

3.

A imagem e o sagrado

3.1.

A infestação das imagens religiosas

Para que possamos nos aproximar de uma melhor definição das imagens religiosas, e possamos compreendê-las de forma menos abstrata e mais simbólica ou representativa, julgamos necessário comentar parte dos processos históricos envolvidos na política de implantação dos ícones religiosos no México durante o período da colonização ibérica, iniciada nos primeiros anos do século XVI. Para iniciar a apresentação do capítulo, tomaremos como base o livro *Guerra das Imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*, do historiador Serge Gruzinski¹, e buscaremos fazer uma aproximação sobre o modo como essas imagens religiosas foram amplamente utilizadas pelos colonizadores espanhóis na manutenção dos processos políticos, religiosos ou ainda ideológicos que estariam subordinados aos interesses da coroa espanhola, de modo a suprimir e, em um segundo momento, substituir a cultura original autóctone do México colonial pela cultura ocidental europeia.

A escolha desse autor para iniciar o exame histórico do uso de imagens religiosas no Brasil se explica por duas razões: i) não encontramos muitos exemplos concretos de impressos gráficos religiosos nos dois primeiros séculos da colonização no Brasil, embora a ordem franciscana estivesse presente entre os colonizadores, assim como no México, antes mesmo dos jesuítas, e ii) acreditamos que o uso de imagens religiosas impressas no México foi semelhante ao no Brasil, com a mesma finalidade política ou propagandística. Assim, se foi empregada no México é muito provável que tenha sido empregada aqui, uma vez que seu emprego pelos colonizadores portugueses e espanhóis, incluindo padres e

¹ GRUZINSKI, Serge. *A Guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

artistas (pintores e gravadores) que trabalhavam para as igrejas, fazia parte da doutrina tridentina. Ademais, é preciso dizer que apesar de não termos encontrado, no decorrer de nossa pesquisa de campo, nenhuma evidência concreta relativa às imagens religiosas trazidas ao Brasil no início do período da colonização, obtivemos registros bibliográficos que comprovariam a sua presença entre os povos ameríndios, os poucos escravos negros e os colonos livres. Contudo, vamos nos ater ao exame dos programas e das políticas de uso dessas imagens, para que possamos analisar o desencadeamento das intervenções múltiplas que elas acarretaram e, conseqüentemente, as significações e os poderes que a elas foram atribuídos com o passar do tempo, dentro de uma sociedade multiétnica, e que ainda hoje permeiam o imaginário popular.

3.1.1.

A idolatria indígena

Nossa abordagem histórica começa no período da expedição de Hernán Cortés, em 1519, à ilha de Cozumel, perto da costa oriental da península de Yucatán. Foi nessa época que os colonizadores espanhóis deram início ao processo massivo, progressivo e violento de destruição dos ídolos aborígenes mexicanos, que segundo Gruzinski, poderia ser articulado em duas etapas: aniquilamento e substituição. Isto é, primeiro os ídolos foram quebrados pelos índios e/ou pelos espanhóis, para que depois os conquistadores pudessem substituí-los gradativamente por imagens cristãs. Antes de dar prosseguimento à nossa narrativa, é necessário explicar qual era a concepção católica por trás do significado da palavra “ídolo”, atribuída como adjetivo a quase todo tipo de representação indígena encontrada. Por isso, voltaremos a mais ou menos vinte anos antes, época em que o cronista milanês Pedro Mártir, que, assim como o almirante Cristóvão Colombo em suas primeiras expedições às Antilhas, demonstrou interesse e curiosidade pelos objetos figurativos aborígenes encontrados nas Américas, conhecidos na língua das ilhas como *cemíes*, termo que mais tarde foi transposto para o italiano como *zemes*. Diferentemente dos artefatos religiosos de culto e devoção a que os europeus estavam acostumados, os *cemíes* representavam outros valores para os indígenas, simbolizavam

basicamente coisas que poderiam ser dotadas ou não de uma existência e, que além de reviver a memória dos ancestrais poderiam também servir de talismã, favorecendo-os na saúde, ou ajudando-os a garantir boas colheitas.

Apesar do esforço conjunto de Colombo e do frei catalão Ramón Pané de tentar assegurar a especificidade do significado (nunca antes visto) de tais objetos, não demorou muito para que, anos mais tarde, Pedro Mártir reduzisse as representações dos *cemíes* ao balaio da idolatria às imagens diabólicas. A qualidade dos artefatos indígenas resvala, então, para o demoníaco e o monstruoso, dissolvendo-se na figura do diabo, cedendo ao estereótipo do clichê e deixando de representar suas propriedades simbólicas reais. Consequentemente, a demonização, que surgiria como uma espécie de classificação cultural neutra, terminaria por fazer do *cemíe* um ídolo e, depois de sucessivas transformações, o objeto afundaria sob os estereótipos familiares e desapareceria sob nomes convencionais. Na medida em que o objeto figurativo indígena perderia sua estranheza e abandonaria seu exotismo para se tornar o equivalente ao bíblico bezerro de ouro, a falsa imagem adorada pelos pagãos, os valores e princípios referentes aos ícones religiosos passaram a inserir-se em um universo comum aos conquistadores e aos indígenas: o dos adoradores de imagens.

Anos mais tarde, quando os conquistadores desembarcaram na ilha de Cozumel, os nativos consentiriam na destruição de seus *cemíes* e seriam forçados a aceitar que se instalasse em seu lugar, no santuário de seus templos, um quadro da bem-aventurada Virgem, trazido pelos europeus. Desse modo, os significados culturais desses autóctones seriam gradativamente subvertidos, fazendo com que a concepção cristã de “povos idólatras”, empregada aos “povos primitivos”, fornecesse ao mesmo tempo um argumento e um alibi aos invasores. Em outras palavras, os espanhóis presumiram que os indígenas viviam em sociedades complexas, constituídas de instituições sofisticadas e com recursos abundantes, contudo a destruição dos ídolos legitimava ideologicamente a opressão e justificava a submissão daquelas populações.

Mais uma vez, chamaríamos a atenção para a questão da alteridade, ou os modos variados de perceber uma imagem a partir de diferentes contextos (assunto que foi

comentado no capítulo anterior). Os europeus não tinham conhecimento sobre a existência de outros artefatos culturais referentes a outros povos e que pudessem representar ou significar outros valores (que estavam fora do contexto social e religioso no qual viviam). Para os conquistadores, a obsessão pelo figurativo era um fenômeno de ordem ideológica, relacionado a uma teoria da religião e da idolatria, que no entanto, surgiria em primeira instância, a partir de uma condução do olhar que privilegiaria os aspectos antropomórficos e figurativos das imagens, identificando tais fatores como significativos e alimentando uma devoção a elas orientada. Logo, os objetos indígenas seriam facilmente confundidos com representações do “mal” ou do diabo. As referências culturais e sociais dos colonizadores para o reconhecimento da acepção simbólica de uma imagem estavam de acordo com o contexto político-religioso (católico) que esses colonizadores viviam na Europa do século XVI. Seria importante lembrar que a Conquista do México se articula na linha da Reconquista da península ibérica, onde os espanhóis travavam uma luta secular contra a dominação moura (o reino de Granada foi o último a ser retomado, em 1492). Não foi à toa que os primeiros observadores se apressaram em aproximar os índios mexicanos aos mouros e judeus, ao passo que os templos indígenas foram confundidos com mesquitas, e seus líderes, confundidos com ulemás.² Sobre a Reconquista, caberia dizer que as imagens cristãs contribuíram para moldar e reforçar a identidade e as práticas religiosas dos cristãos da Espanha numa época em que a Igreja estimulava o culto às imagens.

3.1.2.

Movimento intensificado

Nesse sentido, como poderíamos dissociar o roteiro idoloclasta e a política de dominação religiosa de Cortés no México colonial arquitetada através das imagens e santos? O que estava sendo imposto aos indígenas por meio da política das imagens religiosas, se relacionava a um modo de ver o mundo próprio dos países ibéricos que, por sua vez, estavam condicionados pela ideologia religiosa

² Entre os muçulmanos, indivíduo reconhecido como autoridade em matéria de lei e religião.

cristã, que se instaurava na base da cultura ocidental europeia. A maneira como os conquistadores lidavam com a força e o auxílio sobrenatural dos santos e de suas imagens era estabelecida de forma honesta, e a todo momento a intervenção divina a favor dos espanhóis durante os conflitos da colonização era registrada como parte verídica da história.

Para que tenhamos uma noção mais clara sobre a familiaridade de Cortés com os santos, que se desdobrava em seu apego fervoroso às imagens, caberia comentar algumas menções históricas feitas por Gruzinski. A história registra que, ainda criança, Cortés correu risco de morrer por diversas vezes e sua ama de leite o salvou interrogando o divino para saber qual dos doze apóstolos lhe concederia proteção. Desse modo, São Pedro viria a se tornar seu padrinho e, desde então, todo ano Cortés celebraria sua festa. Em outro momento, o apóstolo iria lhe prestar o apoio milagroso contra os indígenas durante a batalha de Cintla. Ademais, outros santos também intervieram durante a Conquista hispânica, como por exemplo: São Cristóvão, que fez chover sobre a cidade do México em 1520, a pedido do conquistador, ou ainda São Tiago, que apareceu aos espanhóis da segunda expedição, antes de auxiliar várias vezes os homens de Cortés. Em outras palavras, diríamos que, para os europeus, os santos detinham o poder de intervir sobre a ordem natural das coisas e, nesse caso, as imagens lhes serviriam como um veículo que promoveria a comunicação entre o mundo concreto e o invisível. Contudo, as imagens precisariam ainda ser implementadas como ferramenta política, de modo a serem assimiladas em meio à cultura autóctone como garantia da ocupação ibérica.

Embora possa parecer uma metáfora inapropriada, podemos afirmar que à medida que avançavam, os conquistadores “infestaram” o México com um carregamento de imagens gravadas, pintadas e talhadas. Distribuídas generosamente entre os aborígenes, aos poucos foram se misturando em meio à cultura local. As imagens impressas dispunham-se como homólogas às imagens dos santos que eram deixadas nos altares das ermidas, capelas e igrejas, com o propósito de constituir um conjunto eficaz de ação propagandística. Em pouco tempo, os espanhóis já

havia convencido³ o governante asteca Montezuma de que deveria colocar no Templo Mayor uma representação da Virgem Maria pintada sobre um pequeno retábulo de madeira, além de uma imagem de São Cristóvão. Ademais, Cortés não teve maiores dificuldades em mandar celebrar uma missa no templo, recorrendo inclusive, mesmo que de forma temporária, a sacerdotes indígenas, uma vez que o número de padres católicos nem sempre era suficiente. Imagens de Nossa Senhora também foram distribuídas, e, com o nome de Conquistadora, usufruiu de certos prestígios no México colonial. Como o próprio nome proclama, a Conquistadora, legitimaria e concluiria o projeto militar e terrestre dos conquistadores. Com o tempo, a operação de substituição seria facilitada pela equivalência proposta entre as imagens cristãs e os “ídolos” indígenas, isto é, pelas propriedades indistintas que Cortés e os espanhóis lhes atribuíram e pela manutenção temporária promovida pelo antigo clero. Com isso, aos poucos os indígenas iriam se familiarizando aos novos ícones, e ainda aos estereótipos que os espanhóis e o clero faziam deles.

A campanha de evangelização oficial, digamos assim, seria intensificada em 1525 com a chegada da ordem franciscana. Não que não houvesse padres franciscanos nas primeiras expedições, mas a dominação espanhola ainda não estava garantida, ou pelo menos ainda não estava consolidada o suficiente para suportar o risco de uma idoloclastia generalizada contra os europeus. Desse modo, os franciscanos dariam apenas continuidade ao trabalho iniciado por Hernán Cortés que, embora estivesse representado sob o aspecto de uma política idoloclasta, ou seja, contrária à devoção ou adoração de imagens religiosas em geral (mesmo as imagens cristãs), suscitava a todo momento indiretamente e efetivamente o culto às suas imagens. Isto é, apesar de empregarem o argumento de Deus ter-lhes ordenado não adorar nenhuma imagem, os conquistadores alegavam que aquilo que estava representado, seja na forma de um crucifixo ou de um santo, serviria apenas para repor na memória dos homens a grande misericórdia de Deus. Em outras palavras, um devoto que, ajoelhado, adorasse um crucifixo, não estaria adorando a imagem

³ Utilizamos aqui o termo segundo a explicação que consta no livro sobre o relato de Bernal Díaz Del Castillo, que seria menos espetacular (heroica) e iconoclasta que a versão exaltada por Cortés. (idem, *ibidem*, p. 103.).

(objeto) em si, mas o próprio Deus Nosso Senhor. Logo, as imagens dos conquistadores seriam as únicas que poderiam ser adoradas.

3.1.3.

A mídia protestante

Cronologicamente, de acordo com Gruzinski, a idoloclastia mexicana do século XVI aconteceu na mesma época que o iconoclasmo europeu. A idolatria seria revogada, por exemplo, nas cidades suíças conquistadas pela Reforma Protestante. Em 1536, Henrique VIII mandou destruir os dois santuários de santo Edmund, no Suffolk, para evitar esse tipo de prática religiosa, no mesmo ano, o conselho de Berna suprimiu qualquer prática idólatra, incluindo as representações em imagens e os próprios ídolos. Na América, em 1538, o imperador Carlos V solicitou ao seu vice-rei no México que destruísse os santuários e queimasse os ídolos encontrados. Desse modo, poderíamos aqui relativizar que enquanto os espanhóis resolviam purgar um continente inteiro de ídolos para implantar os seus, a Inglaterra dos Tudors destruía progressivamente suas imagens, à medida que o movimento da Reforma Protestante avançava. Assim como ocorreria entre os espanhóis e os nativos das Américas, os conflitos político-religiosos também estariam presentes na Europa, e nesse caso, a questão do uso das imagens para os cultos religiosos estaria a todo vapor, demonstrando cabalmente que estavam cumprindo seu papel como ferramenta na condução dos processos ideológicos relativos aos interesses dominantes.

Os protestantes implementaram o plano de usar a mídia visual impressa como arma na polêmica religiosa, com a qual fariam, do mesmo modo que os conquistadores europeus, uma utilização ampla das imagens, especialmente gravações em madeira, que eram baratas e fáceis de transportar, para bradar contra a doutrina da Igreja Católica nos primeiros anos da Reforma alemã. Através da reprodução dessas imagens impressas procuravam atingir a maior parte da população, a despeito do fato de que na época esta maioria era formada por analfabetos ou semianalfabetos, pois partiam do princípio de que qualquer cristão poderia “ler” a palavra de Deus – também nessa época a Bíblia estava sendo

traduzida do latim para as línguas nacionais, tal como Martin Lutero a traduziu para o alemão. Cabe aqui informar que, durante o período da Reforma, as imagens implementadas foram produzidas, como defendeu o próprio Martin Lutero, “com o objetivo de atingir crianças e pessoas simples”, que “estão mais facilmente inclinadas a recordar a história sagrada através de pinturas e imagens do que através de meras palavras ou doutrinas”⁴. Ora, sob o ponto de vista formal, essas imagens religiosas registravam a Reforma sob a perspectiva do povo, isto é, das pessoas simples. Por esse motivo, eram baseadas em um repertório tradicional particular das camadas populares, as quais as imagens deveriam atingir. Talvez pudessemos dizer que, apesar de o emprego dessas imagens ter sido, em certa medida, diferente do que ocorreu no México colonial, por outro lado, seríamos capazes de fazer uma aproximação entre as funções sociais para as quais foram elaboradas. Em ambos os casos, as imagens foram utilizadas de forma coercitiva e incisiva para fins propagandísticos de doutrinação.

3.1.4.

A representação de Flandres

A respeito das imagens veiculadas durante a colonização hispânica no México, diríamos que as primeiras representações gráficas religiosas que desembarcaram em solo mexicano tinham seu caráter figurativo relacionado às imagens oriundas da Europa setentrional: germânicas ou flamengas (referentes aos Países Baixos da região de Flandres).⁵ As influências flamengas sobressaíram-se mais do que o gótico espanhol (plateresco) ao longo do século XV, de modo que inúmeras gravuras difundidas na Espanha e em Portugal (nesse caso, poderíamos incluir também as estampas religiosas, assunto que abordaremos mais à frente) foram refeitas a partir de originais do norte da Europa e, mais tarde, foram enviadas à América em telas, gravuras e esculturas. Flandres seria apresentada ao México pelos franciscanos do convento de Gand. Chamariamos a atenção aqui para o artista, irmão laico, conhecido como Pedro de Gand. Acompanhado de outros

⁴ SCRIBNER, Robert W. *For the Sake of Simple Folk*. Popular Propaganda for the German Reformation. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁵ LYELL, James P. R. *Early Book Illustration in Spain*. Nova York: Hacker Art Books, 1976.

franciscanos flamengos, ele abriria uma das primeiras escolas para ensinar aos nativos as artes e técnicas do Ocidente, apresentando-lhes a escrita, o desenho, a pintura e a escultura por meio de modelos representativos europeus. Para os autóctones, o ensino da fabricação de tábuas para impressão das imagens assumiria imediatamente a forma de um aprendizado, visto que, em 1525, teríamos a primeira obra religiosa feita por um indígena: a cópia de uma vinheta gravada numa bula pontifical representando Jesus e a Virgem Maria. Assim, a ocidentalização da cultura visual autóctone daria um passo à frente, de modo a enaltecer a imagem cristã, que aos poucos iria se sobressair nas cinzas dos antigos ídolos.

Os indígenas passariam a se dedicar de forma rigorosa à reprodução dos modelos ocidentais, principalmente à produção de gravuras em madeira, cujo transporte era mais ágil (se comparado a outros suportes, como telas) e fazia com que pudessem circular mais facilmente entre os povos das Américas. O final do século XV seria marcado, não apenas pela difusão da imprensa em toda a Europa, mas ainda pela ampla disseminação das imagens gravadas. A revolução midiática impulsionada pela reprodução mecânica contribuiu da forma massiva para a difusão dos impressos no século XVI, que pôde servir como um instrumento oportuno aos colonizadores, oferecendo-lhes uma conquista que seria consagrada principalmente através do poder da imagem.

As imagens reproduzidas maciçamente seriam, em geral, apresentadas aos olhos dos aborígenes sob uma expressão em geral monocromática e multiforme que forneceria uma leitura seletiva da realidade, em que o espaço gráfico estaria dividido em dois planos principais ao centro de uma perspectiva rudimentar. A feitura sofisticada das gravuras, na maioria das vezes, se relacionaria com a inspiração da Europa setentrional, que estaria em maior evidência nas obras, se comparada à influência italiana ou ibérica.



Figura 2 – Entrada em Jerusalém – Fray Pedro de Gante, *Doctrina Cristiana en lengua mexicana*, 1553, fol. 109.

As imagens de Flandres estariam, portanto, presentes nas Américas, assim como em grande parte da Europa. Todavia, fosse qual fosse o estilo artístico do modelo copiado, o vínculo entre o livro e a gravura (imagem e texto) se impôs desde a origem, visto que os pupilos indígenas que trabalhavam nas oficinas de Pedro de Gand eram treinados simultaneamente a ler, escrever, traçar caracteres góticos e desenhar iluminuras e gravuras (*imágenes de plancha*). Aprendiam e descobriam, ao mesmo tempo, a forma da reprodução gráfica da língua e a forma gravada de representar o real para o Ocidente.

Segundo consta no livro de Serge Gruzinski⁶, a primeira imagem copiada por um indígena trazia um texto impresso dentro de um balão, o que nos permitiria compreender que imagem e texto eram empregados como elementos suplementares ou, ainda, complementares. É possível assegurar a importância do texto para as gravuras de Gand como uma espécie de paráfrase do conteúdo principal, do mesmo modo que as estampas religiosas dos “santinhos”, hoje, trazem uma oração fixada no verso do impresso. Embora atualmente tendamos a considerar a imagem como autossuficiente, o texto, nesse caso, seria essencial para que o impresso pudesse efetivamente produzir o sentido cultural esperado. Assim como foi mencionado no início de nossa pesquisa de campo, durante uma entrevista com a sócia e gerente da gráfica Impressos Editora TVJ Ltda. no Rio de Janeiro: a oração seria tão ou mais importante que a própria imagem.

⁶ GRUZINSKI, op. cit., p. 110.

3.1.5

Uma nova política religiosa

Cerca de trinta anos depois da chegada de Pedro de Gand, a Igreja modificaria todo o seu projeto político para o México colonial, acirrando o controle sobre o clero mexicano e intensificando ainda mais a ofensiva religiosa contra os indígenas. Em 1551, o rei Carlos V nomearia como representante da Igreja mexicana o teólogo dominicano tradicionalista Alonso de Montúfar, inaugurando a era da Igreja Tridentina. À frente dos interesses da ortodoxia eclesiástica, Montúfar viria a instaurar uma política mais tortuosa, que apostaria na recuperação da sensibilidade idolátrica e na exploração de um culto florescente das imagens. Essa política se dedicaria exclusivamente a utilizar ao máximo o instrumento da imagem em favor de uma ambição religiosa, o que promoveria a manipulação da ideologia cultural local. Não é à toa que essa nova política conduziria à difusão do culto à Virgem de Guadalupe. Conduzida pelo próprio Montúfar, que teria encomendado a um indígena uma obra inspirada em um modelo europeu para que fosse inserida discretamente no lugar de uma imagem primitiva na colina de Tepeyac. Posteriormente, a imagem seria interpretada em

termos hierofânicos, de modo a sobrepor a história que se desenvolvia a partir de uma estratégia religiosa pelo mito da epifania.



Figura 3 – Representação da efigie da Nossa Senhora de Guadalupe, arquétipo da imagem barroca.

Ademais, à imagem da Virgem de Guadalupe foram atribuídos inúmeros milagres. Nesse caso, diríamos que o milagre não estaria relacionado apenas à expressão da eficiência da imagem, mas ainda à sua “aura” cristã, que surgiria justamente do mistério que envolveria sua gênese sobrenatural à medida que o autor indígena submergiria no esquecimento. Com o apoio da Igreja Tridentina e dos padres jesuítas, noções sobre milagres,

sonhos e visões divinas foram sendo gradativamente inculcadas nos neófitos da Nova Espanha. A imagem, aos poucos, passou a exercer seu poder de dominação no imaginário cultural. Os espaços oníricos percorridos pelos visionários aborígenes estabeleceriam uma relação com a pintura maneirista da época, ou melhor, a percepção visual desses visionários, alimentada pelas mesmas representações e formas, passaria a reger a pintura e a experiência da ordem subjetiva. Assim, imagens se recriariam e se reproduziriam de forma autônoma, seguindo as normas fixadas pela Igreja. Ou seja, os arranjos simbólicos e iconográficos concebidos e difundidos pela instituição eclesiástica alcançariam uma existência própria ou autônoma, apesar de a Igreja se esforçar em estereotipar as representações imagéticas em palavras. A política religiosa, agora, iria buscar sobrepor a imagem ao texto, do mesmo modo como pregaria a política da Contrarreforma, elevando seu estatuto simbólico a uma dimensão atemporal, além de sua manifestação material. Na verdade, os decretos do Concílio do México representavam os interesses do Concílio de Trento sobre o emprego das imagens, e por esse motivo enfatizavam mais a forma e a reprodução das imagens do que a modalidade de seu uso. Nessas circunstâncias, a iniciativa do arcebispo Montúfar ofereceria uma contribuição ao encorajar o culto da Virgem do Tepeyac, promovendo e divulgando uma imagem religiosa que se proporia a captar a devoção das massas heterogêneas da colônia, fazendo com que a Virgem de Guadalupe, séculos mais tarde, fosse consagrada como a santa padroeira da Cidade do México.

A esta altura, o objetivo do prelado não seria aproximar as culturas, mas favorecer a homogeneização das populações da colônia em torno de intercessores designados pela Igreja, inculcando nos indígenas as liturgias europeias. A sociedade urbana estava em expansão e o contato com a metrópole seria intensificado. O tempo da difusão da “imagem didática” havia ficado para trás e, em oposição à política de Hernán Cortés e dos missionários franciscanos, os indígenas, na segunda metade do século XVI, estariam liberados para cultivar e “idolatrar” imagens.

3.2.

O poder da imagem

3.2.1.

A nova ordem visual

Seguindo uma linha temporal clássica, o final do século XVI equivaleria aos anos de transição da imagem colonial. As correntes artísticas começariam a se desenvolver no México à medida que receberam inúmeros pintores e escultores vindos da Europa. Caberia mencionar que o desenvolvimento de uma arte nova em solo mexicano, impulsionada pela Igreja e pelas correntes europeias, coincidiria com a morte de Pedro de Gand, e ainda com o assentamento de dois dos maiores pilares do catolicismo: a Companhia de Jesus e o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Ademais, junto com as variantes estilísticas, os artistas e letrados da Nova Espanha estabeleceriam uma nova relação com as imagens, mais retórica e intelectualizada. Nessa época, os pintores iriam compartilhar das novas noções de abordagem sobre a imagem trazidas em 1593 pelo italiano Cesare Ripa: surgiria então a noção *iconológica*.

A configuração da imagem que, em um primeiro momento, seria condicionada pelo estilo maneirista (para que, em um segundo momento, transgredisse para o estilo barroco), se apresentaria de forma bastante sofisticada ou intelectualizada, trazendo uma sobrecarga simbólica ornamentada e, ao mesmo tempo, decorativa de elementos de modo a torná-la uma representação imagética um tanto quanto complexa. Diríamos, portanto, que a imagem maneirista surgiria como produto de uma construção intelectual, condicionada por uma teoria dos signos gráficos, como se a estrutura da imagem regesse integralmente a ordem perceptual (assunto que foi trabalhado no capítulo anterior). Isso valeria tanto para a tela a ser pintada como para a representação que se descreve e se decifra.⁷

Destarte, seria preciso dizer que seu entendimento seria quase inviável, não fosse a presença do texto, que a ela seria invariavelmente associado. A

⁷ PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de La Cruz ou les pièges de la foi*. Paris: Gallimard, 1987.

complementaridade da imagem com o texto corresponderia ao prodígio, ou milagre do santo exaltado. Os versos em latim, além de outros códigos religiosos contidos nas margens e nas tarjas, constituiriam os complementos indispensáveis e os prolongamentos taumatúrgicos esperados por aqueles que faziam uso das imagens sagradas. Para os eclesiásticos e os artistas, o verbo e a imagem formariam uma combinação indissolúvel, a ponto de tornar supérflua qualquer descrição metódica a respeito das representações iconográficas. O emprego conjunto de símbolos e insígnias, acompanhados de suas respectivas legendas, ilustraria com eloquência os valores religiosos que se desejavam comunicar e, desse modo, o paralelismo entre a imagem e o texto seriam relativos aos milagres produzidos.

Seria curioso mencionar que a Cidade do México, por exemplo, foi salva em 1630 pela invocação de uma imagem de São Domingos conservada no convento calabrês de Soriano. Gruzinski conta que a imagem era desconhecida na época, e era possível dispor de apenas um relato em italiano do milagre, porque um dominicano teve o cuidado de redigir uma versão espanhola do original italiano, do qual foram distribuídos seiscentos exemplares. Algum tempo depois, a reprodução da imagem de Soriano chegaria ao México e, então, seria copiada pelo pintor Alonso López de Herrera. Os novos atributos da imagem maneirista iriam enquadrá-la a outro programa visual que em muitos aspectos romperia com as representações didáticas da arte monástica. Ela perderia o caráter pedagógico da imagem franciscana para se tornar um produto intelectualizado, isto é, a imagem passaria a guardar códigos iconográficos próprios a serem identificados. A partir dessa ideia de que uma representação sobrecarregada de sentido seria também saturada de virtude milagrosa, surgiria a representação barroca.

A partir desse novo regime de visualidade, cercada de textos e códigos herméticos, a imagem barroca estabeleceria um distanciamento em relação àqueles que não estivessem familiarizados com o seu sistema de representação. Na verdade, poderíamos dizer que, a partir desse mesmo sistema de associação entre texto e imagem, se desenvolveriam os artefatos religiosos dos “santinhos”, conhecidos também como estampas religiosas ou estampas de devoção, mas que

receberiam, na linguagem técnica, a sua real e verdadeira nomenclatura: registros (*sic*) de santos⁸.

Contudo, antes de dar prosseguimento a nossa explanação, seria necessário explicitar que a configuração formal das primeiras estampas religiosas europeias remontam mais precisamente aos séculos XV e XVI, e até onde temos conhecimento, elas também foram utilizadas junto com pinturas e outros artefatos na implementação dos ícones religiosos entre os povos ameríndios. Sabemos que muitas dessas pequenas recordações avulsas, impressas sobre papéis de fraca consistência, eram destinadas aos livros de piedade ou a pequenos oratórios que se perderam no tempo. No entanto, a partir de nossa pesquisa, obtivemos registros de alguns exemplares dessa natureza, incluindo-se um frontispício com uma estampa avulsa de Nossa Senhora e o Menino Jesus⁹. Eram estampas avulsas que faziam parte do material tipográfico volante existente nas oficinas, para serem impressas de acordo com as necessidades editoriais; eram trabalhadas muitas vezes de modo a serem enquadradas por simples vinhetas ou tarjas, sem qualquer ligação ao arranjo ornamental. Entre os processos empregados para a impressão das estampas estavam: xilogravura; gravura sobre cobre (utilizando desde buril duro até o ponteadado bartoloziano, ou água-forte); ou ainda, no século XIX, litografia (considerada rápida e econômica para maiores tiragens); ou artes mecânicas de reprodução auxiliadas pela fotografia, como zincogravura, cromolitografia e ocogravura.

Seguindo nossa abordagem cronológica, um ponto importante a mencionar, seria que, embora as estampas religiosas mantivessem suas características estruturais iniciadas pelas representações maneiristas e fixadas ao modelo barroco (texto e imagem), o estilo representacional das imagens religiosas estaria, em grande parte, relacionado às produções dos artistas italianos e flamengos pós-renascentistas.

⁸ PEREIRA, Cecília Duprat de Britto. *Registos de Santos*: Coleção Augusto de Lima Júnior. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.

⁹ FERNANDES, Valentim. Regimento Proveitoso contra a Pestenença. Lisboa, 1496. In: SOARES, Ernesto. *Inventário da Coleção de Registos de Santos*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1955.

Isto é, de acordo com a pesquisa elaborada pela historiadora Hannah Levy¹⁰, as gravuras europeias do século XVII (incluem-se: “registos de santos”, gravuras de canonização, estampas ilustrativas de missas, entre outros) teriam servido de inspiração e referência para os pintores nas reproduções pouco barrocas das obras coloniais fluminenses.¹¹ Ernesto Soares, estudioso da história da gravura em Portugal, nos diria que entre as gravuras de assuntos religiosos executadas segundo painéis estrangeiros, apenas três entre dez se inspiram de fato em um artista francamente barroco. Isso explicaria o caráter estático, sóbrio e, de um modo geral, a dramaticidade do barroco pleno em pinturas fluminenses desde o século XVI. Esses artistas evitavam a representação das cenas agitadas e místicas da arte barroca, dando preferência a representações mais calmas, concretas ou, ainda, mais simples, menos elaboradas quanto à sua realização artística. Figuras humanas isoladas, imóveis ou com pouco movimento seriam mais fáceis de serem representadas, se comparadas a representações de grandes massas de figuras agitadas, em atitudes complicadas, ou representadas em construções de perspectivas complexas. Nesse caso, poderíamos chamar a atenção para o mesmo tipo de representação gráfica presente na maior parte dos impressos religiosos coletados durante nossa pesquisa, em que as figuras dos santos estão, geralmente, retratadas de frente, de corpo inteiro ou aquilo que em cinema chamamos de plano americano, de modo a confrontar o observador, encarando-o diretamente e, desse modo, encorajando-o a tratar como um indivíduo.

Aliás, a representação do semblante expressivo dos santos, estaria relacionada ao aumento significativo do número de figuras religiosas vinculadas no século XVI, que apareciam vertendo lágrimas de arrependimento, ou expressando uma aparência sofrida, e que, nesse caso, poderiam ser interpretadas como uma resposta visual aos ataques dos protestantes à Igreja Católica.¹² Existia uma consciência, ou melhor, uma necessidade de persuadir o observador, ainda que se

¹⁰ LEVY, Hannah; JARDIM, Luiz. *Pintura e Escultura I: textos escolhidos da revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: MEC/IPHAN; FAU/USP, 1978, 230 p., il. p&b.

¹¹ A autora cita como exemplo: a assunção de N. S. do painel do altar-mor da igreja de S. Lourenço dos Índios, em Niterói, que apresenta uma semelhança incrível com a figura da Virgem do quadro de J. Palma, o Jovem, que se encontra na igreja de S. Guiliano de Veneza.

¹² BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

trabalhasse em uma dimensão emocional, subconsciente ou inclusive subliminar. Afinal, como foi mencionado, a utilização de imagens religiosas, em certa medida, poderia ser descrita como um recurso de persuasão em nível propagandístico.

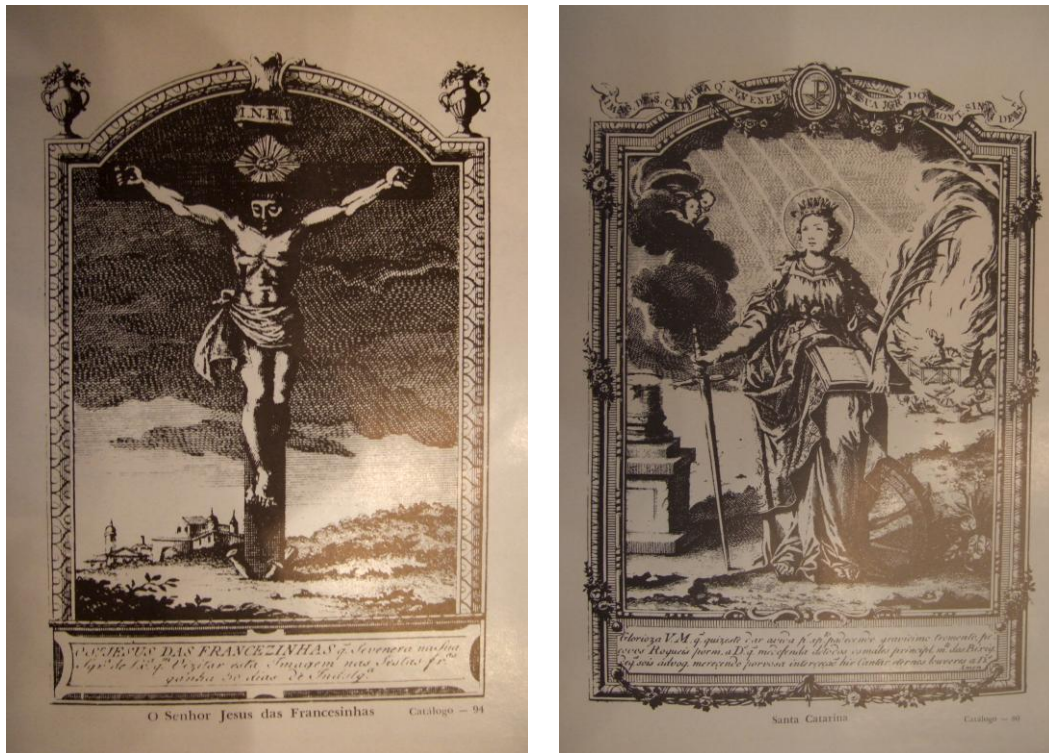


Figura 4 – Estampas religiosas (séc. XIX): O Senhor Jesus das Francesinhas e Santa Catarina. Fonte: PEREIRA, Cecília Duprat de Britto. op. cit.

Dando prosseguimento à nossa análise gráfica a respeito desses artefatos, poderíamos ressaltar que, assim como assinalamos a importância do texto complementando a imagem de modo a assegurar o caráter sacro de acordo com as representações maneiristas e, por conseguinte, o estilo barroco, os “registos de santos”, ou no termo vernacular, as estampas religiosas dos “santinhos”, do mesmo modo, trariam uma combinação entre imagem e texto como elementos imprescindíveis à estrutura. Caso consideremos em nossa análise a parte da frente da maior parte dos impressos que tomamos como objeto de estudo, vamos encontrar uma imagem santa (representada na maioria das vezes por uma pintura de caráter erudito) junto com um pequeno texto, ou mancha gráfica, que poderíamos tomar como o título, no qual constaria o nome do santo representado. Não poderíamos deixar de mencionar a presença de uma massa de texto maior no

verso dos impressos, na qual são apresentadas uma série de informações: a) sobre o santo (a oração); b) o agradecimento da pessoa que o encomendou; c) o endereço da igreja do santo, com o horário das missas; d) o contato da gráfica responsável pela fabricação do impresso. Neste caso, a especificidade da imagem estaria assegurada pela configuração do artefato que, por sua vez, estaria relacionada ao desenvolvimento do seu caráter estético religioso através do tempo, ou seja, conforme as representações gráficas se aproximariam dos interesses políticos da Igreja em propagar a fé católica e assegurar sua ideologia.



Figura 5 – “Santinho” frente e verso: Santa Edwiges.

3.2.2.

As imagens votivas e os “santinhos”

O termo “registos de santos” seria designado para estampas religiosas de cunho popular, elaboradas por artesãos e bons gravadores com a finalidade de recordar os milagres e as intervenções divinas, além de testemunhar o agradecimento por uma graça recebida ou registrar a presença santíssima nas romarias aos lugares

sagrados. Conforme as significações atribuídas às imagens durante o processo de implantação dos ícones religiosos nas Américas no século XVI, as estampas serviriam como prova dos extraordinários prodígios concedidos pela Mãe de Deus, ou pelos santos, reproduzidas de modo que o povo, mesmo iletrado, pudesse admirar e seguir os princípios sublimes da religião católica. Com o apoio suplementar de suas legendas, de suas piedosas invocações ou com o testemunho dos acontecimentos milagrosos, a estampa se apresentaria como um documento vivo, um canal através do qual poderíamos recuperar experiências religiosas passadas.

As invocações seriam, na maioria das vezes, representadas por alegorias, cuja interpretação exigiria algum conhecimento acerca de seus dados sensíveis (iconografia). Para que se possa interpretar uma imagem religiosa, é necessário possuir algum conhecimento prévio a respeito do simbolismo da imagem, isto é, algum conhecimento que nos serviria de pré-condição para a compreensão de seu significado. Assim como apontado por Panofsky, a tradição cristã seria incompreensível para estrangeiros que não possuíssem alguma informação religiosa sobre o catolicismo. Não conhecer as convenções iconográficas ou não conhecer a história dos santos, tornaria impossível distinguir as “alminhas” que estão no inferno daquelas que estão no purgatório, por exemplo. Desse modo, os personagens seriam representados com os atributos ou elementos necessários para o seu reconhecimento, como os instrumentos do seu martírio (por exemplo, a roda dentada de Santa Catarina de Alexandria), ou ainda os órgãos sacrificados (os olhos de Santa Luzia, os seios de Santa Ágata, etc.). Uma palma, a palma do martírio dos santos, talvez também pudesse ser identificada junto aos personagens como testemunho da glória dos santos no Céu, embora encontremos curiosidades regionais, como o Bom Jesus da Cana Verde, que é representado com um talo de cana verde em uma das mãos, em Araguari, Minas Gerais.

A indumentária poderia também nos fornecer algumas informações úteis a respeito das hierarquias eclesiásticas ou sociais, por exemplo: a mitra pontifical com a tríplice coroa como sendo prerrogativa dos papas, ou a mitra e o báculo, que seriam próprios dos bispos. Alguns símbolos poderiam ser reconhecidos em mais de um santo: um coração ardendo em chamas, referente ao Amor Divino,

poderia ser identificado sobre o peito de São Francisco Xavier, São Felipe Néri e Santa Gertrudes, por exemplo. Os estigmas da Paixão de Cristo poderiam ser identificados em São Francisco de Assis, Santa Catarina de Siena e em Santa Maria Madalena de Pazzi. O próprio Menino Jesus seria atributo da imagem de Santa Rosa de Lima, ou de Santo Antônio de Pádua. Um símbolo que eventualmente surgiria sob a forma de uma pomba, o Espírito Santo, que também poderia ser tomado como o emblema da candura, da inspiração divina e do ensino da doutrina, estaria junto aos “Doutores da Igreja”: Santo Agostinho, São Gregório Magno, Santa Teresa de Jesus, entre outros. Os nomes, associados por muitas vezes a uma topologia, como Nossa Senhora de Copacabana, ou ao gosto português¹³, -por exemplo, poderiam variar conforme o lugar onde se encontrariam os santos: Nossa Senhora das Neves, Nossa Senhora da Cabeça, ou “Senhor Jesus das Francesinhas”, como costuma aparecer na inscrição “que se venera na sua igreja”. Por outro lado, os nomes também poderiam estar associados ao que se deseja obter como uma graça: “Senhor Jesus dos Terramotos”, “Senhor Jesus dos Aflitos”, Nossa Senhora do Trabalho, Nossa Senhora da Boa Esperança, e assim por diante. A essas representações religiosas seriam atribuídos poderes extraordinários e prodigiosos, que as transformariam em uma espécie de amuleto capaz de infringir a ordem natural das coisas do mundo.

Esses artefatos representam muito mais do que um simples meio de disseminação do conhecimento religioso. Suas imagens funcionam como agentes, com forças autônomas, aos quais seriam atribuídos milagres e que, por conta da política idolátrica dos países ibéricos, seriam utilizados como objetos de culto e devoção. Histórias de ícones que foram encontrados no mar ou em rios, como o ícone de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, encontrada por dois pescadores no rio Paraíba do Sul no início do século XVIII¹⁴, reforçam a impressão dessas imagens como forças sobre-humanas, sobrenaturais, dotadas de um poder divino. São vistas e entendidas como verdadeiras epifanias. Na Itália, a imagem de Santa Maria dell’Impruneta, por exemplo, era frequentemente carregada em procissão

¹³ A referência ao “gosto português” não pode ser compreendida apenas como uma sensação gratuita como a estética kantiana o classificou, mas refere-se ao conjunto de valores culturais portugueses construídos pelas inúmeras variáveis sociais da história de Portugal.

¹⁴ AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

com a intenção de trazer a chuva, ou ainda de proteger florentinos contra ameaças políticas.¹⁵ Ademais, com a mesma intenção com que são empregados os “santinhos” atualmente, a prática de encomendar uma produção de imagens religiosas costumava ser uma forma de expressar agradecimentos por favores recebidos (*ex-voto*¹⁶ ou milagres), tais como escapar de um acidente ou curar-se de uma enfermidade. Essas “imagens votivas”, isto é, ofertadas em voto, a exemplo dos “santinhos”, além de ícones religiosos utilizados em novenas ou simplesmente como *ex-votos*, são muitas vezes oferecidas em igrejas, ou diretamente a outras pessoas, com a finalidade de cumprir uma promessa ou em agradecimento por uma graça alcançada. Elas documentam as esperanças e os temores de pessoas comuns e são capazes de testemunhar a íntima relação entre o devoto e o santo.

A devoção e a idolatria às imagens religiosas no final do século XVI foram impregnadas de tal maneira que reduzir o caso da Virgem de Guadalupe a dimensões estritamente ideológicas e políticas seria descuidar do seu objetivo essencial: a imagem seria o fundamento e a influência singular e múltipla que ela exerce. Todas as ordens religiosas (franciscana, agostiniana, dominicana, mercedária e jesuíta) consentiriam e apoiariam a política da devoção, e finalmente a imagem triunfaria. O mito fantástico substituiria a história tendenciosamente manipuladora. Ou seja, a representação sensível dos santos seria na verdade uma cópia milagrosa, fiel ao original celeste. Essa seria a essência definitivamente singular de uma Virgem de Guadalupe, concebida diretamente por uma manifestação do divino e invisível (não sensível). A imagem seria capaz de manifestar-se, ou melhor, a imagem seria a própria Virgem (voltamos aos modos de perceber o visual tratados em Mitchell).¹⁷ Essa imagem imaterial presente no espaço e no tempo conseguiria deixar perplexo e fascinar o olhar barroco. Quem sabe não compreenderíamos que o sentido dessas imagens estaria amalgamado

¹⁵ TREXLER, Richard. Florentine Religious Experience: The Sacred Image. *Studies in the Renaissance XIX*, [s. l.], 1972, p. 7-41.

¹⁶ Objetos utilizados para fins religiosos, ofertados como forma de pagamento de promessas. São denominados “*ex-votos*” pelo fato de o devoto entregar o objeto depois de receber a graça.

¹⁷ MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.

aos laços que uniriam o mundo barroco com o nosso mundo de representações.¹⁸ O fato é que o imaginário popular que se apresenta nas representações invariavelmente precede a formulação conceitual, escapando à sua rigidez e aos seus constrangimentos. Exibiria potencialidades que, na origem, o discurso ortodoxo não conseguiria conceber, ou melhor, as imagens desencadeariam efeitos que escapariam constantemente àqueles que a empregavam para outros fins no princípio. Diante do caráter sagrado atrelado aos laços culturais, ano após ano, as estampas religiosas produziriam milagres, e os milagres consagrariam as estampas religiosas.

3.2.3.

A tradição perdura

Nesse subcapítulo tratamos da difusão da imagem pelos religiosos como parte de um ambicioso projeto de transformar o indígena americano em um homem novo ou “moderno”, arrancado de seu passado pagão e provido de um corpo cristão cujo uso seria tão cuidadosamente regulamentado quanto o exercício de seu imaginário. As imagens cristãs foram implementadas gradativamente pelos conquistadores como se fossem uma espécie de instrumento retórico, de modo a substituir os antigos ídolos, fazendo com que novas divindades fossem assimiladas socialmente como uma representação sagrada, ou ainda como uma manifestação do próprio divino. A maneira como os impressos religiosos dos “santinhos” são, em sua maioria, tratados dentro da nossa cultura, evidencia essa complexidade. Na verdade, diríamos que seus valores e significações, assim como seus atributos formais, estariam relacionados diretamente ao processo histórico de substituição cultural aqui relatado. Apesar de haver muitas críticas quanto à configuração formal, ou melhor, quanto ao design investido na elaboração desses impressos, visto que costumam ser estereotipados como artefatos “bregas”, “ clichês” ou “cafonas”, o “santinho”, atualmente, continua a ser elaborado com base nos mesmos princípios artísticos (maneirista e barroco) que, outrora, consolidaram as estampas religiosas como eficazes em relação ao fim propagandístico para que eram produzidas. Embora tenham sofrido modificações

¹⁸ Chamamos a atenção para o valor da configuração da imagem erudita (clássica) que perdura entre os artefatos religiosos dos “santinhos” até os dias atuais.

por conta das transformações tecnológicas dos suportes e processos de fabricação e distribuição, esses impressos mantêm ainda hoje o seu caráter tradicionalista. Ainda que os aspectos gráficos estruturais dos “santinhos” estejam calcados nos modelos representacionais antigos, os impressos religiosos não deixaram de exercer sua eficácia comunicacional e simbólica, e dessa maneira pertencem ao regime de visualidade moderno. Ou seja, diríamos que ainda não foi necessário nenhum redesenho, ou uma configuração, nova para que esse material pudesse melhorar qualitativamente sua capacidade de comunicar as mensagens a que se propõe. Com isso, em relação aos princípios teóricos do campo do design gráfico, que seriam relativamente novos, se comparados às noções formais das imagens religiosas e o alcance efetivo de sua comunicação, resulta em um paradoxo que os membros da academia ainda não conseguiram resolver.

Na verdade, se considerarmos a questão da comunicação visual desses impressos à luz do conjunto de leis e regras referentes à teoria formalista do design gráfico, eles deveriam ser concebidos de outra maneira, ou melhor, sua concepção imagética deveria se enquadrar na configuração formal, que poderíamos chamar de “mais moderna”, pois, dessa maneira, o “santinho” comunicaria de um modo mais eficaz, alcançando, talvez, um maior número de pessoas. A forma antiga ou tradicional referente às imagens coloniais não estaria de acordo com aquilo que se legitimaria hoje como “moderno” e, desse modo, segundo os pressupostos eruditos praticados pelas instâncias acadêmicas, a configuração popular e tradicionalista dos “santinhos” deveria ser evitada, pois é vista como erro metodológico. Nesse caso, parece-nos que o problema é crítico ou de enunciação.

Para que possamos entender a legitimidade dessa premissa, seria interessante analisar o que é isso que classificamos contemporaneamente como “antigo” ou “moderno”. Seria realmente verdade que existiria uma definição única e objetiva para o par “antigo e moderno”, como elementos antagônicos ou opostos? E, ainda, seria verdade que o antigo deve ser superado pelo moderno? Ou será que poderíamos considerar que essas oposições sempre existiram e voltariam periodicamente a se revitalizar e se instaurar no tempo como verdades únicas e absolutas? Vamos então à análise dessa contradição, que será o assunto inicial do nosso próximo capítulo.