

O FEIO SACRO NA IMAGEM DE NOSSA SENHORA DAS DORES

THE SACRO UGLY ON THE IMAGE OF OUR LADY OF PAIN

Aldilene Lopes de Moraes *

Resumo: O presente trabalho busca realizar um estudo sobre o feio sacro, presente nas imagens cristãs, mais especificamente na imagem de *Nossa Senhora das Dores*, que se encontra no Museu de Arte Sacra de Bragança-Pará (MASB). A imagem da santa apresenta-se com o coração fora do corpo e cravejado de espadas. Busca-se, então, mostrar como se deu o culto mariano e a devoção ao coração de Maria no Medievo. Ao visualizarmos a iconografia da referida santa temos a sentimento de piedade e enternecimento. A imagem constitui-se como algo fora dos padrões do belo, dessa maneira, é considerada como feia. Nesta perspectiva, entender como a arte lidava com as concepções cristãs é relevante, visto que a Idade Média mostrou-se ser um período de intensa religiosidade. Buscamos entender também, como a feiúra podia ser considerada como algo bom, desde que causasse comoção e piedade. A imagem de santos com aspectos de sofrimento poderia causar brandura nos cristãos. Assim, nosso intuito nesse trabalho é entender o significado do coração cravejado e sobre o corpo da santa. Umberto Eco, Lênia Mongelli e Yara Frateschi, Jérôme Baschet e André Vauchez nos fornecerão amparo teórico para esse estudo.

Palavras-chave: Feio sacro. Imagens sacras. Nossa Senhora das Dores.

Abstract: This study aims to conduct a study on the sacrum ugly, present in Christian imagery, specifically in the image of Our Lady of Sorrows, which is in the Museum of Sacred Art of Bragança-Pará (BAM). The image of the saint presents up with the heart outside the body and studded swords. The aim is to then show how was Marian devotion and devotion to the Heart of Mary in the Middle Ages. To visualize the iconography of that holy have the feeling of pity and tenderness. The image is like something out of the beautiful patterns in this way is considered ugly. In this perspective, to understand how art dealing with Christian concepts is relevant, since the Middle Ages proved to be a period of intense religiosity. We also seek to understand, as the ugliness could be regarded as a good thing, since it caused shock and pity. The image of saints with aspects of suffering could cause gentleness Christians. So our purpose in this paper is to understand the meaning of studded heart and the body of the saint. Umberto Eco, Lênia Mongelli and Yara Frateschi, Jérôme Baschet and Andrew Vauchez us provide theoretical support for this study.

Keywords: Ugly sacrum. Sacred images. Our Lady of Sorrows.

Introdução

A respeito do que nos diz Eco (1989, p. 140), em seus apontamentos sobre o belo e o feio, como adiante será visto, mais do que nunca os binômios sublime e grotesco, feio e belo são relativizados. Expressões antinômicas, talvez, mas na arte

* Formada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). É especialista em Linguagens e Culturas na Amazônia (UFPA). É mestranda do Programa de Pós – Graduação em Linguagens em Linguagens e Saberes Interculturais na Amazônia (PPGLS - UFPA). Faz parte do projeto de Pesquisa nomeado “Implantação de Estudos Clássicos no Pará: Estudos sobre Gênero, discursos, religiosidade e usos e costumes no passado na Antiguidade Clássica à Antiguidade Tardia”. E-mail: aldmorais@hotmail.com.

cristã elas são atenuadas. A Estética medieval apresenta-se de forma diferente. Nela tudo é veículo educativo. O diabo engenhosamente traçado em seus aspectos medonhos e depreciativos cumpre a função de ser um espetáculo belo (ECO, 1989, p. 140). Dor, sofrimento, sangue, morte do Deus cristão e de seus seguidores penitentes é, na arte medieval, evento ascético e sublime. A igreja tolerava a imagem, desde que nela estivesse posta a moral religiosa. Nessa perspectiva, sabemos que Gregório Magno defendia a ideia de que, à imagem, era legada a função de ensinar os “simples”; acreditava-se que “aprender não é apenas descobrir, mas também recordar, de forma que a imagem tem o papel de alimentar o pensamento das coisas santas (...)” (BASCHET, 1996, p. 8). E. H. Gombrich (2003, p. 25), em *Los usos de las imágenes*, afirma-nos que a imagem em sua concepção religiosa tinha o propósito de ensinar, de forma que “para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienessí saben leer” (GREGÓRIO MAGNO apud GOMBRICH 2003, p. 25).

A Idade Média tinha um forte cunho espiritual. Nas artes pictóricas não ocorreu de forma diferente. As imagens estavam intimamente ligadas às questões religiosas. Na maioria das vezes, tinham um fim didático-pedagógico, como atesta-nos Eco (1989, p. 16).

Assim, o nosso trabalho abordará aspectos da estética medieval buscando conhecer a estética da feiura, de forma que seja possível entendermos como as imagens que não apresentavam estado de perfeição, segundo ideais do sublime, foram aceitas. Segundo pontuam Lênia Mongelli e Yara Frateschi (2003, p.9-10), a estética medieval era considerada como “ciência do belo”; a ideia do bem estava interligada a essa definição, suscitando aspectos morais e éticos.

Realizaremos também um estudo sobre a imagem de *Nossa Senhora das Dores*, presente no Museu de Arte Sacra de Bragança – PA. Tomei esta imagem como elemento principal de meu estudo. A partir daí, alguns questionamentos surgiram. Primeiro, qual o significado do coração cravejado e sobre o corpo da santa? Para tal, como é de conhecimento geral, o aporte bíblico será necessário, pois faremos alusões ao que diz a Bíblia sobre as dores que são representadas pelas sete espadas que perfuram a imagem da Virgem Maria, denominada de *Nossa Senhora das Dores*. Segundo, como a estética medieval concebe essa visão tão díspare? Isto é, como imagens cristãs podem mostrar corpos dilacerados, sangue, perfurações, feições

maltratadas, sobretudo? Não é, de fato, questionamento novo, mas, muitas vezes, esquecido.

Lênia Mongelli e Yara Frateschi (2003) nos trarão abordagens sobre a estética medieval. Sobre a estética do Feio nos utilizaremos de Umberto Eco, respectivamente, nas obras *História da Beleza* (2010) e *História da Feiúra* (2007). Quanto ao uso da imagem cristã no Medievo, teremos como aporte teórico os apontamentos de Jérôme Baschet (1996) e André Vauchez (1995) que nos fornecerão subsídios para o nosso estudo a respeito da imagem cristã no período medieval.

O feio na estética medieval

Umberto Eco (1989), em *Arte e beleza na Estética medieval*, expõe a dificuldade em definir, de forma específica, uma teoria estética medieval. No entanto, o autor tenta dar-lhe limites mais amplos. Assim sendo, Eco ressalta que

(...) entenderemos como teoria estética todo discurso que, com qualquer propósito sistemático e pondo em jogo conceitos filosóficos, ocupe-se de alguns fenômenos referentes à beleza, à arte e às condições de produção e apreciação das obras de arte, às relações entre arte e outras atividades e entre arte e moral, à função do artista, às noções de agradável, de ornamental, de estilo, aos juízos de gosto e também á crítica destes juízos, e às teorias e às práticas de interpretação dos textos, verbais ou não, isto é, à questão hermenêutica – pois ela cruza os problemas precedentes, mesmo que, como acontecia particularmente na Idade Média, não interesse apenas aos fenômenos ditos estéticos (1989, p. 10).

Nas definições elencadas por Eco (1989), é perceptível que quando se fala de estética, está-se fazendo alusão à beleza, à arte e à forma de julgamento dessa arte, se é agradável ou não ao apreciador. Faz-se também referência ao exercício de interpretação dos textos, tanto verbais, quanto não verbais. Assim, o estudo da Estética é pertinente, pois iremos nos deter no estudo de uma imagem, isto é, será feita uma apreciação da imagem de *Nossa Senhora dos Dores*, pertencente ao Museu de Arte Sacra de Bragança, Pará, para que possamos entender sua construção fora dos padrões de beleza.

Segundo Eco (1989, p. 16), a beleza, para os medievais, estava mais voltada para o *inteligível*, isto é, ao acessível, sem deixar de estar pautada nos preceitos morais e psicológicos.

Lênia Mongelli e Yara Frateschi Vieira (2003, p.9 e 10) comungam da mesma ideia de Eco (1989) quando afirmam que a “*estética medieval*” define-se como “*ciência do belo*” [...]. “Ao belo está ligado o bem, criando uma série de injunções de matiz ético, moral”. É interessante observar que o belo não está ligado apenas ao conceito de

arte, mas se estende aos preceitos cristãos, morais e éticos. Como sabemos, o bem está ligado às ações. Assim sendo, um ato benéfico e que esteja ligado moralmente à sociedade é considerado como belo.

Segundo Mongelli e Vieira (2003, p.37), os alicerces que firmam da Estética medieval se pautam na “imitação e na justa medida”. Referindo-se à estética literária, as autoras mostram-nos que o imitar para os medievais não se restringia ao simples fato de copiar de qualquer maneira, no entanto, há um paradigma a se seguir na arte de imitar. Partindo desse pressuposto, para Mongelli; Vieira (2003, p. 37), “‘imitar’ pressupõe um ‘modelo’, no qual, para ser bem produzido, depende do ‘equilíbrio’, da ‘harmonia’, da ‘precisão’ (ou ‘justa medida’) do objeto imitado em relação à fonte”. A justa medida, tão defendida na Estética medieval, está intimamente ligada ao Belo. Dessa forma,

o homem medieval, sempre aproveitando a lição antiga, não concebe o bom estilo fora do âmbito da proporção. A beleza é mensurável, é quantitativa, é numérica: o número é arché das coisas, tanto em sentido matemático, quanto religioso e metafísico (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 37).

É do conhecimento geral que a Idade Média foi intrinsecamente cristã. Por conseguinte, o gosto estético não se desvirtuava desse perfil cristianizado. Sobre esse pensamento Eco afirma que

o campo de interesse estético dos medievais era mais dilatado do que o nosso, e sua atenção para a beleza das coisas era freqüentemente estimulada pela consciência da beleza enquanto dado metafísico; mas também existia o gosto do homem comum, do artista e do amante das coisas de arte, vigorosamente voltado para os aspectos sensíveis. Os sistemas doutrinários procuravam justificar e dirigir este gosto, documentado de muitas maneiras, de modo que a atenção para o sensível não sobrepujasse a tensão para o espiritual (1989, p. 16).

O gosto estético medieval não deveria substituir o amor – a admiração – que todos deveriam ter para com Deus, exceto se esse sentimento pudesse ser direcionado para o “*amor ornamenti*”, isto é, para a admiração das ornamentações que estavam ligadas ao Sacro.

Como já foi mencionado, anteriormente, a Idade Média era essencialmente cristã, por conta disso, até mesmo a arte estava voltada para o culto da divindade. Um ponto interessante frisado por Eco (1989, p. 29) concerne no fato da arte ter um fim didascálico, isto é, “aquilo que os simples não pudessem entender através da escritura deveria ser apreendido através das figuras”. E. Gombrich (2003, p. 25) mostra-nos como o cristianismo ocidental justificou o uso das imagens religiosas, apesar do segundo mandamento bíblico proibir essa prática. Segundo ele, a imagem religiosa tem

um fim pedagógico, pois “para aquellos que no sabem leer, la pintura es lo que las letras para quienessí sabem leer” (GREGÓRIO MAGNO apud GOMBRICH 2003, p. 25). Assim, em uma questão extremamente difícil, recorria-se ao uso das imagens para uma elucidação mais simples, essa era a função da arte religiosa segundo o grande especialista da arte.

Umberto Eco (2007), em *História da Feiúra, esclarece* que, no decorrer dos séculos, sempre houve uma definição para o belo nos estudos estéticos, divergindo dos estudos referentes ao feio, pois nunca se teve um estudo acurado sobre ele. Sempre que o feio era mencionado em algum estudo, era acentuado como uma oposição ao belo. Dentro dessa concepção poderemos pontuar o que nos diz Victor Hugo (2007, p. 33) em seu estudo sobre o grotesco. Para ele, o grotesco nasce para exacerbar o sublime.

Ao falar sobre a história da Feiúra, Umberto Eco salienta-nos que

(...) se uma história da beleza pode contar com uma ampla série de testemunhos teóricos (dos quais se poderá deduzir o gosto de determinada época), uma história da feiúra terá de buscar seus próprios documentos nas representações visuais ou verbais de coisas percebidas de alguma forma como “feias” (2007, p. 8).

Apesar dessa contrariedade, Eco (2007, p. 10) afirma que a história da feiúra tem alguns aspectos semelhantes à história da beleza, pois os dois termos mudam de sentido com o decorrer dos tempos, tornando-se relativos nos distintos períodos históricos e culturais. Para esclarecer essa questão, Umberto Eco (2007, p. 10) dá-nos o exemplo da imagem de Cristo em seu martírio, com todos os atributos de sua paixão, sangue e humilhação, cujo aspecto de feiúra pode causar ternura em um fiel cristão. No entanto, em uma pessoa que não é adepta ao cristianismo a reação seria outra; haveria, na verdade, uma sensação “desagradável”, ao ver a imagem de um Cristo ensanguentado, por exemplo.

O feio não deve ser vislumbrado apenas como mera oposição do belo. Pois em *Estética do feio* de Karl Rosenkrantz de 1853, – segundo Eco (2007, p. 16), é “a primeira e mais completa” obra sobre a feiúra – o feio é conjecturado com “harmonia e proporção”, de forma que ele tem características e sinônimos, assim como o belo. De acordo com Eco (2007, p.16), O feio é acentuado da seguinte forma: “[...] é feio aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto, monstruoso [...]”. É possível notar que o grotesco é citado em umas das demarcações do feio, como fazendo parte de uma conceituação estética. É interessante notar que enquanto o belo

concebe uma ação de contemplação, em contrapartida, o feio sempre traz reação de “nojo, repulsa e horror” (ECO, 2007, p. 19).

Por outro lado, o belo é sempre algo que nos dá uma sensação boa e prazerosa. Segundo Umberto Eco (2010, p.8), em *História da Beleza*, o belo está sempre atrelado a outros adjetivos, a saber: “gracioso, bonito ou sublime, maravilhoso, soberbo”, o qual é sempre preconizado como algo agradável. Assim, o belo é equiparado ao que é bom e agradável. Dentro dessa perspectiva, pode-se ressaltar que o belo é bom.

Nessa perspectiva de que o bom é um princípio ideal, mas que nos causa dor retomaremos à ideia da feiura como algo bom, desde que inspire piedade e comoção. Sabemos que o medieval tinha medo do inferno e que as imagens de santos e de Cristo causavam compaixão aos fiéis.

Na relação entre belo e bom, Eco (2007, p.44) irá salientar que todo o universo medieval vislumbrava o bom e o belo como sinônimos. Santo Agostinho irá explicar a existência do “mal e da deformidade”, em um mundo regido pelo belo como valor supremo. Agostinho em *Sobre a ordem*, explica que faz parte da “ordem geral” a existência do feio ou até mesmo de algo que foge à normalidade vigente.

A visão “pancalista” de Agostinho serve para explicar a função da imagem de Cristo com todas as suas flagelações. Pois para o estudioso, a visão que as pessoas tinham de Cristo em estado de feiura, convinha para mostrar a beleza interior manifestada através de “seu sacrifício e da glória que nos prometia” (ECO, 2007, p. 49). Essa ideia de Cristo na cruz, em estado de deformidade, não foi logo aceita rapidamente.

É somente na “Idade Média mais madura” que a imagem da paixão de Cristo é reconhecida, permitindo produção de sentimentos de compaixão, a respeito de alguém que sofreu em prol da humanidade (ECO, 2007, p. 49). Busca-se, assim, uma identificação das pessoas para com a imagem. Essa ideia irá ser transmitida nas culturas renascentistas e barrocas, perdurando até os dias atuais.

Segundo Santo Agostinho (apud ECO 2007, p.51),

para sustentar a tua fé, Cristo se fez disforme, enquanto permanecia eternamente belo (...). E nós o vimos e não tinha beleza nem atrativo, mas seu rosto era repelente e disforme a sua posição. Está é sua potência: ele era desprezado e a sua posição era disforme; um homem coberto de chagas, alguém que experimenta toda fraqueza. É a deformidade de Cristo que te torna formoso. De fato, se ele não tivesse querido ser disforme, nunca terias readquirido a forma divina que tinhas perdido. Logo, ele era disforme quando pendia da cruz, mas a sua deformidade constituía a nossa beleza. Portanto, agarremo-nos a Cristo disforme na nossa vida presente. O que significa cristo

disforme? Longe de mim glorificar-me em outra coisa senão na cruz de nosso Senhor Jesus Cristo, por obra dom qual o mundo foi crucificado por mim e eu o sou pelo mundo.

Umberto Eco (2007, p. 52) afirma-nos que o ingresso da celebração da fealdade e do sofrimento de Cristo induz ao uso de tipos de feiúra nas imagens “de morte, do inferno e até mesmo do sofrimento dos mártires”, a fim de causar devoção e moralizar a sociedade.

Segundo E. H. Gombrich, em *História da Arte* (1999, p.18), a beleza de um quadro não se restringe ao assunto que é retratado. Temos o exemplo de um quadro de Murillo, o qual retrata uma criança vestida com “maltrapilhos”, fato que nos leva a avaliá-lo como algo belo ou não. No entanto, Gombrich (1999, p.18) alerta-nos para a forma como foi pintado: é de uma graça inquestionável, o que pode fornecer agradável admiração para os que o vêem. No que se refere à “expressão de uma figura no quadro”, Gombrich (1999, p. 23) indica-nos que há a propensão de ser estimada, assim como também de ser abominada pelos que a observam. Assim o pesquisador diz-nos que

algumas pessoas preferem uma expressão que elas entendam com facilidade e, portanto, que as comova profundamente. Quando o pintor seiscentista italiano Guido Reni retratou a cabeça de Cristo na cruz, pretendia, sem dúvida, que o expectador encontrasse naquele rosto toda agonia e toda glória da paixão. Muita gente, ao longo dos séculos subsequentes, hauriu força e consolo de tal representação do Salvador (GOMBRICH, 1999, p. 23).

Gombrich (1999, p. 23) conclui que a emoção repassada no quadro mencionado acima é imensa, estendendo-se até mesmo àqueles que não têm nenhum conhecimento sobre “Arte”, mas que se identificam com a agonia da Paixão de Cristo. Dessa maneira, buscou-se entender como as imagens sacras foram vislumbradas no Medievo, por isso, conhecer a origem do culto mariano, assim como também da devoção ao coração de Maria será necessário, haja vista a forte religiosidade nesse período histórico, como veremos adiante.

Imagens sacras e o coração de Maria

Ao falarmos de Maria e do culto à santa, ocorrido na Idade média, faz-se necessário que se conheçam algumas noções sobre como o homem medieval lidava com as imagens e qual a importância para a sociedade da época. André Vauchez (1995) fala-nos que a Idade Média tinha um desejo ardente de ter um contato direto com o divino.

Tomemos como exemplo a Eucaristia. Ela é descrita por Vauchez (1995, p. 162) como um momento em que os cristãos buscavam a representação divina; os fiéis anelavam “a presença real de Deus na eucaristia, ‘verdadeiro corpo e verdadeiro sangue de Cristo’”. Assim, a imagem do corpo e sangue de Cristo era simbolizada na Eucaristia. Com as demais imagens dos santos não foi diferente. Era necessário aproximar o homem do divino. A princípio, procuraremos vislumbrar como a imagem era usada no campo da espiritualidade. Concernente a essa questão, Vauchez (1995, p. 166) mostra-nos como a Igreja utilizava-se da arte. Para fomentar a existência de um mundo espiritual superior, esse trabalho era sempre feito com um desígnio educativo. Em seguida, nos direcionaremos para o culto mariano e o coração de Maria, de forma que seja possível estudarmos sobre a origem do culto mariano, assim como também, a devoção ao coração de Maria.

A imagem e a espiritualidade

Sabe-se que a Idade Média foi um período de extrema religiosidade. Os milagres tinham uma função fundamental na vida espiritual dos medievais; eles estabeleciam uma ponte entre o mundo natural e o sobrenatural, reafirmando a fé dos cristãos de que Deus estava presente em suas vidas, como atesta-nos André Vauchez (1995, p. 161). Os principais milagres buscados pelos fiéis consistiam em curas do estado de espírito para os que eram acometidos pelo demônio e, também, cura aos coxos e cegos. Segundo Vauchez (1995, p. 161), o processo de canonização dos santos, a partir do século XII, passou a ter algumas regras; anteriormente, operar milagre bastava como requisito para alguém se tornar Santo. Com as novas regras, vida ascética, desde a mais tenra idade e exemplar, devia ser visto também como prerrogativa à santidade.

É válido ressaltar que, com o passar dos tempos, os efeitos miraculosos não tinham mais tanto peso no que concerne à santificação de alguém, estando mais ligados ao empenho individual do cristão que viria a tornar-se Santo, como esclarece-nos Vauchez (1995, p. 164), como vimos acima. Vauchez (1995, p. 164) reafirma-nos que

enfim, a própria idéia que se tinha da santidade não permaneceu imutável. Antes do século XII, a hagiografia nos mostra santos que pareciam misteriosamente predestinados para o seu estado. A fidelidade com a qual eles observavam a lei divina era menos o resultado de uma ascensão para a perfeição espiritual do que a manifestação sensível de sua eleição por Deus.

É somente no século XIII que surgiram “novas expectativas pastoris [que] influenciaram o modo de escrever as Vidas de santos”, segundo explica-nos Vauchez (1995, p.164). O especialista sobre a espiritualidade da Idade Média expõe-nos que muitas ideias surgiram sobre como deveria ser a santificação, as quais foram tiradas dos “exempla”¹. Assim, Vauchez (1995, p.165) ressalta que

os pregadores propagavam a idéia de que na vida, e não nos milagres dos santos, que residia a sua verdadeira grandeza, ou, mais exatamente, que os poderes extraordinários que eles detinham depois da morte constituíam a recompensa e a contrapartida da sua fiel imitação do Cristo humilde, pobre e sofredor.

Na mesma perspectiva, Carolina Coelho Fortes (2008, p. 84) na obra *Hagiografia e História*, organizada por Andréia Frazão da Silva, define o modelo de santidade de acordo com as acepções de Vauchez; dessa forma,

santo é aquele que se dispõe, mesmo ainda em vida, mas principalmente depois da morte, a ser o elo de ligação entre Deus e a humanidade. Ele, através de seus reveses em vida, dedica-se a Deus, chama-Lhe a atenção, para que seja digno de tornar-se, principalmente após a morte, o instrumento através do qual os necessitados se comunicam com a divindade. Essa “dignidade” é conquistada apenas através da demonstração das virtudes extraordinárias que o santo possui. Tais virtudes podem ser reveladas tanto durante a vida do santo, quanto após a sua morte, com milagres.

Segundo Fortes (2008, p. 82), o corpo para Vauchez seria o ponto primordial no processo de santificação, pois a partir dele os milagres são revelados, assim como também os sacrifícios são feitos.

As hagiografias irão retratar o sofrimento das santas como figuras mais propensas a agressões. No caso das mulheres mártires, os carrascos agiram com mais violência para com elas, até mesmo a autoflagelação será mais presente em suas vidas que na dos santos. Assim, Fortes (2008, p. 85) assevera-nos que “já os sofrimentos carnis e perseguições são muito mais constantes nas vidas das santas do que nas de santos.” Segundo Georges Duby (1989, p. 163), a dor é algo que está ligado à mulher; de acordo com os preceitos cristãos esse fato foi imposto a elas desde a criação do universo, quando Eva trouxe pecado ao mundo, comendo do fruto proibido presente no jardim do Éden, o que ocasionou sua condenação às dores do parto, por conseguinte, “a dor, é antes de tudo, problema de mulher”, como afirma-nos Duby (1989, p. 163).

No que concerne à arte no campo da espiritualidade, Vauchez (1995, p. 166) destaca-nos que o clero medieval tentava incutir aos leigos uma “existência de uma realidade superior”; isso era feito por meio do uso da arte. As igrejas medievais eram

cheias de afrescos, assim como também de estátuas, trazendo sempre um fim didático e ensejando emoção nos fiéis.

Segundo Vauchez (1995, p. 166), um grande abade de Saint-Denis (1081-1151) chamado Suger definiu como deveria ser o culto movido por grandes construções e decorações. Para ele, a alma humana se volta mais a Deus quando está envolvida com algo material. Assim, no que se refere ao uso da arte, houve a multiplicação de peças preciosas dentro das igrejas, cuja concepção religiosa, desse período, via que as imagens “podiam ser consideradas como símbolos das virtudes e ajudar o homem a elevar-se até o esplendor do Criador.” (VAUCHEZ, 1995, p. 167).

Na Idade Média, as imagens eram definidas como “Bíblia dos iletrados”, conforme atesta-nos Jérôme Baschet (1996, p. 7). Tal concepção foi divulgada pelo papa Gregório Magno. Logo, a arte tinha um papel educativo, pois “a imagem servia para ensinar a história santa àqueles que não podiam ler as Escrituras” (BASCHET, 1996, p. 7).

Baschet (1996, p. 7) atenta para o fato de que é preciso interpretar a máxima “Bíblia para os iletrados” de forma contextualizada, pois, para o Medievo, a imagem dentre outros aspectos, tinha a função de instruir os leigos, para que pudessem ter acesso às questões divinas. Assim sendo, quando é comissionada à imagem a função de instruir – ideia defendida por Gregório Magno – há possibilidade de inserir mais duas funções às iconografias. Dessa maneira, Baschet (1996, p. 8) salienta-nos que a imagem tem três funções: “ensinar, lembrar [e] comover”. Umberto Eco (2007, p.10) pontua-nos que o feio sacro tem o intuito de levar à comoção e causar ternura aos fiéis cristãos, como vimos anteriormente.

Quando há o intuito de ensinar, a consequência é o aprendizado, mas não somente isso, quando se aprende, vem à memória recordações das coisas sagradas, assim como também há uma forte comoção do “espírito”, conduzindo a um coração contrito para com Deus (BASCHET, 1996, p. 8).

As imagens na Idade Média não eram apenas meras reproduções, elas tinham uma função, conforme enfatiza-nos Baschet (1996, p. 9); logo,

na maioria das vezes trata-se de um *objeto*, dando lugar a usos, manipulações, ritos; um objeto que se esconde ou se desvela; que se veste ou se despe, que se beija ou se come (lembramos que a hóstia traz frequentemente uma imagem [...] um objeto pedindo orações, respondendo às vezes por palavras ou barulhos, por gestos ou pela emissão de humores (sangue, água, óleo...) reclamando por dons materiais.

A imagem está sempre atrelada a um artefato que geralmente tem uma função, como um “manuscrito ou um objeto litúrgico” (BASCHET, 1996, p. 9); esses exemplos são suficientes para comprovar a função de objeto que a imagem adquiria no Medievo cristão.

Baschet (1996, p.12) procura apontar que a visão de imagem como objeto era uma tópica recorrente, em se tratando da imagem cristã no período medieval. Para Baschet (1996, p. 12),

a expressão tem a vantagem de recobrir dois casos distintos, quer a imagem constitua por si só um objeto dando lugar a várias utilizações (...) por exemplo, uma vela do tamanho do indivíduo levada ao túmulo de um santo basta, na Idade Média, para representar aquele por quem invoca o protetor. No lado inverso, a objectualidade da imagem decresce fortemente quando ele perde suas funções rituais ou devocionais, sem no entanto que a era da estética e do museu anule-a completamente. A televisão consitui sem dúvida um modo extremo de imagem-objeto que, quaisquer que sejam as relações quase fetichistas que ela suscita, permite uma forma de triunfo da imagem: o objeto torna-se receptáculo de todas as imagens possíveis, a tela onde se projeta a sombra do universo e que, pela maneira de superpresença do real ela autoriza, transforma – e talvez mesmo perverta – a relação com o mundo.

Dentro dessa perspectiva, Baschet (1996, p. 12) indica-nos que as imagens-objetos presentes no período medieval, adquiriam dois pólos, dando evidência na matéria - objeto - da obra, assim como também atribuindo poder a esse mesmo objeto. O autor também ressalta-nos que não se quer vislumbrar a imagem apenas como algo inerte, e sem mobilidade, ao revés, “a imagem-objeto é um corpo vivo” (BASCHET, 1996, p. 13). Em suma, a imagem-objeto para Baschet (1996, p. 13) pode ser considerada uma matéria fantasiosa, fruto da imaginação, isto é, “sonho, visão, imagem mental”, o que a faz ser algo vivo.

Quanto à função da imagem, Baschet (1996, p. 16) expõe-nos que essa questão gera inúmeras discussões, pois ela pode obter diferentes funções. Dessa maneira, direcionando para as imagens medievais Baschet (1996, p. 17) nos conduz para quatro tipos distintos de análises, que consistem na *norma*, na *intenção*, nos *usos* e no *papel*.

Ao definir o conceito de *norma*, Baschet (1996, p.17) expõe que ela está pautada nas três funções já elencadas pelo clero, a saber: “*ensinar, lembrar, comover*. No entanto, é interessante frisar que essa noção eclesiástica da imagem muda no decorrer do Medievo, pois os desígnios da imagem passam por transformações com o decorrer das práticas cristãs. Consideremos o que nos disse eco (2007, p. 10), acima, sobre o fato de uma pessoa olhar uma imagem e sentir-se comovida, mas uma outra pessoa ao contemplar uma mesma imagem, pode sentir-se horrorizada.

No quesito *intenção*, Baschet (1996, p.11) afirma-nos que essa é uma definição complexa. Os clérigos que ditavam as normas não mostram suas intenções particulares. Assim,

as intenções mais explícitas são aquelas expressas por imagens encarregadas de transmitir uma mensagem, sobretudo política ou eclesiológica. Dentre os inumeráveis exemplos, lembremos aquele dos emblemas da Igreja: a Virgem cuja coroação exalta a união com o Cristo.

O exemplo da Virgem mostra uma intenção explícita, no entanto, Baschet (1996, p.12) dá-nos o exemplo de intenções não explícitas como a construção do palácio dos papas de Avignon, em que apresentava uma decoração suntuosíssima, constituindo uma “arma política por si só” para o período. Assim, ao penetrar no palácio ou até mesmo ao ouvir falar dele, se manifestava a glória do palácio e conseqüentemente se manifestava o poderio de quem o criou (Clemente). Eis a intenção política, pois Clemente VI “afirma que ele é o chefe supremo desta”, isto é, da construção palaciana.

No que concerne aos *usos*, seu conceito está diretamente ligado à forma como as imagens-objetos são manuseadas. Baschet (1996, p. 19) faz a distinção dos “usos previstos e os que não são”. Aos empregos litúrgicos conferidos à imagem-objeto são considerados como os usos previstos. Por outro lado, as utilizações não previstas são mais difíceis de serem apontadas; dentro dessa categoria se inserem as práticas “apotropáicas”, isto é, reunião de rituais, símbolos, deuses e mitos, que afastam qualquer tipo de desventura, como as doenças.

Quanto ao *papel* das imagens-objetos, Baschet (1996, p.19) salienta-nos que essa é uma categoria mais delicada para se fazer uma definição. Em contrapartida, a definição do papel da imagem pode se balizar em um dos três níveis já elencados anteriormente, no entanto, deve-se ter o cuidado para não ficar restrito a um deles.

Ao falar da imagem devocional Baschet (1996, p. 21) indica-nos que

de resto, não se poderia encerrar a imagem em uma dada função. Assim, falar de “imagem devocional” apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política. Deve também sublinhar que as funções de uma imagem (ou de um mesmo tema iconográfico) podem variar de acordo com o público envolvidos, ou se transformar, tanto no tempo breve do ritual quanto no curso da evolução dos edifícios e das práticas.

Levando essas informações em consideração, iremos nos direcionar para o estudo de uma das representações de Maria, que está presente no MASB: trata-se de Nossa Senhora das dores, tendo como escopo, vislumbrar a função que o feio sacro

presente na imagem, pode suscitar aos apreciadores, mais especificamente ao público cristão.

O culto mariano e o coração de Maria

Segundo Andréia Frazão Silva (2008, p.8), a partir do século XI, a sociedade clerical passou por diversas transformações, concebendo um novo ideal de vida espiritual, de forma que a presença feminina na “vida religiosa” tornou-se mais perceptível.

A mulher como uma Santa não era tema recorrente na Idade Média, dessa maneira, como se justificaria o culto Mariano em uma sociedade essencialmente misógina e que inculca na figura feminina toda a culpa de pecados? Sabe-se que foi através de Eva que o pecado entrou no mundo, trazendo morte para todos os homens. Dentro dessa perspectiva, Jacques Dalarum (1990, p. 35) na obra *História das Mulheres*, organizada por Cristiane Klapisch-Zuber, pontua-nos que Eva era considerada “porta do Diabo”, pois permitiu que o pecado fosse implementado no mundo. A partir dos séculos IV e V é direcionado a todas as mulheres o título de raiz de todos os males. Assim, Dalarum (1990, p.39) indica-nos que cabia à mulher outra designação:

A mulher para eles já não é Eva, é inominável, no sentido mais forte do termo. Porquê está estranha descrição? É que, segundo Isidoro de Sevilha, cujas sábias *Etimologias* constituem uma das chaves essenciais da visão medieval dos clérigos, Eva é *vae*, desgraça, mas também *vita*, a vida[...].

Assim, “evocar” Eva, abria caminhos para invocar Maria, como nos acrescenta Dalarum (1990, p. 39). Dentro desse pensamento, Anselmo de Cantuária, defende a idéia salvífica de que para as mulheres haveria redenção. Assim, não deveriam ficar tão desesperadas a ponto de pensar que não tem mais solução para suas vidas - uma vez que foram a origem de todo mal - antes é preciso que lhes seja dada alguma esperança, de forma que seja possível apresentar uma mulher como sendo originária de todo bem e digna de veneração (DALARUM, 1990, p. 39).

No que concerne ao culto Mariano, Jacques Dalarum (1990, p. 40) apresenta-nos que a partir do século XII intensificou-se o culto à Maria, assim como se solidificou templos para cultuá-la.

Curiosamente, nessa prática misógina, Dalarum (1990, p.40) explica-nos que nos escritos produzidos ao culto mariano, como as “Orações antigas do Ocidente a Mãe do Salvador” de Henri Barré, nunca se encontrou nenhum apelo de uma mulher se dirigindo a “Nossa Senhora”. De forma que, quando uma mulher fazia intercessão à virgem, geralmente se pedia benefícios para um homem, em nenhum momento havia rogos por outra mulher, haja vista a forte presença do pensamento misógino desse período. Havia somente as literaturas de menor prestígio, a exemplo dos “milagres de Nossa Senhora”, sendo possível encontrar vestígios de mulheres que alcançaram Graça da “Mãe do salvador” (DALARUM, 1990, p.40).

Maria, para os medievais do século XII, representava a virgem e a mãe do Salvador. Nessa linha de pensamento, há certa contradição, pois é do conhecimento geral que a castidade era um dos requisitos defendidos para se alcançar a santidade. Desta maneira, como explicar a concepção do Salvador pela virgem Maria? Jacques Dalarum (1990, p.41) procura justificar essa problemática, pontuando que

a sua explicação exata, a sua formulação precisa ainda agita, contudo, os espíritos. A virgindade de Maria, no *Novo Testamento*, não é afirmada senão na concepção e apenas por dois evangelistas: Mateus, por ocasião das reticências de José: ‘ e sem que ele a tenha conhecido, e ela deu a luz um filho’, Lucas no diálogo de Maria com o anjo Gabriel: ‘ como se fará isso, se eu não conheço homem?’

Para Dalarum (1990, p. 55), é somente no século XIII que a Cristandade medieval se direciona para a Virgem Maria com mais veemência, vislumbrando a “piedade filial, piedade dos filhos mais do que nunca. Menos crispação sobre a virgindade”.

Os séculos XIII, XIV e XV, assumem outra postura, em relação à exaltação à Mãe de Cristo. O culto se direciona para uma “virgem da dor, a que recolhe seu filho aos pés da cruz e o deposita no túmulo” (DALARUM, 1990, p. 55). Já mencionamos Duby (1989, p. 163) quando salienta que as mulheres tinham uma grande inclinação às dores.

Segundo as referências bíblicas, Maria é citada no Novo Testamento como uma mulher virgem, que foi agraciada pelo Divino Espírito Santo para conceber o Salvador do mundo. Não há nenhum registro na Bíblia que mostre a sua genealogia, nem há alusões de como ela conheceu José. Somente conhece-se que ela é da cidade de Nazaré. Nos evangelhos ela é pouco citada, no entanto, aparece em momentos de suma

importância na vida de Jesus, como a passagem referente aos doze anos do Cristo, quando ele se perde dos pais, sendo encontrado posteriormente entre os doutores no templo de Jerusalém (LUCAS, 2: 39 - 43). Em relação a outras personagens como Maria Madalena, Marta e Maria, a Mãe de Jesus é pouco citada pelos Evangelhos. Apesar dessa constatação, o culto mariano se tornou um fenômeno místico, que se equipara ao culto de Seu filho, Jesus Cristo. Dentro dessa perspectiva, nos direcionaremos para a imagem de Nossa Senhora das Dores, pertencente ao Museu de Arte Sacra Nossa Senhora do Rosário de Bragança (MASB).



Figura 1 – Imagem de *Nossa Senhora das Dores*, pertencente ao Museu de Arte Sacra de Bragança, Pará.

Nossa Senhora foi um título que a Igreja instituiu para a Virgem Maria. Nossa Senhora tem vários nomes, como Nossa Senhora de Lourdes, que é designada dessa maneira por conta da sua aparição em Lourdes; Nossa Senhora de Fátima, em virtude de sua aparição em Fátima, Assim como também Nossa Senhora das Dores, um dos focos do nosso trabalho. Como já foi delineado, a imagem da virgem exposta no MASB, conduz-nos a fazer leituras que nos possibilitam entender ofato dela ser chamada dessa maneira, como também qual o motivo do coração exposto.

O coração em nossa cultura ocidental, como em outras, sempre foi visto como centro de todas as emoções e da vida, tal concepção se perpetuou no imaginário popular, como acrescenta-nos Anuciata Bonine Vieira (2004, p. 28).

O coração é de fundamental importância na vida espiritual, pois “ele pensa, decide, faz projetos, afirma suas responsabilidades. Conquistar o coração de alguém é fazer com que perca o controle de si mesmo (*Cântico dos cânticos*, 4, 9-10)” (CHEVALIER; GHEERBRANT.2009, p. 282).

Para Mario Sgarbossa; Luigi Giovannini (1983, p.263), João Eudes, foi um dos prenunciadores da devoção do sagrado coração de Jesus e de Maria. Assim, segundo registros da Igreja católica, São Pio X atribui a João Eudes “autor do Culto Litúrgico do Sagrado Coração de Jesus e do santo Coração de Maria”. Foi ele quem formulou a liturgia para esses cultos, defendendo os alicerces teológicos de forma inovadora, de maneira que teve a aprovação dos clérigos, havendo a propagação da veneração. Com base nisso, João Eudes em 1648 leva a prática pela primeira vez a celebração da festa do Sagrado Coração de Maria.

Segundo a *New Advent*², Enciclopédia *católica*, a história do sagrado coração de Maria em muitos pontos se equipara ao sagrado coração de Jesus. Essa mesma enciclopédia atesta que a devoção ao coração de Maria tem sua origem nos fins do século XI e início do XII, como os Sermões de São Bernardo de Claraval, cujos extratos foram levados para as igrejas, assim como também usados nas composições das sete dores. Dalarum (1990, p. 40), como já citamos, pontua que os sermões de São Bernardo que traziam em seu conteúdo a devoção ao coração de Maria são considerados um dos mais formosos. Assim, Bernardo de Claraval, traz em suas composições marianas uma paixão inigualável ao coração da Virgem.

O coração para fora conduz-nos a uma visão não sublime, pois extrapola aos padrões clássicos, no entanto, o feio, o disforme, o fora de padrão serve a uma causa maior, alimenta o imaginário popular dos povos, ao imaginário cristão, rico em maravilhoso³.

Georges Duby em *História da Vida Privada - da Renascença ao século das luzes*, (2009, p. 232) traz uma abordagem sobre o coração no decorrer da história das intimidades. Segundo ele, o emblema do coração, tem uma função essencial. Dessa forma, Duby (2009, p. 232), pontua-nos que o coração

gravado, esculpido, desenhado, pintado, encontra-se em toda parte como o signo da interioridade. Tal símbolo revela muita coisa sobre as ambiguidades profundas das intimidades. Lembrança da fé religiosa? Da coragem? Do amor? Nos objetos de origem aristocrática, muitas vezes é mais explicitamente definido como o signo de um amor sagrado ou profano, porém sempre permanece como a expressão de um "interior" que se manifestou através da paixão ou que ouviu ou sentiu o outro graças a uma afeição particular.

A imagem de Nossa Senhora das Dores apresenta um coração que extrapola os limites do corpo, cuja superfície é transpassada por sete espadas. Segundo Sgarbossa e Giovannini (1983, p. 295), as sete espadas, simbolicamente, representam as sete dores que a Virgem sofreu ainda em vida em virtude de seu filho Jesus morrer no Calvário. A imagem da santa com o coração perfurado remete-nos a um aspecto de feiúra, de forma que é possível fazermos um paralelo com a imagem de Cristo, como já pontuado anteriormente por Eco (2007, p.10), ao afirmar-nos, ainda, que a imagem de Jesus em seu sofrimento, com a lança traspassando seu corpo, traz um aspecto de fealdade, o que leva à comoção e à ternura aos fiéis.

De acordo com a concepção de Baschet (1996, p. 10), a imagem cristã no período medieval era considerada como objeto, por conseguinte, tinha uma função. Levando em consideração essa definição, a imagem de Nossa Senhora das Dores, tem um papel que é levar enternecimento aos cristãos no que concerne às suas dores, as quais, segundo uma leitura simbólica, são resumidas em sete, representadas pelas sete espadas ou instrumentos perfurantes que traspassam o seu coração.

Jean Lauand⁴ faz um estudo do significado misto dos números de acordo com as acepções de Mauro Rabano. Para ele, o número sete tem diversos significados. Assim, Lauand (s/d) pontua que

o número sete é um número de múltiplos significados. Pode significar o sétimo dia, no qual, concluída sua obra, Deus repousou. Daí que também as almas dos santos, após as fadigas das boas obras, repousem de todas as suas obras na felicidade eterna do Céu. Pode significar também a septiforme graça do Espírito Santo, do qual diz o Apocalipse (5,6): "Tinha ele sete chifres e sete olhos, sete são os espíritos enviados por Deus por toda a terra".

Levando essas informações em consideração, nos direcionaremos para as sete dores que Maria sofreu quando seu filho Jesus estava ainda na Terra, de acordo com as acepções católicas.

Assim, segundo SgarbossaGiovannini (1983, p. 295), a primeira dor corresponde à profecia de Simeão, que afirmou: "e uma espada traspassará também a tua própria alma" (LUCAS, 2. 34). Como é perceptível a idéia de uma espada traspassando a alma

de Maria simbolicamente pode-se inferir que se tratava do coração. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 282) no Dicionário de Símbolos, afirmam-nos que na Bíblia, o coração como órgão anatômico é empregado poucas vezes, em contrapartida são inúmeras as citações sobre o coração de maneira metafórica. Dentro dessa perspectiva, a memória e a imaginação são elementos que não funcionam por si só, dependem do coração para funcionar (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 282).

De acordo com Sgarbossa; Giovannini (1983, p.295), a segunda dor de Maria corresponde à fuga de Maria e José e o menino Jesus para o Egito. O terceiro sofrimento fala da procura de Maria por Jesus em Jerusalém. A quarta dor de Maria é proveniente do sofrimento de Jesus no caminho do Gólgota, isto é, no caminho da crucificação. Maria tem a sexta dor quando Jesus desce da cruz. Após, esse episódio o corpo de Jesus foi tirado e entregue a José de Arimatéia que o sepultou; Maria sua mãe observava todo esse processo com muito sofrimento, dessa forma, esse episódio equivale ao sétimo sofrimento de Maria.

Essas dores que são simbolizadas pelas sete espadas, levam-nos ao processo de rememoração desses sofrimentos. Esses aspectos nos direcionam para as três *funções* que Baschet (1996, p. 8) comissiona às imagens: “ensinar, lembrar e comover”.

No que concerne ao culto do coração, “na religião católica, desde a Idade Média, aparece o culto do Coração de Jesus e o Coração de Maria, em figuras com o órgão extracorpóreo em destaque, significando o coração como repositório da fé” (VIEIRA, 2004, p. 29). Ou como já vimos com Bernardo de Claraval (COSTA, 2007, s/p), na qual a imagem do coração de Maria representa o trazer à memória, isto é, conduzir ao presente o vivido, a saber: as dores pelas quais a mãe de Deus sofreu, numa perspectiva de materializar o episódio, através da imagem-objeto, para que os que a observam possam ser comovidos com tal sofrimento, assim como também possam ser instruídos, haja vista que a imagem cristã medieval, entre outros aspectos tinha esse desígnio, ser educativa, ensinar aos leigos o que eles não poderiam abstrair nas letras, se configurando “Bíblia dos iletrados” (BASCHET, 1996, p. 7).

Levando em consideração a *intenção* - um dos quatro níveis da imagem elencados por Baschet (1996, p. 17), há intenções implícitas e explícitas nas imagens cristãs. Ele assevera que as explícitas geralmente são aquelas imagens que, de certa forma, são incumbidas de levar uma mensagem. Na imagem de Nossa Senhora das Dores é perceptível que há uma intenção clerical, pois a iconografia tem por intuito

levar os fiéis cristãos a enternecerem-se com as dores da Virgem, assim como também tem a função de fomentar a lembrança do sofrimento de Cristo, de maneira que essa é a intenção primordial da imagem, conduzir os fiéis a rememoração da imagem do sofrimento de Jesus. Maria como mãe de Cristo tem o papel de dirigir os cristãos, pois segundo as concepções clericais toda a agonia que Cristo – filho- sentiu será refletida na alma e no coração de sua mãe Maria. Por outro lado, quando não há uma iconografia que transmita uma mensagem clara, como no exemplo da imagem da Virgem, estamos no campo da intenção implícita. Podemos tomar como exemplo o palácio dos papas de Avignon, o qual segundo Baschet (1996, p.18) tem uma intenção política, no caso uma “política de prestígio”, de forma que o palácio remetia ao poderio e a riqueza de quem o criou, no caso Clemente VI. É interessante ressaltar que nossa leitura se direciona para a intenção explícita da imagem, como já foi explicitado anteriormente.

Para uma análise do quesito os *usos*, a imagem de Nossa Senhora das Dores remete-nos à feiúra, pois não está em uma forma convencional, como costumamos vislumbrar. Assim, podemos retornar ao que já citamos sobre Eco (2007, p. 52) quando diz-nos que

a introdução da feiúra e do sofrimento nas celebrações do divino encorajou outros tipos de feiúra exasperada para fins moralistas e devocionais, das imagens da morte, do inferno, do diabo e do pecado àqueles do sofrimento dos mártires.

Nesse ponto de vista de Eco, é possível salientar que a imagem de Nossa Senhora das Dores tem a função de moralizar as pessoas, haja vista que o sofrimento gera a comoção e conseqüentemente o arrependimento dos pecados. Nessa linha de pensamento podemos pontuar o que Baschet (1996, p. 19) esclarece-nos sobre os usos da imagem-objeto, que está sujeita a “manipulações ou qualquer outra forma de relação concreta com ela”.

No que concerne ao *papel* da imagem, é preciso levar em consideração todas as informações que já foram elencadas sobre a imagem de Nossa Senhora das Dores, pois segundo Baschet (1996, p. 19) o papel da imagem pode estar pautado nos três quesitos descritos acima, assim como também não deve estar preso a nenhum deles, de forma que ele é um dos níveis mais complexos de ser definido. No entanto, é necessário elucidarmos o papel da imagem de Nossa Senhora das Dores. Como sabemos, a imagem medieval, tinha o papel de moralizar, educar, haja vista que a sociedade desse período era essencialmente cristã. A imagem em questão faz-nos rememorar as dores de Maria,

que foram causados pelo sofrimento de Jesus Cristo seu filho. É do conhecimento geral de acordo com a tradição cristã, que as aflições de Cristo não foram em vão, de forma que eles tiveram que acontecer por uma causa maior, isto é, Cristo sofreu todas as agruras para que a humanidade fosse salva de todos os seus pecados, assim prega o cristianismo. O processo de recordar e comover, que é suscitado pela imagem, têm uma finalidade maior, moralizar, ou seja, o cristão que está contrito de coração, não deverá pecar, mas procurar viver de forma íntegra diante de Cristo e de todos. A imagem tem, entre outros papéis, o intuito de conduzir o pecador à conversão.

Ricardo Costa (2007, p. 3) ao tratar da memória no processo educativo medieval, salienta que o conhecimento “é adquirido primeiro com o coração, depois com a mente”. Ao visualizar a imagem do coração de Maria, o sofrimento torna-se mais real aos fiéis.

Considerações finais

Este trabalho teve como ponto primordial, realizar um estudo sobre a presença da religiosidade na imagem, mas especificamente na pictografia de *Nossa Senhora das Dores*, presente no MASP em Bragança-Pará. Tratamos sobre questões da estética medieval, em que se verificou que o conceito de beleza para os medievais, estava ligado à noção de belo, que necessariamente não deveria estar relacionada à beleza estética que costumamos eleger modernamente. O belo estava intimamente relacionado à noção de algo bom, como pondera-nos Eco (1989, p. 25). Entendemos assim que o “belo é bom”. Assim, a presença de imagens feias nesse período é justificada, desde que cause ternura, de forma que possa transmitir uma mensagem aos fiéis cristãos, sendo considerada como feio sacro. Dentro dessa perspectiva, a imagem *Nossa Senhora das Dores* foi nosso objeto de pesquisa, pois se encontra em um estado não convencional, isto é, não está em perfeição, a exemplo temos o coração da santa que extrapola os limites de seu corpo. Essa imagem foi construída dessa maneira, com um intuito, isto é, a imagem de Nossa Senhora das Dores tem uma função. Baschet (1996) foi um dos referenciais teóricos, quando se tratou de analisar a imagem em suas diversas funções.

André Vauchez (1995, p.162) salienta-nos que o Medieval tinha um forte anseio para ter uma relação direta com as coisas sagradas. A presença da imagem de santos serviu como ponte para aproximar o homem das questões espirituais. Levando

essas informações em consideração, buscamos mostrar como se deu o culto mariano e a veneração ao coração da Virgem Maria. Assim, nos direcionamos para o estudo da imagem de *Nossa Senhora das Dores*, focando o coração extracorpóreo e perfurado por lanças. Como percebemos, a imagem do coração para fora do corpo tinha função de ensinar e comover os fiéis cristãos.

Durante nossa pesquisa, foi possível observar que o coração extracorpóreo para o cristianismo, desde o período medieval, foi sempre visto como algo em que se pode depositar a fé. Assim como também tem a função de suscitar na memória fatos que não estão em nossa realidade, mas que podem ser lembrados através de sua representação, A imagem de *Nossa Senhora das Dores* leva-nos a lembrar aos grandes sofrimentos de Maria, ocasionados por um sofrimento maior, o de Jesus Cristo, seu filho. Embasados nos quatro níveis de uma imagem defendidos por Baschet (1996), pode-se constatar que as dores sentidas por Maria, cuja representação está materializada na imagem de *Nossa Senhora das Dores*, configuram-se em uma imagem-objeto, termo defendido por Baschet (1996, p.7). A imagem cristã medieval, para ele, entre outras funções, tinha como escopo educar os desprovidos de sabedoria e que não tinham acesso às letras.

Referências

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Corrigida no Brasil. Ed.1995, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007. 1056p.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto, Jean-Claude ET BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions ET usages des images dans l'Occident medieval**. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P.7-26 (tradução: Maria Cristina C.L. Pereira).

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COSTA, Ricardo. História e memória: a importância da preservação e da recordação do passado. In: **SINAIS - Revista Eletrônica- Ciências Sociais**. Vitória: CCHN, UFES, Edição n.02, v.1, Outubro. 2007. p.02-15.

DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). **História das mulheres no Ocidente: a Idade Média**. Tradução de Ana Losa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. v. II. p. 29-63.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **História da Feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Sobre a Literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FORTES, Carolina Coelho. Santidade e gênero: Vauchez e o modelo masculino. In: Silva, Andréia Cristina Lopes Frazão. (Org.) **Hagiografia e História: reflexões sobre a igreja e o fenômeno da Santidade na Idade Média Central**. Rio de Janeiro: Hp Comunicação Editora, 2008. P. 8 -90

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008

_____. **Los usos de las imágenes: estudios sobre a función social del arte y La comunicación visual**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LAUAND, L. Jean. Deus Ludens: **O Lúdico no Pensamento de Tomás de Aquino e na Pedagogia Medieval**. In: VIDETUR8. 2000. Disponível em: <<<http://www.hottopos.com/notand7/jeanludus.htm>>>. Acesso: 25/07/2011.

63

_____. **Rábano Mauro e o Significado Místico dos Números**. In: VIDETUR 23, s/d. Disponível em: <http://www.hottopos.com/videtur23/jean.htm>. Acesso: 08/05/2011.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Trad. de Manuel Ruas. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

_____. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. [et al.]. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LOYN. R. Henry. **Dicionário da Idade Média**. Tradução de Álvaro Cabral. Revisão técnica de Hilário Franco júnior. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1997.

NEW ADVENT. CatholicEncyclopedia. 2009. Disponível em: <<<http://www.newadvent.org/cathen/07168a.htm>>> acessado em: 16-10-2011.

SGARBOSSA, Mario; GIOVANNINI, Luigi. **Um santo para cada dia**. Trad. Onofre José Ribeiro. São Paulo: Paulinas, 1983.

SILVA, Alessandra Fabrícia Conde da. **A palavra, o trabalho da agulhas e o choro da donzela irmã de Persival n'Ademanda do Santo Graal: uma alegoria cristã**. Dissertação Mestrado em Letras. Espírito Santo, 2008. Disponível em: http://www.ufes.br/ppgl/pdf/alessandra_fabricia_conde_da_silva.pdf. Acesso em: 05/09/11.

SODRÉ. Paulo Roberto. Fontes Jurídicas medievais: o fio, o nó e o novelo. In: **Série Estudos Medievais: Fontes**. 2009. Disponível em:

[HTTP://portal.fclar.unesp.br/polisnpor/gtmedieval/interno.php?secao=fontes_prefacio](http://portal.fclar.unesp.br/polisnpor/gtmedieval/interno.php?secao=fontes_prefacio)
cesso: 03/04/2011

VAUCHEZ, André. **A espiritualidade na Idade Média Ocidental; Séc. VIII a XIII.**
Trad.: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Notas:

¹ O *exemplum* foi legado da Antiguidade greco-romana, que consistia em uma pequena narrativa de cunho histórico, sempre com fins persuasivos e que nesse período era usado pelos políticos e judiciários. Com o passar dos tempos, ganhou uma conotação diferenciada, tornando-se em “instrumento de edificação”, pois era usado pelos cristãos para moralizar a sociedade, como assevera-nos Jacques Le Goff (1994, p.123). Para os primórdios da Idade Média, o *exemplum* assume outra acepção, deixar de lado a imitação a uma dada pessoa, por exemplo, “Cristo era *exemplum* por excelência, passando “a consistir numa narrativa, numa história que se devia tomar no seu todo como um objeto, um instrumento de ensino e-ou edificação” (LE GOFF, 1994, p.123). Essa definição de *exemplum* está intimamente ligada às novas formas de pregação que surgem nos fins do século XII e início do XIII, em que a sociedade passa por diversas transformações, no que concerne à estrutura social. A sociedade já não é mais de base rural, tomando uma formatação urbana, havendo uma substituição dos pensamentos incrédulos e leigos, para novas configurações “mentais e intelectuais, como expõe-nos Le Goff, (1994, p.123). Dessa maneira, Le Goff (1994, p. 123), define o *exemplum* do século XII, da seguinte maneira: “conto breve dado como verídico (histórico) e destinado a ser inserido num discurso (em geral, um sermão) a fim de convencer um auditório por meio de uma lição salutar”.

² Referência retirada da *Enciclopédia católica* disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/>.

³ Segundo Le Goff (1994, p. 16-17), “o imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. É um fenômeno colectivo, social e histórico. Uma história sem o imaginário é uma história mutilada e descarnada. (...) Estudar o imaginário de uma sociedade é ir ao fundo da sua consciência e da sua evolução histórica. É ir à origem e à natureza profunda do homem, criando ‘à imagem de Deus’”. Ou seja, “é o corpus documental e imagético que a sociedade apresenta” (SILVA, 1998, p. 16). Quanto ao maravilhoso, Le Goff (1994, p. 49), assevera-nos que sua definição mais acertada sobre o maravilhoso sofreu influência da definição de Todorov, que faz uma abordagem sobre a literatura fantástica, e que o diferencia do estranho, termo que muitas vezes é confundido com o maravilhoso. Logo, o estranho, pode ser solucionado através da reflexão, por outro lado o maravilhoso sempre deixa resquícios do sobrenatural, cuja explicação é inexistente. O maravilhoso como algo sobrenatural, sofreu uma divisão na cultura ocidental, de forma que se delimitou três categorias: mirabilis, magicus e miraculosos, como acrescenta-nos Le Goff (1994, p. 49). Segundo Le Goff (1994, p.49) esses termos são definidos da seguinte maneira: “Mirabilis. É o nosso maravilhoso, com as suas origens pré-cristãs. (...) Magicus. Este termo, em si, poderia ser neutro para os homens do Ocidente medieval porque, teoricamente, se reconhecia a existência de uma magia negra – que estava do lado do Diabo – mas também a de uma magia branca – que era lícita. (...) magicus é o sobrenatural maléfico, o sobrenatural satânico. O sobrenatural propriamente cristão, aquilo a que justamente se poderia chamar maravilhoso cristão, é o que pertence ao miraculosus”.

⁴ Citação retirada do texto *Rábano Mauro e o Significado Místico dos Números*. Disponível em: <<<http://www.hottopos.com/videtur23/jean.htm>>>

[Recebido: 30 jul. 2014 / Aceito: 17 out. 2014]