotografia de Elizabete Buco. Vista das Tocas do Mulungu com vestígios da presença de maniçobeiros e painel pictórico policromático ao fundo (2018).

Outro sítio que evidencia um encontro de culturas é a Toca da Gamela, cuja denominação deveu-se à presença de gamelas de madeira, indicadoras de uma ocupação mais recente. Existem pinturas bicromáticas, em especial antropomorfos, com o corpo preenchido geometricamente, além de um corpus pictórico em péssimo estado de conservação. Ao lado desse sítio existe uma pequena toca, a uns 3 metros de altura, na qual encontramos uma lega, ferramenta fundamental para a extração da borracha de maniçoba (Figura 3).

Figura 4. Fotografias de Cris Buco. Conjunto de imagens da Toca da Gamela. 1. Pote semienterrado; 2. Legas, ferramenta de trabalho dos maniçobeiros; 3. Vista parcial do sítio arqueológico com gamelas na superfície; 4. Antropomorfo policromático (2009).

Na Toca do Morcego, onde foram identificados três movimentos de ocupação, há 500 figuras gravadas sobrepostas em um alto paredão, e poucas pinturas, de excelente qualidade técnica, que variam de 20 a 170 cm de altura. As pátinas identificadas indicam vários momentos de gravação, inferindo várias ocupações, entre 4.290 BP e 2.840 BP, associadas aos grupos ceramistas pré-coloniais (Figura 1 – movimento 3).

3.4 Movimento 4, "Histórico"

Por volta dos anos 1980, era corrente um discurso que relacionava aspectos da ocupação histórica nesse vale a atos de vandalismo, haja vista que alguns sítios foram parcialmente destruídos pelo uso interno do abrigo para moradias temporárias e

permanentes, com instalação de fornos e estruturas de casa, como paredes e bancos. No contexto de difusão do paradigma preservacionista na região, muitos nomes escritos com tinta preta, então associados a pichações, foram apagados. Massas que tapavam gravuras feitas para polir material, antigas ou mesmo mais recentes, foram retiradas. Hoje, entretanto, buscamos observar essas rugosidades de outra maneira: marcadores identitários dos grupos que ocuparam aquele vale num período pós-contato.

Quanto aos aspectos técnicos, a arte rupestre do movimento histórico se diferencia daquela dos movimentos anteriores, basicamente, pela predominância da cor preta, seguida pela cor branca (não mais predominava o uso de vermelho). Nos sítios do Caixa Prego, há representações de carros e aviões pintados de branco, sobre um fundo escurecido de fuligem, e no Boqueirão do Cícero IV, a imagem de um cavalo com rédea indicia a presença humana no período pós-contato. Muitos exemplares dessa arte rupestre apresentam indicativos da mistura de barro claro, cor de areia, para pintar figuras que também nos indicam sobre modos de vida desses autores, como é especialmente observado na Toca dos Nomes. Assim, intitula-se uma parcela como *arte dos maniçobeiros*: caracterizada pela presença de referências ao cotidiano do grupo, como datas e nomes escritos – a exemplo da palavra *manisoba* -, e também pela presença, em diversos abrigos, de sulcos (polissuar) e buracos circulares, grandes e fundos, que possivelmente serviram para preparar o látex da maniçoba e para pilar grãos (Figura 4).

Foram identificados jogos de tabuleiro gravados em diversos blocos, sendo que a denominação mais conhecida para esses jogos é a de tabuleiro de alquerque ou alguergue, como é escrito em Portugal (Fernandes, 2013: 42-54), também conhecido como jogo do moinho (Tina Neto, 2017). O tabuleiro encontrado na Toca da Pedra Solta da Serra Branca (Figura 1 – Movimento 4) é um "alquerque de 16", conhecido entre indígenas como jogo da "onça e cachorros" (Lima, 2005 *apud* Fernandes, 2013: 51). Todavia, não há registro de lembranças, na memória coletiva de maniçobeiros que ocuparam aquela região, de haverem jogado naqueles tabuleiros. Dessa forma, não é possível relacioná-los diretamente, mas inferimos uma ocupação histórica na mesma que remonta aos períodos de conquista e interiorização da colonização.

Ao todo, foram observadas evidências rupestres históricas em 72 sítios arqueológicos nesse vale, sendo 43 sítios com vestígios de cultura material maniçobeira. Esse acervo permitiu dimensionar a importância desse espaço em uma perspectiva de longa duração.

Figura 5. Fotografias de Cris Buco. Arte rupestre associada aos maniçobeiros no Vale da Serra Branca. 1. Toca dos Nomes; 2. Toca do Boqueirão do Cícero IV; 3. Toca do Baixão do Caixa Prego II; 4. Toca da Mangueira do João Paulo (2009).

Conclusões

É certo que ao construir habitações e sistematizar etapas do trabalho em determinadas tocas repletas de representações rupestres, por sua vez associadas a movimentos de ocupação anteriores, os maniçobeiros conviveram diariamente com essas "matrizes de discursos". Sugerimos, então, que diversas ressonâncias das representações rupestres pré-coloniais permearam o encontro de culturas no Vale da Serra Branca ora enfatizado, na medida em que relacionamos a prática dos maniçobeiros de inscrever suas próprias representações de identidade ao poder que a arte rupestre pré-colonial teria exercido sobre tais "expectadores" do século XX, ao "evocar as forças culturais complexas das quais emergiu e das quais ela significa, para o expectador, a sua representante" (Greenblatt, 1991 *apud* Gonçalves, 2007: 215).

Assim, a arqueologia rupestre que se inicia dialoga com uma compreensão da cultura material enquanto "meio efetivo" pelo qual distinções sociais e sistemas simbólicos são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados (Tilley, 2008: 61 *apud* Lima, 2011: 19). Ao propor uma significação dos marcadores identitários

rupestres maniçobeiros não em termos de vandalismo, mas situando-os como arte rupestre de uma temporalidade imediatamente anterior aos processos de territorialização e patrimonialização do Parque Nacional Serra da Capivara, esta pesquisa tensiona a consagrada premissa que estabelece uma inextricável correlação entre arte rupestre e sociedades ágrafas.

Referências

Alves, Maria do Carmo (2017) "Usos do território e rugosidades". Tese. Universidade de São Paulo.

Buco, Cristiane de A. (2012) "Arqueologia do Movimento: Relações entre a Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca." Tese. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro Vila Real.

Candau, Joel (2019) "Memória e identidade". São Paulo: Contexto. ISBN: 978-85-7244-647-1.

Castro, Ina E. de (2002) "A região como problema para Milton Santos". Scripta Nova. Revista electrónica de geografia y ciências sociales. ISSN: 1138-9788. Vol. VI (124) [Consult. 2020-11-16] Disponível em URL: http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-124.htm

Chartier, Roger (2002) "A história cultural entre práticas e representações". Algés: Difel. ISBN: 972-29-0584-8.

Fernandes, Lídia (2013) "Tabuleiros de Jogos inscritos na Pedra – Um roteiro lúdico português". Lisboa: Apenas Livros. ISBN: 978-989-618-411-7.

Gonçalves, José Reginaldo S. (2007) "Antropologia dos Objetos". Rio de Janeiro: Iphan. ISBN: 07-4138.

Guidon, Niède; Buco, Cristiane A. & Ignácio, Elaine (2007) "Escavações em três abrigos da Serra Branca – Nota prévia". Revista *Fumdham*entos, VI: 53-73.

Lima, Tania A. (2011) "Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais". Ciências Humanas, 6 (1):11-23. ISSN: 1981-8122.

Oliveira, Ana Stela de N. (2014) "Catingueiros da Borracha: Vida de Maniçobeiro no Sudeste do Piauí 1900/1960." São Raimundo Nonato: FUMDHAM/PETROBRÁS.

Santos, Milton (2006) "A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção." São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 85-314-0713-3.

Tina Neto, Rui. (2017) "Tabuleiros de Jogo do Moinho no Norte das Beiras e Trás-os-Montes: Subsídios para a investigação de material lúdico ancestral em Portugal." Antrope, 6:30-53. ISSN 2183-1386.

O sagrado na Serra Branca: uma história de pertencimento dos Maniçobeiros e descendentes

Resumo: *Os maniçobeiros são trabalhadores que extraíam o látex da maniçoba, matéria prima da borracha, na região do atual Parque Nacional Serra da Capivara. Este trabalho analisa o patrimônio cultural desses trabalhadores e a sua relação com o mesmo. Pretende-se compreender como a relação dos maniçobeiros com o grupo e com seu lugar influenciou na formação de sua identidade.*
Palavras chave: *Maniçobeiros, Patrimônio, Identidade.*

The Sacred in the Serra Branca: a history of belonging from Maniçobeiros and descendants.

Abstract: *The "Maniçobeiros" were workers that used to extract latex from the maniçoba tree in the region in wich is now located the National Park "Serra da Capivara". This paper presents an analysis of their cultural heritage and aims to comprehend the formation of this group's identity by looking at the relationship between themselves, as a social group, and the place they inhabited in the past.*
Keywords: *Maniçobeiros, cultural heritage, identity.*

Ana Stela de Negreiros Oliveira, Brasil
Secretaria de Educação do Estado do Piauí
anastelanegreiros@hotmail.com

Joseane Pereira Paes Landim, Brasil
Secretaria de Educação do Estado do Maranhão
joseanepereira1986@gmail.com

Adonias Antonio Galvão Neto, Brasil
Fundação Cultural Grande Pedro II
galvs.adonias@gmail.com

Cristiane de Andrade Buco, Brasil
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Superintendência do Estado do Ceará
archeocris@icloud.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O presente artigo resulta de pesquisas de identificação das referências culturais de um grupo social que habitou a espacialidade da Serra que, atualmente, faz parte do Parque Nacional Serra da Capivara (Piauí – Brasil). Com base em análise bibliográfica e de discursos memoriais provenientes de entrevistas realizadas com maniçobeiros, dirigimos o olhar para representações de identidades dessas pessoas que estão vinculadas às paisagens, aos objetos, às lendas, aos saberes, às técnicas e aos seus hábitos. É um

trabalho sobre a preservação de um patrimônio cultural e valorização de um lugar sagrado para os maniçobeiros.

O artigo versa, portanto, sobre a valorização da Serra Branca como lugar que agrega diferentes sentidos do sagrado atribuídos por maniçobeiros.

1.Contextualização histórica

Com o desenvolvimento das indústrias automobilística e elétrica no início do século XX, ocorreu o incremento do extrativismo de árvores produtoras do látex para a fabricação da borracha. No Estado do Piauí, o grande incentivo foi para a extração do látex da maniçoba (*Manihot*). O governo piauiense percebeu nessa atividade uma forma possível de desenvolver a economia local. A maior concentração de árvores se encontrava em terras devolutas no Estado correspondente aos atuais municípios de São Raimundo Nonato, São João do Piauí, Caracol e Canto do Buriti. O extrativismo da maniçoba durou até a década de 1960. Entre 1913 e 1940 os preços decaíram, mas a atividade persistiu em menor escala (Oliveira, 2014).

Nos períodos do *boom* da maniçoba, famílias inteiras se deslocaram de diversas regiões do país para a região de São Raimundo Nonato na intenção de trabalhar com o extrativismo da maniçoba. Nesse artigo iremos falar sobre o grupo de maniçobeiros - homens, mulheres e crianças -, que trabalharam na extração do látex da maniçoba na Serra Branca, localizada à oeste do Parque Nacional Serra da Capivara, entre as décadas de 1940 a 1960.

Toda essa experiência de vida estabelecida desde o plantio até a comercialização da maniçoba constituiu uma forma de vida única, uma organização – cultural, social e econômica – estabelecida apenas nessa região, gerando um patrimônio cultural material e imaterial singular (Oliveira, 2014).

Os trabalhadores organizaram suas moradias nos lugares antes vistos como “locais de selvagens,” área que foi ocupada pelos nossos pré-históricos. Segundo Buco (2012), esses abrigos são característicos da formação arenítica do local conhecida como Formação Cabeças do Grupo Canindé. “Os arenitos maciços são cortados por vales e *canyons* com vertentes abruptas ou com paredes verticais formando tetos” (Buco, 2012, p: 32).

Cerca de 48 abrigos foram adaptados pelos maniçobeiros com a construção de paredes e formação de cômodos, equivalente a quarto e sala. Geralmente, as paredes eram construídas com barro e fragmentos de rochas (Figura 1).

Os maniçobeiros que habitaram os abrigos conviveram com registros rupestres, reocupando a mesma área e construindo um novo espaço, com novos simbolismos e adaptações culturais. (Alcântara, 2009, p. 32)

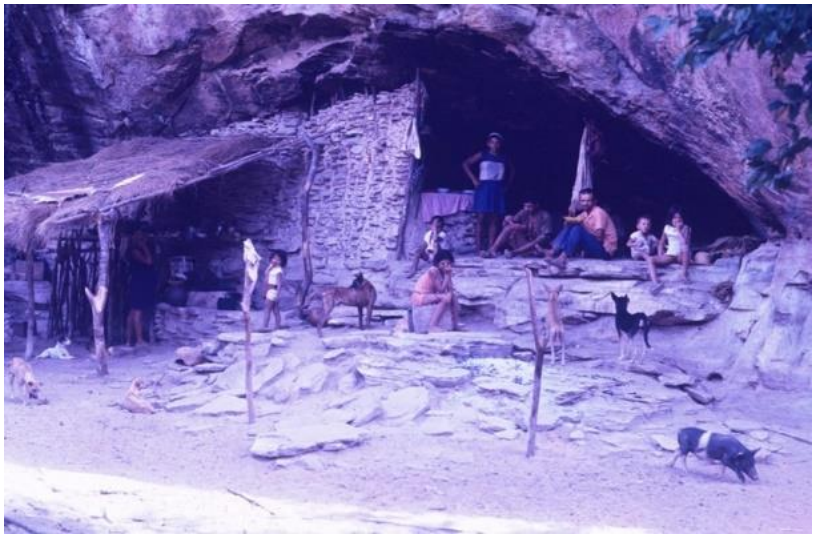


Figura 1. Família do Senhor Osvaldo Sabino na Toca do Juazeiro da Serra Branca. Acervo FUMDHAM (Brasil, 1978).

Com a criação do Parque Nacional Serra da Capivara, em 1979, as famílias que moravam no parque foram indenizadas e removidas da área de proteção integral. Alguns se mudaram de cidade e outros moraram na casa de parentes ou em casas alugadas em São Raimundo Nonato, até que em 1997, o INCRA a pedido do IBAMA criou o assentamento Novo Zabelê, localizado à 12 km do centro de São Raimundo Nonato e reassentou as pessoas que moravam no antigo Zabelê.

É, principalmente, nesse assentamento que os maniçobeiros da Serra Branca vivem atualmente. Houve muitas mudanças em suas vidas, tiveram que se adaptar aos trabalhos e à vida na cidade. A saudade dos tempos da maniçoba se faz presente no cotidiano de homens e mulheres que viram seu ofício se findar e passaram pela mudança de ver o lugar onde trabalhavam e moravam se transformar num Parque Nacional e suas casas foram adaptadas ao turismo. Mesmo assim, sempre que falam sobre o passado expressam sua saudade e seu orgulho.

2.Cada lugar, uma história

No âmbito da Geografia Humanista, a conceituação de lugar refere-se fundamentalmente à articulação de experiências e vivências em um dado recorte espacial. Tidos como "núcleos de valores," os lugares são, assim, balizados por *"uma profunda e*

imediata experiência do mundo que é ocupado com significados e, como tal, é a própria base da existência humana (Relph, 1980: 5 apud Ferreira, 2000: 67).”

Pela ênfase conferida às experiências subjetivas, tal perspectiva de lugar apresenta-se intimamente ligada às noções de memória e identidade (Ferreira, 2000: 68). Considerando ainda que o lugar pode ser “onde alguém está e, talvez, os lugares e paisagens de que ele se lembra” (Relph, 1980 apud Ferreira, 2000: 68), tratamos aqui a Serra Branca como um lugar não mais habitado fisicamente pelos maniçobeiros, mas habitado simbolicamente por esses sujeitos, a partir da transmissão de recordações acerca de diversas celebrações que ocorriam em certos abrigos sob rocha, caminhos e paisagens.

Assim, destacaremos relações de pertencimento de parcela dos maniçobeiros com a Serra Branca, bem como, a manutenção de laços de parentesco consanguíneos e espirituais internamente à comunidade maniçobeira. Esse segundo ponto é perceptível entre habitantes do assentamento Novo Zabelê, onde tios, sobrinhos, primos, avós, netos, cunhados, sogras, padrinhos e afilhados que tiveram a formação de sua família no período da maniçoba.

Muitos são os locais que aguçam as lembranças dos entrevistados, em alguns casos são lugares que transparecem uma importância para o grupo. Buscamos destacar o caso da Toca do João Sabino e o Olho d'água da Serra Branca, em outros casos são lugares que demonstram valor para o indivíduo, como a toca onde morava. Em todos os casos, percebe-se a importância que as experiências vividas na Serra Branca ainda têm na vida dessas pessoas.

2.1– Toca do João Sabino

Dentre os momentos de confraternização e diversão dos maniçobeiros, destacava-se a novena de São João. O novenário acontecia na Toca do João Sabino, com início em 15 de junho e término na noite do dia 23 do mesmo mês. Ao final do último dia de “reza,” ocorria uma grande festa com a participação de moradores da Serra Branca e de localidades vizinhas. Todos os entrevistados mencionaram essa celebração. Durante as visitas à Serra Branca alguns relataram o hábito de vender maniçoba especialmente para comprar roupas para a festa de encerramento do novenário. Mesmo as gerações mais novas conheciam as histórias das festas contadas por seus avós ou pelos pais e tinham interesse em conhecer esse lugar.

Segundo Ferreira (2000) o lugar estimula a lembrança daqueles que vivenciaram ou compartilharam um passado em comum. No caso da Serra Branca isso se amplia aos

componentes do grupo que não vivenciaram, mas, que através da oralidade conheceram as histórias vividas por seus familiares.

Era uma experiência muito importante na vida dos maniçobeiros, pois era o momento de encontro e confraternização entre eles, a oportunidade de reencontrar familiares e amigos que moravam em outras localidades. São muitas as lembranças desse evento: eles lembram com muitas risadas, contam histórias com tanto detalhe e empolgação que parece que aconteceu a poucos dias. Dolores Hayden afirma que a memória, seja individual ou coletiva, está intimamente ligada à formação do lugar. Para ela as memórias estão armazenadas "nas paisagens urbanas que seriam, deste modo, verdadeiros armazéns de memória social" (Hayden apud Ferreira, 2000, p: 68). No caso dos maniçobeiros suas memórias também estão guardadas nas paisagens e nas tocas da Serra Branca (Figura 2; Figura 3; Figura 4).

Figura 2. Fotografia de Cris Buco. Vista da Toca do João Sabino inserida na Paisagem da Serra Branca com a caatinga verde (2006).

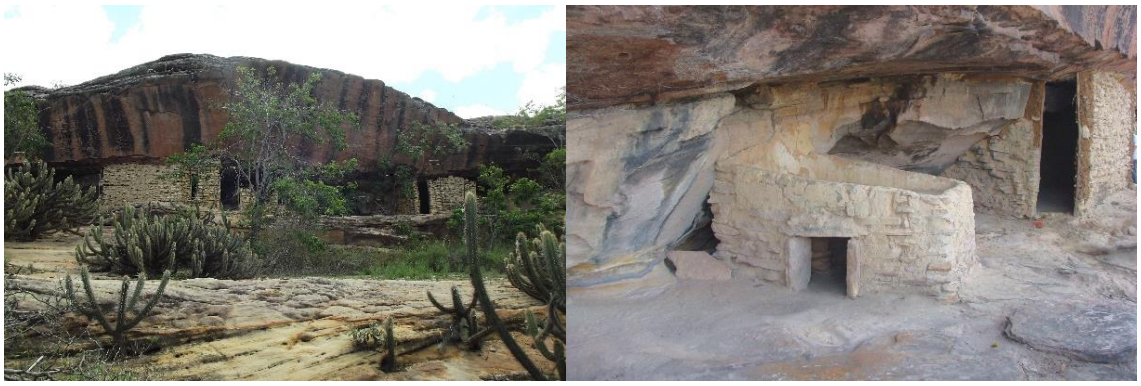


Figura 3. Fotografia de José Lucas Pereira. Visão geral da Toca do João Sabino (2013).
Figura 4. Fotografia de Ana Stela de N. Oliveira. Forno para fazer farinha localizado na Toca do João Sabino (2014).

2.2 – Olho d'água da Serra Branca

A região em estudo está localizada no semiárido nordestino, região carente de água potável, justificando assim, a importância de se viver em lugares próximos á pontos de água.

Segundo Godoi (1998), os moradores de algumas localidades do sertão viam a Serra Branca como "oposição ao território conquistado," era um espaço selvagem, morada de seres encantados e índios, porém, necessária em época de seca, pois guardava em suas matas olhos d'água que "nunca secavam." Assim a Serra Branca servia de refúgio em épocas sem chuva.

O Olho d'água representa a sobrevivência do grupo, um lugar que fornece água o ano todo para a comunidade e, foi relatado que era comum realizar piqueniques na área do olho d'água. Nesses encontros as lembranças de infância são reavivadas quando se menciona o olho d'água ou quando a comunidade visita. Essa é a característica de outro elemento constitutivo da memória: o lugar. O Olho d'água da Serra Branca é um ponto de apoio para a reminiscência da comunidade maniçobeira (Figura 5).

A importância dada ao Olho d'água pela comunidade pode ser observada nos momentos de preocupação com a manutenção da infraestrutura do mesmo. Tanto nas visitas técnicas quanto nas entrevistas observou-se essa preocupação.

Figura 5. Olho D'água da Serra Branca. Acervo IPHAN (2014).

2.3 – Lugares e valores individuais

Um espaço para se tornar lugar não precisa ter sempre um significado coletivo, ele pode ter uma representatividade apenas individual. Pode ser um lugar que tenha valor para uma pessoa ou família que viveu ou passou por momentos significativos no mesmo. "O lugar se estrutura na relação do "eu" com o "outro," o palco de nossa história, em que se encontram as coisas, os outros e a nós mesmos" (Moreira; Hespanhol, 2007, p: 51).

Na Serra Branca além da relação com o todo, existem lugares importantes para uma família ou um indivíduo. Esses locais são representados pelas tocas, moradias dos maniçobeiros. Em muitos casos uma toca específica pode não ter uma representatividade coletiva, mas, possui valor para a pessoa que morou naquele local e, caso de algumas entrevistadas, tiveram seus filhos lá. Sem o auxílio de médicos ou enfermeiros, as parteiras faziam os partos nas tocas.

Um aspecto interessante são as tocas, como a Toca da Pedra Solta, que serviam de rancharia para os maniçobeiros que trabalhavam em outras localidades e passavam pela Serra Branca quando viajavam para São Raimundo com o objetivo de vender o látex da maniçoba. Era um local de descanso e, ao mesmo tempo, servia como ponto de encontro entre os maniçobeiros.

Conclusão

Verificamos que os maniçobeiros possuem um vínculo com a paisagem e com as tocas, que antes foram suas moradias. A Serra Branca ainda tem significado para esse grupo: os maniçobeiros atribuem valor sentimental aos lugares que fizeram parte de suas

vidas no passado. O trabalho e o elo com o grupo ajudaram a moldar seu modo de vida e sua identidade. Eles estão imbuídos de simbolismo e sentimento.

Entre os carreiros, as serras e a chapada existem lugares significativos para os maniçobeiros, tanto como espaços coletivos quanto individuais. O Olho d'água da Serra Branca e a Toca do João Sabino são lugares sempre mencionados nas entrevistas com muito carinho e respeito.

Outras tocas se tornam significativas individualmente, principalmente, para os que moraram naqueles lugares. Elas eram o lar dessas pessoas, que passaram muitos anos de suas vidas morando nelas, vivendo momentos de alegria e tristeza. Assim, em cada toca há uma história, uma lembrança de momentos importantes para cada um.

Referências

Alcântara, Tainã M. (2009) "A ocupação maniçobeira dos abrigos sob rocha no PNSC: uma abordagem arqueológica." Monografia. UNIVASF.

Buco, Cristiane de A. (2012) "Arqueologia do Movimento: Relações entre a Arte Rupestre, Arqueologia e Meio Ambiente da Pré-história aos dias atuais, no Vale da Serra Branca." Tese. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro Vila Real.

Ferreira, Luiz Felipe (2000) "Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo." Território. Rio de Janeiro, UFRJ, ano V, n. 9.

Godoi, Emília P. de (1998) O sistema do Lugar. In: Niemeyer, "Além dos territórios: um diálogo entre a antropologia indígenas, os estudos rurais e os estudos." Campinas, SP; Mercado das Letras.

Landim, Joseane Pereira Paes (2014) "Serra Branca dos Maniçobeiros: um conjunto habitacional sob rocha que (sobre) vive na memória." Dissertação. IPHAN.

Moreira, Erika Vanessa. Hespanhol, Rosângela A. de Medeiros (2007) "O lugar com uma construção social." Revista Formação, nº 14, vol. 2.

Oliveira, Ana Stela de N. (2014) "Catingueiros da Borracha: Vida de Maniçobeiro no Sudeste do Piauí 1900/1960." São Raimundo Nonato: FUMDHAM/PETROBRÁS.

10. A Casa como Atelier

O Ateliê como Santuário: uma experiência artística em tempos de pandemia

Resumo: *O espaço enquanto Morada, pode ser Lugar de reflexão, de conhecimento, produção e transformação. Toda esta ambiência, a dinâmica que nele habita, é a sua ritualística. Esse Lugar de encontro com o que há de mais profundo, pode ser o Ateliê do artista, onde se desenvolve a poética da criação. Pretende-se com este artigo refletir sobre o processo artístico em tempos de isolamento pela Covid-19, sendo o Ateliê observado como Santuário.*
Palavras chave: *arte, confinamento, Covid-19, pintura, desenho.*

The Atelier as Sanctuary: an artistic experience in times of pandemic

Abstract: *The space as a Home can be a Place for reflection, knowledge, production and transformation. All this ambience, the dynamics that inhabit it, is its ritualistic. This Place of encounter with the deepest, can be the artist's Atelier, where the poetics of creation is developed. This article intends to reflect on the artistic process in times of isolation by Covid-19, with the Atelier being observed as a Sanctuary.*

Keywords*: art, confinement, Covid-19, painting, drawing.*

Cláudia Matos Pereira, Brasil e Portugal
Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes (CIEBA)
claudiamatosp@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

"O sentir é tudo, nome é som e fumaça."
Rudolf Otto

Segundo Rudolf Otto (2007: 5), "o estremecimento é o melhor que há na humanidade. Por mais que o mundo lhe dificulte o sentimento, arrebatado ele sente fundo o assombroso." Em tempos de pandemia, cada ser humano pôde sentir mais intensamente a sua vulnerabilidade e repensar a existência em momentos de confinamento. A Morada tornou-se o centro de seu mundo e o quotidiano essencial adquiriu outras conotações. A forma como se elabora e se organiza um espaço, preenchendo-o com valores de caráter simbólico é o que o transforma um mero local em um Lugar, repleto de sentido.

O objetivo deste artigo é dialogar sobre o Ateliê como Santuário, com algumas breves perspectivas destes espaços e apresentar uma experiência da artista plástica Cláudia Matoos, em seu Ateliê, que se tornou o seu Santuário em tempos de pandemia.

Cláudia Matoos é brasileira e portuguesa e, desde os anos de 1980, tem participado de exposições coletivas e individuais, nacionais e internacionais. Ela passou da figura humana nos anos de 1980 até chegar à abstração nos anos de 1990. Desde o início de sua carreira, seu nome artístico foi Cláudia Regadas, até o ano de 2000. Permaneceu na pintura abstrata até 2013. Em 2015, concluiu o Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Neste ano, retomou o seu trabalho artístico em Portugal, desenvolvendo o conceito de "Conexões com a paisagem" na pintura, no desenho e fotografia. As florestas presentes nos arredores de seu Atelier a inspiraram, gerando uma série de pinturas com um olhar metafísico para além da paisagem. A artista passou por um processo impactante, de retorno completo à figuração, após tantos anos imersos na abstração. Em 2020, em tempos de confinamento, ela desenvolveu uma nova série de trabalhos relacionados à esta temática (Instagram @claudia_matoos).

O espaço enquanto Morada, pode ser Lugar de reflexão, introspecção, meditação, construção e dedicação do artista. Em confinamento, o Ateliê, mais do que nunca, tornou-se o centro gravitacional dos artistas, com uma carga simbólica de maior intensidade.

1. O Ateliê como centro gravitacional do artista – O Santuário

A definição da palavra Ateliê revela, em sua dimensão mais abrangente:

o local onde artesãos ou operários trabalham em conjunto, numa mesma obra ou para um mesmo indivíduo; oficina; local preparado para a execução de trabalhos de arte, fotografia, etc; estúdio; grupo de artistas, assistentes e aprendizes que trabalham sob a direção de um mestre artista ou artesão; lugar onde um artista trabalha (Houaiss, 2002: 430).

Neste artigo será utilizada a perspectiva do Ateliê como lugar onde o artista trabalha sozinho. Algo de diferente pode se manifestar, algo de diferente pode se mostrar.

Ter ou não ter um Ateliê? Eis uma questão que não deve existir. A existência deste local para o artista, seja ele qual for, é fundamental. Pode ser em casa, em um pequeno ambiente, seja ele qual for. É neste espaço que surge a força geradora que move a dimensão espiritual, simbólica, do imaginário do artista e que vem a desencadear a expressão nas mais variadas técnicas, através da dimensão prática, de quaisquer atividades, de expressões físicas ou materiais desta intencionalidade, proposta de comunicação, conexão ou diálogo. Existe uma fenomenologia neste processo que inicia com a ideia, se transmuta com a matéria ou o ato, que se concretiza ao final. Este processo de criação segue uma ritualística própria, demanda um tempo, concentração, dedicação e imersão, que acaba por configurar e transformar o Lugar do Ateliê em um Santuário.

Esse Lugar é capaz de promover uma vivência intimista única ao artista. “Isso o obriga a passar algum tempo consigo mesmo, olhando e pensando no seu trabalho,” fato que nem sempre é uma “experiência fácil ou confortável” (Davis &Tilley, 2017: 18).

O pintor português Júlio Pomar, assim descreve a sua experiência em Ateliê:

No atelier faço e refaço – por vezes sem sequer me dar ao trabalho de desfazer. Não só para fazer melhor. Mas também por necessidade de destruir, de remastigar uma dada experiência que não me matou a fome […] Não para viver em memória como se vive fechado em casa, mas para, “fazendo,” aguentar o presente (Pomar, 2014: 28).

Os artistas deparam-se com os seus próprios caos, ou com os seus tédios, com as íntimas inquietações sobre o Mundo, angústias, as vivências quotidianas e globais que os atingem.

A artista iraniana Shirazeh Housahiary, revela na obra *Sanctuary –Britain’s Artists and theirs Studios,* que “o mundo é um lugar caótico. Quando chego no meu ateliê, aquele é um lugar onde o caos é unificado. Para mim, essa é a força mais criativa do universo” (Davis & Tilley, 2017: 19).

Na mesma obra *Sanctuary*, supracitada, Iwona Blazwick, crítica de arte e diretora da Whitechapel Art Gallery comenta: “o ateliê é um lugar para vermos o que o tédio pode libertar” e então complementa “…com o tédio vem uma hiperconsciência do tempo, retardado ao ponto da exaustão,” concluindo que “o tédio é a mãe da invenção” (Amirsadeghi & Eisler, 2012 :19).

O Ateliê é um espaço de trabalho constante e de um compromisso inesgotável do artista com sua obra. Ter um Lugar reservado para produzir é ter um espaço para refletir o Mundo. Este Lugar mítico pode ser real, físico, demarcado, dentro ou fora de casa – pessoal ou abstrato, ou até mesmo ao ar livre.

O artista plástico brasileiro Dnar Rocha declarou: “Meu ateliê é na minha cabeça” (Pereira, 2015: 107).

O Ateliê de Cézanne, em Aix-en-Provence, com seus móveis, objetos de culto, modelos utilizados para suas pinturas de natureza morta, toda aquela ambiência envolta pelos aromas das tintas a óleo, com suas grandes vidraças permitia que adentrassem os raios de luz, carregados de tonalidades do céu, das folhas e galhos das árvores que circundavam aquele espaço, criando uma atmosfera, num apelo, como um “chamado da natureza”, à alma do pintor. Era possível também avistar a enigmática Montanha de Santa Vitória, um rochedo branco repleto de tons azuis que, de forma obsessiva afetou o pintor em sua rotina – na sua ritualística do ato de pintar – transferia-o também para fora do Ateliê, como um celibatário, a percorrer caminhos e percursos diariamente para o campo.

A Paisagem, a Natureza também já era um laboratório de estudo e pesquisa, mas tornou-se o seu grande Ateliê – o seu espaço Sagrado, o seu Santuário. A Montanha de Santa Vitória é um exemplo disto. O artista, em uma inexaurível convocação interior, realizou cerca de quarenta e quatro pinturas a óleo e quarenta e três aquarelas retratando esta montanha, antes de sua morte, seguindo uma ritualística própria, em suas peregrinações cézannianas ao ar livre.

O Ateliê de Claude Monet em Giverny foi concebido como um local tranquilo onde o pintor trabalhou, consolidou a sua carreira e recebia seus amigos e artistas. Reformou a casa, já era um apaixonado por jardinagem, iniciou um projeto arrojado e contínuo de investimento em jardins, lagos e ponte, em seu entorno, tornando toda aquela paisagem maravilhosamente recriada, em uma diversidade de cores e formas exuberantes em um verdadeiro Santuário de inspiração para o qual dedicou, com grande devoção e entrega, todos os anos de intensa pintura até o fim de sua vida.

Alberto Giacometti possuía seu Ateliê em Montparnasse, Paris, local aberto aos amigos e aos estranhos que quisessem lá entrar. Era um espaço de vinte e três metros quadrados repleto de fragmentos de gesso, e materiais diversos. As paredes cinzentas, com esboços e traços do artista…pelas vidraças havia a luminosidade um pouco turva. As prateleiras abarrotadas de objetos, esculturas, projetos. O teto muito alto e a iluminação fraca. Um certo caos, uma verdadeira bagunça aparente para quem lá chegasse. Para o artista, o ambiente perfeito. Durante quase trinta anos não havia água no Ateliê. O ambiente era frio, precário, mas Giacometti trabalhava intensamente, como se não se importasse. A poeira dominava tudo. No chão, o pó e todos os fragmentos de gesso testemunhavam os trajetos ritualísticos do artista que, ao andar pelo espaço, deixava as suas marcas. Era um Lugar tão simples, caindo aos pedaços, cabia tudo, tão belo, mítico – o Santuário de Giacometti.

O artista Júlio Pomar afirma “nalguns pintores, se é certo que a narração dramática que lhes é própria impõe a sua liturgia […]” (Pomar, 2014 :50). Um dos significados da palavra liturgia é o “conjunto de formas (palavras e gestos) utilizadas na realização de cada um dos ofícios; rito” (Houaiss, 2003: 2297). Observa-se que nos mais variados casos, cada artista desenvolve seus ritos específicos, técnicas e dinâmicas próprias, sacralizando os seus espaços e Ateliês de forma diferenciada, muitas vezes, inconscientemente. Neste breve artigo não será viável apresentar inúmeros exemplos de Ateliês de artistas, das mais variadas técnicas artísticas da arte contemporânea, o que seria

ideal e enriquecedor para a complementação deste estudo. Estes foram rápidos exemplos ilustrativos para refletirmos sobre a sacralização destes espaços.

"O 'Nosso Mundo' situa-se sempre no Centro" (Eliade, 1992 :27) e para cada artista, o Lugar de conexão consigo próprio, o Ateliê é o seu Mundo, o seu Santuário particular.

2. Uma experiência artística de Cláudia Matoos em tempos de pandemia

Durante a pandemia da Covid-19, a Casa adquiriu uma outra proporção, uma nova configuração. Os objetos, os livros, a música, as plantas – tudo alcançou nova escala – diferentes relações. O confinamento tornou a Casa e o Ateliê, o centro do universo pessoal. Os objetos conquistaram novas interlocuções. **O Ateliê se tornou "O Santuário,"** o local de refúgio e paz, para se repensar as mazelas e sofrimentos diários com a avalanche de notícias e de imagens tristes sob as nossas cabeça. A vida se alterou completamente. Nos isolamos. Vários atos solidários surgiram e nos emocionaram. O número de mortos provocou um impacto profundo. Covas, valas comuns…cenas chocantes…

O Ateliê, sob a minha perspectiva, sempre foi um Laboratório de pesquisa, de criação, experimentação, um lugar de liberdade e reflexão. Luz e sombra. Cor. Tintas, lápis, pincéis, carvão, pastéis, sanguínea, vernizes, pigmentos, telas, papéis. Objetos. Fragmentos de troncos, pinhas, galhos secos, conchas, pedras. Vestígios da natureza. Cavalete, mesas, estantes. Um mundo de possibilidades. Desenhos e pinturas realizadas. Outras, por terminar. Cheiro de tinta. Cheiro de Vida.

É a Vida que importa neste momento – é este o alerta – o essencial.

O meu processo artístico se compõe de três elementos:

O apelo + a memória + a persistência

O apelo interno é visceral… me acompanha diariamente e utiliza da memória para motivar e me induzir à pesquisa, à experimentação e à criação. Vive-se no apelo e no chamado interno da produção, que não se sabe de onde vem… sente-se um dever de produzir e de criar…

Na quarentena uma série de trabalhos sobre a pandemia foi desenvolvida, dentre os quais, apenas três serão apresentados.

Estamos ainda unidos e conectados pela internet, mas o simples ato inocente de tocar as mãos pode levar o ser humano a se contaminar e a perder a sua vida. Isto me marcou profundamente – o Toque X a Morte. Surgiu a ideia de que o Toque poderia

existir através da Redoma de vidro, uma forma de proteção positiva. Assim, foi criada a pintura, em díptico, “The Touch in 2020” (figura 1). Cada pessoa poderá se sentir como um ser fechado em uma Redoma de vidro, em seu quotidiano repleto de cores, de anseios e esperança. Esta motivação pode ser a força que se contrapõe à circunstância externa e cinzenta que nos envolve globalmente. A resiliência humana, aqui se revela.

Figura 1. “The Touch in 2020” - Cláudia Matoos. (Díptico 120 cm x 80 cm) Acrílico s/ tela. Fotografia de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da artista)

A tela “Overcoming 2020” (figura 2) demonstra o conceito de ultrapassar e vencer o ano de 2020, assim como a pandemia. É a imagem de meu pé descalço que caminha livremente pisando sobre um piso liso, vermelho, vazio de vegetação, porém repleto de máscaras já usadas, como se esta fase fosse um passado e estivesse sendo ultrapassada. À frente há pequenas flores que surgem no vazio. A capacidade do ser humano em adaptar-se a novas condições de sobrevivência, de reinventar-se e de percorrer uma nova fase é evidenciada.

Figura 2. "Overcoming 2020"- Cláudia Matoos (80 cm x 60 cm) Acrílico s/tela. Fotografia de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da artista)

O desenho "Stay at Home in 2020" (figura 3) foi realizado para o projeto Internacional *Art Aviso (2020),* no evento *Door to Door UK & Europe (Art in the time of COVID-19 or Art from isolation)* em que os artistas convidados receberam, via e-mail, uma página aleatória da *Newnes' Pictorial Knowledge 1950's Encyclopedia (Edited by Enid Blyton)* para criar uma obra de arte relacionada à página recebida, para uma exposição virtual e uma exposição física/presencial em Berlim em 2021. Recebi a página *"The comb of the honey bee"* em preto e branco, em que havia somente uma imagem antiga, de um favo de mel vazio. O tema motivou-me a criar uma metáfora sobre a organização social das abelhas, para este desenho. Elas realizam o seu trabalho essencial e retornam à colmeia, para as demais tarefas fundamentais. Estabeleci a "Conexão" entre a Covid-19, o *modus vivendi* das abelhas e o nosso. Neste momento, a pandemia nos exige o essencial, para a manutenção da vida. A natureza é sábia e nos acena com um exemplo. O confinamento, o isolamento social, os cuidados essenciais e a cooperação estão aí representados.

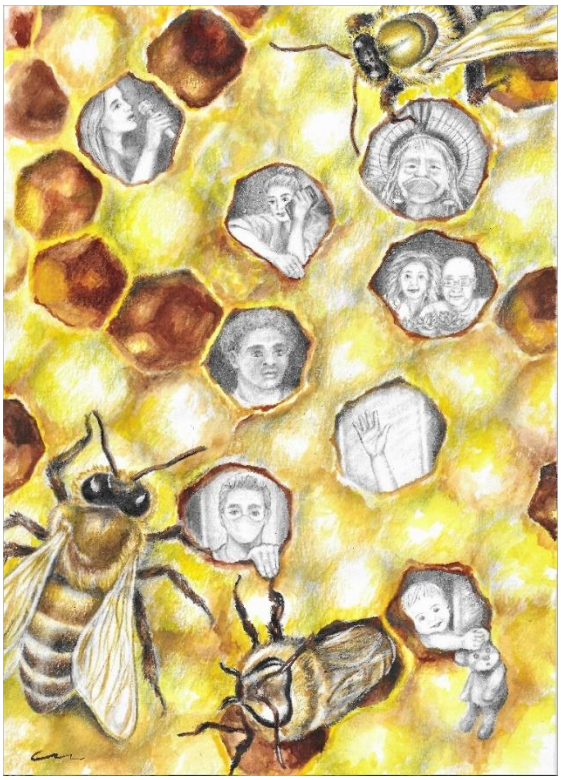


Figura 3. "Stay at Home in 2020"- Cláudia Matoos (29,5 cm x 21 cm) Desenho em aquarela e grafite sobre papel. Fotografia de Cláudia Matoos. Portugal. 2020. (Fonte: Acervo da artista)

Nesta proposta aparecem poucas pessoas confinadas em casa, jovens, adultos, idosos e uma criança, na tentativa de representar a diversidade humana. Homenageio o índio Cacique Raoni Metuktire, líder da etnia Caiapó, ícone da luta pela preservação da Floresta Amazônica, e no centro, um homem negro, representando as comunidades quilombolas brasileiras. As comunidades indígenas e quilombolas enfrentam inúmeros desafios neste momento de pandemia. *O mundo inteiro, em sua diversidade, precisa atuar para preservar a vida de todos, sem exceção, incluindo principalmente as minorias mais vulneráveis.* Nesse desenho, as abelhas interagem e se integram ao ser humano. Elas são um exemplo do que é fundamental para a preservação da vida. Ficar em casa. *Cooperação e pensamento na coletividade.*

Considerações finais

O quadro é o produto que sela e encerra a experiência, o vivido do pintor (Pomar, 2014: 61). Cada trabalho que o artista realiza, seja em qual técnica ou atividade for, revela a sua vivência, a dimensão espiritual, o universo do imaginário, o seu arcabouço teórico, imagético, o íntimo, a sua linguagem e dimensão afetiva – sua percepção da realidade e forma de dialogar com o Mundo.

O Centro do Mundo do artista é o seu Ateliê, que pode ser entendido como um Santuário particular. Ele reproduz, em uma escala microscópica, o Universo, com seus pequenos objetos de culto, suas galáxias, estrelas e planetas, que giram e agem de acordo com a energia gerada pelas conexões estabelecidas pelo artista. "Instalar-se num território equivale, em última instancia, a consagrá-lo" (Eliade, 1992: 23). Ao situar-se no Ateliê, ao "organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao "criá-lo". Este "Universo" pode ser uma réplica inconsciente da sensação de um Cosmos que se contrapõe ao Caos.

As experiências artísticas em tempos de pandemia revelam que, mesmo em momentos de crise, os artistas em seus Ateliês, tem mantido, com certa dificuldade, uma produção conectada a projetos, eventos e exposições em plataformas on-line. A Arte tem encontrado meios de expressão e de divulgação, nem sempre tão satisfatórios, mas aceitáveis por um curto espaço de tempo, ainda de espera. Tudo o que se aguarda é o período pós-pandemia.

Referências

Amirsadeghi, Hossein & Eisler, Maryam (2012) *Sanctuary –Britain's Artists and theirs Studios.* Londres: Thames &Hudson. ISBN: 978-0500977071

Art Aviso (2020) *Door to Door UK & Europe (Art in the time of COVID-19 or Art from isolation).* [Consult. 2020 -10-15] Disponível em URL: https://www.artaviso.com/10939-2/?&SingleProduct=124

Davis, Rosalind & Tilley, Annabel (2017) *Tudo aquilo que você não aprendeu na escola de artes, mas precisa saber para sobreviver como artista*. Trad. Maria Luiza de Abreu Lima Paz. São Paulo: Gustavo Gil. ISBN: 978-85-8452-092-3

Eliade, Mircea (1992) *O sagrado e o profano.* Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0053-4

Houaiss, Antônio &Villar, Mauro de Salles (2003) *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Tomo I e Tomo IV. Lisboa: Círculo dos Leitores.

Matoos, Cláudia (2020). *Sobre Cláudia Matoos*. Disponível em URL: https://claudiamatoos.com/

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

Pereira, Cláudia Matos (2015) *Galeria de arte celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970)* [Tese de Doutorado] Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRJ. 330 p. [Consult. 2020 -10-20] Disponível em URL: https://www.academia.edu/19747198/GALERIA_DE_ARTE_CELINA_espa%C3%A7o_e_ide%C3%A1rio_cultural_de_uma_gera%C3%A7%C3%A3o_de_artistas_e_intelectuais_em_Juiz_de_Fora_1960_1970

Pomar, Júlio (2014) *Da cegueira dos pintores*. *Parte escrita II. 1981-1983*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar. ISBN 978-989-8566-43-0

La casa-taller: un lugar de encuentro y creación

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.
(Cortázar, 2003. *Obras completas I. Cuentos*, p. 163)

Resumen: Desde el año 2003 visitamos casas de artistas para hacer una semblanza de sus vidas. Las casas donde se realizaron las entrevistas son sus lugares de creación y de encuentro, espacios íntimos y de intercambios. También, en la conversación se evocaban las casas familiares como lugares donde el descubrimiento del arte fue originario. A través de las entrevistas, descubrimos la importancia de la casa como taller de vida y creación donde el tiempo y el espacio cobraban nuevas dimensiones. Del baile flamenco al teatro, de la pintura a la poesía, del cine a la fotografía, de los viajes a la música, del coleccionismo a la tradición.

Presentaremos a los creadores en sus casas y lo que éstas representan para su arte. Serán fragmentos entresacados de las entrevistas donde hablan de la casa como taller, como el lugar de sus historias y de sus sueños.
Palabras clave: *casa, taller, creación artística, creación cultural, encuentro*

The workshop house: a place to meet and create

Abstract: *Since 2003, we have been visiting artists' houses to give them a semblance of their lives. The houses where the interviews took place are their places of creation and meeting, intimate spaces and exchanges. Also, in the conversation we evoked the family houses as places where the discovery of art originated. Through the interviews, we discovered the importance of the house as a workshop of life and creation where time and space took on new dimensions. From flamenco dance to theatre, from painting to poetry, from cinema to photography, from journeys to music, from collecting to tradition.*

We will present the creators in their homes and what they represent for their art. These will be fragments of interviews where they talk about the house as a workshop, as the place of their stories and dreams.
Key words: *houses, workshop, artistic creation, cultural creation, meeting*

Olga Duarte Piña, Espanha
Universidad de Sevilla
lauroyolga@gmail.com

Lauro Gandul Verdún, Espanha
Poeta
lauroyolga@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introducción

1. Exordio filológico

1.1. A propósito de la palabra *casa*

Casa es palabra que derivaría de una vieja voz irania, *kusk* "glorieta, pabellón del jardín" que llega al español por conducto del turco en *quiosco,* y es hermana probable del avéstico *kusra-* "abovedado, hueco". El latín vulgar de los soldados romanos recibió voces iranias por el contacto con los partos, llevando a la lengua de Roma, a su léxico, en

acogida, la voz *casa* con el significado de "choza, cabaña", aunque destinando *domus – us*, para designar el edificio o la residencia, el inmueble en su vuelo, que es la construcción; y explicaría que el léxico romance hubiera asimilado este extranjerismo militar para designar el concepto que denominamos *casa* en español, y derivadas en catalán *casuc* "casucha" y en valenciano *casup* o en italiano *capusola* "casulla" (Corominas y Pascual, 2000 [1980]: 901-903). En portugués, aunque *casa* en dos de sus acepciones signifique "todo edificio destinado a habitación" y "vivienda, predio, morada", se propende a usar *morada* ("lugar donde se mora", "casa de habitación permanente", "residencia", "lugar donde una cosa, o una persona, está habitualmente"). Otras voces en portugués derivadas de *casa* son *casal* ("pequeño poblado, aldea o lugar") y *casario* ("serie o conjunto de casas") (Barbosa, 1985, tomo I: 543-544 y tomo II: 232). En español *caserío* puede tener matices de significado distintos en alguna de sus acepciones ("conjunto de casas [de una población]") (Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, 1984, tomo I: 287). También existe en español *casal*, interesándonos por la acepción "ruinas, lugar que había estado habitado". Desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro español se empleó la palabra c*asas*, en plural, para designar el edificio habitado por alguien (conservándose en la actualidad en el lenguaje coloquial rural de los argentinos) (Corominas y Pascual, 2000 [1980]): 901-903).

En el uso del español *casa* significa tanto "una casa rodeada de jardín" como "piso o local, aunque no constituya un edifico entero, con las instalaciones necesarias para que una familia pueda vivir con independencia (…)". Muchas expresiones se construyen con la palabra *casa,* como por ejemplo *casa de conversación* (s. XVII "sitio de reunión o círculo de recreo"), *casa de devoción* ("santuario dedicado a una imagen en particular", "ermita"), *casa de Dios* [o *del Señor*] (la Iglesia), *casa del Pueblo* ("lugar de reunión y esparcimiento promovido por una organización política, particularmente socialista") (Moliner, 1998, tomo I: 544-546).

Con *insula* se nombraba en la Roma antigua a "la casa de vecindad formada por varios pisos y que normalmente constituía una manzana". Solían ser casas para alquilar, por oposición a la *domus,* que era una casa aislada y pertenecía a un solo propietario. *Tugurium* era un "vivienda pobre de las gentes del campo, semejante a una cabaña o barraca". Se piensa que algunos templos circulares de la antigua Roma seguían el patrón arquitectónico de los tugurios rurales. El refrán español "mientras en mi casa me estoy, rey me soy" podría derivar del dicho latino "nullus est locus dom*e*stica sede iuc*u*ndior" que se traduce como "nada es más agradable que la propia casa". Otras expresiones

acuñadas en latín han pasado al español como *la casa es pequeña, pero la tranquilidad grande* (inscripción colocada en el recibidor de la casa para lectura de los visitantes). Están los dichos que advierten que *el que habita en todas partes, no habita en ninguna* o *si huyes, no descuides la vivienda* (Herrero, 2010: 395, 406, 438, 570, 618, 681, 716 y 852). A estos últimos hay que recordar el proverbio alemán "Tu casa puede sustituir al mundo; el mundo jamás sustituirá a tu casa" (*Diccionario de axiomas, juicios y reflexiones*, 1991: 147).

1.2. A propósito de *taller*

En español con la palabra *Taller*, (del fr. *atelier*, y éste del latín *artilaria*) se designan una diversidad de significados. A vuela pluma señalamos algunos: "Oficina de trabajo manual", pero también "escuela o seminario de ciencias" (Alemany, 1937: 1140); "Conjunto de colaboradores de un maestro" (Real Academia Española, 1984, tomo II: 1283); "Taller de escultura [de ceramista, de carpintería, de planchado, de modista]"; "Taller de arte dramático [o de poesía]", "Un cuadro del taller de Rubens"; "Lugar donde tienen sus reuniones los masones"; Logia (Moliner, 1998, tomo II: 1173).

En portugués directamente se usa la palabra francesa *Atelier* como "Local de trabajo de artistas: pintores, escultores, fotógrafos, arquitectos, etc."; o "estudio; oficina" (Barbosa, 1985, Vol. 1: 346). La voz portuguesa *oficina* viene a coincidir en semántica más con la española *taller*. También se usa en castellano y con origen en la misma palabra del latín *officina*, con la que se designaba "fábrica, taller; oficina, escuela" (Diccionario Ilustrado Latino-Español/Español-Latino, 1980: 338).

Con *oficio* nos referimos a: "Cualquier actividad que constituye la profesión de alguien: 'Mi oficio es enseñar', 'El oficio de pintor, de relojero'". (Moliner, 1998, tomo II: 489). El taller es el lugar donde se trabaja, donde se ejerce algún oficio, se reparan cualesquiera aparatos u objetos; también es laboratorio, "lugar donde se opera una notable transformación" (Barbosa, 1985, Vol. 2: 369). Del latín *officium* "Servicio, cargo; deber, obligación", "Sentimiento del deber; fidelidad al deber, obediencia" (Diccionario Ilustrado Latino-Español/Español-Latino, 1980: 338). También se comprueba que la palabra se multiplica en las ideas a las que se refiere, a saber, elegimos: artesanía, menestralería, técnica, tecnología, ocupación, trabajo, enseñar, aprender, maestro, taller, oficina, obrador, aparador, tajo, manual… (Casares, 1989: 318).

En el tesoro de frases y expresiones latinas encontramos una que nos sirve para acabar esta exploración filológica acerca de las palabras que titulan el presente artículo: *casa* y *taller*: "Que el premio del deber sea el deber mismo (*Officii fructus sit ipsum*

officium)", atribuida a Cicerón (Herrero, 2010: 585). Es en la casa, cuando además es taller u oficina, donde la virtud se manifiesta en la cotidiana sencillez de cumplir con el deber de crear, construir, preparar, coser, surcar la vida, zurcirla, soñar… como lo que tenemos que hacer; así encontraremos caminos para alcanzar la alegría vital sin salir de nuestra casa.

Metodología

A lo largo de quince años mantuvimos una sección llamada "Historias de vida". Primero en el periódico local *La Voz de Alcalá* (2003-2007) y después en la revista *Escaparate* (2006-2019), ambas publicaciones de Alcalá de Guadaíra (Sevilla). El método que se seguía para conocer y abordar la historia de vida de los artistas y creadores elegidos, consistía en un guion de preguntas, que empezaba por descubrirnos su infancia y las primeras experiencias artísticas. Las preguntas indagaban en recuerdos imborrables, periodos de formación, viajes y lugares que marcaron su biografía artística, maestros que siguieron y magisterio ejercido, la relación con la localidad alcalareña y sus artistas y una serie de ítems sobre los que se pedía una opinión: el concepto de obra propia, la literatura, el teatro, el cine, la fotografía, la política, la religión y el ser humano.

Durante la conversación que manteníamos, la casa siempre aparecía como el lugar de referencia, ya fuera la casa familiar, ya la casa taller, y ambos concebidos como espacios de creación y encuentro. Así, en este trabajo hemos elegido los fragmentos de aquellas entrevistas donde la casa y el taller son referidos y las historias que se cuentan.

La casa- taller

La primera persona que entrevistamos en octubre de 2003 fue la poeta María del Águila Boge (1935-2019). Nos refería la calle donde nació, que era carretera entonces pero que no muy lejos de allí estaban los jardines de recreo de las familias señoriales sevillanas instaladas en chalets en el barrio de Calderón Ponce. Por alguna de aquellas casas a la niña poeta se la encontraban, y pudo ocurrir este diálogo:

> ¿De quién es esta niña? -pregunta una dama a otra dama-. Las elegantes damas de la burguesía sevillana, que vestían a sus niñas como angelitos, preguntan a aquella chiquilla menuda: -Hija, ¿quién es tu mamá? María del Águila ya no tenía mamá. Muy poco tiempo después tampoco tendría papá. Con diez añitos en el orfelinato entre monjas que disfrutan escuchando su voz, recita versos. (…) Para responder sobre el origen de esa pasión suya [por la literatura] está su padre vivo en su memoria leyendo El Quijote de la biblioteca escondida detrás del ropero. Aquellos libros que había que ocultar en unos años oscuros (…). Ya supo María del Águila que la literatura era un secreto. La verdad había que guardarla detrás del ropero y allí estaban el ingenioso hidalgo, Sancho Panza y su borrico, Dulcinea, las ventas de los caminos (María del Águila Boge, 2003).

El guitarrista flamenco Niño Elías nos habló también de su casa familiar y de la casa de su maestro en la guitarra:

> En su casa siempre ha escuchado flamenco. Dice el artista: -En el aspecto del flamenco, a mi padre yo se lo debo todo-. Su abuelo era una persona muy flamenca, de dos y tres días de fiesta. Su padre, también. Los discos de pizarra giraban cotidianamente reproduciendo los cantes y los toques antiguos dentro de su casa familiar.
> […]
> Durante dos veranos, una vez por semana y para recibir enseñanzas, iba a la casa de Eduardo el de la Malena, discípulo directo de Niño Ricardo, guitarrista flamenco que vivía en la Alameda, sobrino de la *bailaora* La Malena: -De ahí me viene mi forma de tocar de los *tocaores* antiguos (Niño Elías, 2004).

Tuvimos la suerte de entrevistar en junio de 2004 a Cesáreo Estébanez (1941-2019), artista del teatro muy reconocido y afincado en Alcalá de Guadaíra. En la casa donde habitaba respiramos un aire nutrido por los aromas que emanan las maderas y las tapias encaladas de este recinto, convento íntimo y laico orillado al borde mismo de una curva, al pie mismo de un escarpe, al que se agazapan higueras silvestres, cuyo perfume milenario y sagrado también nutre el ser de este aire que respiramos. La casa de Cesáreo es inspiradora.

Carmen Troncoso de Arce, profesora y actriz, nos habló de su vocación por el teatro siendo niña, disfrazándose en su casa y haciendo representaciones teatrales.

> Una vez me vestí de fantasma en el cuarto de mi madre, me miré al espejo y me asusté y lloré. Salí corriendo, llorando como una Magdalena. Mi madre me dijo: -¡Si eres tú, boba!-. Para mí eso era el teatro (Carmen Troncoso de Arce, 2004).

La vuelta de Rafael Luna a Alcalá de Guadaíra, en 1988 desde París, a una casa andaluza con patio encalado le devolvió el pintar al aire libre:

> Ahora me estoy acostumbrando a pintar con luz de día desde que he cambiado de estudio. En un cuadro soy el dueño de un mundo en dos dimensiones, construyo a la velocidad que quiero un universo propio. Mi pintura va ligada a mi vida y va todo mezclado (Rafael Luna, 2004).

Vamos ahora a recoger el testimonio de un fotógrafo que descubrió su vocación siendo niño, como la actriz Carmen Troncoso, más arriba mencionada y también descubrió su vocación en su casa familiar.

> Pasen cualquier otro día por la calle Goya, por la parte del Instituto, y lo verán, un niño de ocho o nueve años con la cámara siempre (…) si no se lo encuentran es porque está en su casa mirando, como si buscara, una a una cada foto que guarda en una caja de zapatos sin fechas ni clasificación. Mira las fotos y a ese niño se le ve, si se fijan bien, deleitándose; a ese niño se le ve impregnado el gesto del gozo, que recibe quien se atreve con algo tan simple como ponerse a contemplar la belleza, en este caso, la belleza de unas fotos. A todo el que llega a la casa se las muestra o le lleva la foto, para que la vea, a todo el que está en ella (Miguel Hermosín, 2005).

Al estudio del pintor Pepe Recacha acudían muchos y variados artistas.

> A Antonio Mairena le gustaba venir al mediodía para echar aquí los ratos más agradables. Hasta poco antes de su muerte Antonio aquí, al mediodía, y Joaquín Bastián, y el poeta de Alcalá, y Curro Alcarazo, y... A la tres de la tarde [Antonio] nos pedía que le lleváramos a Mairena: -Me voy para Mairena, venga-. Pero por Santa Genoveva me decía: -Recacha tira para tu casa, haz el favor, hijo, que tengo una idea-. En un bolsito de cuero traía unas cintas de guitarra y me pedía que le pusiera un disco suyo y luego me decía: -Quita el disco, pon

> la cinta, nunca me grabes-. -Por supuesto que no don Antonio (porque yo le hablaba de don Antonio) y se ponía a cantar lo mismo del disco, pero de otra forma, mientras sonaba la guitarra que tenía grabada la cinta-(Recacha, 2005).

Fue José Ordóñez quien no invitó a participar en su revista *Escaparate* y a su casa íbamos a llevar nuestros manuscritos de *Historias de vidas*. Pepe Ordóñez no olvidará nunca su casa familiar y a su padre trabajando con un bolígrafo largo de dos tintas, en rojo y azul, que le servía para distinguir los titulares del resto del artículo que, o bien mandaba por correo a los periódicos, o bien leía por teléfono a cobro revertido. Así Pepe continuó con ese modelo de casa-taller (Pepe Ordóñez, 2005).

Quien nos impresionó por su proyecto de compra y rehabilitación de una antigua hacienda fue Ángel Monge Pérez y lo entrevistamos en el patio de labor de la hacienda porque aquel lugar era y es un sitio de poder. Ángel nos contó lo que sigue:

> Un sábado. Nada más entrar en ese patio de labor, yo, inmediatamente, me enamoro del lugar sin necesidad de ver nada más. Ese patio me atrae con un magnetismo brutal. En él me planto y contemplo a mi alrededor las construcciones, su disposición, sus elementos, sus líneas... Siento muchas cosas: el paso de los siglos, el peso de la historia; siento de una manera inmediata lo que este lugar había significado durante mucho tiempo. Percibo almas de gentes, emociones, esfuerzo, sufrimiento, trabajo... Capto de una manera absoluta lo que este espacio ha representado y esa noche ya no duermo, no descanso, tampoco la siguiente; sólo espero a que llegue el lunes para confirmar que el precio que me dicen es el real (Ángel Monge Pérez, 2005).

El pintor Luis Caro nos recibió en su casa-taller para hablarnos de las casas parisinas que conoció el tiempo que pasó en esa ciudad, y especialmente nos habló de una:

> Se alojó en la casa del abogado, escritor y viajero Gwen Veléil, estudioso del tarot y de la magia con quien inició una amistad que perdura hasta hoy. Su casa es una biblioteca y está llena de objetos extraños, pilas de libros sobre la alfombra, cuadros, rarezas traídas de lejanas culturas... Él fue quien empezó a poner título a sus cuadros en estancias posteriores en París, en las que ya creaba en esta ciudad y exponía. De Gwen y su mundo mágico acaso haya algo en ese aura enigmática y misteriosa de sus cuadros (Luis Caro, 2005).

El bailaor flamenco Javier Barón nos habló de su casa familiar y sus recuerdos de la infancia.

> En su familia, lo que fuera esa querencia natural para el arte, ya estaba cuando él evoca sus primeras vivencias. Hay un ambiente: una madre que baila por sevillanas, un tío torero, un guitarrista... Estaba la fiesta familiar, y el niño bailaba, y decían que el niño tenía gracia para el baile... Eso mismo empezaba a escucharse en las casas, en la calle. Sus padres deciden ponerle un maestro particular de baile, Antonio Zarandilla, de Dos Hermanas, que venía a su casa con sus cintas y un magnetófono para enseñar a él (Javier Barón, 2006).

El coleccionista y bibliófilo Juan Portillo nos recibió en su casa y nos contó que siendo universitario en Sevilla empezó a frecuentar librerías y a adquirir los opúsculos que publicaba la editorial Escelier en su colección "Teatro". Después de Juan, los libros circulaban por su casa, primero su hermano Rafael y luego sus amigos.

> …así que Paso, Mihura, Neville, Llopis, Calvo Sotelo, Sastre, Buero Vallejo..., y también Miller, Williams, Durremat, Arrabal, Frix, Wesker..., se daban la vuelta por Alcalá de mano en mano, de casa en casa. (Juan Portillo, 2006).

Juan cultivó la amistad de los pintores locales: Babel, Ignacio del Río, Barranco, Pepe Corzo, Antonio Bulnes, Luis Romera, Recacha, Rafael Luna, Hermida o Manuel Domínguez Guerra. En su casa cuelgan de las paredes obras de muchos de ellos y también de Sánchez Perrier, Capuletti, Bacarisas o Ressendi. No era extraño que le visitaran doctorandos de Arte o de Filosofía y Letras para consultarle sobre alguna cuestión, y siempre estuvo dispuesto para ellos y los atendía con detalle.

Entrevistamos a la hija de Babel que acabamos de mencionar como amigo de Juan Portillo. Auxiliadora López dijo que "nunca faltaron en su casa rotuladores, pinceles, cuadernos de dibujo, lienzos, tablas, acuarelas... (Auxiliadora López, 2006).

Y no queremos dejar un ejemplo de casa-taller original, fraguada en la adolescencia del pintor Xopi:

> A los dieciséis años empezó a vivir solo en un piso que le dejaron sus padres y que convirtió en un taller donde, además, vivía. Lo evoca como el metro de Londres porque había llenado las paredes de periódicos y carteles pegados. Él era entonces punk.
> […]
> Cuando yo tiro pintura húmeda y se está moviendo y formando imágenes que se van a ir pero que por un momento están ahí, se te ponen los pelos de punta y tienes que coger aire para recibir lo que está pasando sobre el soporte. Ese es el momento del artista (Xopi, 2006).

Pasamos ahora a la historia de vida del artesano Vicente Piña González quien nació en una casa donde su madre trabajaba como sastra y su padre como guarnicionero. Él y sus hermanos trabajaron en el taller del padre donde se hacían arreos y colleras para las bestias de carga, serones, angarillas, espuertas, jardas... Todo lo necesario para el acarreo y el reparto del pan, de la harina, del trigo. Pero Vicente tuvo también una vocación artística y entró a formar parte de la Banda Obrera de Alcalá. Ya instalado en Morón y con taller propio fue gran amigo del tocaor flamenco Diego el del Gastor.

> Les unía un sentido íntimo del uso de la música, su surgir entre muy pocos que se entienden muy bien, la comunicación con las palabras cabales y los silencios sólo explicables desde esa discreta magia que suscitan los hechos del arte. Aunque Vicente no fuera un hombre especialmente relacionado con el flamenco, cultivó esta amistad con Diego, del que además fue vecino en la calle Arquillo. Vecino de la calle también era Andújar el zapatero, bombista de la Banda Municipal de Morón. En la banquilla de Andújar se juntaban los tres a tratar de música y allí dicen que el del Gastor llegó a dar los sones que no había dado en su vida, nunca, en ninguna reunión flamenca (Vicente Piña González, 2007).

Es importante en este relato no dejar atrás el testimonio del padre Enric Enguix, párroco de la iglesia de San Bartolomé de Assilah, por su dedicación a los pobres a quienes visitaba en sus casas y éstos iban a la casa del Señor.

> Cuando su padre estaba en el lecho de muerte le comunicó con dieciocho años su deseo de ingresar en el seminario. Éste le dijo: «Si quieres ser cura, ser amigo de los pobres, y de la gente sencilla, y de los trabajadores, y defenderlos, haz lo que quieras. Pero si tú te sientas

> a la mesa de los ricos que aplastan a los demás y eres cómplice de ellos y de una iglesia rica desde el otro mundo tendrás mi reproche (Enric Enguix, 2007).

Y volvemos a una casa-taller donde tiene su laboratorio la restauradora de papel Rocío Hermosín quien nos dice:

> La química es fundamental para comprender qué le pasa al papel, qué pasa ahí dentro, qué es ese papel deteriorado. Y la biología es otra ciencia en la que debe manejarse quien restaura un protocolo real o un grabado con varios siglos. Esa investigación para descubrir las respuestas a las preguntas anteriores permite establecer un plan de tratamiento para resolver los problemas que presentan los materiales. Ahí Rocío percibe directamente una suerte de creatividad donde asume riesgos, porque luego hay que aplicar ese plan (Rocío Hermosín Miranda, 2007).

Rocío trabajó para el Archivo Histórico Provincial de Cádiz donde desenvolvió durante casi seis años trabajos tan interesante como la restauración de los privilegios rodados de Tarifa, otorgados por diferentes monarcas desde la Reconquista, o los planos de la catedral de Cádiz.

Cuando el pintor Manuel Fernández García nos habla de la casa se remonta a la de sus abuelos en la que ya había cuadros heredados pintados por su bisabuelo. La casa de este artista carmonense tiene 500 años y perteneció a la judería de Carmona, arriba del todo se encuentra su taller donde lo entrevistamos. Fue discípulo, siendo niño, de José Arpa y Perea a quien acompañaba y lo evoca como un ser estupendo, generoso y muy ameno que le obligaba, le corregía sin dejar de ser grato, lo que provocaba en Manuel que creciera su entusiasmo por la percepción pictórica de la realidad de José Arpa, por esa concreta mirada del mundo: una tradición plástica a la que Manuel Fernández García se anudó de manera sencillamente natural y que ha continuado con una obra que en calidad y cantidad le acredita como legatario cimero y leal, y como representante indiscutible, del paisajismo andaluz desde el último tercio del siglo XIX. En su recuerdo están también los escultores Francisco Buiza Fernández (Carmona 1922-Sevilla 1983) y Antonio Eslava Rubio (Carmona 1909-1983). Frecuentaba sus talleres en la calle Feria y en la Plaza de Mengíbar, respectivamente. La forma de hacer, de trabajar de estos escultores le influyeron en su forma de hacer y trabajar con la pintura (Manuel Fernández García, 2013)

De nuestras últimas entrevistas en este periodo, están la realizada en el taller de Guillermo Bermudo y la realizada al peluquero Antonio López. Ambos refieren sus casas familiares como lugares originarios para su vocación.

> Hace unos años estuvo en Fráncfort, aunque tiempo atrás había pensado que no volvería hasta que no fuera viejo, y visitó el patio de la casa donde jugaba y allí estaban el árbol, las cosas que servían de portería…, aunque todo mucho más pequeño de como había quedado en su memoria. Al cabo del tiempo no puede decir que su infancia haya sido desgraciada, sino todo lo contrario (Guillermo Bermudo, 2015).

> Recuerda que fue un niño que tuvo una infancia muy feliz y también evoca aquel período de su vida lleno de contrastes entre su mundo fantástico, del que él era muy consciente, y el mundo de aquella casa y el barrio de San José entonces. En la misma casa vivían cuatro familias, todas parientes entre sí, cada una viviendo en sus correspondientes habitaciones y un patio de niños jugando dando un espectáculo diario de alegría (Antonio López, 2018).

Conclusiones

No todos los artistas entrevistados nos hablaron de sus casas de manera espontánea pero aquellos que la refirieron han sido seleccionados y comprobamos cuántos mundos, enseñanzas e historias guardan las casas, los talleres y las casas-taller. Las casas son la naturaleza dentro de la naturaleza, con la esencial diferencia de que bajo sus techos y entre sus muros el genio de esa naturaleza es el ser del artista que las habita. Se construye y se viaja a cualquier lugar desde ellas, a cualquier tiempo y desde la casa se proyecta hacia el exterior aquello que internamente se ha concebido. En la casa, en el taller, están las herramientas de la creación que necesita su morador. Herramientas que se alegran de su uso. Así desde un adentro generador, el mundo entra y sale de las casas y los talleres a través de las almas artísticas.

Referencias bibliográficas

Alemany, José (1937). *Nuevo Diccionario de la Lengua Española*, "taller", p. 1149.

Barbosa, Henrique (1985). *Moderno dicionário da língua portuguesa*, "morada", "casa", "casal", "casario". Vol. 1, pp. 543, 544 y Vol. 2, p. 232. Círculo de Lectores.

— "atelier". Vol. 1, p. 346.

— "oficina". Vol. 2, p. 369.

Casares, Julio (1989). *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, "oficio", p. 318. Gustavo Gili.

Coromines, Joan y Pascual, José Antonio (2000 – 1ª edición 1980). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, "casa", pp. 901 a 903. Gredos.

Cortázar, Julio (2003). *Obras completas I. Cuentos*, "La casa tomada". Círculo de Lectores/Nueva Galaxia Gutenberg.

Diccionario de axiomas, juicios y reflexiones (Diccionario de la Sabiduría) (1991), "casa", pp. 146-147.

Diccionario Ilustrado Latino-Español/Español-Latino (1980), "casa", p. 585.

— "officina -ae", p. 338.

— "officium -ii", p. 338.

Escaparate (2006), en Historias de vidas, "Juan Portillo García (1943-2002)", número de Feria, pp. 25- 27.

Escaparate (2007), en Historias de vidas, "Vicente Piña González (1906-1989)", número de Feria, pp. 65- 69.

Escaparate (2009), en Historias de vidas, "Fernando del Trigo Núñez (1933-1998)", número de Navidad, pp. 25- 27.

Escaparate (2013), en Historias de vidas, "Manuel Fernández García, semblanza de un pintor", número de Feria, pp. 42-45.

Escaparate (2015), en Historias de vidas, "Guillermo Bermudo, pintor", número de Feria, pp. 65-67.

Escaparate (2019), en Historias de vidas, "Antonio López Rodríguez, peluquero", número especial *in memoriam Pepe Ordóñez*, pp. 54-57.

Herrero Llorente, Víctor-José (2010). *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Gredos.

La Voz de Alcalá (2003), en Ecos de la Cultura "María del Águila", año XII, nº 141, 1 a 14 de noviembre, p. 16.
La Voz de Alcalá (2004), en Ecos de la Cultura "Carmen Troncoso de Arce", año XII, nº 150, 15 a 31 de marzo, p. 17.
La Voz de Alcalá (2004), en Ecos de la Cultura "Niño Elías", año XIII, nº 154, 15 a 31 de mayo, p. 17.
La Voz de Alcalá (2004), en Ecos de la Cultura "Cesáreo Estébanez", año XIII, nº 157, 1 a 14 de julio, p. 17.
La Voz de Alcalá (2004), en Ecos de la Cultura "Rafael Luna", año XIII, nº 162, 1 a 14 de octubre, p. 17.
La Voz de Alcalá (2005), en Ecos de la Cultura "Miguel Hermosín", año XIII, nº 169, 15 a 31 de enero, p. 17.
La Voz de Alcalá (2005), en Ecos de la Cultura "Recacha", año XIII, nº 173, 15 a 31 de marzo, p. 17.
La Voz de Alcalá (2005), en Ecos de la Cultura "Pepe Ordóñez", año XIV, nº 180, 1 a 14 de julio, p. 17.
La Voz de Alcalá (2005), en Ecos de la Cultura "Ángel Monge Pérez y la hacienda de Los Ángeles Viejos", año XIV, nº 185, 1 a 14 de octubre, p. 17.
La Voz de Alcalá (2005), en Ecos de la Cultura "Luis Caro", año XIV, nº 190, 15 a 31 de diciembre, p. 17.
La Voz de Alcalá (2006), en Ecos de la Cultura/Historias de vidas "Xopi", año XIV, nº 195, 1 a 14 de marzo, p. 17.
La Voz de Alcalá (2006), en Ecos de la Cultura/Historias de vidas "Javier Barón", año XV, nº 200, 15 a 31 de mayo, p. 17.
La Voz de Alcalá (2006), en Ecos de la Cultura/Historias de vidas "Auxiliadora López", año XV, nº 208, 1 a 14 de octubre, p. 17.
La Voz de Alcalá (2007), en Ecos de la Cultura/Historias de vidas "Enric Enguix, párroco de la iglesia de San Bartolomé de Assilah", año XVI, nº 230, 15 a 30 de septiembre, p. 17.
La Voz de Alcalá (2007), en Ecos de la Cultura/Historias de vidas "Rocío Hermosín Miranda, restauradora del papel", año XVI, nº 233, 1 a 14 de noviembre, p. 17.
Moliner, María (1998). *Diccionario de Uso del Español*, "casa", tomo I, pp. 544 a 546. Gredos.
Moliner, María (1998). *Diccionario de Uso del Español*, "taller", tomo II, p. 1173. Gredos.
Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española (1984), "caserío", tomo I, p. 287. Espasa-Calpe.
Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española (1984), "taller", tomo II, p. 1283. Espasa-Calpe.

Le sanctuaire des trois adresses

Résumé : *Cet article montre comment l'activité artistique peut être affectée par le confinement de la pandémie de la Covid19. Cette activité, conçue comme une construction du moi et des œuvres, relève d'un premier lieu qui est physique et d'un second lieu, conceptuel. Le confinement impose un troisième lieu qui ne peut répondre adéquatement aux besoins de la construction artistique.*
Mots clés *: artiste, peinture, atelier, adresse.*

O santuário das três moradas

Resumo: *Este artigo mostra como a atividade artística pode ser afetada pelo confinamento da pandemia Covid 19. Esta atividade, concebida como construção de si e das obras, diz respeito a um primeiro lugar físico e um segundo lugar conceitual. O confinamento impõe um terceiro lugar que não pode atender adequadamente às necessidades da construção artística.*
Palavras-chave: *artista, pintura, atelier, morada.*

Bernard Paquet, Canadá
Université Laval
bernard.paquet@art.ulaval.ca

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introduction

En tant qu'artiste, le sanctuaire est l'adresse de mon atelier qui est distincte de celle de ma résidence familiale. C'est là que cette force étrangère à ma vie d'homme normal est à l'œuvre. J'y suis à la recherche de cette autre adresse qu'est la création. Mais, dès que je n'ai plus accès à mon sanctuaire parce qu'une pandémie me pousse vers une autre adresse, celle de mon appartement où se déroule la vie ordinaire, qu'en est-il de mon œuvre ?

1. Une première adresse

L'atelier que je loue à mi-chemin entre mon habitation et l'université est le sanctuaire de création où j'œuvre en peinture dans une atmosphère consacrée à une prospection visuelle détachée du monde. Cet espace silencieux répond à la nécessité de dessiner un écart avec l'environnement pragmatique de l'enseignement universitaire et du quotidien familial. Habituellement, la marche de 30 minutes qui me mène vers l'atelier est propice à la mise en place d'une flânerie fructueuse selon un parcours qui ne change pas. Cette habitude est bénéfique car elle économise la quête de repères et, par conséquent, m'autorise à libérer mes pensées qui s'éloignent peu à peu des préoccupations impératives de la vie pratique. L'effet est similaire à celui que Benjamin recherchait par sa flânerie dans ses aventures parisiennes (Benjamin, 1989) avec la différence cependant que son art de s'égarer dans les rues devient pour moi celui de se perdre dans des songes et des visions par un itinéraire qui demeure toujours le même.

Un tel art s'accompagne souvent d'une lenteur propre à ce que Susan Sontag appelle le tempérament saturnien dont un aspect important est celui de la rêverie (Sontag, 1985: 29). La

lenteur débute par la marche qui entraîne un état second et se prolonge dans le sanctuaire de création où rien ne presse au sens du besoin impérieux de l'agenda des structures d'organisations et de production. L'horloge au sein de l'atelier se rythme sur celle de l'instauration de l'œuvre et ne répond qu'à l'exigence de sa propre finalité dont l'échéance n'est ni planifiée, ni prévisible. Comme si le temps était suspendu. Cela favorise l'immersion en solitaire dans une totale concentration. Car en tant qu'artiste je suis, d'une certaine manière, habitué à me confiner, à m'isoler du monde, à me prémunir contre la normalisation du quotidien, du lieu commun, du convenu, des habitudes du regard, des jugements fonctionnalistes, des structures de production, ou de tout autre carcan menaçant l'expansion libre de la rêverie créatrice. Et la condition expresse d'un tel état est de me concentrer afin d'éviter que l'attention ne se disperse. Cela signifie œuvrer sur sa toile avec les pinceaux 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). Tout en effectuant des aller-retours entre sa toile et sa documentation visuelle. Bref, composer avec tous les gestes qui assurent le bon déroulement du rythme de la création.

2. Deuxième adresse

Toutes ces actions n'obéissent qu'à la seule nécessité de l'œuvre à faire selon un trajet dont l'identité se construit au et à mesure de ses linéaments et trouve sa conclusion dans un achèvement qui relève de la deuxième adresse, au sens de Barthes (Barthes, 1970 : 47-51). Ce dernier, à la suite de ses expériences de taxi lors d'un séjour à Tokyo, réalise qu'une adresse repose sur l'expérience et non sur un code chiffré. Divers parcours sont proposés au visiteur qui cherche à atteindre une maison. On lui figure divers schémas d'orientation qui s'appuient sur des repères tels un arbre, un canal, une affiche, et diffèrent selon les expériences et les sensibilités de chacun. Car les lieux où il se rendait n'étaient pas repérables par un système de numéros et chaque personne y allait de son propre schéma d'orientation pour dessiner son parcours vers une même destination. L'identité de l'adresse devenait donc, pour chacun, celle de sa propre instauration parce qu'elle devait d'abord s'écrire (se dessiner) pour être connue. C'est donc l'expérience qui l'emporte sur l'adresse elle-même. Il s'agit d'un mode d'orientation empirique et non codé qui convient très bien à l'activité artistique. Lorsque je travaille sur une série de peintures autour d'un thème, l'instauration de l'ensemble dessine à chaque tableau un nouveau parcours pour me rendre à une adresse qui trouve en fait son identité par la mise en commun des œuvres terminées. Un peu comme le cœur d'une forêt se définit seulement par les arbres qui la composent (Ponge, 1961: 206). Se rendre à l'atelier, c'est donc se mettre en condition pour s'orienter vers cette adresse qui mène vers la fin de l'œuvre, selon un parcours d'instauration qui se construit peu à peu sur ses propres émergences. À la condition expresse de pas être dérangé, pour profiter de la quiétude et du silence, dans un univers intérieur clos, sans autre contact que soi-même. Et nulle nécessité de justifier d'un état d'esprit non conforme au fonctionnement des tâches quotidiennes car c'est

l'occasion idéale pour demeurer dans la bulle d'un espace mental sans le risque d'une obligation de la faire éclater. L'atelier est vraiment le sanctuaire où, comme Matisse le soulignait, agit une force étrangère à la vie d'homme normal (Pleynet, 1977: 70).

3. L'adresse imprévue de la Covid19

C'est avec l'apparition soudaine de la pandémie que cette vie d'homme normal reprend toute son importance. L'imposition rapide des mesures sanitaires provoque une crainte irrationnelle généralisée, inconnue jusqu'alors, et un repli forcé sur soi. Face à l'incertitude, plus personne ne va à l'atelier parce qu'il se trouve dans un édifice où il existe beaucoup de circulation dans des espaces communs également utilisés par d'autres types de locataires. L'adresse privée de l'appartement se présente dorénavant comme le seul endroit vraiment sécuritaire, sans que l'on ait la moindre prise sur la durée d'une telle conjoncture. Rapidement j'éprouve la crainte que cette situation n'obère la série sur laquelle je travaille dans l'atelier et entraîne un évanouissement graduel des émotions qu'y s'y rattachent. Mais une fois ce constat accepté à contrecœur, il ne reste qu'à se résigner et à s'accommoder des circonstances sans pour autant avoir pu planifier des solutions de rechange. Dans un contexte d'improvisation, il devient rapidement évident que la solitude propre à l'atelier est maintenant hors d'atteinte. Certes, je suis habitué à me mettre en retrait du monde dans un confinement qui me libère de l'horaire d'un quotidien pragmatique, mais l'isolement dans un lieu qui n'est pas conçu pour la création entraîne nécessairement des modifications de comportement.

Une cohabitation s'impose donc entre ma vie d'homme normal et celle de créateur car je dois m'accommoder des impératifs pratiques du quotidien, de la présence des autres membres de la famille, de la sonnerie du téléphone, des bruits de la rue, du courrier ou du chien qui jappe sur le balcon. À cela s'ajoute le surplus inopiné du travail exigé par l'université pour modifier sur le champ la structure de l'enseignement et du fonctionnement administratif afin de faire face à la pandémie. Sans compter l'irruption d'une suite incalculable et éreintante de réunions sur la plateforme Zoom qui finissent par occuper tout mon temps pendant plusieurs semaines. Pour ajouter à tout ce qui sort de la création, il y a le chien à sortir, les chats à nourrir, leurs litières à changer et d'autres tâches qui sont d'ordinaire réservées aux soirées et fins de semaine. Bref, il me faut composer avec un rythme qui divise le quotidien en petites périodes m'empêchant de trouver le temps nécessaire à l'installation d'une bulle d'isolement et de concentration.

Avec le but de palier toutes ces conséquences des restrictions sanitaires et n'ayant pas l'espace nécessaire pour installer mon matériel de peinture, j'avais fait un saut nocturne à l'atelier afin de rapporter ma boîte d'aquarelle, du papier et le matériel adéquat, croyant que cela me permettrait de créer chez moi en lieu et place de l'atelier. Ce fut une erreur car l'atmosphère de confinement était clairement étrangère à celle de la bulle créatrice qui se formait à quelque trente minutes de la maison. Dès lors, ne possédant plus les éléments usuels ni les repères adéquats je

n'arrive plus à composer l'adresse du parcours instaurateur. Délaissant l'idée de l'aquarelle, je me tourne vers Internet pour effectuer un travail de prospection en vue de récolter des documents visuels et me consacre à la lecture d'ouvrages liés à mes projets puis à la mise en ordre de photographies qui se trouvent dans l'ordinateur.

La réalité physique de l'atelier est devenue psychique, mnémonique et quasiment immatérielle. Ce sont en fait les nouvelles technologies qui me donnent l'illusion de compenser l'absence de mes actions picturales par un travail documentaire nettement moins corporel, en position assise devant l'écran. Mais cet écran n'est plus l'écran vierge de la toile qui me fait traverser dans un monde fictionnel que l'on construit que pour soi-même. Il est donc impossible de retrouver cet état assurant le passage du corps fonctionnel vers le corps créateur. Ce transfert est pourtant fondamental car pour un artiste "…le moi n'est jamais acquis, il est un projet, une chose à construire " (Sontag, 1985: 29), ce qui ne peut se faire qu'au travers du temps passé dans l'atelier. Ce temps étant interrompu d'une journée à l'autre par le retour aux périodes pratiques du quotidien, une telle construction est régulièrement suspendue à sa propre temporisation et, par conséquent, "…le mouvement de construction d'un moi et de ses œuvres est toujours trop lent. On a toujours des arriérés sur soi-même " (Sontag, 1985: 29). C'est ce qui explique la nécessité vitale d'opérer des retours constants à l'atelier avec le but répété de rattraper ces retards selon un entrainement pulsionnel et compulsif. Mais, en cette période de pandémie, les compensations documentaires et conceptuelles qu'offre au minimum l'appartement ne peuvent compenser l'absence de l'atelier. Triste constat : la mise en chantier du moi et des œuvres est suspendue et les arriérés s'accumulent.

Conclusion

Lors de moments de construction du moi et des œuvres dans l'atelier, le corps agit hors du temps, dans un espace qui semble éternel et où la mort n'existe pas. Il contribue ainsi à tracer une deuxième adresse vitale qui est celle de la naissance de l'œuvre où agit une force étrangère à la vie normale. Mais lorsque la Covid19 impose la vie en continuité en un lieu où cette force étrangère ne peut agir, les retards sur l'accomplissement de cette dernière s'additionnent et cette deuxième adresse devient hors d'atteinte. Aucun autre lieu ne peut donc s'y substituer.

Bibliographie

Barthes, Roland (1970) L'empire des signes. Genève: Skira. Paris: Flammarion. ISBN 2-60-500000-1

Benjamin, Walter (1989) Paris capitale du XIXème siècle. Le livre des passages (1982). Paris: Éd. du Cerf trad. J. Lacoste. ISSN 0298-9972

Pleynet, Marcelin (1977) Système de la peinture. Paris : Seuil. Coll. Points no 82. ISBN 2-02-004595-8

Ponge, Francis (1961) Méthodes. Paris: Gallimard. ISBN 2-07-032492-3

Sontag, Susan (1985) Sous le signe de Saturne (1980). Paris: Seuil. ISBN : 2-02.008706-5.

Figure1. Villefranche , Bernard Paquet
Acrílica sobre tela, 101,6 X 76,2 cm, 2020.
Série Corpos mediterrâneos o corpo fusional na natureza

O Ateliê como Santuário e o Auto-retrato como Consolação

Resumo: *Esta comunicação pretende estabelecer um paralelo entre o ateliê do desenhador e o santuário. Desde as características do próprio espaço, passando pelos estados que envolvem a atividade artística, até ao seu próprio produto o artista é absorvido por sentimentos de devoção, beleza e consolo. No atual ambiente pandémico o ateliê como refúgio ou como santuário ganha ainda mais sentido. O auto-retrato, em silêncio e concentração pode proporcionar e relembrar uma feliz e consoladora re-ligação com o mundo fundamental para a construção da identidade pessoal.*
Palavras chave*: desenho, ateliê, refúgio, consolo, auto-retrato.*

The Atelier as Sanctuary and Self-portrait as Consolation

Abstract: *This communication aims to establish a parallel between the draftsman's studio and the sanctuary. From the characteristics of the space itself, passing through the states that involve artistic activity, to the product itself, the artist is absorbed by feelings of devotion, beauty and consolation. In the current pandemic environment, the studio as a refuge or sanctuary gains even more meaning. The self-portrait, in silence and concentration, can provide and recall a happy and consoling re-connection with the fundamental world for the construction of personal identity.*
Keywords*: drawing, studio, refuge, comfort, self-portrait*

Artur Ramos, Portugal
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)
a.ramos@belasartes.ulisboa.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

O ateliê ou oficina é para o artista um local para desenvolver o seu trabalho prático, mas também de tudo o que o antecede como a introspeção, meditação, conceção e planeamento. Pode ser um local aberto a práticas artísticas como sessões de modelo ou reuniões com *connaisseurs* ou compradores. Os espaços variam conforme as possibilidades e necessidades de cada artista podendo ser pequenas divisões da casa até antigos espaços industriais (Dalila, 2020). É natural que o ateliê seja um local de recolhimento propício a um solitário trabalho individual alheado do bulício mundanal. E talvez tenha sido assim desde sempre. Gustav Hoecke na sua obra sobre o Maneirismo chama atenção para o local extraordinário que era a oficina de pintura de Jacopo Pontormo que tinha propositadamente um difícil acesso para que ninguém o incomodasse e no qual ele se barricava durante longos períodos de tempo (Hoecke, 1961: 36).

Durante o encerramento a que temos vindo a estar sujeitos devido à pandemia do Covid-19 o ateliê, como local de recolhimento para trabalho, passa também a ter contornos de refúgio onde por um lado se trabalha e por outro se protege do perigo da contaminação. Face a esta situação o encerramento forçado a que fomos sujeitos em tempo de pandemia veio, de facto lembrar-nos de como o espaço de ateliê pode ser mais do que um simples lugar de trabalho, um espaço onde pela prática da arte, neste caso o desenho, se consegue perspetivar com consolo o sentido da nossa existência de um modo muito particular, fazendo a tensão diluir-se com o alívio e o medo diluir-se com a esperança.

A atividade desenvolvida em atelier e que escolhemos abordar nesta pequena comunicação, centra-se no desenho de auto-retrato. Estabelecemos considerações estético-filosóficas que o auto-retrato pode suscitar ou envolver entre a arte, a vida e a morte. No atual contexto de pandemia essas considerações podem ter outra pertinência. Recorre-se em grande parte às ideias de alteridade, totalidade e infinito de Emmanuel Levinas, de algumas ideias de Georg Steiner expostas na sua entrevista sobre Beleza e Consolação (Steiner, 2014), de devaneio de Gaston Bachelard assim como de morte de Vladimir Jankélévitch para caracterizar e reforçar a natureza desse impulso. Tentaremos aqui evidenciar uma dimensão do atelier como santuário, refúgio, espaço de criação, inquietação e ao mesmo tempo de consolação.

Memória e consolação

Invariavelmente em ateliê um dos exercícios mais cíclicos a que nos dedicamos é muito possivelmente o auto-retrato. E devido a essa ciclicidade ou repetição sempre que o fazemos debruçamo-nos sobre ele, não na perspetiva de um desenho executado pontualmente num momento da nossa vida, mas sim no contexto de uma experiência acumulada do passado de vários auto-retratos feitos ao longo da vida (Simmel, 1996: 55-66). Mas como todo o desenho qualquer auto-retrato traz consigo o irrepetível. Nunca fazemos dois desenhos ou dois auto-retratos iguais. A imensidão do particular reside por excelência na fisionomia humana. Ao desenhar um novo auto-retrato não é só um novo tempo que é redescoberto, mas sim a redescoberta daqueles traços do rosto que intemporais marcam o trajeto da nossa existência acumulada num momento. Reconhecemos indícios da nossa identidade pessoal na lógica que sustenta a sua forma apesar desta se alterar com o tempo. Assim, lentamente o desenho leva-nos a revivermos as imagens dos antigos auto-retratos e a percebermos, não só como existimos num

passado duradouro, como ainda existimos num presente eterno. Os traços do presente levam-nos a pensar, a rever e a atualizar os traços do passado, mesmo que não tenham existido, porque tudo o que existe é memória. Essa memória é um material, como Marcel Proust defende, infinitamente maleável. Assim, os auto-retratos reinventam ou atualizam esses momentos vividos tão intensamente que um forte prazer nos atravessa, enche-nos de alegria e alarga as possibilidades da nossa consciência de nós próprios.

No auto-retrato tirado do natural os olhos e o olhar fazem-nos prisioneiros da nossa vontade de querermos ser tal como nos vemos. E é essa vontade que prepara os olhos para encontrar o que nos orgulha e nos consola. A repetição de auto-retratos desenhados ao longo da vida confronta-nos com a memória dessa procura de ver como queremos ver, de um olhar que em si próprio prepara o que quer dar a ver. O que quis e o que já deu a ver é algo que ocorre em cada auto-retrato. Apesar das alterações do tempo existe um estímulo que desencadeia intensas lembranças do passado que, como uma memória proustiana (ou memória involuntária), evoca tempos que vivemos tão distantes, mas também ainda num agora tão presente. A amplitude de um certo arco na maçã da face que se repete na asa do nariz, um particular reflexo de luz mais uma vez circunscrito num ponto do olho, as sombras fugidias e ondulantes projetadas sobre a goteira do lábio, o cheiro e a constante sujidade dos materiais ressuscitam singelas lembranças de formas e de experiências, esquecidas no fundo da nossa memória (Figura 1-6).

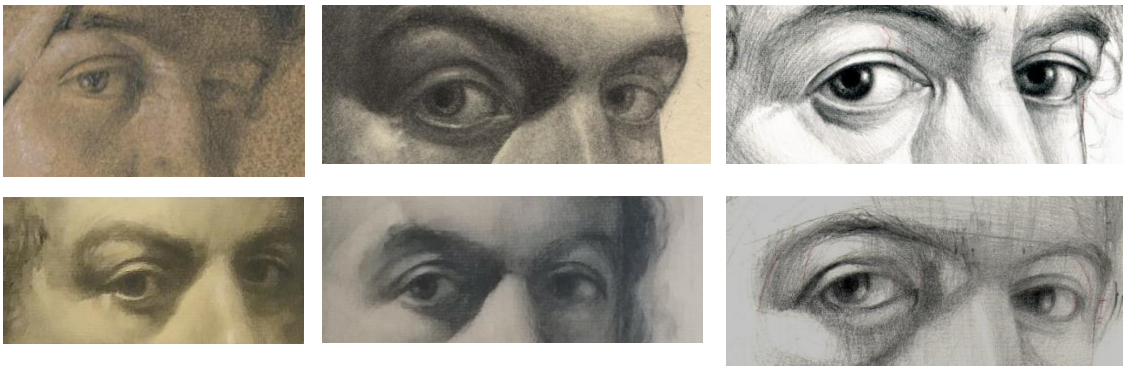


Figura 1-6. Pormenores de seis auto-retratos... Consultar a apresentação …, FBAUL (CIEBA)

O espaço da existência – Do lugar à revelação do infinito

Muitas vezes os desenhos de auto-retrato surgem num lugar que tem o atelier como fundo, como palco ou como universo. Durante a construção de um retrato uma certa adequação ao fundo é exigida. Do fundo branco convencional à criação de um espaço envolvente onde a luz é condicionadora de tudo com os seus contrastes dramáticos ou ambientes silenciosos, existe uma unidade procurada em que o próprio atelier ganha o seu poder. De facto, o lugar do retrato ou do auto-retrato, determina um envolvimento que contamina o seu 'ar', ou uma situação tematizável ou pelo contrário um contexto indizível. O fundo poder ser uma simples parede com mais ou menos variações tonais, como se pode tornar num canto ou janela da nossa casa do nosso refúgio da segurança bucólica da casa da nossa infância. "Queremos um fundo que seja cúmplice da nossa vivência, que acentue o trajeto da nossa presença e que testemunhe a densidade da nossa individualidade" (Ramos, 2001: 94). Como Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço* escreve: "a nossa alma é uma morada. E lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos" (Bachelard, 1988: 41).

Portanto e se atendermos ao estudo de Gaston Bachelard, percebemos como o espaço do atelier se transforma através do auto-retrato, em tempo de confinamento mais do que nunca, num espaço de intimidade. Bachelard escreve que: "Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é como se diz amiúde o nosso primeiro universo" (Bachelard, 1988: 41). Deste modo, o ateliê como um nicho da nossa casa, parece despoletar segredos e momentos da nossa vida talvez já esquecidos, ou talvez relembrados, mas que transportamos e constantemente procuramos identificar. Em muitos retratos e sobretudo auto-retratos, sentimos que aquele que habita um espaço traz com ele a "essência da noção de casa" (Bachelard, 1988: 41). Esta noção transcende o visível e apela à nossa lembrança da experiência vivida: "O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos." (Bachelard, 1988: 25). A intimidade e segurança que encontramos no auto-retrato, não se circunscrevem apenas ao presente, pois: "Os verdadeiros bem-estares têm um passado" (Bachelard, 1988: 25) cuja memória é assim avivada sempre que se faz um novo auto-retrato. Mas também encontramos uma procura, como se de um santuário se tratasse, de abrigo e de refúgio não para o passado, mas para o futuro.

Mas este fundo, espaço ou ambiente envolvente prepara para a narrativa do momento em que o auto-retratado parece dizer ou exclama: Eis-me aqui! Como Emmanuel Levinas explica, no seu livro *Totalidade e Infinito*, cada rosto traz consigo o

infinito. Em oposição à ideia de totalidade, em que a relação com o outro é condicionada pelos aspetos nomeáveis, como a profissão ou a cor dos olhos, o infinito no rosto é uma exigência ética na qual a responsabilidade sobre outrem recai sobre nós. Como é que isso se revela num auto-retrato? No modo como ele na sua alteridade e sem tematizar alguém testemunha a existência humana no seu simples, mas maior valor que tem e que é a vida ou o facto de existir. No atual momento, em que assistimos à perda diária de milhares de vidas em todo o mundo, esta dimensão ganha na realidade verdadeiro sentido. Cada retrato testemunha a imensidão, a infinitamente infinita variedade fisionómica que caracteriza cada vida humana multiplicada por todos os grupos étnicos. Aspira a um testemunho ético em si do outro. A partir de mim sou responsável pelo outro. Por mim o outro não pode desaparecer levianamente ou sem explicação. Esta ideia de infinito não pode deixar de estar imbuída de uma vontade religiosa no seu sentido original de *religare* a Deus, enquanto causa, fim ou lei universal de algo que transcende o nosso conhecimento, mas que se revela simplesmente no rosto de cada ser humano. E neste processo o ateliê torna-se para o artista o seu santuário.

Da piedade à consolação

O Desenho em geral e o desenho de um retrato ou auto-retrato pertence ao grupo das artes que exigem concentração. Segundo Malebranche não é preciso rezar para ser piedoso pois para ele a concentração é "a piedade natural da alma" (Steiner, 2014). Ora, para além do ateliê poder ser como vimos um local de refúgio como é qualquer santuário, no silêncio e na concentração um autêntico tribunal de memórias em que somos os juízes de nós próprios. Mas também é de devoção, compaixão, comiseração ou compadecimento não só pela nossa presença real como pela ausência do outro que acaba de se revelar na alteridade do nosso próprio rosto. Ou seja, o primeiro confronto que o auto-retrato feito ao espelho impõe é o poder do olhar. O olhar é algo de que não podemos fugir e com ele sentimos, como Levinas explica, a descoberta da responsabilidade ética (Levinas, 1982: 77-84). Nos nossos olhos refletidos no espelho refletimos sobre a profundidade misteriosa do negro mais intenso que a pupila encerra. Seja a alma, como Hegel defende, ou o íntimo, o negro da pupila num retrato ou auto-retrato é como Nancy explica no seu livro *O Olhar do Retrato,* o ponto mais fundo do qual emerge uma presença que deixa de ser passiva como no espelho e se desprende do modelo, ganha autonomia para atuar como de si partisse algum desejo (Nancy, 2000: 41). Ou seja, o modelo representado começa a afastar-se do artista ao transportar a presença de uma alma que se vai tornando com o

tempo cada vez mais semelhante a ela própria (Ramos, 2001: 47). Por conseguinte, os auto-retratos são a lembrança, a evocação e a elevação do outro que mesmo ausente eles substituem através deles próprios.

Este poder que a imagem criada num auto-retrato ou num retrato tem de se auto-referenciar a ela própria tão credível e digno da presença de alguém ao "se tornar com o tempo cada vez mais parecida com ela própria, como se possuísse em si a imagem aprisionada de um espelho ou como se o próprio quadro fosse um espelho" (Nancy, 2000: 124) não está completamente alheado da natureza do próprio desenhar.

O auto-retrato, ao contrário do retrato do outro, é um terreno propício à experimentação e alteração da aparência da fisionomia assim como das regras de decoro. No auto-retrato a manipulação da aparência através do grafismo ou da alteração, exclusão ou acentuação de diversos aspetos fisionómicos ocorre com mais liberdade e imaginação (Ramos, 2010). Bachelard no seu livro *A Água e os Sonhos* a propósito da história de Narciso, fala da dimensão naturalizante que o espelho de água dá ao nosso reflexo (Bachelard, 1988: 32). E a ideia é, assim como a agitação da água devolve uma imagem mais poética e menos geometrizante que a fria imagem de um espelho de vidro, também pelo próprio desenho, e pela vontade de mexer nos traços do rosto, conseguimos anicharmo-nos na nossa íntima contemplação com um orgulho inocente e natural que depende da nossa imaginação. O nosso rosto reconstrói-se lentamente na materialidade do desenho, dos seus materiais, tons e cores para encontrar a sublimação numa ideia ou num ideal. Assim, em algo de novo que os traços do desenho trazem, encontramos o sossego de poder dizer que não me vejo tal como sou, mas sim sou tal como me vejo (Ramos, 2002: 241-250).

Uma certa consolação surge nesta naturalização que nos liga à natureza, mas também nos integra numa lógica que sustenta os traços e nos liga infinitamente ao nosso semelhante.

A consolação perante a morte

O retrato capta os instantes em que uma força vibrante anima e revela a vitalidade do homem. As sequências de retratos e auto-retratos executados ao longo da vida torna essa vitalidade mais percetível. Quanto maior for a caracterização da individualidade, enquanto registo de uma existência, mais presente nela está a morte (Simmel, 1996: 129). Esta aproximação dá-se com grande intimidade e no caso do auto-retrato é literalmente feita a 'partir de dentro' percebendo que as formas construídas nunca chegarão a estar

acabadas. Este ‘a partir de dentro’ é caro ao auto-retrato pois é o único género de desenho em que faz sentido falar de corpo e alma.

No correr da vida os auto-retratos cumprem um dos objetivos principais do retrato, o poder de evocar alguém distante não só fisicamente como cronologicamente. E no caso do auto-retrato, tanto quanto evoca aquele que já viveu a partir do próprio que ainda vive, também o antecipa num futuro evocador sem fim. Ou seja, uma das formas que temos de ultrapassar a morte, é deixar algo de que ela não nos pode tirar e que é, segundo Vladimir Jankélévitch precisamente o facto de termos vivido e existido. O facto de termos vivido uma vida efémera feita de momentos pontuais e passageiros, é testemunhado de um modo íntimo e natural pelos auto-retratos desenhados em diversos pontos da nossa vida captando aquilo que tem de único e dá unidade à existência. Quando os fazemos e os contemplamos percebemos que estamos perante algo de nós que permanece eterno e que nem a morte poderá aniquilar.

Assim, quando desenhamos mais um auto-retrato, quando tentamos alcançar mais uma vez a lógica dos nossos traços, quando lentamente corrigimos o nosso reflexo especular com uma dimensão mais humana e natural com tudo o que o nosso traço permite, estamos mais uma vez ligados às nossas memórias e antecipamos já as memórias de um futuro para além da morte. Sentimos saudade desse futuro antecipadamente vivo, e consolamo-nos com a ideia de que toda a consciência desses momentos vai ecoar na nossa memória. E é neste sentido que acredito que quanto mais auto-retratos fizermos num maior espaço de tempo, mais a consciência de que vivemos permanecerá como um facto eterno sentido até nos dias mais cinzentos da nossa própria existência. Alargamos a consciência de que o facto de existirmos será sentido no agora eterno e isso é simplesmente consolador. Esta intensa experiência vivida no espaço do atelier do artista ajuda-nos a reforçar a ideia de ateliê como espaço de elevação espiritual e por conseguinte podemos associá-lo a uma ideia de santuário muito privado ou secreto onde se trabalha a identidade pessoal.

Conclusão

O ateliê, com os seus meios, dá-nos matéria ao corpo, cabeça, e sentidos para nos levar a pensar numa ligação para com o mundo que procura em si recuperar, relembrar ou estabelecer um elo quase religioso. O espaço reservado do ateliê é naturalmente um

espaço de reencontro pessoal que numa situação de confinamento pode transformar-se num autêntico refúgio como se fosse um santuário.

Uma das atividades artísticas talvez mais expeditas e desenvolvidas em confinamento é o auto-retrato. De facto, no atual estado pandémico, o recurso ao auto-retrato tem sido muito procurado pelos artistas, professores e alunos que o usam como tema ou como exercício em alternativa às aulas presenciais.

Como vimos o auto-retrato quando é prática recorrente confronta-nos com a memória do que somos e fomos fisicamente ao longo da vida, com a articulação entre o nosso interior, a alma, o espírito a personalidade e o homem físico ou exterior, com a contaminação mútua entre o espaço envolvente, o espaço das lembranças e o espaço da intimidade. Mas também é um modo de obter consolo perante o sentimento trágico da vida ao nos colocar numa relação com o outro assimétrica onde pelo meu retrato o outro também é indiretamente convocado e presente.

A concentração que envolve o auto-retrato é como um momento de piedade por tudo o que a presença humana significa. Em ateliê como num santuário a união com o mundo ou com a vida dá-se em plena veneração. E o modo como o desenho se acerca destes temas procura culminar numa felicidade, que como base para toda a moral pode, embora excecionalmente, ser satisfeita nesta ocupação do artista consigo mesmo. Neste sentido a atividade desenvolvida pelo artista em ateliê, de estudo, investigação e prática, nasce de uma responsabilidade ética que lhe é inata e que se caracteriza por um forte impulso para a felicidade. É uma felicidade que brota de um sentimento quase religioso, no sentido que se sente uma religação com o mundo onde o humano tratado pelo desenho é consolo e salvação.

Referências

Argullol, Rafael (2004) *Autorretrato: «Refléjate a ti Mesmo»*. AAVV, *El Retrato*, Barcelona, Galaxa Gutenberg. ISBN: 84-8109-347-5

Bachelard, Gaston (1989) *La Poétique de l'Espace*. Paris, P.U.F.

Bachelard, Gaston (1988) *L'Eau et les Rêver*. Paris. P.U.F.

Hocke, Gustav Rene (1961) *El Manierismo em el Arte Europeo de 1520 a* 1650, 1959. Madrid, Ediciones Guadarrama.

Jankélévitch, Vladimir (1977) *La Mort*, Flammarion. ISBN: 2-08-081001-4

Levinas, Emmanuel (1988) *Ética e Infinito*. Lisboa, Edições 70.

Levinas, Emmanuel (1980) *Totalidade e Infinito*. Lisboa, Edições 70.

Nancy, Jean-Luc (2000) *Le Regard du Portrait.* Paris, Éditions Galilée. ISBN: 2-7186-0531-6 ISSN 1242-8434

Ramos, Artur (2001) *O Auto-Retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, (dissertação de Mestrado). Lisboa, FLUL.

Ramos, Artur (2002) *No Traço dos Traços do -Nosso Rosto.* Revista *Philosophica*, n19/20.

Lisboa, FLUL. ISSN: 0872-4784
Ramos, Artur (2010) *Retrato, O Desenho da Presença*. Lisboa, Campo da Comunicação. ISBN: 978-972-8610-79-1
Smmel, Georg (1996) *Rembrandt Ensayo de Filosofia del Arte*, Murcia, Coleción de Arquitectura. ISBN: 84-606-1566-9
Artigos consultados *on line*:
https://aviagemdosargonautas.net/2014/01/02/george-steiner/

11. Arte e Devoção

Uso e funzione della decorazione laica «all'Antica» in Portogallo in alcuni edifici sacri

***Riassunto**: Il presente studio prende in esame alcune decorazioni laiche di soggetto profano all'interno del contesto sacro di chiese, santuari, monasteri e monumenti funebri. Il repertorio iconografico utilizzato in Portogallo durante il Rinascimento testimonia il gusto per l'Antico, diffuso per mezzo dell'Umanesimo. L'articolo propone alcuni confronti e interpretazioni.*
***Parole chiavi**: decorazione classica, Rinascimento portoghese, scultura rinascimentale, gusto per l'Antico.*

Uso e função da decoração secular à "Antica" em Portugal em alguns edifícios sagrados

***Resumo:** O presente estudo examina algumas decorações seculares de carácter profano em contexto sagrado em igrejas, santuários, mosteiros e monumentos funerários. O reportório iconográfico, presente em Portugal durante o Renascimento, evidência um gosto pelo Antigo, difundido durante o chamado Humanismo. Este artigo propõe algumas comparações e interpretação.*
***Palavras-chaves**: Decoração clássica, Renascimento português, escultura renascentista, gosto pelo Antigo.*

Federico Troletti, Itália
Museu Camuno de Breno, Itália e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes
fedetroletti@libero.it

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Premessa

Nell'indagine storico-artistica di un edificio sacro, quale una chiesa, un santuario, un sacro monte o una cappella funebre, è fondamentale lo studio della componente iconografico-decorativa. Un edificio sacro veicola un messaggio teologico-devozionale, più o meno esplicito, che sta alla base delle motivazioni per cui il sito è stato edificato e poi frequentato dai fedeli. Sintetizzando si tratta di una narrazione attraverso immagini pittoriche, scultoree e iscrizioni con intento pedagogico, ossia educare il fedele riguardo un determinato percorso religioso legato al luogo che sta frequentando. In molti casi anche l'architettura, oltre all'aspetto meramente strutturale o a quello estetico-decorativo, è portatrice di un messaggio, spesso simbolico, scelto in base alla destinazione d'uso dell'edificio. Tutti i vari *medium* di 'narrazione' – pittura, architettura, scultura, iscrizioni, elementi decorativi, colore, fino alla scelta della 'forma' e fonte luminosa – sono più o

meno immediati nella loro comprensione da parte del visitatore. Vi sono, tuttavia, alcuni elementi iconografici che, per la loro natura, non sono facilmente leggibili da tutti. Altri, invece, pur essendo riconoscibili, sono percepiti da molti fedeli solo a livello superficiale in quanto lo stesso visitatore è poco educato alle questioni teologiche. In alcuni edifici si assiste pure a un lavoro di costruzione che si protrae nei secoli per cui l'originario progetto teologico unitario viene realizzato nel tempo e da maestranze diverse tanto che può subirne delle varianti in corso d'opera anche dovute, nel frattempo, ai cambiamenti di orientamento devozionale e teologico. La conseguenza è che per alcuni edifici non vi è un programma ben strutturato e che vari 'episodi' iconografici sono svincolati dal resto della decorazione a discapito di una impostazione unitaria. Sia del primo caso, in cui vi è un impianto unitario e coerente, sia del secondo caso, cui si assiste al fiorire di singoli elementi iconografici all'interno dello stesso edificio, si conoscono molti esempi[8]. La storiografia si è occupata di questo ambito di indagine: un ambito assai interessante e utile alla comprensione dell'arte che in prima istanza pare accessibile a tutti, ma che in realtà è gravato da insidie di ordine metodologico le quali hanno generato quello che definirei una 'deriva' forzata – più o meno cosciente – dell'eccesso di interpretazione iconografica e iconologica. In certe letture si è, ad esempio, perso di vista il dato più propriamente stilistico-attributivo, che normalmente è meno indagato perché si entra in un ambito ancora più difficoltoso rispetto all'iconologia. Ciò che rende problematica l'interpretazione è la carenza da parte dei ricercatori della profonda conoscenza delle fonti per immagine e letterarie, religiose e laiche, i veicoli di diffusione e le istanze di ordine culturale che stanno alla base del pensiero che ha voluto, pensato e creato l'impianto iconografico.

Nel breve scritto che segue voglio affrontare alcuni casi di edifici sacri portoghesi dove ho riscontrato immagini di soggetto laico che, a prima vista, nulla hanno a che fare con il contesto iconografico del resto delle decorazioni. Proprio questi esempi, meno immediati nella comprensione, sono quelli più stimolanti dal punto di vista del ricercatore perché obbligano a percorrere varie strade interpretative e a ricercare molteplici fonti, con il rischio, sempre in agguato, di non giungere a una conclusione e finire in un vicolo chiuso interpretativo che non porta a una risposta. Ma proprio qui sta la sfida della ricerca.

[8] Come ciclo unico decorativo si ricorda la Cappella degli Scrovegni a Padova affrescata da Giotto; mentre, come risultato di più stili realizzati in varie epoche e con impostazioni iconografiche differenti, si veda la vicina Basilica di sant'Antonio di Padova.

1. Cadeiral da Sé de Évora

Nella cattedrale di Évora si trova uno splendido coro ligneo dotato di alcune sculture e molti pannelli realizzati ad alto e bassorilievo, terminato entro il 1562, "com uma linguagem maneirista exuberante, com cenas lavradas e figuras irrequietas e com caprichosos grottesche flamengos" (Serrão, 2015: 71, 117). Due formelle rettangolari (Figg. 1, 2) raffigurano altrettante scene di caccia agli animali. Il tema della caccia e degli animali trova alcuni riferimenti nella Bibbia e nelle vite dei santi, ma in questo caso l'ambientazione è decisamente laica. I due pannelli sono sostanzialmente simili per la distribuzione dei soggetti nello spazio; si differenziano, invece, per la presenza di un amorino su una pianta e per l'edificio collocato a sinistra: uno, a base circolare con archi, l'altro, dalle forme rettangolari con pilastri architravati. L'episodio narrato è una caccia dove è mostrata una belva (leone?) che atterra e azzanna un cavallo, mentre un arciere, un cacciatore con lancia appiedato e uno sul cavallo tentano di intervenire per salvare l'equino e uccidere l'animale feroce.

Figuras 1-2. *Scena di caccia* (1557-1562). Bassorilievo ligneo, Cadeiral da Sé de Évora (1557-1562).

Il fatto che l'episodio sia riprodotto due volte nello stesso coro già depone a favore per una produzione seriale e non a ciclo: non avrebbe senso, infatti, raffigurare in un unico racconto la medesima scena. Ritengo che la scelta del soggetto non sia una porzione di un racconto ciclico e che non abbia specifico riferimento alle istanze devozionali della chiesa. Il tema raffigurato serve per 'riempire' ogni porzione degli stalli del coro. Inoltre, l'ambientazione classica è probabilmente un omaggio alla cultura umanistico-rinascimentale che in Évora aveva avuto già dal XV secolo una certa diffusione attorno alla corte del re. È assai probabile che questo gusto rinascimentale, diffuso ad Évora anche per mezzo della produzione scultorea di Nicolau Chanterene, sia giunto per il tramite di artisti, letterati[9], diplomatici nonché mediante i libri a stampa e alcune piccole placchette

[9] Si veda Tarrío Sanchez, 2015, in cui si documenta l'attività di Cataldo Parisio Siculo, il prestito e la ricerca di volumi provenienti dall'Italia, in greco e in latino, e in generale la cultura umanistica libraria in Portogallo.

metalliche di produzione europea che per la loro dimensione erano facilmente trasportabili. Tutto questo repertorio culturale e per immagini, teso alla riproduzione e propagazione di modelli iconografici laici, è perfettamente in linea con quel gusto per l'Antico di matrice rinascimentale. I due pannelli (Figg. 1, 2) sono la dimostrazione che anche ad Évora e in particolare tra la cerchia dei canonici della cattedrale[10] vi era questa attenzione per i temi laico-mitologici. Inoltre, la scelta di posizionare questi soggetti nel coro, ossia proprio nel luogo in cui i dotti componenti del capitolo della cattedrale passavano molto tempo in preghiera, era certamente condivisa e accettata – se non addirittura dettata – dallo stesso clero cittadino. La fonte iconografica è forse da individuare in alcune immagini che sono state rielaborate, con un processo di ritaglio e ricomposizione, per compilare i presenti rilievi lignei. I temi della caccia al leone, il cavallo caduto a terra durante la corsa, il leone che attacca un uomo con i cacciatori che lo difendono compaiono, diversamente distribuiti, su una serie di placchette in bronzo di produzione italiana[11]. Alle placchette si aggiungono, quali ulteriori mezzi e fonti di divulgazione e mediazione iconografica, le incisioni tra cui segnalo per il caso qui trattato la *Caccia romana al leone* (Fig. 3) diffusa dall'incisore Giovanni Antonio da Brescia e forse tratta da Pier Jacopo Alari-Bonacolsi detto l'Antico.

Figura 3. Giovanni Antonio da Brescia (tratto da Pier Jacopo Alari-Bonacolsi). *Scena di caccia al leone*. Incisione.

[10] Secondo Bilou, 2016: 243 "a obra do cadeiral do coro da Sé de Évora [...] deve ser pensada: como um projecto financiado e supervisionado pelo Cardeal-Infante D. Henrique, do qual se encarregou, com muita probabilidade, do respectivo programa iconológico e artístico ...".

[11] Cfr. le placchette nn. 76, 149, 217, pubblicate da Ricci, 1921.

Sempre nello stesso coro, in cui compaiono anche le figure dei santi evangelisti e delle Virtù, segnalo il pannello ligneo raffigurante la *Lotta tra Ercole e il centauro* (Fig. 4). Il gusto classico è ravvisabile nella posa e nello studio dei corpi, nella scelta del soggetto e negli edifici romani collocati sullo sfondo. Il rilievo ligneo del coro di Évora trova una precisa corrispondenza con una placchetta bronzea (Fig. 5) di produzione italiana attribuita a Galeazzo Mondella detto il Moderno (Verona 1467-Roma *ante* 1528).

Figura 4. *Lotta tra Ercole e il centauro* (1557-1562). Bassorilievo ligneo, Cadeiral da Sé, Évora.
Figura 5. Galeazzo Mondella detto il Moderno. *Lotta tra Ercole e il centauro*. Bassorilievo bronzeo.

Il confronto tra le due opere non lascia dubbi riguardo alla dipendenza della *Lotta tra Ercole e il centauro* di Évora dalla placchetta bronzea italiana; Francisco Bilou (2018: 101) ha proposto, invece, che "o possível modelo iconográfico de um dos temas do cadeiralo" di Évora sia il bassorilievo in pietra della Capela do Salvador de Úbeda raffigurante il medesimo soggetto[12]. Pur essendovi una certa somiglianza nell'impostazione del disegno, ritengo senza dubbio che il modello usato per la cattedrale di Évora è la placchetta italiana e non il bassorilievo di Úbeda il quale, è forse anch'esso dipendente dal modello italiano; la scultura di Úbeda non è completa delle architetture che sono invece ben raffigurate e perfettamente coincidenti nella placchetta italiana e nel bassorilievo ligneo di Évora. Sono concorde con Bilou nel riconoscere nella scena della *Conversione di san Paolo* del coro di Évora il modello nell'incisione (1545) dell'italiano Enea Vico. Anche questo riconoscimento (seppur si tratta di una scena religiosa e quindi

[12] Bilou, 2016, ripresa senza ulteriori sviluppi o aggiunte in Bilou, 2018.

non indagata nel presente articolo) va a confermare quanto qui ipotizzato, ossia che anche a Évora giungevano, in vari modi e tramite diverse 'strade', i modelli dalle zone più lontane d'Europa a dimostrazione che la distanza geografica non è in automatico una distanza culturale. Casomai per le zone fisicamente lontane dai centri di propulsione culturale si assiste, talvolta, a un attardamento cronologico nella ricezione delle istanze innovative.

L'esempio proposto suggerisce che per lo studio della produzione artistica locale non si deve solo e necessariamente confrontarsi con le opere e con le maestranze limitrofe, ma tentare di allargare gli orizzonti d'indagine anche guardando al centro dell'Europa. Tale considerazione vale maggiormente per Évora, una delle città portoghesi che ha goduto tra XV e XVI secolo di un apporto culturale extra Portogallo, grazie al quale, con molta probabilità, è giunto anche il modello che si sta esaminando. Rimane da dimostrare quale sia stata la via di trasmissione dall'Italia al Portogallo: la placchetta, come già detto, di per sé comoda da trasportare, può essere giunta a Évora dall'Italia come dono da parte di una ambasciata, tramite il commercio di oggetti preziosi, trasportata da un artista o da un letterato-umanista.

2. Igreja de Santa Maria de Belém (Mosteiro dos Jerónimos)

La Igreja de Santa Maria de Belém annessa al Mosteiro dos Jerónimos a Lisbona conserva un apparato decorativo all'Antica eccezionale per quantità e per eterogeneità delle fonti iconografiche. Per questioni di spazio mi occuperò di un'opera poco considerata dalla critica, forse perché defilata rispetto all'apparato decorativo e perché pare una composizione non omogenea ottenuta dal reimpiego di più pezzi assemblati per dare vita a una *Acquasantiera* (XVI secolo; Fig. 6), ora posta nella navata destra della chiesa.

Figura 6. *Acquasantiera* (XVI sec.). Marmo. Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.
Figura 7. *Satiro*, part. *Acquasantiera* (XVI sec.). Marmo. Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.

L'opera è in pietra: composta da una base triangolare, una colonna reggente un catino in cui è conservata l'acqua lustrale. È evidente che il catino è stato mozzato e incassato nel muro: nella porzione inferiore è ancora visibile il punto centrale di aggancio originario che era posto al centro della struttura; oggi invece, a causa della modifica, la colonna si aggancia un poco decentrata. La porzione più interessante per il presente studio è il basamento. Lo scultore ha smussato i tre spigoli realizzando tre mascheroni dotati di folti capelli e barba, sopra ai mascheroni, e con funzione di raccordo con il basamento della colonna, vi sono tre figure sdraiate, oggi molto danneggiate, che sembrano degli amorini con ali; lo spigolo rivolto verso il muro è irrimediabilmente perduto: non si sa se per casualità oppure volutamente distrutto per meglio adattare il blocco marmoreo alla parete della chiesa. Sulle tre fronti sono raffigurati altrettanti soggetti laici: tre figure antropomorfe reggenti una striscia in tessuto la quale, distribuendosi con andamento sinusoidale sul piano, va con le estremità a posarsi sulle ali che si propagano dalle orecchie dei mascheroni. Delle tre figure, che ho definito antropomorfe, in realtà una sola è umana (Fig. 8), raffigurante un uomo nudo (piccolo Ercole ?); vi è poi un satiro (Fig. 7), con tanto di piedi caprini e coda; e un antropomorfo ma avente gambe a forma di coda di pesce (Fig. 9), il che lo rende compatibile con i tritoni e, a conferma di ciò, vi è dell'acqua scolpita sotto gli arti inferiori. I riferimenti religiosi sia nei tre esseri realizzati a bassissimo rilievo sia nei mascheroni sono assenti. Il fusto della colonna, inoltre, è decorato con raffigurazioni di gusto antiquario (mascheroni, scudi, corazze, trofei, fiaccole, elmi, tridente, spada, nastri, ghirlande con frutta); si noti che è stato accorciato in quanto le proporzioni tra altezza e rastrematura non convincono.

Figura 8. *Uomo nudo*, part. *Acquasantiera* (XVI sec.). Marmo. Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.
Figura 9. *Tritone*, part. *Acquasantiera* (XVI sec.). Marmo. Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.

Nell'insieme il basamento e la colonna dell'acquasantiera, se non fosse per l'allestimento in chiesa, sembrerebbero realizzati per una dimora rinascimentale. Tuttavia, non è da escludere che i pezzi di riutilizzo provengano da un monumento o da una porzione di edificio sacro. Sono note molte decorazioni rinascimentali realizzate su tumoli e in contesti religiosi di soggetto laico con una predilezione per la mitologia e per i riferimenti a Roma. Anche in Italia si contano molti edifici religiosi e tombe[13] dove la decorazione all'Antica invade l'impianto iconografico ponendo in secondo piano la componente religiosa.

Quanto visto per il basamento dell'acquasantiera non è un caso isolato all'interno della stessa chiesa e del monastero annesso, bensì vi è una lunga serie di soggetti laici (nella chiesa, nel chiostro, nelle facciate esterne) che testimoniano questo gusto per l'Antico. A titolo d'esempio si veda la figura del militare con elmo di profilo scolpito tra le decorazioni del *Portal sul*. Questo *Profilo di condottiero* (Fig. 10) è confrontabile con una serie di sculture, sempre di produzione rinascimentale, inserite in tondi a decorazione

[13] Si vedano come esempio: la *Cappella Colleoni* a Bergamo, la *Certosa* di Pavia; il *Mausoleo Martinengo* a Brescia; il *Tumolo del vescovo De Dominici* nel Duomo Vecchio a Brescia; la facciata della chiesa di santa Maria dei Miracoli a Brescia.

di chiese e tombe. Preciso che i vari volti non sono tra loro perfettamente corrispondenti, ma è da ipotizzare che alla base vi sia la medesima matrice concettuale. Come confronto propongo il volto di profilo collocato nei seguenti tondi: nella *Janela* (Fig. 11) dell'Igreja de São Francisco de Évora; nel *Portal* da Igreja de Nossa Sra da Luz de Arronches; in un tondo della facciata della Certosa di Pavia, dove il personaggio è identificato dalla scritta con Alessandro Magno (così pure il personaggio della Igreja da Luz).

Figura 10. *Profilo di condottiero* (XVI sec.). Marmo. Igreja de Santa Maria de Belém, Lisboa.
Figura 11. *Profilo di condottiero* (XVI sec.). Marmo. Igreja de São Francisco, Évora.

Vorrei aggiungere, come suggestione, la serie dei disegni di Jacopo da Bologna conservati al Museo del Louvre (inv. nn. 2642-2645) di Parigi raffiguranti *Capitaines, vêtus à l'antique, vus en buste et de profil* (Fig. 16). I disegni, qui riprodotti solo in alcuni esemplari, non sono perfettamente corrispondenti alle sculture sopra citate, ma forniscono una prova di come i soggetti circolassero in Europa. È probabile che gli artisti si ispirassero a questi repertori non tanto per riprodurre un personaggio mitologico o storico specifico, bensì quale base di partenza per poi comporre il disegno che stava alla base della scultura. È invece sicura l'individuazione di tutti i volti qui documentati con un militare, un laico, e non un personaggio biblico o un santo, dotato di un bizzarro copricapo, con o senza barba. Questa scultura e le molte altre distribuite nella chiesa e nel monastero testimoniano anche per il sito di Belém la prepotente presenza di soggetti laici a decorazione di un edificio religioso. Non è chiaro se la scelta sia stata voluta dalla committenza o proposta dai vari progettisti, documentati nel corso di molti decenni con i propri numerosi collaboratori, che si sono alternati alla direzione del cantiere.

Il profilo del condottiero antico diventa un *topos* iconografico nel Rinascimento così da essere riprodotto in varie nazioni e da diversi artisti. Tra i più noti si ricordano, in quanto simili a quelli qui elencati, i profili di *Alessandro Magno* (Fig. 12) del Verrocchio

e di *Dario III re dei Persiani* (Fig. 13) di uno scultore robbiano. In particolare, l'esemplare del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa trova molti punti di contatto, anche nella ghirlanda che funge da cornice, con il profilo (Fig. 10) del Portal sul da Igreja de Belém; anche il medaglione con Dario III proviene da un edificio sacro, ossia dal Mosteiro da Madre de Deus (Lisboa).

Figura 12. Andrea del Verrocchio. *Alessandro Magno* (1476-1477 ca.). Marmo. NGA, Washington.
Figura 13. Scultore robbiano. *Dario III re dei Persiani* (1500-1525 ca.). Terracotta invetriata. MNAA, Lisboa.

3. Igreja da Graça de Évora

L'apparato decorativo delle finestre del presbiterio della Igreja da Graça de Évora ritengo sia una delle decorazioni più raffinate del Portogallo per stile, tecnica artistica e iconografia. L'opera, attribuita allo scultore di origine francese Nicolau Chanterene e datata sul fianco di una delle finestre 1537, dichiara la propria adesione ai canoni architettonici rinascimentali già nell'impostazione dello spazio con arditi scorci prospettici nelle strombature delle finestre. Per l'apparato figurativo mi limito a citare solo alcune tra le molte figure ispirate a soggetti classico-romani. Segnalo, perché raro in Portogallo, il bassissimo rilievo raffigurante *Tre profili umani* (Fig. 14) tra loro sovrapposti; l'opera realizzata a stiacciato è inserita nel plinto della colonna di una delle finestre della chiesa.

Figura 14. Nicolau Chanterene. *Tre profili umani* (1537). Marmo. Igreja da Graça, Évora.
Figura 15. Nicolau Chanterene. *Due Mezzelune* (1537). Marmo. Igreja da Graça, Évora.

Sempre tra i plinti delle altre colonne e delle travi che li collegano si incontrano vari soggetti poco usuali per un edificio sacro e con un estro creativo non comune: *Due Mezzelune* (Fig. 15) con volto umano poste su piedistallo; *Piccoli geni su cavalli marini* con coda vegetale tortile; *Profilo femminile* (con cornucopia?); *Testa di ariete*; *Animali striscianti* con teste antropozoomorfe.

Conclusão

I pochi esempi qui esposti sono una selezione tra le molte opere portoghesi individuate in edifici di culto e tra le sculture funerarie. I confronti svolti tra le opere – con le probabili fonti di ispirazione, i contesti dove sono collocate, gli autori, le tecniche artistiche e le varie committenze – obbligano a ipotizzare la presenza in Portogallo di un substrato intellettuale, ancor prima che artistico-iconografico, che ha introdotto, accolto e coltivato quel 'seme' dell'Umanesimo che è germogliato in ogni ambito culturale. Non è un caso che molte testimonianze qui esposte siano documentate nella città di Évora, oggi un piccolo borgo, defilato rispetto alle grandi città, ma un tempo sede di una corte e di un episcopio che attraevano letterati, artisti, diplomatici, musici e teologi, da vari luoghi d'Europa.

L'argomento qui trattato in modo sintetico[14] si presta a una ulteriore ricerca che non è da affidare esclusivamente alle competenze degli storici dell'arte: seppur non esaustivamente indagato, il tema dimostra come l'arte religiosa non è solo una emanazione del clero o dei fedeli che l'hanno commissionata, ma è la proiezione della

[14] Di estremo interesse per la presente indagine sono i pilastri della mensa dell'altare maggiore della Igreja de Nossa Senhora da Luz (Carnide) de Lisboa: le sculture, di marmo e realizzate a bassorilievo, mostrano in particolare nei due pilastri dei fianchi dell'altare interessanti esempi di decorazione all'Antica. Si rinvia, per motivi di spazio, ad altra sede per uno studio dettagliato. Lo stesso vale per altri esemplari scultorei conservati nel Museu Nacional Machado de Castro, nella Sé Velha de Coimbra e in vari edifici a Tomar.

società di un determinato luogo e tempo. L'indagine di un edificio religioso come di quello civile obbliga oggi a calare "l'arte nel contesto" degli studi di altre discipline, come storia, economia, letteratura, teologia, che sono da ritenere lo strumento indispensabile e fondamentale per sviluppare qualsiasi analisi dei fenomeni artistici.

Figura 16. Jacopo da Bologna. *Capitaines, vêtus à l'antique, vus en buste et de profil*. Disegno. Musée du Louvre, Paris.

Referências

Bilou, Francisco (2016). Património Artístico no Alentejo Central: obras, mestres e mecenas, 1516-1604. Lisboa: Colibri.

Bilou, Francisco (2018). "O Órgão e o Cadeiral da Sé de Évora (1557-1562) - Duas Obras do Marceneiro e Imaginário Ascenso Dias". Revista: Artis. n. 6: 102-105.

Ricci, Seymour de (1931). The Gustave Dreyfus Collection: reliefs and plaquettes. Oxford: Oxford University Press.

Serrão, Vitor (2015). Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602. Óbidos: Várzea da Rainha Impressores.

Tarrío Sanchez, Ana Maria (2015). Leitores dos clássicos Portugal e Itália, séculos XV e XVI: uma geografia do primeiro humanismo em Portugal. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos.

Troletti, Federico (2017). "O gosto pelo Antigo em algumas obras portuguesas através dos modelos italianos renascentista". In Renascimentos europeus-diálogo(s) sem fronteira(s). Colóquio 4 e 5 Dezembro 2017. Lisboa: CHAM: 59-60.

Actividad religiosa en los cortijos de Jerez de los Caballeros (España)

Resumen: Estudiamos en esta investigación el desarrollo cultual establecido en un paisaje rural del sur de Extremadura (España) fijándonos en la actividad religiosa que desde hace mucho tiempo se ha configurado dentro de los cortijos de Jerez de los Caballeros. Con una meticulosa labor de archivo y antigua bibliografía específica, junto a un preciso trabajo de campo realizado en la actualidad, presentamos un atractivo tema, que lamentablemente en nuestro país no tiene su justa puesta en valor.
Palabras clave: Actividad religiosa, cortijos, Jerez de los Caballeros, España

Religious activity in the country houses of Jerez de los Caballeros (Spain)

Abstract: In this research we study the cultural development established in a rural landscape in southern Extremadura (Spain), looking at the religious activity that has long been configured within the country houses of Jerez de los Caballeros. With a meticulous archival work and old specific bibliography, together with a precise field work carried out today, we present an attractive subject, which unfortunately in our country does not have its fair value.
Key words: Religious activity, country houses, Jerez de los Caballeros, España

José Maldonado Escribano, Espanha
Universidad de Extremadura
maldobano@unex.es

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introducción

El amplio conjunto patrimonial desarrollado durante siglos en Jerez de los Caballeros se hace extensible igualmente a sus cortijos y casas de campo diseminados por sus buenas fincas y dehesas. Resulta una de las ciudades más bellas de la Baja Extremadura y asimismo comprende una arquitectura residencial y para la explotación de los recursos agropecuarios numerosa y de elevada calidad histórico-artística.

Su potente patrimonio urbano y la riqueza económica y cultural apreciada en ejemplos como la Iglesia de San Bartolomé, la de Santa Catalina, la de San Miguel o la de Santa María de la Encarnación; o palacios como el del Marqués de Rianzuela y otras tantas casas solariegas timbradas por blasones, se asemeja en su valor en el tema que ahora nos ocupa. De tal manera, sobresalen edificios rurales como el Castillo de la Granja (junto al dolmen de Toriñuelo), Los Bolsicos, El Carbajo, La Crespa, Margaritas, Sierra Brava, El Coto del Rey o Valcavado, algunos de ellos con excelentes piezas religiosas y capillas como veremos a continuación.

1. Los Bolsicos

Una de las ganaderías de toros más importantes de la Baja Extremadura se cuida en Los Bolsicos, finca ubicada a la izquierda de la carretera que desde Jerez de los Caballeros se dirige hacia Fregenal de la Sierra, una vez pasado el cruce de Valuengo y el río Ardila[15].

En cuanto a los linajes asociados a este conjunto parece que en lo antiguo perteneció a los Mexía y será Leonor Mexía, señora de la Torre de los Bolsicos, quien casó con Juan Bazán, señor de la Granja y comendador de la Orden de Santiago en el siglo XV. Posteriormente va a ser Pedro Bazán quien ostente este título pasando a sus descendientes hasta su bisnieta Dª. Catalina de Bazán, que por su segundo matrimonio con D. Juan Lobo Tinoco en 1650, llevó el mayorazgo a esta familia. Ya en el XVIII Dª. Antonia Lobo Bazán casó con D. Luis de Mendoza y Moscoso, padre del I Conde de la Corte de la Berrona y señor de la Torre de los Bolsicos (Cordero, 1996).

Figura 1. Fotografía del autor, *Los Bolsicos*, 2020.

Formalmente la parte más antigua del conjunto es precisamente la torre central desde la que se organiza todo lo demás, suponiendo la pieza más sobresaliente y donde encontramos los vestigios más destacados. Algunos detalles en los que debiéramos fijarnos son la fuente de mármol con escudo superior quizás reaprovechado o la sencilla espadaña localizada en la fachada lateral que nos habla de la capilla interior y que avisa sobre la oración cumplida en este cortijo a todos los trabajadores del mismo.

[15] Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER.

2. El Carbajo

Aparece ya la "*Casa del Carbajo*" incluida en el mapa que firma Gaver en 1751 y posteriormente copiado por Ignacio Mitjana[16] y ubicada en uno de los caminos que desde Jerez de los Caballeros llevaban a Fregenal de la Sierra.

Antonio Ponz, por su parte, se acerca a este ejemplo diciendo de el en su *Viaje de España* que aquí "*tuvieron una casa los Jesuitas*", añadiendo que es un lugar muy frondoso, con mucha agua y cubierto de árboles (Ponz, 1784: Tomo VIII, carta V, 31 y ss).

Detrás de este ejemplo encontramos a la familia de los Condes de la Puebla del Maestre, mostrándose su genealogía y enlaces en varios escudos diseminados por el cortijo tal y como estudia el citado Cordero Alvarado (Cordero Alvarado, 1996: 277-285). Así se conserva una serie de ocho escudos en el exterior, de los que siete se muestran en los muros del patio, realizados en azulejos sevillanos policromados de gran tamaño. La decoración de este inmueble la realizó D. Francisco Fernández de Córdoba y Fernández antes de morir en 1956 y supone uno de los grupos heráldicos más sobresalientes de los que conocemos referidos a la arquitectura residencial de las dehesas de la provincia de Badajoz.

Figura 2. Fotografía del autor, *El Carbajo*, 2020.

Queda ubicado El Carbajo a la derecha del kilómetro 88 de la ya conocida carretera que comunica Jerez de los Caballeros con la vecina Fregenal de la Sierra. Su

[16] Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, Nº 94.

planta general se organiza mediante la existencia de un gran patio central desde el que se accede a la vivienda principal así como a otras secundarias y a la zona del jardín y recreo.

Como en otros muchos casos, el edificio más destacado es la residencia de los dueños, que aquí se alza con impresionante fachada abierta al citado patio, decorada con los escudos que ya explicábamos y en la que además descubrimos una espadaña con campaña y remates de corte clásico o varias chimeneas entre las que recordaremos una situada hacia el rincón del lugar y donde leemos "*EL CARBAJO 1923*."

La misma estética y semejante composición de la espadaña es lo que encontramos en las diversas puertas de comunicación del patio, con friso y frontón triangular; además de la zona central de la casa menor situada frente a la anterior, con reloj, curiosa veleta en forma de dragón y panel de azulejos donde se representa a "*Ntra. Sra. de la Esperanza*." Otras imágenes religiosas diseminadas por el cortijo son la misma Virgen de cuerpo entero dispuesta en el acceso al jardín y otra copia de imaginería sevillana, este es, *El Cachorro*, famosa talla de Cristo Crucificado, situada entre los grandes escudos vistos.

3. Crespa de Guzmán

Semejantes funciones del ejemplo anterior son las que se repiten en este complejo que encontramos en la carretera que une Jerez de los Caballeros con Higuera de Vargas, dentro de un paisaje atravesado por el río Cofrentes.

La planta general de la Crespa de Guzmán se organiza mediante la existencia de un patio cuadrado que comunica con la vivienda principal así como con las demás estancias y dependencias.

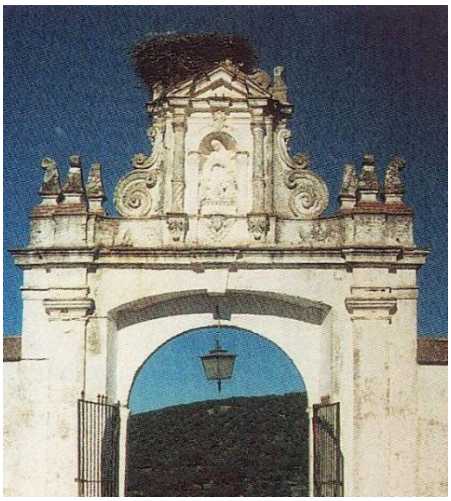


Figura 4. Fotografía de Pedro Cordero Alvarado, *Portada de acceso a Crespa de Guzmán*, 1996.

Históricamente ya en 1472 en la partición de la dehesa de Chanca encontramos como propietario de La Crespa a Alonso de Vargas (Martínez, 1992: 422), uniéndosele más tarde el apellido Guzmán y conformándose así la denominación con la que se conocerá en lo sucesivo. Uno de los descendientes, D. Andrés Pérez Guzmán y Porcel, casó en 1727 con Dª. Francisca María Maraver Ponce de León, recayendo en sus herederos el título de Duques de T´Serclaes hasta la actualidad.

Ya a mediados del XIX, Pascual Madoz añade interesantes datos sobre lo que era y había sido esta "*villa despoblada en el partido de Jerez de los Caballeros*":

Villa despoblada, en la provincia de Badajoz, partido judicial de Jerez de los Caballeros. Situada en una cañada mirando al sur; tiene una hermosa casa o palacio; constituye en el día una dehesa de monte de encina y alcornoque, de propiedad particular, y hasta 1835 tuvo jurisdicción propia con alcalde mayor, como villa eximida, cárcel y una ermita, dedicada a Nuestra Señora de los Dolores, dentro del palacio (…) (Madoz, 1845; 1955: Tomo II, 307)

De entre sus elementos quizás lo más destacado es la existencia de una hermosa y cuidada portada de acceso general, probablemente diseñada en el siglo XVIII y que nos recuerda a otras como la del Caserío de la Garza (Oliva de Mérida) o Campomanes (Mérida). En ella, concebida como un gran arco entre pilastras laterales y friso superior, sobresale su remate a modo de templete con hornacina columnada, en cuyo interior se alberga una pequeña escultura de la Virgen María. Su esplendor culmina con un tímpano triangular quebrado, volutas, aletas y pináculos que otorgan detalles de elegancia y calidad artística. En su cara exterior, que presenta semejantes caracteres que la descrita, vemos un escudo con las armas de los dueños de la finca.

4. Valcavado

Se aportan referencias en 1863 sobre Valcavado, una "*casa y albergue de guarda*" [17], con dos construcciones en aquel momento y que perteneció al Marqués de Cubas.

[17] *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España.* Imprenta de José María Ortiz, Madrid, 1863. Tomo 1, Nomenclátor de la Provincia de Badajoz, Jerez de los Caballeros, pp. 276-278.

Figuras 4. Fotografía de Pedro Cordero Alvarado, *Altar de la capilla de la Finca Valcavado*, 1996.
Figura 5. Alejo Fernández (c. 1535), *Virgen de los Navegantes*. Óleo sobre tabla, 225x135cm. Antigua Casa de Contratación, hoy en el Cuarto del Almirante, Real Alcázar de Sevilla, España.

Es notable en este ejemplo su capilla, con porche columnado donde se reaprovecha una antigua pieza con inscripción presuntamente visigoda en la que se lee "*TEVDIMIRVS. FAMVLVS. DI. VISIT. IN HOC. SCLº XXVI. ANN. ACCEPTA. PENITENTIA. QUIEVIT IN PACE. SVB D. XVII. KLD. NOVENB. ERA DCC.*"(Solano de Figueroa, 1654; 1929: Tomo 1, 144).

En su interior se recoge un altar de azulejos que copia la imagen de la *Virgen de los Navegantes*, cuyo original fue pintado por Alejo Fernández hacia 1535 para la capilla de la Casa de Contratación de Sevilla y que hoy se conserva como parte Real Alcázar en la misma ciudad andaluza.

Conclusiones

Como hemos visto, tanto en Los Bolsicos, El Carbajo, Crespa de Guzmán y Valcavado, buenos ejemplos de casas de campo dispersas por el paisaje rural de Jerez de los Caballeros, en la provincia de Badajoz (España) existen buenas piezas religiosas y capillas en las que se ha desarrollado el culto cristiano durante siglos. Merecen ser valoradas íntegramente debido a su valor artístico, al igual que otras muchas localizadas en la Baja Extremadura, además de proponerse un adecuado sistema de conservación y catalogación.

Bibliografía

Cordero Alvarado, Pedro (1996) *Piedras armeras de Jerez de los Caballeros*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía. ISBN: 8487394124.

Madoz, Pascual (1845) *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid. Citamos la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*. Cáceres, 1955 (4 tomos).

Martínez Martínez, Matías Ramón (1892) *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.

Ponz, Antonio (1784) *Viaje de España*. Madrid. Citamos la edición para Extremadura: *Viajar por Extremadura*. Badajoz: Universitas, 1983. ISBN: 8485583337.

Solano de Figueroa y Altamirano, Juan (1654) *Historia eclesiástica de la ciudad y obispado de Badajoz*. Texto manuscrito en la Catedral de Badajoz. Impreso en 1929 en Badajoz por el Centro de Estudios Extremeños, Imprenta del Hospicio Provincial.

Breve estudo sobre as esculturas devocionais do Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Caeté

***Resumo**: Este texto tem como intuito realizar a análise histórica e estilística de obras escultóricas pertencentes ao Santuário Nossa Senhora da Piedade, em Caeté, Minas Gerais. Os resultados desta pesquisa descrevem pormenores sobre as peças e os artistas que se dedicaram a produzir itens que balizam a história do sítio fundado no século XVIII.*
***Palavras chave**: esculturas, arte, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Minas Gerais.*

***Title:* Brief study on the devotional sculptures of the Santuário Nossa Senhora da Piedade Sanctuary, in Caeté**

***Abstract:**This text aims to make the historical and stylistic analysis of sculptural works belonging to the Santuário Nossa Senhora da Piedade, in Caeté, Minas Gerais. The results of this research describe details of the objects and artists who have dedicated themselves to produce items that marked the history of the site founded in the 18th century.*
***Keywords:** sculptures, art, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Minas Gerais.*

Aziz José de Oliveira Pedrosa, Brasil
Universidade do Estado de Minas Gerais
azizpedrosa@yahoo.com.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A 1746 metros de altitude encontra-se o Santuário Nossa Senhora da Piedade (Caeté – Minas Gerais), que recebeu itens de arte sacra elaborados para compor o ambiente arquitetônico e paisagístico local. À vista disso, o labor do homem, a serviço da fé, se fez presente na Serra da Piedade desde o ano de 1767, quando Antônio da Silva Bracarena, mestre canteiro português, iniciou a construção da Ermida (Trindade, 1945: 305), que serve de morada à imagem devocional da Padroeira de Minas Gerais, Nossa Senhora da Piedade.

A partir desse impulso inaugural teve início a edificação do patrimônio arquitetônico e artístico no dito sítio, onde edifícios e objetos de arte assinalam a ocupação do espaço somando, atualmente, expressivo acervo em local de intensa sociabilidade religiosa (Pedrosa, 2019). Diante disso, este artigo objetiva promover a análise histórica e formal de obras escultóricas pertencentes ao referido Santuário, não contempladas em único estudo capaz de apresentar o panorama geral de peças que descrevem etapas fundamentais da produção artística sacra brasileira, perpassando pela influência barroca até a arte contemporânea.

1.Esculturas

Integrados à paisagem ou conservados no interior das edificações arquitetônicas do Santuário Nossa Senhora da Piedade estão itens artísticos suscetíveis de traduzir o sentimento religioso que fundamentou a presença humana no local. Dentro desse quadro, chama-se a atenção para três representações escultóricas de Nossa Senhora da Piedade, em que duas retratam o Cristo morto no colo da Mãe depois do Descendimento da Cruz. Considerando-se a ordem cronológica da data de execução, a primeira e mais antiga imagem foi confeccionada, aproximadamente, nas últimas décadas dos setecentos, encontra-se no retábulo-mor da Ermida e a autoria de sua fatura foi atribuída por Fontenelle a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (Fontenelle, 1970: 30-31) (Figura1). A peça modelada em madeira apresenta a tradicional formação piramidal da iconografia, retrata a Senhora da Piedade sentada sobre fragmento de rocha, vestindo véu, manto e túnica encobrindo parte dos sapatos. No colo, a Mãe sustenta o corpo do Jesus Cristo morto. Aguça a atenção a expressiva feição do conjunto, a pujança das marcas do entalhe e os detalhes anatômicos da Nossa Senhora da Piedade, do Cristo e da cabeça de anjo que o ampara, cujos traços formais se fizeram presentes em outros encargos realizados pelo Aleijadinho, presumível autor do trabalho em exame. Esses aspectos são identificados na constituição das sobrancelhas, olhos, formato da boca, queixo, cabeleira e desenho dos corpos, sobretudo das mãos.

Figura 1. Imagem de Nossa Senhora da Piedade atribuída ao Aleijadinho, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Caeté. Fonte: própria (2019).

Figura 2. Imagem de Nossa Senhora da Piedade de Alfredo Ceschiatt, 1983, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Caeté. Fonte: própria (2019).

Contrastando com a tradicional interpretação da imagem da Nossa Senhora da Piedade acima referenciada, encontra-se, na extensão do Santuário, a segunda escultura de igual temática, do artista Alfredo Ceschiatt (1918-1989) (Figura 2). A peça foi confeccionada em bronze no ano de 1983 e, atualmente, está integrada à paisagem, no canteiro central próximo ao restaurante. No volume escultural Nossa Senhora está em pé, sustentando o corpo do Filho com os joelhos semi-flexionados, em apresentação divergente das representações convencionais da Senhora da Piedade, dado que não exibe o formato piramidal, o Cristo não está sobre o colo da Mãe e são inexistentes as marcas das chagas. Pensa-se que para desenvolver a sobredita escultura Ceschiatti possa ter se inspirado na *Pietà Rondanini* esculpida por Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), por volta de 1553-1564 (Fiores, 2010: 87), e não finalizada diante da morte do artista em 1564. Equivalente tratamento conceitual norteador da fatura dessa obra, em que se tem o Cristo de pé segurado por sua Mãe, é verificado na Pietà di Pasletrina (c. 1555), igualmente atribuída a Michelangelo (Fiores, 2010: 85). A diferente composição da Pietá de Milão, para Janson (2007), explicita momento no qual Michelangelo explorava expressões formais relacionadas às imagens oriundas do contexto artistico medieval:

Na sua última peça escultórica, a Pietá de Milão, há uma busca de novas formas, como se a sua obra anterior tivesse perdido toda a significação. O grupo é um fragmento, parcialmente destruído pelas suas próprias mãos; debatia-se ainda com ele poucos dias antes de morrer. O tema – especialmente o conteúdo emocional – indica que o tinha destinado ao seu próprio túmulo. Estas duas figuras já não apresentam qualquer vestígio da retórica do Renascimento Pleno; pairando silenciosamente, evocam imagens da devoção da arte medieval. Tal como o

*autorretrato do Mestre, a Pietá de Milão pertence a um domínio imensamente pessoal. O apelo à redenção nela contido não se dirige aos homens, mas a Deus. (*Janson, 2007: 459*)*

A mencionada peça de Milão trouxe para o discurso da arte sacra invulgar interpretação de matéria imortalizada por outros artistas, inclusive pelo próprio Michelangelo que concebeu a *Pietà* (1497) da Basílica de São Pedro (Estado da Cidade do Vaticano) (Fiores, 2010: 75), cuja constituição formal originou repercussões na imaginária europeia e brasileira. Curiosamente, a obra de Ceschiatti esteve distante dos olhares e guardada no Convento do Santuário em função dos sentimentos causados à opinião pública, que não a reconhecia devido à ausência das conotações iconográficas tradicionais de representação da Pietá (Tambasco, 2009: 19), sobretudo diante de comparações com a escultura atribuída ao Aleijadinho, que estabelece semelhança com as características escultóricas de peças correspondentes.

A terceira figuração escultórica da Senhora da Piedade, no Santuário, encontra-se na atual Basílica Estadual das Romarias, foi assinada por Léo Santana e produzida no ano de 1998 em concreto celular. O formato piramidal dessa composição recorda a configuração da escultura que se encontra na Ermida. Todavia, diferentemente da peça atribuída ao Aleijadinho, no Cristo concebido por Léo Santana é notável o delineamento realista das figuras, avistado esse traço na expressão corporal, principalmente no desenho das pernas do Cristo, flexionadas compondo "V" com a região do tronco da Mãe. Tal feição não é apurada na imagem atribuída ao Aleijadinho, em que as relações de proporção e a gestualidade pouco natural do grupo evidenciam prováveis dificuldades para tratar a representação, que pode ter sido feita a partir de desenhos ou estampas, não da observação de modelos vivos.

Nesse sentido, as três imagens de Nossa Senhora da Piedade ilustram interpretações de conteúdos iconográficos equivalentes, aplicados para confeccionar obras em períodos distintos, assinaladas pela ascendência de aspectos plásticos e estéticos que denotam as escolhas dos artistas que as conceberam, em função do contexto artístico no qual estavam inseridos.

Figura 3. Calvário de Vlad Eugen Poenarù, 1990-1991, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Caeté. Fonte: própria (2019).

Além das peças referidas, há outros elementos escultóricos integrados à paisagem do Santuário, como o monumental grupo escultórico do Calvário, instalado de frente para a Ermida (Figura 3). Trata-se de trabalho de Vlad Eugen Poenarù, resultante de contrato celebrado no ano de 1990, finalizada a fatura em 1991 (Arquivo arquidiocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte, 1990). O conjunto foi produzido em ferro nodular e representa o Cristo crucificado, ladeado pela Virgem e por São João da Cruz. Inserido entre as rochas, o grupo de esculturas tem a paisagem e o céu que o envolve como cenário de fundo.

Por último, citam-se duas peças recentemente integradas ao acervo local. A primeira não é uma imagem devocional, mas escultura em homenagem ao Frei Rosário Joffily (1913-2000), que na década de 1950 tornou-se reitor do Santuário (Arquidiocese de Belo Horizonte, 2007: 11). Trata-se de trabalho de Virginia Ferreira, confeccionado em bronze, medindo cerca de dois metros e dez centímetros de altura. A outra é o Cristo de autoria de Vilma Nöel, produzida em pó de granito e instalada no Horto das Oliveiras no ano de 2017. A obra representa o Cristo em momento de reflexão e oração em meio às rochas, envolvido pela cenografia que a natureza se encarregou de produzir e por intervenções paisagísticas elaboradas por Maria das Graças Drumond de Souza Lima (Werneck, 2017: 15).

Considerações Finais

As sucintas reflexões relacionadas tiveram como propósito essencial apresentar, em único texto, grupo de esculturas que compõem o patrimônio do Santuário de Nossa Senhora da Piedade, pois, salvo a imagem atribuída ao Aleijadinho devidamente analisada pela historiografia da arte (Fontenelle, 1970), as outras peças, sobretudo aquelas concebidas a partir das duas últimas décadas do século XX, não granjearam pesquisas. Assim, as apreciações proferidas demonstraram a incorporação e atualização da arte no Santuário, beneficiada por um acervo transversal, constituído no decorrer de mais de 250 anos de história que, por esse espectro, requer o alargamento de estudos críticos que possam avaliar, pormenorizadamente, itens de grande relevância para o quadro da história da arte sacra brasileira.

Referências

Arquidiocese de Belo Horizonte (2007) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte, Santuário Nossa Senhora da Piedade, Serra da Piedade, Caeté, Minas Gerais. Inventário número 63. Belo Horizonte.

Arquivo arquidiocesano da Cúria Metropolitana de Belo Horizonte (1990) Santuário Estadual Nossa Senhora da Piedade, Administração do Santuário, Correspondência. Belo Horizonte.

Fiores, Stefano de (2010) La Madonna in Michelangelo. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. ISBN 978-88-209-8401-4

Fontenelle, Edmundo Bezerril (1970) O Aleijadinho na Serra da Piedade. Belo Horizonte.

Janson, Horst Woldemar (2007) História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-31-0498-1. 8ª Edição.

Pedrosa, Aziz José de Oliveira (2019) "A Basílica Ermida de Nossa Senhora da Piedade: memórias de um processo de reconfiguração arquitetônica." Revista Patrimônio e Memória, Assis. ISSN 1808-1967. Vol. 15 (1): 408-432.

Tambasco, José Carlos Vargens (2009) "História do Santuário de Nossa Senhora da Piedade". Caeté: Jornal Opinião. Encarte especial do Jornal Opinião:1-24.

Trindade, Raymundo Octavio da (1945). Instituições de igrejas no bispado de Mariana. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde.

Werneck, Gustavo (2017) "Monte das Oliveiras de Minas." Belo Horizonte: Jornal Estado de Minas, 25 março 2017. Patrimônio.

O santuário religioso e a morada do artista no século XVIII

Resumo: *No século XVIII, na antiga Vila Rica, hoje, município de Ouro Preto, estado de Minas Gerais - Brasil, as Ordens Terceiras e as Irmandades religiosas foram as responsáveis pelas construções dos templos católicos de devoção. Período de efervescência do Barroco Mineiro, estes santuários também se transformavam nas moradas dos artífices e artistas, pois eram em suas construções que os ofícios se desenvolviam. Um dos mais festejados, até os dias de hoje, é a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, obra-prima do maior artista barroco brasileiro, Antônio Francisco Lisboa, e, sem dúvidas, este santuário também pode ser considerado a sua morada. O presente artigo apresenta a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto como a morada do Mestre Aleijadinho, e, para o pleno entendimento, apresenta-se também o caráter político ideológico peculiar da Ordem Terceira da Penitência da antiga Vila Rica, que, tudo indica, foi determinante para a bem sucedida execução do projeto inovador desta igreja.*
***Palavras-chave**: Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto; Aleijadinho; Rococó Mineiro; Inconfidência Mineira.*

The religious sanctuary and the artist's home in the 18th century

Abstract: *In the 18th century, in the old Vila Rica, today, the city of Ouro Preto, state of Minas Gerais - Brazil, the Third Orders and the religious brotherhoods were responsible for the construction of catholic temples of devotion. Period of effervescence of the Baroque Mineiro, these religious temples also became the abodes of the craftsmen and artists, because they were in their constructions where the crafts were developed. One of the most celebrated, even today, is the Church of São Francisco de Assis de Ouro Preto, a masterpiece by the greatest Brazilian Baroque artist, Antônio Francisco Lisboa, and without a doubt, it can also be considered his home. For full understanding, this article presents the peculiar ideological political character of the Third Order of Penitence in Ouro Preto, which, it seems, was decisive for the successful execution of the church's innovative project.*
***Keywords**: Church of São Francisco de Assis de Ouro Preto; Aleijadinho; Rococó of Minas Gerais; Inconfidence of Minas Gerais.*

Carolina Coppoli, Brasil
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)
carolcoppoli@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

A história da colonização do território do município de Ouro Preto teve início no final do século XVII com a descoberta do ouro às margens do córrego do Tripuí, onde, em seus arredores, e nos das minas, arraiais foram constituídos. Germain Bazin conta que *arraiais* era o termo que, *em Portugal, designava os acampamentos dos peregrinos perto dos santuários* (1971, p. 69). Nestes primeiros arraiais da antiga Vila Rica foram construídas as primeiras capelas, e, já neste início, uma intensa peregrinação começou a ocorrer em direção ao território. Esses peregrinos,

em sua maioria homens, estavam em busca daquilo que tinham como a sua salvação, porém, não necessariamente estava dentro das capelas. O território de Ouro Preto, mais do que outros no atual estado de Minas Gerais, de fato, se transformou em um verdadeiro santuário neste período, no entanto, o objeto de culto e devoção não eram os santos católicos, e sim o ouro.

Essa corrida em busca do metal foi tão intensa, que Germain Bazin a descreveu como uma verdadeira *loucura, em que soldados e funcionários desertavam; equipes de navios chegados ao Rio e Bahia abandonavam seus barcos; monges largavam seus conventos* (1971, p. 68). Segundo o historiador, o movimento assumiu tais proporções, que o rei de Portugal teve que tomar medidas severas para contê-lo, pois ameaçava fazer do reino um deserto, especialmente a região do Minho.

Após muitos e violentos conflitos entre os primeiros exploradores do território, a Coroa Portuguesa conseguiu o seu domínio, e estabeleceu uma rigorosa estrutura administrativa e econômica. Dentre as inúmeras medidas expedidas pela Coroa, nas primeiras décadas dos setecentos, a mais famosa delas foi o imposto do *quinto,* em que a quinta parte do ouro lavrado pelos mineradores era retirada e transferida para o Tesouro Real.

Outra medida tomada para conter o avanço dos "peregrinos" foi a *proibição de fundação de qualquer convento, e da presença de qualquer religioso regular na região das minas, só eram admitidos padres seculares, curas ou vigários de paróquias* (Bazin, 1971, p.72). Assim, as capelas e igrejas que eram construídas nos primórdios da colonização foram iniciativas de leigos, e dos padres presentes nas primeiras missões em busca do metal precioso. Aos poucos, com o assentamento dos primeiros exploradores em torno dos córregos e das minas, uma sociedade se formava no território da antiga Vila Rica.

1 – A Ordem Terceira da Penitência de Ouro Preto

Em um território onde absolutamente tudo era proibido, o caminho encontrado pelos primeiros exploradores de organização social foi a criação de irmandades. O papel delas foi muito além de serem apenas comunidades religiosas, elas foram a forma encontrada pela sociedade de ter algum direito assegurado. Direitos que o estado colonizador estava pouco preocupado em fornecer, e/ou resguardar. De acordo com Furtado de Menezes, *quanto mais repressiva era a ação do estado, mais se manifestavam as associações leigas em Minas Gerais. As irmandades se responsabilizaram por grande parte das funções urbanas, antecipando-se à organização do Estado* (Menezes apud Neves, 2010, p. 91).

Elas exerceram também uma outra importante função, que foi a de fornecer aos artistas e artífices dos setecentos uma "morada". Em um momento em que a manifestação de ofícios que não estivessem ligados à exploração do ouro era proibida, foi dentro das construções religiosas que parte significante da mão de obra mineira, da classe trabalhadora do estado de Minas Gerais, nasceu e se formou.

Mesmo com a decadência do ouro no território, logo no início da segunda metade dos setecentos, a sociedade da antiga Vila Rica e suas irmandades, já consolidadas, não se abateram com a crise econômica, pois já haviam nascido as primeiras gerações de nativos, e, junto delas, também nascia e crescia o sentimento de pertencimento ao território.

Cada irmandade possuía características próprias, seu próprio estatuto, de acordo com a missão cristã de cada uma, mas também de acordo com os interesses específicos daquela sociedade, que são muito representativos do seu tempo.

A Ordem Terceira da Penitência da antiga Vila Rica, de culto ao patriarca São Francisco de Assis, apresentou características muito próprias, além de ter sido uma das mais ricas e distintas, e de ter vencido inúmeras "batalhas" para a sua constituição, e durante a sua vigência nos setecentos (Trindade, 1951, p. 50), entre os membros desta Ordem figuravam os principais intelectuais da época.

No entanto, estes intelectuais também eram os principais nomes do movimento político conhecido como Inconfidência Mineira. Vários deles congregavam na Ordem, dentre eles, os cabeças do movimento: Cônego Luís Vieira da Silva, 7º comissário da Ordem; o advogado Cláudio Manuel da Costa, e o ouvidor de Vila Rica, Tomás Antônio Gonzaga.

O caráter político da Ordem Terceira da Penitência de Ouro Preto, ou a natureza subversiva da política gestada por parte dos integrantes da Ordem, foi tão conhecido na época que, em um raro registro dos setecentos, divulgado pelo primeiro biógrafo de Antônio Francisco Lisboa, Rodrigo José Ferreira Brêtas, em que há a descrição dos grandes feitos do artista naquele século, não há qualquer referência à Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Um total silenciamento sobre o monumento, que gerou perplexidade nos principais historiadores da arte que se debruçaram sobre a vida e a obra do Mestre brasileiro, como o inglês John Bury (2006, p. 130) e o francês, já citado, Germain Bazin (1971, p. 116), além da revolta manifestada pelo Cônego Raimundo Trindade (1951, p. 285).

Este raro registro foi escrito pelo capitão Joaquim José da Silva, segundo vereador do Senado da Câmara de Mariana, em 1790, publicado no livro de registros de Fatos Notáveis, estabelecido por ordem régia de 20 de julho de 1782. É importante lembrar que, em 1790, a Inconfidência Mineira já havia sido denunciada e desmantelada, e a punição aos envolvidos já havia iniciado.

(...) debaixo do risco do sobredito Lisboa, cede nas decorações e medidas à matriz de Morro Grande, delineada por seu filho Antônio Francisco Lisboa, quanto este homem se excede mesmo no desenho da indicada igreja do Rio das Mortes (São João del Rei) em que se reúnem as maiores esperanças. (...) Com efeito, Antônio Francisco, o novo Praxíteles, é quem honra igualmente a arquitetura e escultura (Bretas apud Bury, 2006, p. 129).

Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra a todo vulto ou meio relevado e no debuxo e ornatos irregulares ao melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco. Em qualquer peça

sua que serve de realce aos edifícios mais elegantes, admira-se a invenção, o equilíbrio natural ou composto, a justeza das dimensões, a energia dos usos e costumes e a escolha e disposição dos acessórios com os grupos verossímeis que inspira a bela natureza (Bretas apud Bury, 2006, p. 130).

Essa total omissão de referência à Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto no depoimento do capitão revela-se uma tática política, muito comum, diga-se de passagem, para anular a importância, e/ou existência, de algo ou alguém, incluindo um grupo político. O silenciamento costuma ser a mais perversa das táticas, é mais danosa que a própria crítica, pois, com sorte, o tempo se encarrega de sepultar a existência do alvo silenciado. E não à toa, em seu depoimento, o capitão Joaquim José da Silva lança luzes e louvores à Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, da Ordem rival da de Ouro Preto, como sendo o principal feito do Aleijadinho naquele século.

1. 2 – O Aleijadinho e as igrejas franciscanas

Por um determinado momento, a estratégia do capitão Joaquim José da Silva se mostrou bem sucedida. No século XIX, a igreja franciscana de São João Del Rei era apresentada aos historiadores que visitavam Minas Gerais como um dos grandes feitos do Aleijadinho ao lado da obra de Congonhas, e, por consequência disso, e de outras lacunas de informações, alguns destes historiadores não compreenderam a obra do Mestre, e acabaram por fazer mais críticas do que elogios.

O próprio John Bury, estudioso do século XX, parece ter se confundido ao analisar a obra do Mestre do Rococó Mineiro. Uma das referências de Bury foi outro inglês que esteve nas Minas Gerais dos oitocentos, e expressou admiração pela fachada da igreja franciscana de São João Del Rei, Sir Richard Burton. Em artigo publicado em 1952, sobre o Aleijadinho e as igrejas setecentistas brasileiras, Bury faz a seguinte afirmação:

O monumento clássico desse estilo é a igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rei, sobre a qual um contemporâneo disse[18]*, com razão, que nela o Aleijadinho se superou a si mesmo. (....) Pode-se argumentar que a fachada saliente, as torres e a decoração interna da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e o Adro do Santuário de Congonhas do Campo oferecem exemplos mais perfeitos de certas características do estilo Aleijadinho, porém a igreja de São João Del Rei representa-o de modo mais completo* (Bury, 2006, p. 110-112).

A afirmação do estudioso inglês, referência até os dias de hoje nos estudos sobre o Aleijadinho, não se constitui em apenas uma confusão, mas num erro dramático de interpretação da obra do Mestre. É certo que a igreja franciscana de São João Del Rei teve o risco traçado por Antônio Francisco Lisboa, inclusive, o desenho está preservado no Museu da Inconfidência

[18] *John Bury se refere ao raro depoimento dos setecentos escrito pelo capitão Joaquim José da Silva.*

(figura 1), no entanto, o executante foi o mestre de obras português Francisco de Lima Cerqueira, e este se sentiu no direito de modificar o projeto que havia se comprometido em executar. A demonstração de intransigência do mestre de obras foi muito bem descrita pelo francês Germain Bazin (1971, p. 318-320).

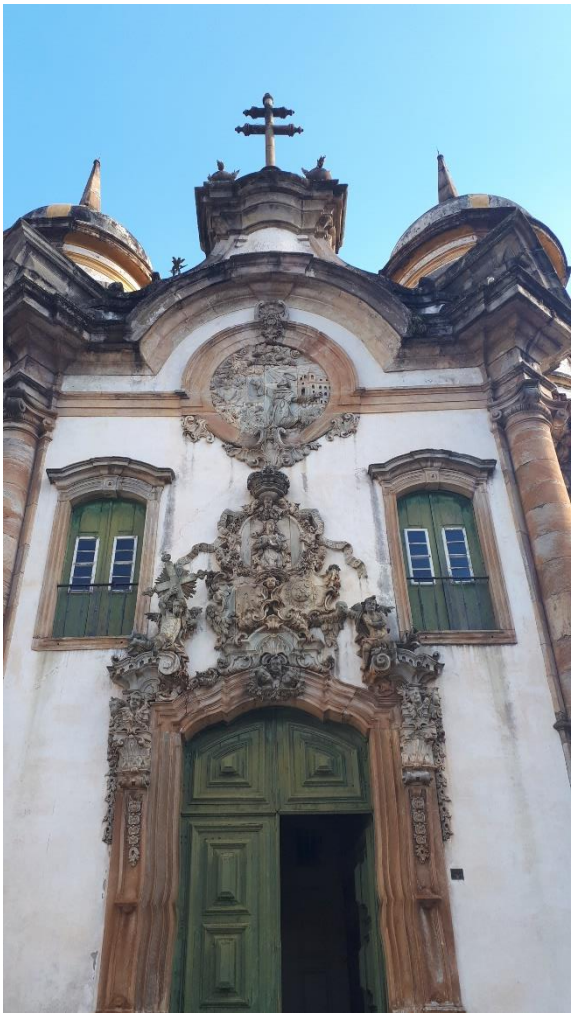
Para além das análises dos estudiosos, pessoalmente é possível perceber os problemas daquela igreja logo na fachada. Ao estar diante dela, é impossível ver o relevo da *visão de Alverne* (cena imortalizada no relevo em pedra-sabão na fachada da igreja franciscana de Ouro Preto) resultado de tamanha desproporcionalidade que Cerqueira inseriu no projeto do Aleijadinho de São João Del Rei, retirando-lhe uma de suas marcas, que é a perfeita proporção da escultura com a arquitetura. Ao longe, até se visualiza o relevo, mas muito pequeno e disforme, devido à desproporção dele com a enorme igreja e sua enorme fachada (figuras 2, 3 e 4).

Figura 1. Risco da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei. Aleijadinho. Imagem do documento que está no Museu da Inconfidência, Ouro Preto - MG. Fonte: wikipedia.

Figura 2. Fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, Minas Gerais. Fonte: própria.

Figuras 3 e 4. Fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, Minas Gerais. Fonte: própria.

Já em Ouro Preto, quando se está diante da igreja franciscana, a proporção entre a escultura e a fachada revela-se perfeita, e de uma delicadeza sublime (marca já muito conhecida do Mestre Aleijadinho), vista de qualquer distância e de qualquer ângulo. Inclusive, a medida que se aproxima da igreja, percebe-se o efeito de movimento que o Aleijadinho conseguiu imprimir no projeto arquitetônico, pois as torres vão desaparecendo da visão, e, exatamente onde o arquiteto fez um pequeno degrau, enxerga-se apenas o relevo da portada e o medalhão com a famosa imagem do patriarca da Ordem. Sem dúvidas, uma das representações mais perfeitas da *visão de Alverne*, imagem que consagrou São Francisco de Assis como um dos mais importantes disseminadores da fé católica (figuras 5, 6 e 7).



Figuras 5 e 6. Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Minas Gerais. Risco e esculturas: Aleijadinho. Fonte: própria.

Figura 7. Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Minas Gerais. Risco e esculturas: Aleijadinho. Fonte: própria.

2 – A Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto e a liberdade de criação

Apesar de alguns equívocos, que se perpetuaram até o século XX, sobre a obra do Mestre Aleijadinho, hoje, é consenso que a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto se constitui na sua grande obra-prima. Foi o projeto no qual o artista despendeu mais tempo em vida, foram mais de 25 anos, em Congonhas, ele trabalhou por 10 anos. Em São Francisco de Assis de Ouro Preto, o Aleijadinho estava no auge da sua produção, e no início da sua ruptura com a arte colonial do passado. O seu estilo, conhecido também como Rococó Mineiro, concretizou-se nesta igreja, e foi nela que o seu projeto se deu por completo. É inegável o caráter político até mesmo da sua arquitetura e ornamentação.

Afinal, como será que chegavam ao Aleijadinho as influências do estilo artístico francês? Não seria da mesma fonte das ideias iluministas que chegavam aos intelectuais do movimento político da Inconfidência Mineira?

Certamente, o capitão Joaquim José da Silva não queria anular a existência apenas de uma ordem religiosa infestada por intelectuais subversivos à época, mas tentou também anular a importância de um monumento que significava muito mais que um templo religioso, um monumento que foi a própria concretização do ideal de liberdade em sua época. Sem dúvidas, a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, juntamente com a Inconfidência Mineira, iniciou a era de um país liberto, ideologicamente, e, por conseguinte, artisticamente, podendo, até mesmo, receber o título de Santuário da Liberdade do Brasil.

Foi ali, e foram os intelectuais do iluminismo luso-brasileiro que forneceram ao Mestre Aleijadinho a substância necessária para um artista criar, que é a liberdade. Foi neste ambiente de liberdade, e ruptura, que o Aleijadinho expressou sua originalidade e atingiu o ápice da sua criação. São Francisco de Assis de Ouro Preto é a manifestação dos ímpetos de personalidade e autonomia de uma sociedade que começava a se libertar, e, em seu seio, havia um gênio impaciente por ela.

Conclusão

O projeto da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto foi idealizado e executado em total harmonia com a ideologia que nascia em sua época de construção, não sofreu intervenções contrárias, e estava em consonância com a ruptura com um passado colonial que, menos de um século depois, chegou ao seu fim. A sociedade brasileira ainda carrega legados nocivos ao seu desenvolvimento que são frutos diretos do passado colonial, no entanto, outros marcos ideológicos e artísticos deram, e darão, continuidade à estes primeiros que ocorreram nos setecentos na antiga Vila Rica.

Aleijadinho não está enterrado na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, porque, obviamente, não criou este templo para si, nenhum artista cria algo para si, e sim, de si para o outro, de si para o público. De acordo com relatos, ele deixou por escrito o pedido para ser

enterrado junto ao altar da irmandade da Boa Morte, localizado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, onde também está o seu pai. Mas é óbvio e justo dizer que a morada de Antônio Francisco Lisboa é a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, pois os anseios do seu espírito se concretizaram nela, foi durante a sua construção que o sonho do artista (de todos eles) foi realizado: exercer a criação com liberdade.

Referências

Bazin, Germain (1971) O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. São Paulo: Editora Record.

Bury, John (2006) Arquitetura e Arte no Brasil Colonial. Brasília: Iphan / Monumenta. 256 p. ISBN: 978-85-7334-034-1.

Neves, Maria Agripina (2010) Do Monte Carmelo a Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto. Ouro Preto: Edição da autora. ISBN: 978-85-912023-0-0.

Trindade, Cônego Raimundo (1951) São Francisco de Assis de Ouro Preto. Rio de Janeiro: DPHAN, nº 17.

Entre o culto e a devoção: a arte sacra de Cláudio Pastro no Santuário de Aparecida

Resumo: *No projeto de ambientação interna do Santuário Nacional de Aparecida - SP, o artista sacro brasileiro Cláudio Pastro buscou atender às demandas de uma renovação litúrgica promovida pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-65), promovendo uma retomada de Cristo como "presença e centro" do espaço de culto, contudo, sem deixar de considerar em sua obra, o papel e a devoção à Virgem Maria como parte desse universo cristocêntrico.*
Palavras-chave: *Claudio Pastro, Arte Sacra, Arte Devocional, Aparecida.*

Between worship and devotion: the sacred art of Cláudio Pastro at the Aparecida Sanctuary

Abstract: *In the internal setting project of the National Sanctuary of Aparecida - SP, the brazilian sacred artist Cláudio Pastro sought to meet the demands of a liturgical renewal promoted by the Ecumenical Council Vatican II (1962-65), promoting a resumption of Christ as the "presence and center" of the place of worship, however, without failing to consider in his work, the role and devotion to the Virgin Mary as part of this Christ-centered universe.*
Keywords*: Cláudio Pastro, Sacred Art, Devotional Art, Aparecida.*

Richard Gomes
Universidade Estadual do Rio de Janeiro
richardgomes.arq@hotmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

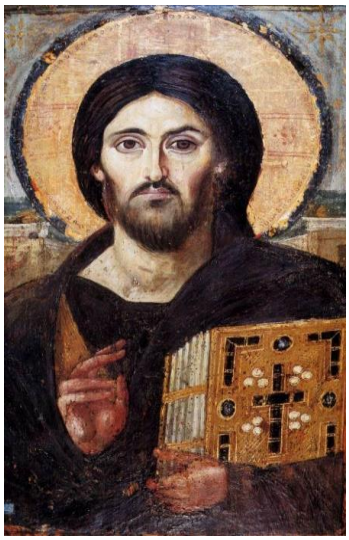
Introdução

Ao desenvolver o projeto de ambientação interna do Santuário Nacional de Aparecida – SP entre os anos de 2000 e 2017, o brasileiro Cláudio Pastro, considerado por especialistas um dos maiores artistas sacros da contemporaneidade, buscou atender às demandas de uma renovação litúrgica aventada pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965).

Entre essas demandas, a Igreja almejava recuperar a importância do culto sobrepujada pelas devoções privadas, que ganhou um estímulo mais intenso com o advento das novas ordens mendicantes a partir do século XIII, quando frades franciscanos e dominicanos usavam imagens em seus sermões para a conversão dos leigos e que, por consequência, fez com que painéis pintados de santos para orações particulares ganhassem progressivamente um maior protagonismo no seio da religião (Quírico, 2015: 79-80).

Assim, o "sínodo" idealizava um "regresso às fontes" da liturgia, tradição e arte partilhadas pela Igreja cristã dos primeiros séculos, em uma retomada de Cristo como "presença e centro de toda Igreja" (Pastro, 2001:13).

Logo, estando inserido nesse contexto *mistagógico*, Cláudio Pastro procurou revisitar a imagem cristã do Medievo, o *ícone* de modo particular, como forma de desenvolver em sua arte, uma linguagem que pudesse ser despojada, ao mesmo tempo capaz de promover o culto e reaproximar o fiel do Mistério Pascal (Figuras 1; Figura 2).



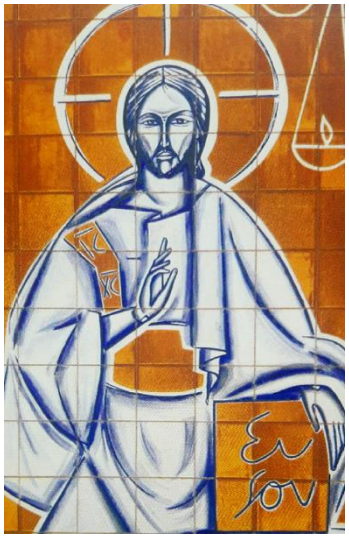


Figura 6. Ícone do Cristo Pantocrator. Mosteiro de Santa Catarina, Monte Sinai, sécs. VI, VII.

Figura 7. Cristo Pantocrator de Cláudio Pastro. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-17. Foto: Richard Gomes, 2018.

1. Cláudio Pastro e o ícone

Ao reportar-se à estética do ícone como ponto de partida para elaboração de seus painéis azulejares na Basílica de Aparecida (Figura 3), Cláudio Pastro buscou refletir em suas representações, ainda que na forma de releituras, arquétipos dessa tipologia pictórica.

Pois, além do seu valor teológico, a imagem cristã ortodoxa acabava por facilitar, ao artista, a transposição desses repertórios para a sua própria pintura que, relacionados às suas demais referências artísticas, resultava em um modo próprio de representação.

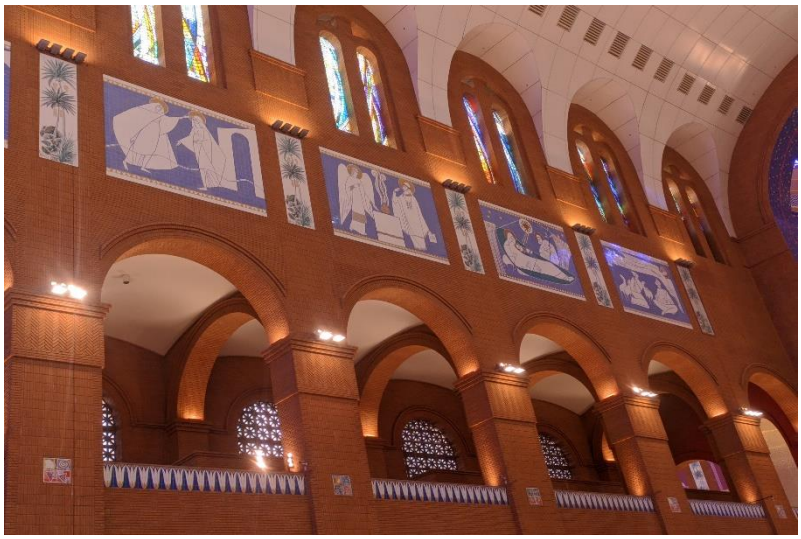


Figura 8. Ciclos narrativos azulejares. Nave Sul, Santuário de Aparecida, ca. 2000-17. Foto: Richard Gomes, 2020.

Desse modo, é possível observar, na obra de Pastro, uma bidimensionalidade abrangente, onde as figuras representadas receberam pouca atenção à anatomia, tendo seus corpos e suas vestes conformados através de uma série de contornos sóbrios, porém extremamente marcados, realçados pela regularidade e o ritmo dos azulejos dispostos sobre a superfície plana.

Essa "rigidez" estética é fruto do complexo sistema de símbolos, códigos e normas do ícone medieval, que compreendem também uma preocupação pela adequada disposição dos personagens nos retratos e nas cenas de grupos, a locação correta e hierarquizada de cada ícone nas cúpulas, absides e paredes das igrejas, além dos cenários arquitetônicos onde são inseridos os temas, personagens e etc.

Contudo, apesar de assimilar os conceitos e técnicas da tradição do ícone oriental, ao incorporá-las em sua arte, o artista se fez intérprete do seu tempo e dos padrões estéticos adotados por seus contemporâneos, se valendo de certa liberdade ao incluir novas características à imagem cristã, assim como os pintores ocidentais.

2. Imagens de culto

À luz das orientações do Concílio Vaticano II, Cláudio Pastro buscou refletir no templo de Aparecida, a imagem terrena da "Jerusalém Celeste", cujo interior da igreja é o Universo, a porta principal é a entrada para o Paraíso, as quatro partes do seu interior simbolizam as quatro direções do mundo e, no altar, encontra-se Cristo que é o centro desse universo (Figura 4).

Os ciclos narrativos azulejares são parte de todo o conjunto elaborado no projeto de ambientação erigida no interior do templo. Sendo 34 painéis divididos nas 4 naves da igreja de planta cruciforme, representando blocos de passagens *do Nascimento*, *Vida*, *Morte* e *Ressurreição de Cristo*.

Cláudio Pastro concebeu essas imagens como instrumento pedagógico das Escrituras, buscando distribuí-las em locais previamente calculados, de maneira que as mesmas pudessem cumprir seu papel no interior do espaço sagrado.

Assim as cenas, de modo semelhante àquelas encontradas nas igrejas dos primeiros séculos, foram dispostas em arranjo simétrico de dimensões iguais, constituindo uma ideia de ordem entre os painéis dos ciclos, e associadas diretamente ao posicionamento do sol, considerando as orientações cardeais das suas respectivas naves, construindo uma simbologia que reflete diretamente às passagens que estão sendo representadas (Figura 5).

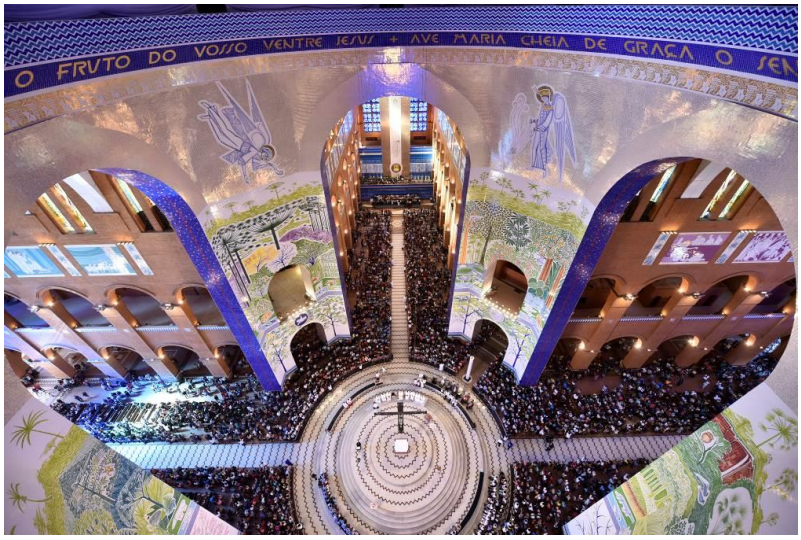


Figura 9. Interior da Basílica de Aparecida. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 2002-17. Foto: CDM – Centro de Documentação e Memória da Basílica de Aparecida.

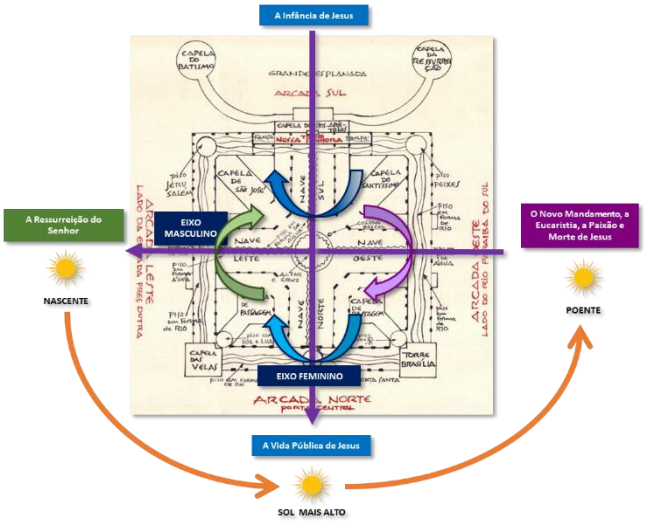


Figura 10. Posicionamento dos ciclos narrativos azulejares. Fonte: Montagem de Richard Gomes sobre gravura de Cláudio Pastro, 2019.

Para essa distribuição, Pastro retomou a definição do Concílio de Nicéia em 325, quando definiu-se que "a posição das igrejas fosse de tal modo que o maior número de fiéis orasse para o altar voltados para o sol (...), símbolo de Cristo que é sol da justiça e a luz do mundo" (Gaspani, 2000 *apud* Quírico, 2014: 148).

A posição *ad Orientem* era frequentemente utilizada na configuração das igrejas medievais, onde a abside e o altar eram colocados na extremidade leste do templo, de forma que os cristãos pudessem se voltar para o sol nascente que simbolizava o Cristo, enquanto o sol poente era entendido como uma metáfora do fim e da morte (Quírico, 2014: 149).

Deste modo, em Aparecida, Pastro distribuiu na Nave Leste da Basílica, voltados para a ala do sol nascente, 8 painéis azulejares. No entanto aqui, o nascimento do sol alude às passagens relacionadas à *Ressurreição do Senhor*. O sol, ao ressurgir diariamente, relembra ao fiel que o Cristo é aquele que ressuscitou dentre os mortos.

Na Nave Norte foram representados 8 episódios da *Vida Pública de Jesus*, sendo nessa orientação que o sol assume o ponto mais alto do dia no hemisfério sul. Desse modo, é nessa ala que Cláudio Pastro relacionou o sol com o próprio Cristo, ao distribuir as passagens do Novo Testamento que aludem ao pastoreio de Cristo, suas pregações, milagres e conversões, constituindo-se uma "luz para o mundo".

Na Nave Oeste, por sua vez, foram posicionados 8 painéis denominados *Novo Mandamento, a Eucaristia, a Paixão e Morte de Jesus*, cuja as passagens trazem os últimos momentos da vida de Cristo antes da sua crucificação.

Logo, sendo na orientação oeste o local onde o sol se põe - “morre”, Pastro retoma a metáfora da igreja dos primeiros séculos, que relacionava esta orientação com a morte de Jesus, que padeceu para que se cumprisse o seu destino de salvar a humanidade.

Entre as cenas deste conjunto destaca-se, também, a passagem da instituição da Eucaristia na Santa Ceia, centro do rito litúrgico e rememorada em todas as celebrações.

3. Imagens de devoção

Os conjuntos das passagens da vida de Cristo foram definidos tendo como base as cores litúrgicas seguindo também os modelos do passado, onde as disposições espaciais das cenas não só remetem aos acontecimentos contados no Novo Testamento, como também se referem ao calendário litúrgico e suas cores.

No calendário litúrgico cada um dos tempos celebrados está associado a uma das cinco cores oficiais. Entre elas, o azul é a cor do céu simbolizando, por isso, as realidades divinas e a santidade, sendo tradicionalmente associada à Virgem Maria que é “rainha do céu”.

Cláudio Pastro se valeu do tom azul real para retratar as passagens relacionadas à *Infância de Jesus* localizadas na Nave Sul dedicada à Virgem associando essas cenas e o *Trono de Nossa Senhora*, um grande painel de pastilhas cerâmicas douradas que também se encontra na Ala Sul, no qual destaca-se o nicho da Imaculada Conceição Aparecida, uma representação da Virgem de Nazaré grávida do Salvador (Figura 6).

Figura 11. Trono de Nossa Senhora. Santuário Nacional de Aparecida. São Paulo, ca. 2000-17. Foto: Richard Gomes, 2018.

A peça de terracota de aproximadamente 36cm encontrada no século XVIII no Rio Paraíba, acaba por dialogar com os ciclos narrativos pois, justamente nesta mesma ala, é onde a Virgem Maria irá figurar na maioria das cenas.

O artista também faz uso do tom azul cobalto nos painéis da *Vida Pública de Jesus*, na Nave Norte, igualmente em uma alusão a figura de Maria, que acompanhou seu filho durante toda a sua caminhada até Jerusalém; tendo sido, inclusive, personagem importante durante as Bodas de Canaã, uma das cenas retratadas no conjunto, quando Cristo realizou seu primeiro milagre, transformando água em vinho a pedido de sua mãe.

Assim, o uso da cor azul no eixo norte-sul da Basílica marca uma clara linha visual que liga o Painel do Trono da Virgem de Aparecida ao Painel do Cristo Pantocrator, passando pelo altar no eixo da Basílica.

Cláudio Pastro fortalece essa conexão, posicionando um Cristo crucificado de 8 metros em aço corten pendendo sobre o altar, que ele denominou *Cruz do Nada* - em uma alusão ao vazio da figura que simboliza a entrega de Jesus no madeiro, tendo no peito o coração preenchido pelo ponto vermelho iluminado do vitral, localizado sobre o painel do Cristo Sol (Figura 7).

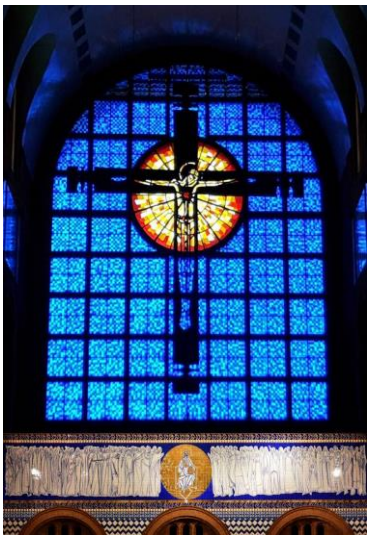


Figura 12. *Cruz do Nada. Santuário Nacional de Aparecida, São Paulo, ca. 200-17. Foto: Richard Gomes, 2018.*

Tal imagem pode ser observada numa posição específica, localizada entre o painel de Nossa Senhora e o altar, voltando-se o olhar para a orientação Norte.

Segundo simbolismo de Pastro, a imagem da mãe Aparecida "volta-se" para o filho, representado tanto na cruz quanto no painel do Pantocrator, fazendo justamente alusão à fala da Virgem durante as Bodas de Canaã: "Fazei tudo o que ele vos disser" (João 2, 5).

Conclusão

Assim, é possível observar que, apesar do cuidado do artista em construir um universo cristocêntrico orientado pelas demandas do Concílio Vaticano II, Cláudio Pastro, em sua obra, procurou também destacar o papel da Virgem Maria dentro da história da salvação, atendendo paralelamente à devoção de milhões de romeiros que visitam anualmente o templo de Nossa Senhora de Aparecida, e que tornam o local o maior centro de evangelização católica do Brasil e o maior santuário mariano do mundo.

Referências

"Bíblia Sagrada". Tradução de Ivo Storniolo. Edição Pastoral. São Paulo: PAULUS, 1990

Pastro, Cláudio. "Arte Sacra". São Paulo: Paulinas, 2001.

Quírico, Tamara. "Devoções por imagens: pinturas e culto privado na Itália, entre os séculos XIII e XV". Antíteses, v.9, 2015.

Quírico, Tamara. "Inferno e Paradiso: As representações do Juízo Final na pintura toscana do século XIV". Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

12. Religiosidades e Hibridações

Ramadán durante la cuarentena: Experiencia de un marroquí en México

Resumen: *El siguiente artículo comparte mi experiencia en México celebrando Ramadán por primera vez fuera del país y en confinamiento, lo cual nos lleva a las siguientes preguntas, ¿cómo viví el mes sagrado de Ramadán durante la cuarentena y lejos de mi familia por primera vez en México? y ¿cómo fueron mis prácticas religiosas en tiempos de Coronavirus en una casa no musulmana convirtiéndola ahora en un santuario religioso del islam?*
Palabras clave*: Ramadán, Casa santuario, Cuarentena, México.*

Ramadan during quarantine: Moroccan experience in Mexico

Abstract: *The following article shares my experience in Mexico celebrating Ramadan for the first time outside my country and in quarantine, which leads us to the following questions, how I lived the month of Ramadan during quarantine away from my family and for the first time in Mexico? And how were my religious practices in times of Coronavirus in a non-Muslim house that turned into a religious sanctuary of Islam?*
Keywords: *Ramadan, Sanctuary House, Quarantine, Mexico.*

EL Hassane Ait Faraji, Marrocos
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes (CIEBA)
hassane.faraji@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introducción

Millones de musulmanes en todo el mundo celebraron el cuarto pilar del Islam conocido como Ramadán, que es el mes sagrado del calendario islámico donde los musulmanes están más cerca de Dios leyendo el Corán, rezando *Tarawih* todos los días en la mezquita, ayudando a los pobres y haciendo *Sawm* (Ayuno) durante todo el mes, pero el Ramadán en este año fue muy diferente debido a la pandemia y la cuarentena que afectaron el ambiente que solíamos vivir fuera de nuestras casas como ir a la mezquita y visitar a nuestros familiares.

Ramadán en Marruecos

Vivir el mes sagrado de Ramadán es un sentimiento que todos los musulmanes esperan durante todo el año, es el mes de estar más cerca de Dios al multiplicar nuestras prácticas religiosas, por ejemplo más oraciones que denominamos como *Tarawih*; Cada noche después de la quinta y última oración obligatoria del día, recitando más el libro sagrado Corán y tratando de terminarlo durante este mes por lo menos una o dos veces y

haciendo más súplicas a Dios después de las oraciones, recitar el Corán en todo momento así como visitar a los familiares con mayor frecuencia y si es posible ayudar a los pobres compartiendo el pan con ellos.

Recuerdo ese mes cuando voy caminando por las calles de la medina del lado antiguo de la ciudad, en las partes populares que lucen parecidas a los barrios de Alfama en Lisboa o las pequeñas calles de la ciudad de Guanajuato en México, puedo oler la deliciosa comida que sale por las ventanas con el sonido de la parrilla, por supuesto es la famosa *harira* marroquí, una rica sopa que comemos como plato principal en *Iftar*, se ve a los niños jugando y mucha gente, si vas al mercado puedes ver toda la comida fresca que preparamos durante el ramadán, frutas para hacer jugos como el de naranja, pescados específicamente sardinas, hierbas y menta fresca que deja el olor alrededor, dátiles que se consideran el primer elemento que se come para romper el ayuno con la *harira* y lo más lindo, el sonido de la llamada a orar, ciertamente la segunda o tercera oración, en ese momento las personas y la mayoría de los comerciantes dejan sus negocios y tiendas para ir a la mezquita, "el trabajo también es adoración" dice Dios en el Corán "hombres a quienes ni los negocios ni el comercio les distraen del recuerdo de Alá, de hacer la azalá y de dar el azaque. Temen un día en que los corazones y las miradas sean puestos del revés. (37) Para que Alá les retribuya por sus mejores obras y les dé más de Su favor. Alá provee sin medida a quien Él quiere. (38)".

Las personas hacen su trabajo con normalidad como todo el año, cambia el horario en la mayoría de las instituciones, desde las 9h hasta las 15h, para los albañiles tratan de trabajar temprano a partir de las 5h o las 6h terminando al mediodía porque es duro trabajar bajo el sol y aquellos que no pueden ayunar por cierta razón, Dios les da permiso de no hacerlo.

Antes de la cuarta oración regresamos a casa, recitamos el Corán, ayudamos a las madres en la preparación de la comida como el jugo o la leche y poner todo en la mesa, luego comienza el llamado a orar en la que rompemos el ayuno, comemos uno o dos dátiles con leche y vamos a la mezquita a rezar una oración o simplemente en casa, continuamos con nuestra comida, vemos televisión y descansamos un poco, después de un tiempo comienza la llamada de la última oración y nos preparamos para ir a la mezquita a rezar y luego continuar las oraciones extras (*Tarawih)*, estas oraciones las realizamos en la mezquita, es un momento muy espiritual en el que el Imam, quien guía la oración recitando el Corán, usa su hermosa voz llamada "*Tajwid*" que es el arte de recitar el libro sagrado.

Al término nos encontramos con nuestros amigos y vecinos en las puertas de la mezquita hablando un poco, cada uno de nosotros usando *Jellaba*, una ropa tradicional marroquí y nuestra alfombra para la oración en nuestras manos, luego regresamos a casa para sentarnos en familia, sobre la mesa encuentras un té y caramelos marroquíes al igual que *Sfouf*, una mezcla de hierbas y frutos secos que se trituran volviéndose polvo y que se prepara solo en Ramadán para dar poder al cuerpo y resistir el ayuno junto con los dulces tradicionales que llamamos Chebakia.

Luego de eso comemos en la cena un platillo tradicional llamado Tajine compuesto por verduras y carne, esto depende de cada persona si consume esa cena o no, después dormimos una o dos horas antes del amanecer para la oración de *Alfajr*, nos levantamos para preparar alguna comida saludable por ejemplo verduras con un filete de ternera y ensalada, jugo natural, agua y unos dátiles, luego de eso iniciamos nuestra oración cuando escuchamos el llamado de la mezquita, *Adhan*, y volvemos a dormir unas horas para comenzar nuestro día normal.

Los últimos dos días después del número 27 del mes sagrado, todos los musulmanes que puedan están obligados a dar *Zakat* a los pobres, es decir, el tercero de los cinco pilares del islam, el cual significa purificación, bendición y crecimiento, lo cual implica dar un donativo económico a las personas con mayor necesidad (Jamaal Zarabozo, 2007). Así es como vivimos el Ramadán en Marruecos antes de la pandemia.

Figura 1. Mesa marroquí,
Figura 2. Rezo de *Tarawih*

Mi primer Ramadán en México

De hecho nunca esperé vivir el Ramadán en México, del otro lado del mundo y el tiempo que estuve allá no fue el más adecuado porque fue la primera vez en mi vida que

vivo el mes de Ramadán durante la cuarentena y fuera de Marruecos, fue una sensación extraña y un ramadán diferente, lejos de la familia y de lo habitual debido a la pandemia, la gente está obligada a quedarse en casa y a estar en cuarentena salvando sus vidas, las mezquitas, las iglesias todos esos lugares que reciben demasiada gente están cerrados, solo supermercados abiertos y algunas tiendas, el lugar donde yo vivía estaba lejos de la mezquita, la única más cercana a mí estaba en Polanco, ciudad de México y se tarda alrededor de una hora y media en auto para llegar.

Todo lo que describí en el primer capítulo sobre el Ramadán en Marruecos es totalmente diferente ahora en México, especialmente durante la pandemia, ni siquiera podría vivir un Ramadán real con el estilo de vida mexicano normal e ir a veces a la mezquita incluso lejos al menos para reunirme algunos musulmanes y para saber cómo viven el Ramadán en México, qué hacen, qué comen y todas esas actividades que realizan, una vez le pregunté a una mujer mexicana musulmana sobre lo que hace en México en estas fecha y mencionó que va a menudo a la mezquita a rezar y a reunirse con la comunidad musulmana, no comen carne de cerdo porque está prohibido en el Islam a pesar de que la mayoría de la gente en México lo come. Lo más extraño de la experiencia en México es que sería la misma que en Marruecos por la pandemia, lo único que probablemente no cambiaría sería estar con la familia y escuchar el llamado de la oración 5 veces al día.

En México no hay llamado a orar, escucho a veces las campanas de la iglesia porque estoy en un país que la religión mayormente profesada es la católica, pero eso es normal porque en Europa es parecido, no hay llamado a orar, para esto usé la aplicación de mi celular para saber cuándo eran las oraciones, la mayoría de los musulmanes en ningún país islámico usan esas aplicaciones, de todas formas yo era el único musulmán en una casa de católicos pero siempre existió el respeto de las prácticas del otro, trasladé la casa a un santuario islámico para hacer mis prácticas durante el Ramadán, solía despertarme por la noche antes del amanecer para ir a la cocina solo, preparando mi comida somnoliento, la familia sabía de mi práctica y ya estaban acostumbrados que era yo quien estaba comiendo para iniciar mi día que de hecho era muy largos, así que consumía vitaminas como la carne de res o pollo, huevos, yogur, algunas frutas, dátiles y mucha agua, luego en unos momentos recitaba el sagrado Corán y luego la llamada de oración sonando desde mi teléfono, comenzaba mi oración y cuando la terminaba hacía mi súplica a Dios para que nos protegiera a nosotros y a nuestras familias, ayudarnos y darnos poder para realizar nuestros objetivos.

Al día siguiente comenzaba mi día normal, podía ir al supermercado a comprar algunas verduras, frutas y productos extras que usaba durante este mes, solía ir una vez por semana y el resto de los días estaba en casa, lamentablemente no pude comer el elemento que más importante (dátiles) que solía comer en casa, fue hasta la segunda semana que encontré un supermercado internacional donde estaban los dátiles que necesitaba.

Durante el día solía trabajar desde casa sobre mi tesis y mis investigaciones del doctorado, veía documentales sobre *Al Andalus*, la España y arte islámico, también leía algunos libros sobre eso para desarrollar mis habilidades en esa área; salía a pasear un poco por el jardín de la casa y a cambiar el aire de estar adentro trabajando todo el tiempo, después de eso comencé a preparar la comida de *Iftar* y a hacer la mesa, estaba tratando de mantener la tradición y el arte de la mesa marroquí usando la comida que solía en mi país durante el Ramadán, a veces cuando no encontraba un ingrediente, usaba los locales del lugar por ejemplo, en México en lugar de beber jugo de naranja o licuado de aguacate con leche, que no es común allá, preparaba jugo de mango por primera vez y me gustó, comía la gastronomía mexicana que la familia donde estaba me dejaba hecha de su día.

Después de romper el ayuno y comer mi primer alimento con mis familia mexicana que por cierto les gustó mucho la cena, comencé mi oración y luego hablé con mi familia en Marruecos por un tiempo hasta que comenzó la última llamada a orar, tomé mi pequeña alfombra para la oración la cual llevo conmigo siempre, oré y cuando terminé hice una súplica a Dios y comencé las oraciones adicionales. Las personas con las que conviví todo ese mes se preocuparon por mí en los primeros días, pensaban que ayunar todo el día sería duro y peligroso para mi salud pero les expliqué que el ayuno es muy bueno para nuestra salud, nos ayuda mucho y varios médicos de todo el mundo están hablando de sus beneficios y lo recomiendan a la gente, sin embargo durante ese tiempo los marroquíes comen demasiado durante el Ramadán, solo el horario de comida cambia.

Figura 3. Yo rompiendo el ayuno
Figura 4. Mi alfombra para orar

Conclusión

El primer día fue bueno, así como el segundo, la familia entendió que no es peligroso cuando ayunas de forma adecuada. Después del día 27 de Ramadán di por primera vez *Zakat* en México, es una obligación donde sea que estés. Fue una experiencia nueva y con muchos aprendizajes para el futuro.

Referencias

Le Reporter.ma (2020) *Ramadan frappe à nos portes : Le Covid-19 enlèvera-t-il son charme au mois sacré ?* Disponible en URL: https://www.lereporter.ma/ramadan-frappe-a-nos-portes-le-covid-19-enlevera-t-il-son-charme-au-mois-sacre/

Sardar Ziauddin, Davies Merryl (2004) Inshallah: Comprender el Islam. Reino Unido.

Tottoli Roberto (2015) Routledge Handbook of Islam in the West. New York.

Ünal İsmail (2010) El Islam Como un Modo de Vida. Nueva Jersey.

Zrabozo, Jammal (2007) Manual para el Nuevo Musulmán. Reino de Arabia Saudita

Día de muertos en México: condiciones de Pandemia y experiencia cultural

***Resumen**: El siguiente trabajo hace referencia a la experiencia del día de muertos en México, como se lleva el altar completamente en casa y los cambios que se realizaron por el cierre de panteones, el significado de la ofrenda y ejemplos de algunas de estas en casas.*
***Palabras clave**: día de muertos, altares, México, cultura*

The day of the death: cultural experience and pandemic conditions

***Abstract**: The following work explained the day of the death in Mexico, how ofrenda is done in different houses, its' meaning and the changes done due to the pandemic.*
***Keywords**: Day of the death, altar, Mexico, culture*

Luz María Jardón Iniestra, México
Facultad de Lenguas, Universidad Autónoma del Estado de México
lucy199534@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introducción

El día de muertos es una celebración que se ha llevado en México como una mezcla de las culturas prehispánicas y la conquista de los españoles llevando esta tradición mestiza a un nivel hoy mundialmente reconocido por sus coloridos altares, festivales, leyendas e historias que pasan de generación en generación. La cultura mexicana enriquecida por la mezcla cultural y adaptaciones de otras ha mostrado su alegría y recuerdo a los difuntos pero este año por las medidas sanitarias el altar en casa se volvió una pieza muy importante ya que no fue posible asistir a los panteones a velar a los finados por lo cual las ofrendas en casa tuvieron un significado mayor para esta celebración.

El día de muertos

El día de muertos es una celebración que se realiza el 1 y 2 de noviembre de cada año, dentro de este evento los muertos vuelven para visitar a sus seres amados como una convivencia o fiesta en la cual se coloca un altar con los platillos y bebidas favoritas de los difuntos, veladoras, pan de muerto, juguetes en caso de los niños, papel picado de colores, claveritas de chocolate, azúcar o amaranto, dulces tradicionales mexicanos, sal, agua, un copal, la foto de los difuntos y la tradicional flor de cempasúchil, una flor que fue muy importante dentro de la cultura mexica donde cuenta la leyenda que dos amantes llamados Xóchitl y Huitzilin subían a una montaña a llevarle flores al Dios del sol llamado Tonatiuh donde se prometieron amor eterno, en una ocasión Huitzilin partió a la guerra en donde perdió la vida, al escuchar esta devastadora noticia Xóchitl subió a la montaña

y le pidió a Tonatiuh reunirla con su amado, el Dios lanzó un rayo sobre ella convirtiéndola en una flor naranja la cual al ser tocada por un colibrí se abrió en 20 pétalos; hoy en día esta flor representa el camino que conecta a los muertos con el mundo de los vivos.

En algunos pueblos se acostumbra llevar ramos de flores de cempasúchil para adornar las tumbas de los difuntos, se limpian, colocan flores y velas y pasan la noche en el panteón velando y conviviendo con otros familiares los cuales acompañan durante la noche a contar historias sobre el difunto o leyendas de su alrededor. En el caso de las tumbas de los niños se colocan juguetes los cuales estarán ahí para que los espíritus los puedan usar. Esta celebración ha marcado tanto la cultura mexicana que en 2008 la UNESCO la incluyó dentro de su lista de patrimonios culturales inmateriales de la humanidad por su valor cultural (UNESCO, 2019).

Origen

Esta celebración tiene su origen en dos cultura, las mexica y española, la primera era la creencia de los mexicas sobre el Mictlán o Chiconauhmictlán el cual la mitología mexica plantaba el inframundo con 9 niveles, lugar donde iban los muertos y tardaban aproximadamente cuatro años en cruzar el Mictlán, durante este tiempo regresaban sus almas a nuestro plano terrenal a comer y tomar fuerzas para seguir por lo cual los mexicas colocaban una ofrenda para que los muertos en general pudieran regresar a tomar fuerzas y seguir su camino al corazón del Mictlán.

Tras la llegada de los españoles y los frailes se percataron de la celebración y decidieron involucrar la religión dentro de esta como parte de la evangelización, así empieza la mezcla de albas culturas y el origen de la ofrenda actual. Los mexicas incluían los cuatro elementos que son el fuego, agua, tierra y aire representados en distintos elementos dentro de la ofrenda, el aire se representaba con el movimiento del papel, el fuego con el uso del incienso o copal y el humo, la tierra con las flores y el agua dentro de un vaso; después los alimentos para que las almas regresaran a comer y continuaran con su camino. Los españoles agregaron la figura religiosa de una cruz o rosarios para dar el simbolismo de evangelización. (Pedro Cortés, 2019).

Elementos de la ofrenda

Hoy en día la ofrenda cuenta con muchos más elementos como las velas que iluminan el camino de los difuntos para llegar a sus casas, en algunos estados de México se colocan por la cantidad de personas que han muerto, una vela por familiar, también simboliza la luz, fe y esperanza. En algunos lugares se colocan cuatro velas las cuales

simbolizan los cuatro puntos cardinales y permiten al alma del difunto guiarse. El copal se coloca para purificar la casa antes de que los espíritus lleguen, las fotos como una representación de su llegada, la sal para limpiar el camino y evita que su cuerpo se corrompa en su llegada y partida, el agua significa la pureza del alma pero también les permite fortalecerse para su camino de regreso.

Las flores son un símbolo del camino entre ambos mundos, también dan color y aroma para que las almas se vayan contentas, esto también permite al alma de los niños guiarse; En algunos lugares se acostumbraba poner un camino de flores desojadas desde el panteón hasta la casa para que pudiesen legar. El petate (lugar donde se colocaba la ofrenda de forma original) hoy puede ser una mesa era el lugar donde los muertos podían quedarse a descansar ya que el petate era el antiguo lugar donde los mexicas dormían.

Otros elementos son el pan que la iglesia lo cataloga como el cuerpo de Cristo sin importar la forma o ingredientes, el pan de muerto tradicional es circular que representa el ciclo de la vida, contiene un circulo en la parte superior que referirse al cráneo del difunto y algunas tiras que superiores que representan los huesos del cuerpo, para otras personas muestra los cuatro dioses que formaron el mundo en la cultura mexica, a continuación se muestra una fotografía del pan de muerto tradicional (Gobierno de México, 2019).

Figura 1. Fotografía de Luz María Jardón Iniestra, Pan de muerto tradicional, Miraflores, Estado de México.

Figura 2. Fotografía de Luz María Jardón Iniestra, Calaverita de cerámica y otras figuras, Festival Quimera 2019, Metepec, Estado de México.
Figura 3. Fotografía de Luz María Jardón Iniestra, Calaveritas de amaranto con chocolate y lunetas, Feria del Alfeñique 2020, Toluca, Estado de México.

Otro elemento importante son las calaveras de azúcar, amaranto, chocolate o en algunos lugares cerámica, esta representan a la muerte, algo dulce y de nostalgia, hoy en día las calaveritas pueden ser también regalos dentro de los intercambios, ya no sólo están con la figura tradicional, también en dibujos animados o personajes (México desconocido, 2017).

Dentro de la ofrenda se incluyen el papel picado, hoy se puede encontrar de diferentes colores dando variedad y alegría al diseño de la ofrenda, igualmente se agregan los platillos favoritos de los difuntos, comida tradicional como el mole, arroz, dulce de calabaza y las bebidas como el tequila o algún otro licor. En el caso de los niños se colocan juguetes tradicionales, dulces, chocolates y platillos que les gustaran, se pueden agregar jugos, leche con chocolate o té. La fruta es otro elemento muy importante dentro de la ofrenda, le da variedad y color, se pueden agregar manzana, naranjas, mandarinas, plátanos, cañas, peras, guayabas, etcétera (Donato Cordero, 2002).

Figura 4. Fotografía de la familia Toledano Iniestra, Ofrenda en casa, Miraflores, Estado de México (2020).

Después del día 2 de noviembre se acostumbra levantar la ofrenda lo cual es consumir los alimentos que se colocaron e invitar a los familiares o amigos a consumir de esta, pueden llevarse algo como convivencia y compartir con los seres que ya no están presentes. Este año, las ofrendas tuvieron una representación mayor dentro la cultura mexicana ya que no fue posible la asistencia a los panteones ni la convivencia tradicional al levantar la ofrenda, estos santuarios en casa se vuelven en algunos lugares más coloridos y grandes para cubrir la falta de asistencia al cementerio, en otros lugares fueron más pequeñas debido a que en el levantamiento de la ofrenda sólo estarían los que habitan la casa, sin invitados por la pandemia y medidas sanitarias.

El día de muertos fue representado tradicionalmente en las casas dejando fuera los festivales o paseos del día de muertos igual que las fiestas y convivios, las ofrendas se vistieron de color y vida, las flores a pesar de no ser llevadas por sus familiares al panteón fueron puestas en algunos municipios por el mismo gobierno para no perder la tradición.

Figura 5. Fotografía del Ayuntamiento de San Mateo Atenco, puesta de flores de Cempasúchil por parte del gobierno de esta entidad, Estado de México (2020).
Figura 6. Fotografía de Martín Iniestra, Ofrenda del día de muertos en casa, Estado de México (2020).

La emergencia sanitaria a nivel mundial a pesar de evitar que se realizaran diferentes actividades durante esta época, los mexicanos siguieron con su tradición en casa, las ofrendas o altares de muertos se llenaron de color, comida, fotografías y tradición, los centros culturales y oficinas siguieron colocando sus ofrendas aunque no tuvieran público para verlas, esta fecha es una parte identitaria de los mexicanos, algunas personas no colocan el altar pero siempre recuerdan a sus seres amados con cariño, estos días los extranjeros viajan a México para poder apreciar nuestra cultura y celebrar con nosotros este patrimonio cultural inmaterial. A continuación se muestra fotografías de diferentes ofrendas.

Figura 7. Fotografía de la familia Toledano Iniestra, Ofrenda en casa, Estado de México (2020).
Figura 8. Fotografía de la familia Amaro Cruz, Ofrenda en casa, Veracruz, México (2020)

Conclusiones

El día de muertos es una fecha que sin importar las condiciones que pasen, los mexicanos cuentan con el espíritu festivo y recordando a sus seres amados, como se menciona en los artículos del Gobierno de México, esta tradición lleva una mezcla cultural que lleva la tradición, costumbres y celebración a un nivel superior, sin importar las complicaciones de este año, la ofrenda sigue manteniendo la esencia de recordar a los difuntos, más con los altos números de defunciones debido a la pandemia, esta práctica seguirá siendo muy significativa y especial ya que nos recuerda que todos nos volveremos a juntar en un futuro y volveremos junto con ellos a las ofrendas que nuestros descendientes nos dejen, volver a ver a nuestros seres amados y convivir por un rato con ellos.

Referencias

Argueta, Jerman (2016) *Día de muertos en México*. Crónicas y Leyendas Mexicanas. México

Cordero Vázques, Donato (2020) Día de muertos y ofrendas. Universidad de Texas, Estados Unidos.

Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2019) ¿*Conoces el significado de los elementos de una ofrenda de Día de Muertos*? Blog digital, Gobierno de México. [Consultado el 2020-10-10] Disponible en URL: https://www.gob.mx/inpi/articulos/conoces-el-significado-de-los-elementos-de-una-ofrenda-de-dia-de-muertos

Mapelli Mozzi, Carlota (2017) *Calaveras de azúcar, significado y origen de esta tradición*. Revista Digital México Desconocido, México [Consultado el 2020-11-07] Disponible en URL: https://www.mexicodesconocido.com.mx/calaveras-de-azucar.html

Notimex (2009) *Día de Muertos, resultado del mestizaje de dos culturas*: Crónica, UNAM, México. [Consultado el 2020-10-15] Disponible en URL: https://www.cronica.com.mx/notas/2009/466090.html#

UNESCO (2019) *El Día de Muertos: el regreso de lo querido*. Unesco. Org. [Consultado el 2020-10-17] Disponible en URL: https://es.unesco.org/news/dia-muertos-regreso-lo-querido-0

Anastácia Livre: devoção popular e circulação de imagens

Resumo: *Este trabalho visa analisar os processos de circulação da imagem de uma santa popular – Anastácia – por circuitos de devoção e da arte na contemporaneidade, compreendendo os agenciamentos relacionados em um mundo marcado pela permanência da colonialidade, e uma busca da desconstrução destas marcas coloniais na imagem.*
Palavras-chave: *irmandades negras; devoção popular; colonialidade; circulação de imagens.*

Free Anastácia: popular devotion and circulation of images

Abstract: *This work aims to analyze the circulation processes of the image of a popular saint – Anastácia – through circuits of devotion and art in contemporary times, understanding the related agencies in a world marked by the permanence of coloniality, and a search for the deconstruction of these colonial marks in the image.*

Bernardo Wagner Marques-Baptista; Brasil
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
baptista.bernardo@posgraduacao.uerj.br

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

No Brasil, a partir de imposições forçosas, acordos, concessões e reelaborações oriundas do contato entre as religiosidades africanas, indígenas e portuguesas, surgem confrarias que se estabelecem como entidades político-religiosas, onde são ao mesmo tempo, parte e produto dos encontros coloniais (Silva, 2016). Organizadas em forma de associação de caráter privado, as irmandades são grupos de devotos "leigos" que têm como objetivo a manutenção de um culto ou devoção.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, localizada no Rio de Janeiro, Brasil, foi criada em 1667 a partir da unificação das confrarias de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito. Em 1708, a partir de uma doação feita por uma devota de Nossa Senhora do Rosário, a Irmandade ganhou um terreno situado à Rua da Vala, atual Rua Uruguaiana, para se instalar, e assim teve início a construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Em 1938 a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos e todo o seu acervo foram tombados como patrimônio histórico e artístico nacional. A igreja sofreu um grande incêndio em 1967, tendo toda a parte interna e decoração barroca destruídas, sendo efetivamente reconstruída e reaberta ao público em 1969.

Ainda no ano de 1969 foi criado o Museu do Negro, que se localiza no segundo andar do prédio da Igreja. O Museu do Negro inicia suas atividades com a mostra "Escravatura e Abolição" organizada pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Guanabara. O acervo do Museu

do negro é composto por esculturas, fotografias, indumentária e documentos, todos ligados à história da escravidão brasileira. Encontrava-se nesta mostra uma reprodução de uma gravura do artista viajante francês Jacques Étienne Victor Arago. O artista esteve por duas vezes no Brasil realizando expedições na primeira metade do Século XIX. A obra "*Châtiment des esclaves*" – Castigos dos escravos – (figura 1), integra o livro "*Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*", de 1839. O artista teria reproduzido em uma única gravura as duas formas mais comuns de castigo aos escravizados – o grilhão, ou gargalheira, e a máscara.

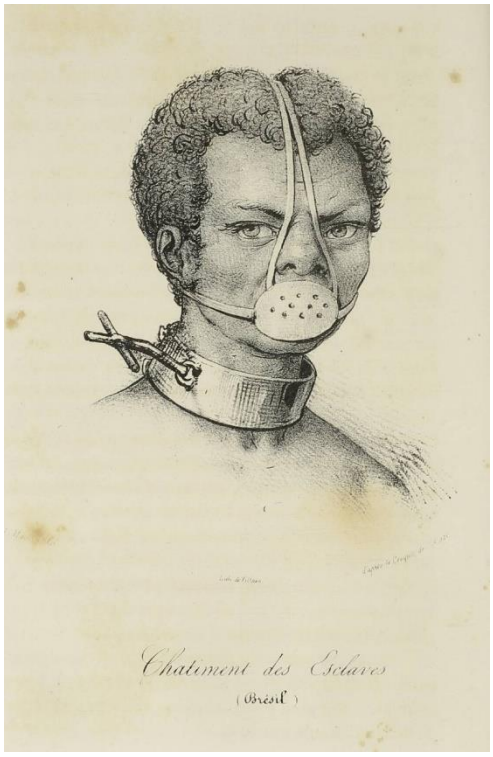


Figura 1. Gravura *Châtiment des esclaves,* de Jacques Arago, França (Jacques Arago, 1839).

O Museu do Negro passa a ser "um espaço que oferece um acesso ao sagrado e um lugar especial de devoção oficial e extra-oficial" (PAIVA, 2009, p.142), e é neste espaço que surge a devoção à Anastácia, mulher negra escravizada vinculada à imagem de Arago.

1. Anastácia e os relatos de martírio: imagem e agências do colonialismo

Conta a tradição oral, influenciada pela iconografia de Arago, que Anastácia teria sido castigada por razões que variam de acordo com os relatos. Algumas histórias citam que a mesma bebeu o sumo da cana de açúcar – produto capitalizado pelos senhores de engenho e negado aos escravizados que os produziam – e assim foi castigada (Souza, 2001), outra versão traz os castigos como imposição da sinhá, que tinha receio de perder o marido por conta da beleza de Anastácia (Souza, 2001). Em outras descrições fora castigada e amordaçada pois "suas palavras tinham o poder de influenciar os demais escravos e incentivá-los à rebelião" (PAIVA, 2014, p.59).

Para Kilomba a principal função do castigo imposto pela máscara "era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo" (KILOMBA, 2019, p.33).

Nota-se que os devotos utilizam estes relatos da brutalidade colonial como atestado de divindade à santa. No cristianismo, o sacrifício possui uma importância fundamental em relação ao papel da imagem, como nos apresenta Baumgarten, "no catolicismo o martírio torna-se a evidência da fé" (2011, p. 97). De acordo com registros de entrevistas de devotos de Anastácia (Birman, 1992; Paiva 2014; Souza, 2001;) o sofrimento que a escravizada foi submetida a partir da violência atribui seu status de Santa.

2. As circulações da imagem de Anastácia

Na década de 1980 a Irmandade é proibida pela diocese de expor a imagem de Arago, relacionada à Anastácia, em espaço contíguo à Igreja, assumindo uma postura de negação à história não oficial. Com a aproximação do centenário da abolição e com a crescente procura do Museu por conta da Santa, a Igreja decide proibir o culto, alegando que não existem documentos que comprovem que a mesma viveu, e que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos usou da imagem de Arago para "forjar uma Santa". Com isso surgem movimentos e organizações com o intuito de ordenar a fé popular de Anastácia, disseminando e ressignificando a imagem de origem.

A imagem de Anastácia circula pelos mais diversos estratos sociais, em formatos de ex-votos, medalhas, santinhos (figura 2) e outros objetos que carregam sua iconografia. Ao mesmo tempo, santuários são erigidos em sua homenagem, e torna-se monumento em praça pública, com marcada presença no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Ainda na década de 1980 é fundado o Movimento Pró-Anastácia (MOPRAN), organizado por membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, imbuído da responsabilidade pela manutenção da devoção oficial de Anastácia, então proibida de ser exibida no Museu do Negro. Segundo Souza (2001) é neste momento que a imagem de Anastácia sofre sua primeira intervenção, e a mesma ganha um corpo em uma escultura. Até então representada por bustos, Anastácia é corporificada seguindo os relatos que deram vida à sua devoção (figura 3). O MOPRAN também foi responsável pela instalação de um busto de Anastácia (figura 4) em uma praça de Benfica, bairro situado na zona norte do Rio de Janeiro. O busto teria sido "doado pelo escultor/professor Jaime Vieira Sampaio" (SOUZA, 2001, p. 133).

Figura 2. Santinhos e medalhas de Anastácia, Rio de Janeiro, Brasil. Foto do autor (2020).

Figura 3. Imagem de Anastácia no "Santuário Católico da Escrava Anastácia", Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, Brasil. Foto do autor (2020).

Figura 4. Monumento em homenagem à Anastácia, atribuído à Jaime Vieira Sampaio. Benfica, Rio de Janeiro, Brasil. Foto de Vera Dias (2007).

A MOPRAN transforma-se em "Ordem Universal da Escrava Anastácia", associação privada com razão social fundada em 1987. Assim como as irmandades, a devoção à Anastácia se constitui em uma instituição associativa, e essa passa a zelar pelo culto da santa. Conforme exposto por Nascimento (2019) estas organizações associativas são focos de resistência física e cultural, e preenchem importantes funções sociais para a comunidade negra, integrando práticas de libertação e assumindo o comando da própria história. Hoje o "santuário de Escrava Anastácia" se encontra na zona norte do Rio de Janeiro – Brasil –, no bairro de Oswaldo Cruz, mas já desvencilhado da Ordem Universal.

No século XXI, a imagem de Arago é exibida e ressignificada no circuito da arte contemporânea. Em 2019 o artista carioca Yhuri Cruz ressignifica a imagem de Arago, na Exposição "Pretofagia" realizada no Rio de Janeiro. Em seu trabalho intitulado "Monumento à voz de Anastácia" o artista retira os castigos, máscara e grilhão, da personagem representada por Arago. Se Arago é agenciado por um protótipo colonial, Yhuri Cruz, jovem negro do Rio de Janeiro e de família devota de Anastácia, traz uma proposta decolonial para a imagem ressignificando-a. O artista utiliza o suporte gráfico popular dos santinhos, um suporte que a imagem de Anastácia já circula, para seu trabalho artístico, fazendo com que a obra não se limite apenas ao espaço expositivo (figura 5). Além de "libertar" a imagem, o artista também modificou a oração dedicada à santa: "isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistasse tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade" (CRUZ, 2019). Cruz compreende que a iconografia de Anastácia escravizada é uma herança negativa e ao "libertá-la" possibilita uma desvinculação do passado colonialista que a imagem carrega (figura 6).

Figura 5. Monumento à voz de Anastácia, Rio de Janeiro, Brasil. Foto de Yhuri Cruz (2019).

Figura 6. Detalhes da obra impressa "Monumento à voz de Anastácia", Rio de janeiro, Brasil. Foto de Yhuri Cruz (2019).

Conclusão

Acompanhando a circulação da imagem de Anastácia por circuitos de devoção e da arte, este trabalho buscou apresentar as ressignificações da imagem e sua agência decolonial nestes espaços de circulação. A imagem de origem da devoção à Anastácia expõe as violências coloniais submetidas aos escravizados no Século XIX. Esta imagem ocupa novos suportes e espaços sociais sendo ressignificada até a atualidade. A imagem circula no suporte gráfico conhecido popularmente como "santinhos" e em materiais didáticos, porém ressignificada, sendo esta libertada dos castigos impostos outrora que impossibilitavam a ressonância de sua voz, que depõem hoje sobre as lutas contemporâneas das/os negras/os brasileiras/os.

Referências

Arago, Jacques. Souvenirs d'un aveugle: voyage autour du monde. Voyage autour du monde. Paris: Hortet Et Ozanne, 1839. 898 p. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7637. Acesso em: 08 jan. 2020.

Birman, Patrícia (1992) Modos periféricos de crença. In: SANCHIS, Pierre (org.). Catolicismo: unidade religiosa e pluralismo cultural. unidade religiosa e pluralismo cultural. São Paulo: Edições Loyola, 167-196.

Cruz, Yhuri (2019) Monumento à voz de Anastácia. Rio de Janeiro: Obra de arte.

Kilomba, Grada (2019) Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 243.

Paiva, Andréa Lúcia da Silva (2009) Os fios do trançado: um estudo antropológico sobre as práticas e as representações religiosas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos homens pretos no Rio de Janeiro. um estudo antropológico sobre as práticas e as representações religiosas na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos no Rio de Janeiro. 2009. 266 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Paiva, Andréa Andréa Lúcia da Silva de (2014) QUANDO OS “OBJETOS” SE TORNAM “SANTOS”: DEVOÇÃO E PATRIMÔNIO EM UMA IGREJA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares, [s.l.], v. 11, n. 1, p.55-70, 1 maio 2014. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. http://dx.doi.org/10.12957/tecap.2014.16235.

Silva, Renata Nogueira da (2016) Irmandades Negras, reconhecimento e cidadania. Curitiba: Appris Editora, 2016. 221 p.

Souza, Mônica Dias de (2001) Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidades da irmandade do rosário e são benedito dos homens pretos. construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidades da Irmandade do Rosário e São Benedito dos homens pretos. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

13. Oratórios

O Templo egípcio: Morada do deus, Santuário de todos

Resumo: *O objetivo deste artigo é apresentar uma análise sobre a reutilização de materias oriundos de templos egípcios por parte de faraós construtores, a partir do estudo de caso da chamada Capela Branca de Senuosret I (XII^a dinastia) encontrada na base do terceiro pórtico monumental de Karnak erguido por Amenhotep III (XVIII^a dinastia) tentando significar esta reutilização de templos na ideologia religiosa egípcia.*
Palavras chave*: Egito, templos, tradição.*

The egyptian temple: home of the god, Sanctuary of all

Abstract: *The aim of this article is to present na analysis on the reuse of materials originated from egyptian temples by the pharaohs known as constructors. We take the case of the White Chapel of Senuosret (XII dinasty) found at the basement of the Third Pylon of Karnak built by Amenhotep III (XVIII din.). We trying to significate this reuse by means of an interpretation of the ancient egyptian religious ideology.*
Keywords: *Egypt, temples, tradition.*

Nely Feitoza Arrais, Brasil
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)
nelyfeitoza@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Os templos do antigo Egito são, ainda hoje, os testemunhos da grande dedicação dessa civilização para com seus deuses. Nenhuma outra sociedade apresentou-nos tantos monumentos pios quanto a egípcia, mesmo que os templos que ainda podemos contemplar em seu território sejam apenas uma pequena parte do grande número que existiu. As interpretações sobre a função desses passam por locais de santuário, ou morada dos deuses, logo, centros de culto, até a função de centros administrativos por excelência. De acordo com nossos conhecimentos atuais, podemos dizer que os templos significavam isso e muito mais.

1. As "Casas dos deuses"

Os templos foram inicialmente um local de guarda das imagens divinas, logo, moradas dos deuses e essa função refletiu-se no nome a eles atribuído: hut-netjer (a casa

ou o palácio do deus). Se neste período inicial já apresentava outras funções, não nos é possível determinar. Os traços mais antigos de construções templárias são atestados em Nabta Playa já por volta de 6.000 a.C., a oeste de Abu Simbel, cujos restos líticos nos permitem visualizar uma possível construção de caracterísitcas religiosas (Wilkinson, 2002:16). No entanto, o local mais antigo comprovadamente dedicado a um deus é o templo de Nekhen no alto Egito dedicado ao deus falcão local. Modificando sua estrutura física e acompanhando o desenvolvimento do Estado faraônico, os templos foram incorporando outras funções, entre as quais a de administradores do território ou dos campos cultivados era a mais destacada.

Com efeito, no Reino Novo, através dos dados coletados no Papiro Wilbour (Menu, 1970) é possível determinar que os templos concentram quase que a totalidade da titularidade sobre os campos cultivados. Este fato propiciou uma série de interpretações que colocavam os templos como inimigos do palácio, levando a conflitos como os testemunhados na reforma amarniana, na qual o clero de Amon é alvo direto de perseguição da parte do faraó Akhenaton. Longe de tentar explicar aqui este movimento tão importante na história egípcia, gostaríamos de chamar a atenção que a reforma tem outros fatores importantes e a simples oposição templo-palácio não consegue elucidá-lo satisfatoriamente . Além do que, os templos eram parte integrante da estrutura estatal. Não há como entender a lógica faraônica sem a função imprescindível dos templos como administradores diretos dos campos de cultivo, bem como o de controladores da produção e da coleta dos impostos.

2.Templo e saberes

O conhecimento sacerdotal era essencial para a vida cotidiano no antigo Egito. Os conhecimentos astronômicos, matemáticos e climáticos eram de vital importância para uma sociedade que dependia visceralmente da agricultura. Todos esses aspectos que hoje pertencem a campos específicos da ciência, eram concentrados na figura dos sacerdotes. Eram eles os responsáveis pela previsão do início da cheia do Nilo, pelo cálculo da produção anual e, consequentemente, pela distribuição de sementes para cada região do antigo Egito, de acordo com a extensão da cheia do rio. Eram os templos, enfim, os locais de formação do elemento social mais característico da sociedade egípcia: o escriba.

A “Casa da Vida” (‘per ankh’, em egípcio) localizava-se nas imediações dos templos e concentravam escribas ‘profissionais’ e ‘estudantes’(Gardiner, 1938). A formação de um escriba implicava no conhecimento de textos tanto de caráter sagrado,

quanto laicos. A escrita em si era um conhecimento de caráter sagrado, pois era entendida como “palavras do deus” e somente alcançada por muito poucos.

Destaca-se, assim, a característica essencial da vida templária egípcia, isto é, sua permeabilidade em todos os aspectos da vida cotidiana dessa sociedade. O sacerdote, como oficiante de ritos e cultos apresentava sua faceta mais próxima daquilo que entendemos por vida religiosa. O lado burocrático-administrativo de sua função não era, no entanto, menos religioso aos olhos dos antigos egípcios, nem mesmo o seu caráter de ‘cientista’ e de escriba. Isto implicava que o sacerdote não levava uma vida em separado da vida ordinária de todo egípcio (Pernigotti, 1996:143). Vida laica e religiosa eram faces da mesma moeda, sendo aspectos perfeitamente intercambiáveis e sem barreiras como as que observamos mais nitidamente nos tempos atuais.

Da mesma forma, e diferente dos templos religiosos atuais, os templos egípcios não eram frequentados pela população de forma rotineira. Eram partes da estrutura do Estado, ligados ao rei e sua função divina. A atividade templária e suas oferendas diárias aos deuses tutelares eram feitas em seu interior longe dos olhos do povo, realizada apenas pelo clero que podia entrar em contato direto com o deus no *sanctus sanctorum*. Não havia culto aberto, o que não implicava em restrição de entrada nos templos à população em geral a áreas destinadas a festas e acesso livre, além da possibilidade de consulta direta ao deus através das chamadas ‘estelas de orelhas’ ou ‘orelhas do deus’, que se constituíam em pequenas capelas localizadas na parte externa dos muros do templo, logo atrás da parede do santuário interno, as quais eram utilizadas pelo povo para falar diretamente com seu deus local (Wilkinson, 2002: 71). O funcionamento do Templo, como parte da economia local, era a garantia de que os deuses estavam presentes na vida cotidiana dos egípcios (Cardoso, 1999: 64). Logo, os templos, sua construção e manutenção, eram parte não apenas da política faraônica, mas sim de toda a comunidade que ali era materializada. Representavam o próprio Cosmos egípcio, sendo denominado também como o horizonte do deus, ou seja, o local de contato entre este mundo e o outro (Hornung, 1992: 108), sendo importante fator de equilíbrio na eterna batalha entre Maat e Isefet, ou seja, entre a Harmonia e o Caos, respectivamente.

3. Construção/manutenção x destruição:

Cada faraó era responsável por manter a ordem através da relação harmônica para com os deuses. As novas gerações eram conscientes da longa tradição que os ligavam ao início dos tempos. Assim, os novos faraós construíam seus templos sempre remetendo-se

ao passado. Não é de se estranhar, portanto, que nos deparemos com a prática muito usual de reutilização das construções antigas. Apesar de muita discussão sobre esta atitude (Brand, 2010), inserir antigas construções em novas visava primordialmente formar uma corrente da tradição, a qual tanto lhes destacava como novos construtores como também os ligavam aos seus antecessores, elos de uma corrente de segurança que mantinha o cosmos egípcio ativo. Tal interpretação, é claro, não descarta a atitude de usurpação da obra anterior com objetivos de ultrapassar os antepassados, como é de praxe nos discursos faraônicos. O famoso discurso de Senuosret III em sua estela de Semna, ilustra bem esta atitude: 'Eu estabeleci a minha fronteira, indo (mais) ao sul (do que) os meus antepassados (literalmente: pais). Eu excedi o que me foi transmitido (lit.enriquecido).' (Cardoso, 2013: 35).

As ações com objetivo de *damnatio memoriae* também podem ser consideradas nos casos de destruição de templos como foi o caso de Tutmés III em relação à Rainha Hatshepsut que lhe antecedera. No entanto, a maior parte dos especialistas entendem mais como uma continuidade do que uma ruptura para com o passado. O exemplo da Capela Branca de Senuosret I, XIIª dinastia, encontrada completa, desmontada e inserida na pilastra do templo de Karnak por Amenhotep III, XVIIIª din., é paradigmático neste sentido.

O monumento que ficou conhecida como Capela Branca devido ao calcário branco com o qual foi construída, foi encontrada foi encontrada por Pierre Lacau e Henri Chevrier em 1927 (Lacau, 1956) os quais levaram a cabo a reconstrução da mesma por um período de dez anos, resultando em uma das construções mais belas e importantes do local, além de ser um dos poucos monumentos 'intactos' provenientes do Reino Médio. Não se sabe o local preciso de sua edificação uma vez que seus blocos foram recuperados das bases do pórtico. O fato de estes terem sido cuidadosamente alocados pode indicar que seu lugar de origem fosse no entorno do mesmo, mas não há como confirmar esta suposição. O propósito da Capela era a comemoração do Festival Heb-Sed , de Senuosret I. O elemento central da festa, além da demonstração da força física do faraó, como se pode constatar nas representações das corridas rituais, era a elevação da pilastra de Osíris, representando o retorno da ordem. Uma das características mais importantes deste monumento é a sua decoração: em todo o seu exterior há uma listagem completa dos nomos do Egito, com a indicação dos nomes do nomos, seu(s) deus(es) principal(ais), sua cidade mais importante, e a extensão dos mesmos, possibilitando uma mapa topográfico do Egito do período daquele faraó.

Conclusão

Outros monumentos foram reutilizados neste mesmo monumento que hoje formam a maior parte dos pequenos templos reconstruídos em Karnak. Tal atitude reforça a visão de que a reutilização dos templos não era visto como uma destruição, mas antes, como uma renovação de monumentos e ampliação dos mesmos, sendo, portanto, uma continuidade e não uma ruptura para com o passado. Assim, mesmo conhecido por ser um grande reutilizador de templos Amenhotep III podia afirmar que ele "havia renovado os templos, sem danificar o que antes havia sido construído" (Fletcher, 2004:40). A piedade religiosa popular, certamente, assistia e comprendia da mesma forma a construção destes monumentos por parte de seus faraós, os únicos perante os homens que dirigiam-se diretamente aos deuses por eles e por todo o Egito, transformando o templo do deus no santuário de todos.

Referências

Brand, Peter. (2010) Reuse and Restoration. In Willeke Wendrich (ed.), UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles. https://escholarship.org/uc/item/2vp6065d [15/11/2020]

Cardoso, Ciro F.S.(1999). Deuses, Múmias e Ziggurats. Porto Alegre: PUCRS, ISBN: 85-7430-068-3.

Cardoso, Ciro F.S.(2013). "A teologia régia:O faraó segundo a ideologia monárquica do antigo Egito (segundo milênio a. C.)". Revista Maracanan, e-ISSN: 2359-0092 | ISSN: 1807-989X, vol 9, nº9: 31-54.

Gardiner, Sir Alan. (1938). "The House of Life." The Journal of Egyptian Archaeology, ISSN 0307-5133, eISSN 2514-0582, vol. 24(2): 157-179.

Hornung, E. (1992). Geist der Pharaonenzeit. München: DTV, ISBN 3-423-30318-2.

Lacau, Pierre e Chévrier, Henri (1956). Une Chapelle de Sésostris Ier à Karnak. Cairo: IFAO.

Menu, Bernadette (1970) Le régime juridique des terres et du personnel attaché a la Terre dans le Papyrus Wilbour. Lille: Faculté de Lille.

Pernigotti, Sergio.(1996). "Il Sacerdote" In: Donadoni, Sergio. L'Uomo Egiziano. Roma: Laterza, ISBN: 88-420-4856-9, pp. 127-160.

Wilkinson, Richard(2002). Los Templos del Antiguo Egipto. Barcelona: Ediciones Destino, ISBN: 84-233-3417-1

A Mesa do Lar: Altar de transmissão da Fé

Resumo: *Este trabalho propõe a apresentação de uma antiga tradição judaico-cristã, para o resgate dos laços familiares, redescobrindo a beleza de aprender e ensinar no 'agora estranho' âmbito de seus lares onde as famílias estão por motivos de força maior, confinadas.*
Palavras chave: mesa, lar, fé, ensinar

The Table of the Home: Altar of transmission of the Faith

Abstract: *This work proposes the presentation of an old Judeo-Christian tradition, for the rescue of family ties, rediscovering the beauty of learning and teaching in the 'now strange' within their homes where the families they are for reasons of force majeure, confined.*
Keywords: table, home, faith, teaching

Aramis de Oliveira Paiva Neto, Brasil
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)
aramisneto2020@gmail.com

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

A mesa do lar

Muitas pessoas não sabem, mas antes dos livros da Bíblia serem escritos suas histórias foram contadas de geração em geração. Os conhecimentos foram transmitidos de pais para filhos. E essas histórias eram passadas fielmente dentro do lar, na maior parte das vezes na mesa onde se faziam as refeições.

Este local sagrado dentro do lar é o palco da transmissão da fé. É neste lugar que os pais ensinam a seus filhos aquilo que aprenderam de seus antepassados. Essa transmissão de conhecimento foi durante centenas de anos um forte elo que mantinha a família unida, reconhecendo-se neste ato a identificação da hierarquia familiar e o papel que cada um ocupa nessa construção sólida que é a base da sociedade e de toda a civilização.

Abraão ensinou Isaac, que ensinou Jacó, que ensinou seus doze filhos e assim por diante. Estes ensinamentos passados no âmbito familiar pouco sofriam com as mudanças sociais, ambientais e políticas. Ao longo da história guerras, fomes e pestes assolaram os povos de todo o mundo, contudo isso não impediu, mas ao contrário fomentou a transmissão da fé neste âmbito familiar (Baron, 1974).

Esses ensinamentos constituem não só a Fé, mas também formam o caráter dos filhos. Não implica dizer que os filhos que aprenderam na mesa do lar nunca irão errar ou se desviar do caminho proposto por seus pais. Quando os irmãos de José o venderam a

traficantes egípcios e mentiram para Jacó evidenciam que os ensinamentos de seu pai não garantiram a ausência de falhas. Todavia os mesmos irmãos que pecaram se arrependeram e reverenciaram a Fortaleza de José, reconhecendo assim os valorosos ensinamentos recebidos de seu pai.

Certa vez um catequista passou duas horas tentando convencer uma miúda de doze anos de que roubar era errado. No entendimento dela alguns roubos seriam justificados por alguma necessidade como a fome por exemplo. Lógico que não há justificativa. Mas o que chamou a atenção foi a firmeza com que ela defendia sua tese. Embora completamente infundada ela tentou arranjar de diversas formas situações que justificassem o ato de roubar, sem sucesso.

Por fim a catequese terminou e ela não saiu convencida de que roubar era um erro. E aquilo fez o catequista refletir sobre quem teria ensinado algo tão errado e o que é pior de uma forma tão convincente. A resposta veio alguns meses depois ao ensinar a própria filha de sete anos que um famoso influenciador digital brasileiro era uma pessoa má e que ela não deveria assistir aos vídeos dele. A filha que ouviu a advertência uma única vez, assimilou de forma tal que meses depois ela ao passar numa loja identificou o boneco do influenciador digital e disse: “é o boneco do homem mau papai.”

Os ensinamentos adquiridos na mesa do lar apresentam-se mais fortes que qualquer outro aprendido ao longo da vida. Por isso foi tão difícil convencer a miúda da catequese. Porque a ideia de certo e errado que ele aprendeu só pode ter sido adquirida dentro do lar. Há um ditado antigo que diz: “costume de casa vai a praça.” E infelizmente após a revolução cultural do século XX, a degradação da moral e dos bons costumes na civilização ocidental acelerou assustadoramente gerando várias situações como esta.

A mesa do lar não só deve servir como sitio de transmissão da Fé, mas também como local de ensino, avaliação, discussão e correção.

A terceirização da educação terminou por anular o papel dos pais como transmissores da Fé. A ponto de hoje vermos pais que levam seus filhos para que outros eduquem. Muitos pais até trabalham mais para poder pagar alguém que exerça suas funções primordiais de pai e mãe. Esse fenômeno criou uma geração inteira de pessoas sem a fé de seus pais. E os filhos tem sede de fé. Se os pais não passam a fé a seus filhos eles irão procurar em outros lugares e às vezes até em outras religiões.

Essa situação há muito conhecida configura uma realização do que o Papa Bento XVI havia dito ao jornalista e escritor Peter Seewald no fim do século XX durante uma entrevista. (Seewald, 1996). A família cristã foi e ainda está sendo constantemente

desfigurada com tentativas frustradas de substituição e remodelagem. Esta que é a célula da sociedade, uma vez corrompida em grande número culminará num mudança abrupta de toda a estrutura da sociedade. Daí uma sociedade neopagã que não conhece os valores morais cristãos porque lhes foi negado conhecer.

Deus vem em socorro de seu povo. Ao longo da história Deus sempre castigou seu povo com fome, guerra e peste. E mais uma vez em 2020 suscitou uma praga contra seu povo, para que castigando-os salvassem sua vidas da morada dos mortos (Pro 23,14). O Castigo de Deus é uma grande obra de amor. O castigo imputado pelo pai a seu filho, tem o objetivo de forçar a mudança de rumo do filho impelindo-o a refletir sobre o caminho errante tomado e o caminho que deveria ter ido. O castigo é um valoroso ato de amor.

1. A Catequese familiar

É missão dos pais transmitir a fé a seus filhos. No sacramento do matrimônio, os pais afirmam esta responsabilidade. Na fórmula do matrimônio o sacerdote pergunta aos noivos: “Estais dispostos a receber amorosamente os filhos como dom de Deus e a educá-los segundo a lei de Cristo e da sua Igreja?” Qualquer resposta diferente do sim, compromete a concretização do matrimônio. Ou seja, o matrimônio pode ser nulo.

Com este selo do matrimônio os pais têm por obrigação receber amorosamente os filhos como dom de Deus e educá-los segundo a doutrina Católica de vinte séculos. Essa responsabilidade se faz presente dentro do lar, mais precisamente na mesa onde se fazem as refeições. O alimento é fundamental para a vida humana. Sem se alimentar ninguém vive. Contudo somos levados a crer que conseguimos os alimentos e demais coisas através do nosso trabalho.

Mas o cristão sabe que tudo, inclusive o alimento provém de Deus. Por isso o cristão rende graças a Deus pelos alimentos. Este é um bom costume herdado dos judeus. Essa oração de agradecimento a Deus pelo alimento não precisa ser grande nem longa. Pode ser espontânea ou decorada. Resumidamente São João Calábria rezava: “Abençoai Senhor estes dons que recebemos da Vossa providência e concedei a todos os pobres do mundo. Amém.”

Este ato de agradecer deve ser feito na mesa do lar antes de todas as refeições (Figura 1). Isso incute nos filhos recordar Deus ao longo do dia. Não é bom que se tenha televisão no mesmo recinto que se fazem as refeições. Isso leva a distração e logicamente afasta o homem de Deus nestes momentos sublimes. Também durante as refeições pode-

se conversar sobre o cotidiano e é um excelente momento para ensinar bons modos e o respeito pelo sagrado.

Figura 1. Oração antes da refeição. (c. 1663-1665) Jan Steen. Óleo sobre tela, Castelo de Belvoir Leicestershire Reino Unido.

Os filhos aos verem seus pais rezando várias vezes mesmo que pequenas jaculatórias dentro de casa, irão automaticamente prosseguir com este costume e a Fé será passada naturalmente sem aulas, tarefas ou conteúdo pré-programado.

Os pais devem antes de tudo ocupar-se em dar o exemplo a seus filhos. Não se pode ensinar os filhos a rezar sem rezar. A maior força é a do exemplo recorda o padre Francisco Faus (Faus, 2018). De fato, na catequese paroquial podemos verificar que enquanto alguns catequistas levavam muito tempo tentando formatar as crianças com correções e proibições durante as Missas. Constatou-se que o resultado foi muito mais proveitoso quando os catequistas apenas se portavam bem durante a Santa Missa. As crianças viam e imitavam. Simples. Sem correções. Sem proibições ou formatações.

Crianças veem, crianças fazem. As crianças tendem a imitar os adultos. Isso ocorre naturalmente. Por isso a responsabilidade dos pais é tão grande. Porque estes não precisam necessariamente lecionar. Seus filhos irão imitá-los em tudo. Quer rezando ou falando palavrões. Quer respeitando os mais velhos ou menosprezando o próximo.

Então os pais devem rezar junto com seus filhos. Caso necessite de alguma correção, deve ser feita de maneira amorosa lembrando sempre que ninguém nasce sabendo. A persistência também é fundamental. Uma árvore não cresce da noite para o dia. Requer tempo e dedicação, principalmente nos primeiros anos. Outra ciência que se deve ter é que não somos perfeitos. Erros e falhas sempre irão existir: “Não deu pra fazer como queria, mas pelo menos foi feito.”

Também é missão dos pais ensinar sobre todos os recursos que recebemos de Deus: Os anjos da guarda, a Comunhão dos Santos, as dimensões Militante, Padecente e

Triunfante da Igreja de Nosso Senhor Jesus Cristo e os Sacramentos. A História da Salvação, A hierarquia da Igreja, as Alfaias Litúrgicas, Os Tempos Litúrgicos, As Orações, os perigos deste mundo, o demônio e suas artimanhas, o Inferno o Céu e o Purgatório e a poderosa intercessão da Santíssima Virgem Maria.

O respeito transmitido pelos pais será refletido pelos filhos. É fundamental possuir no lar um altar com Imagens e a Bíblia Sagrada. Como os filhos costumam imitar as ações dos pais, se os pais possuem o costume de rezar ao acordar e antes de dormir, fazer o sinal da cruz quando sair de casa ou ao passar em frente de uma Igreja, os filhos automaticamente irão repetir esses atos, mesmo que não saibam ainda seus significados.

Estas referências a Deus dentro lar são muito significativas. Quando Jesus se perdeu de seus pais em Jerusalém, José e Maria o reencontraram três dias depois no Templo. O Templo era a referência. Isso refletiu a educação judaica exemplar dada por José e Maria a Jesus.

É muito importante que os pais abençoem seus filhos. No sacramento do matrimônio os pais recebem de Deus um poder especial de pedir por/abençoar seus filhos. A benção deve ser dada sempre que o filho sair de casa na fórmula: “Deus te abençoe meu/minha filho(a).”

É importante também que os pais tragam para discussão com seus filhos em oração e na mesa do lar, assuntos atuais como aborto, feminismo, satanismo, eutanásia, ideologia de gênero, homossexualismo, nova ordem mundial, perseguição a cristãos, martírio entre outros de forma a fomentar nos filhos o conhecimento sobre a doutrina católica e de como deve se portar um cristão diante de tudo isso.

Conclusão

Tudo isso são pequenos costumes do lar cristão que fazem toda a diferença na vida dos filhos. Essa transmissão da Fé dentro do lar, nunca irá acabar. E sobretudo neste tempo de pandemia está mais viva do que antes. É uma forma de catequese primordial que independe de tecnologias, raças ou classe social e funciona muito bem mantendo vivos todos os santuários.

Referências

Faus, Francisco (2018) A força do exemplo: pais e orientadores. 2°edição. Quadrante São Paulo ISBN 978-85-7465-0099-9

Seewald, Peter (1997) O Sal da Terra. O Cristianismo e a Igreja Católica no século XXI. 2°ed. Imago ISBN: 978-85-3120-5835

Baron, Salo W. (1974) História e Historiografia do Povo Judeu. Perspectiva São Paulo ISBN: 978-85-2730-5167

Bíblia de Jerusalém. Paulus. ISBN: 978-85-2730-5167

Lararium: a casa romana como Santuário

Resumo:*Na tradição mediterrânea a casa é o espaço sagrado. Trata-se do último refúgio. Nela habitam os antepassados, os espíritos que protegiam a casa. Na cultura romana esta tradição materializou-se no lararium, um pequeno altar, dedicada aos Lares, as divindades protetoras da casa. Nesta comunicação vamos abordar a importância do lararium na casa romana.*
Palavras-Chaves: *Roma, casa, cultos aos antepassados, Lares, lararium.*

Lararium: the roman house as a Sanctuary

Abstract: *In the Mediterranean tradition, the house is the sacred space. It is the last refuge. The ancestors, the spirits that protected the house, inhabit it. In Roman culture, this tradition materialized in the lararium, a small altar, dedicated to the Lares, the protective deities of the house. In this communication we will address the importance of the lararium in the Roman house.*
Keywords: *Rome, house, ancestor cults, Lares, lararium.*

Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, Portugal
Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudo em Belas-Artes (CIEBA)
lj.goncalves@belas-artes.ulisboa.pt

Artigo completo submetido a 15 de novembro e aprovado a 22 de novembro de 2020

Introdução

Roma constituiu a matriz da cultura ocidental. Durante o período da República (509-27 a.C.) a cidade de Roma estendeu o seu domínio a toda a bacia do mediterrâneo e à Europa Ocidental. Com Augusto, a partir de 27 a.C., a urbe de Roma consolidou e colonizou, efetivamente, esses territórios e ampliou-os, fazendo perdurar o carácter da sua cultura. As populações romanas que colonizavam novos territórios influenciavam as culturas locais, mas também se influenciaram pelas culturas onde se inseriam. Como resultado dessa política colonial, houve uma mescla civilizacional no mediterrânio e na Europa Ocidental, que chegou aos nossos dias, através da matriz pagã europeia pré-romana, egípcia/mesopotâmica/persa, greco/romana e judaica/cristã.

Cícero referiu que os romanos não eram mais numerosos que os hispanos, não possuíam a força dos gauleses, a astúcia dos cartagineses e as artes dos gregos, mas eram mais religiosos, *sed pietate ac religione* (Cícero, *De Haruspicum responso* 19). Este era o caráter intrínseco da cultura romana, a sua religiosidade (Gonçalves, 2017).

Era na intimidade da casa que se iniciava o carácter religioso dos romanos, no culto aos *Lares*, ou a um coletivo de antepassados que eram espíritos protetores, que zelavam pela família e pelas suas propriedades.

Santo Agostinho exprimia o pensamento antigo quando no capítulo: "Opinião dos platónicos segundo o qual as almas dos homens se tornam deuses depois da morte", escreveu:

Realmente, diz ainda que as almas dos homens são demónios, e que de homens se transformam em Lares, se o tiverem merecido; lémures ou larvas, se tiverem sido maus; mas chamam-se Manes quando se não sabe se tiveram mérito. Quem não vê nesta opinião, por muito pouca atenção que lhe preste, o abismo que se abre diante dos homens de costumes perdidos? Na verdade, por muito perverso que sejam os homens, ao pensarem que se transformarão em larvas ou deuses Manes, tornam-se tanto piores quanto mais ávidos são de malfazer, quando chegarem a crer que, depois da morte, serão solicitados como se de deuses se tratasse. (Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, Livro IX, Capítulo XI)

Na intimidade do mundo antigo os antepassados continuavam a proteger os que ficavam na dimensão terrena, transformando-se em *Lares*. No povo Etrusco já há evidências da prática de culto aos *Lares*, sendo que o termo latino *Lares*, vem do termo etrusco *lar*, que significava senhor. No âmbito da casa, na religião romana havia os *Lares Domestici* ou *Lares Familiares* (Veyne, 1989).

Outra versão destes cultos domésticos eram os *Penates*, que literalmente significava, "tudo o que os homens comem" e, portanto, tinham uma relação mais próxima com aspetos mais quotidianos da casa, como a despensa, a cozinha e fogo desta, no fogão. Na tradição romana os *Penates* chegaram a Roma, com Eneias. Este trouxe-os de Tróia, quando os seus oficiais lhe fizeram um sacrifício ao se assumir como rei em Lavínio (Veyne, 1989).

Os cultos domésticos não tiveram uma mitologia definida. Dependiam das tradições familiares e das histórias das linhagens. Em Roma, o passado familiar representava grande importância social praticando-se na intimidade da casa. O espaço devocional no domicílio romano, o Santuário íntimo de cada família, era o *lararium* (Veyne, 1989).

1. Lararium, altar do Santuário na Casa Romana

Na cultura romana a família era o núcleo central das instituições romanas e a casa, a sede da vida familiar (Clarke, 1992). Nas palavras de Cícero a casa era um lugar sagrado, como se infere na sua locução intitulada *Pro domo sua*, pronunciada em 57 a.C., onde afirmava:

Que de mais sagrado, que de toda proteção religiosa senão a casa de cada cidadão? Aí estão seus altares, seus fogos, seus Penates, seus santuários, seus cultos, suas cerimónias; é o refúgio de qualquer um, e sagrado, que é proibido dele arrancar alguém. (*Pro domo sua*, 109)

Neste texto, Cícero deixou-nos o carácter profundo e íntimo da relação entre a casa e religião no quotidiano romano (Bodel, 2008). No centro desse culto doméstico estava o

lararium, um altar doméstico. O conceito de *lararium*, e como era entendido pela própria cultura romana, tornava a casa um Santuário, porque era um espaço de culto doméstico.
Em muitos aspetos do quotidiano, os romanos foram influenciados pelos etruscos, nomeadamente na tradição da planta da casa. A incorporação do *lararium* na casa foi mais uma herança que os romanos receberam dos etruscos. Há evidências arqueológicas e na iconografia dos túmulos, que as casas etruscas tinham já uma edícula, que constituía o *lararium*. Esta presença do *lararium* nas casas etruscas remete para os cultos aos *Lares* na religião etrusca (Orr, 1969)
As referências na literatura romana não são abundantes no que se refere ao *lararium*. A primeira designação era de *sacrarium, sacellum* ou *aedicula*. A alusão direta mais antiga a *lararium* é do século IV d.C, na *Scriptores Historiae Augustae*, no capítulo 3.5., dedicado a Marco Aurélio, onde se menciona o *lararium* como Santuário Doméstico (Orr, 1969).
A nível arqueológico são inúmeros os vestígios que temos dos *lararia*. A cidade de Pompeia, em particular, proporciona-nos inúmeros exemplares bem conservados, que permitiram e permitiu a Georgius Boyce observar onde se situam e tipificar os principais tipos: o tipo de nicho, a edícula e a pintura de parede (Boyce, 1947).

.

2. Os *Lararia*: localização na casa

Devemos considerar a tipologia da casa romana. Em primeiro lugar, a casa unifamiliar urbana corresponde à *domus,* e a rural, corresponde à *villa*. No caso de Pompeia dos exemplares estudados, em *domus*, 86 *lararia* estão situados em cozinhas, 58 em peristilos, 56 em átrios, 47 nos jardins, 5 nas entradas, 5 nos quartos, e 1 no *triclinium* (Boyce, 1947), ou seja, a sala de comer. Os mais imponentes *lararia* estão nos átrios. Tratava-se do espaço na entrada da casa que se distribuía para outras partes da casa. Fornecia ainda luz e controlava o calor da casa. Os *lararia* estavam preferencialmente em espaços centrais da residência, onde se pedia proteção quotidiana, onde o *Pater Familias* podia dirigir orações com os membros da família. Nas cozinhas existem um grande número de *lararia*, explicados pelos *Panetas*, as divindades domésticas e pela longa história de intimidade com a lareira e as despensas (Orr, 1969: 81).
Em segundo lugar, temos as casas plurifamiliares urbanas, as *insulae*, onde os *lararia*, podem estar no interior das casas, ou então, na entrada do complexo habitacional, sendo pintados, ou em nichos. Neste caso, tinham um carácter mais coletivo, como se observa em Óstia.

3. Os *Lararia*: Tipologia em Pompeia

Em 1937, Georgius Boyce publicou o *Corpus of the Lararia of Pompeii*, onde realizou um estudo geral dos *lararia* daquela cidade romana. A catástrofe vulcânica permitiu uma boa preservação das estruturas arquitetónicas da cidade que levou a numerosos estudos tipológicos sobre arte romana. No seu *corpus* Georgius Boyce determinou três tipos de de *lararia*: Tipo de nicho (figura 1 e 2); Tipo edícula (figura 3); Tipo pintura de parede (figura 4) (Boyce, 1947).

Observou que não há duas *lararia* iguais, o que revela o caracter singular de cada obra, que se adaptava a cada espaço em concreto, e à capacidade financeira de quem encomendava. Muitos assumiam a forma de templos em miniatura, como é um exemplo o lararium da Casa de Menandro, que tem colunas dóricas (Orr, 1969).

O estudo dos *lararia* determina a complexidade religiosa romana onde cultos privados e públicos se confundem em uma teia relacionada com a decoração da casa. Por exemplo, se o proprietário da *domus* fosse um comerciante devoto de um culto especial pela Vénus Marina, para que ela velasse por seus barcos, quando eles estivessem no mar, ele teria no seu *lararium*, imagens dedicadas à divindade. No seu peristilo e jardim, deveria haver imagens da divindade e provavelmente afrescos também dedicados à deusa. Pediria ainda proteção aos *Lares* (Orr, 1969).

No *lararium* estavam as imagens de divindades, quer na forma de esculturas, em mármore, bronze ou terracota e pintadas. Podia ainda ter artefactos que simbolizavam ligação com o universo sagrado, como *rhyton* ou patera, simbolizando a libação às divindades. Podiam ser realizados sacrifícios de pequenos animais, nomeadamente aves, dedicados às divindades (Veyne, 1989).

Na cidade de Pompeia, em particular, onde a documentação é mais consistente, revela-se que todos os aspetos da vida quotidiana passavam pelos *lararia*. O cidadão comerciante tinha apreço pelo deus Mercúrio e os taberneiros, pelo deus Baco. Mas o gosto pela cultura grega levava a ter uma imagem de Hermes, ou a ligação à cultura egípcia, fazia com surgissem imagens de Ísis-Fortuna, de Harpócrates, de Anubis, ou de Osíris, como é o caso do santuário doméstico, na parede leste do pequeno jardim da Casa das Amazonas (Orr, 1969: 96). Os *lararia* revelam uma relação íntima com o sagrado no interior das casas, por parte da cultura romana (Veyne, 1989).

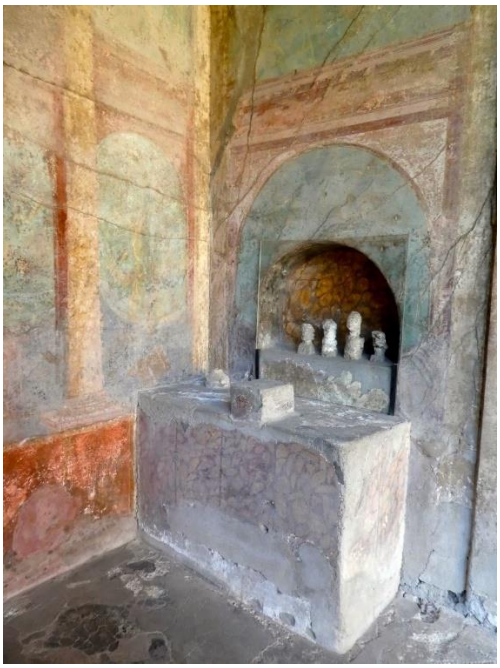


Figura 1. *Lararium* tipo Nicho. Casa de *Menander*, em Pompeia.
Fonte: https://world.expeditions.com/daily-expedition-reports/189404/

Figura 2. *Lararium* tipo Nicho, detalhe. Casa de *Menander*, em Pompeia.
Fonte: https://sites.google.com/site/ad79eruption/pompeii/regio-i/reg-i-ins-10/house-of-me

Figura 3. *Lararium* tipo Edícula. Casa de *Menandro*, em Pompeia.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lares#/media/Ficheiro:Aedicula_Lararium_(15724602677).jpg

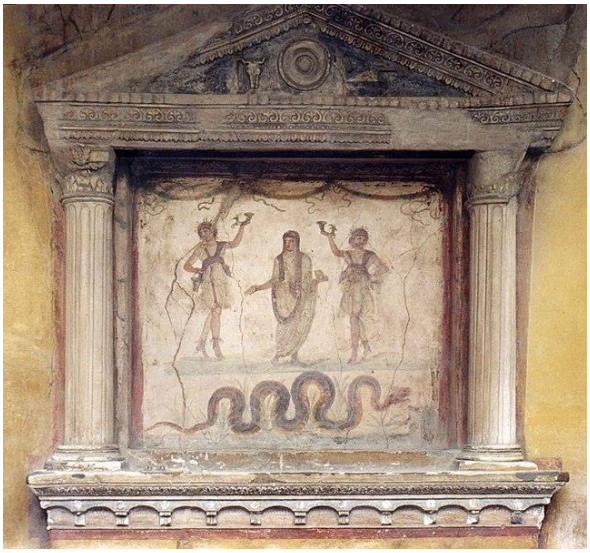


Figura 4. *Lararium* tipo pintura de parede na Casa *Vettius*, em Pompeia
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dei_Vettii_-_Larario.jpg

Conclusão

Na cultura romana a casa era um santuário e os *lararia* o seu altar. O *larairium* era um centro da casa porque passava por este espaço, a espiritualidade das famílias. Entendemos espiritualidade, como esperança no futuro, proteção da família, prosperidade dos negócios, saúde, sobrevivência à guerra, dos entes queridos. Pedia-se aos *Lares*, aos *Panetes*, aos Génios, às divindades, pela proteção do núcleo familiar.

Pompeia proporcionou-nos o núcleo mais consistente de *lararia* e que nos possibilita ter uma real dimensão da sua importância religiosa e íntima na cultura romana. Essa importância no quotidiano foi transmitida ao cristianismo, herdeiro da religiosidade popular romana. Quando São Paulo iniciou a sua longa caminhada de conversão dos greco-romanos, estava a transmitir uma mensagem, mas estava também a receber nova forma de prática religiosa. Os resultados das palavras dos apóstolos foram promissores:

E todos os fiéis circuncisos [judeus] que tinham vindo ter com Pedro ficaram estupefactos ao verem que dom do Espírito Santo fora derramado sobre os pagãos [greco-romanos] (Actos dos Apóstolos 11, 45).

No cristianismo temos, por conseguinte, a herança das práticas populares quotidianas religiosas romanas, em muitos dos seus aspetos. Entre estas práticas está o *lararium*, transformado em altares caseiros que as casas ainda hoje conservam.

No cristianismo, na casa houve uma continuação como santuário. No paleocristianismo, até ao século IV, a casa foi o lugar de encontro: "partiam o pão em suas casas e tomavam o alimento com alegria simplicidade de coração" (Actos dos Apóstolos 2, 46).

Hoje, a casa pode ter os seus oratórios, mas o importante é ver nos *lararia* o início dessa tradição e uma herança da cultura romana. O cristinanismo continuou as práticas anteriores, íntimas da casa, presentes no paganismo romano, mediterrânico e europeu. As pessoas não abandonaram a sua privacidade no espaço da residência e o *lararium* permaneceu presente como o Santuário na Morada, mesmo na casa de um cristão.

Referências.

1.Fontes

Bíblia Sagrada, Difusora Bíblica, Missionários Capuchinhos, 1978.

Cícero, *De Haruspicum responso*.

Cícero, *Pro domo sua.*

Santo Agostinho, *A Cidade de Deus* (Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, ISBN: 9789723105438, III vol.)

2.Livros

Boyce, George (1937) *Corpus* of the *lararia* of Pompeii. Rome: American Academy.

Bodel, John (2008) "Cicero's Minerva, Penates, and the Mother of the Lares: An Outline of Roman Domestic Religion. Bodel", John e Samuel Olyan (ed.) *Household and Family Religion in Antiquity*. Victoria: Blackwell.

Clarke, John R., (1992) The Houses of Roman Italy, 100 BC-AD 250. Ritual, Space and Decoration, illustrated, University Presses of California, Columbia and Princeton, 1992.

Gonçalves, Luís Jorge (2017). "Sob o signo da fertilidade: a ideologia das esculturas da época de Augusto na Lusitânia Ocidental: devoção privada e programas públicos". Carlos Marquez (ed.). *VIII Reunião sobre escultura Romana na Hispânia.* Corboba, 531-560.

Orr, David Gerald (1969) Roman domestic religion: A study of the roman *lararia*. College Park: University of Maryland.

Veyne, Paul (1989) "O Império Romano." Philipe Ariès e Georges Duby, *História da Vida Privada. Do Império Romano ao ano mil*. Lisboa: Edições Afrontamento, 19-224

**Os direitos autorais das imagens e dos conteúdos dos textos deste Caderno de Artigos são de responsabilidade total e exclusiva dos autores dos respectivos artigos.*