

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**  
**DOUTORADO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO**

**Rogério Terra Júnior**

**Erotismo e imagens religiosas nas obras de Matheus de Simone e Antônio Obá:  
uma abordagem dos símbolos a partir de Carl Gustav Jung**

**Juiz de Fora**

**2022**

**Rogério Terra Júnior**

**Erotismo e imagens religiosas nas obras de Matheus de Simone e Antônio Oba:  
uma abordagem dos símbolos a partir de Carl Gustav Jung**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Religião, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia Regina Corrêa Lages

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Terra Jr, Rogério .  
Erotismo e imagens religiosas nas obras de Matheus de Simone e Antônio Obá: uma abordagem dos símbolos a partir de Carl Gustav Jung / Rogério Terra Jr. -- 2022.  
339 p. : il.

Orientadora: Sônia Regina Corrêa Lages  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2022.

1. Erotismo. 2. Símbolo religioso. 3. Arte. 4. Imagem. 5. Jung. I. Lages, Sônia Regina Corrêa, orient. II. Título.

**Rogério Terra Júnior**

**Erotismo e imagens religiosas nas obras de Matheus de Simone e Antônio Obá: uma abordagem dos símbolos a partir de Carl Gustav Jung**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Ciência da Religião. Área de concentração: Religião, cultura e sociedade.

Aprovada em 31 de outubro de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sônia Regina Corrêa Lages - Orientadora  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Sidnei Vilmar Noé  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Ferreira Moreno Christofolletti  
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Etienne Alfred Higuët  
Universidade do Estado do Pará

Prof. Dr. Paulo Ferreira Bonfatti  
Centro Universitário Academia

28/11/2022 12:06

SEI/UFJF - 0995237 - PROPP 01.5: Termo de Aprovação

Juiz de Fora, 13/10/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Regina Correa Lages, Professor(a)**, em 31/10/2022, às 18:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sidnei Vilmar Noe, Professor(a)**, em 01/11/2022, às 07:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Ferreira Moreno Christofolletti, Professor(a)**, em 03/11/2022, às 10:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Ferreira Bonfatti, Usuário Externo**, em 04/11/2022, às 08:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ETIENNE ALFRED HIGUET, Usuário Externo**, em 04/11/2022, às 11:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj ([www2.ufff.br/SEI](http://www2.ufff.br/SEI)) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0995237** e o código CRC **8295CFC2**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço antes de tudo à deusa mãe Sofia, em nome da qual injustamente seus pobres filhos mortais submetem a humanidade a infindáveis páginas de parolagem racionalista.

À minha mãe, Maria Aparecida, que meses antes do meu ingresso no programa de pós-graduação já repetia austeramente a cada telefonema: “Doutorado na frente”!

À minha esposa Diana Moreira Terra, pelos intermináveis cafezinhos e pela compreensão nas inúmeras noites em que estive ausente, enfurnado no escritório.

Ao meu filho Gustavo Fonseca, que me emprestou diversas vezes seus ouvidos e sua atenção aos assuntos desta tese, fingindo muito bem estar entendendo tudo.

Aos colegas e professores do programa de pós-graduação, pelo diálogo profícuo e pelos afetos eventuais.

À minha orientadora Sônia Regina, pela paciência quase santa com meus atrasos e renitências.

O fiel contempla uma imagem dogmática – projeção eventualmente significativa – mas não a relaciona à sua própria psique e, portanto, não estabelece um contato vivo com o inconsciente, nem descobre nada de novo.

(...) A mudança possível só poderá resultar de um aprofundamento da consciência coletiva, por meio do qual emergem novos símbolos que nos ajudem a ressignificar os conceitos de diferença, mistura, fusão e interpretação.

(Roberto Gambini, no livro O Espelho Índio)

## RESUMO

A conjugação de elementos de erotismo com símbolos religiosos cristãos é recorrente na arte imagética realizada no ocidente católico, com reações diversas por parte do público. Na arte brasileira da última década, esta conjugação de elementos ocasionou reações virulentas da parte de fiéis e de lideranças religiosas, sob a alegação de “vilipêndio a objeto de culto”. A presente tese busca uma compreensão deste fenômeno a partir da ideia de *enantiodromia*, usada por Carl Gustav Jung para a análise do desenvolvimento dos símbolos centrais do cristianismo nos últimos séculos. A fixação unilateral no aspecto puramente espiritual do arquétipo, ocasiona um movimento de compensação simbólica, expresso através da arte, com a incorporação de elementos sensuais à imagem dogmática ascética e tradicional. Este processo implicaria, portanto, em uma atualização do símbolo. Nesta perspectiva, através dos métodos de interpretação *junguianos*, serão analisadas algumas imagens de apelo fortemente simbólico, presentes nas obras de dois artistas brasileiros contemporâneos: Matheus de Simone e Antônio Obá.

Palavras-chave: arte imagética, erotismo, símbolos cristãos, psicologia *junguiana*.



## ABSTRACT

The combination of elements of eroticism with Christian religious symbols is recurrent in the art of imagery made in the Catholic West, with different reactions from the public. In the Brazilian art of the last decade, this combination of elements caused virulent reactions on the part of the faithful and religious leaders, under the allegation of “vilification of an object of worship”. The present thesis seeks an understanding of this phenomenon from the idea of *enantiodromy*, used by Carl Gustav Jung to analyze the development of the central symbols of Christianity in recent centuries. The unilateral fixation on the purely spiritual aspect of the archetype causes a movement of symbolic compensation, expressed through art, with the incorporation of sensual elements to the ascetic and traditional dogmatic image. This process would therefore imply an update of the symbol. In this perspective, through *jungian* interpretation methods, some images of strongly symbolic appeal will be analyzed, present in the works of two contemporary Brazilian artists: Matheus de Simone and Antônio Obá.

Key words: imagery art, eroticism, Christian symbols, Jungian psychology.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Detalhe de uma caveira de boi. Foto do autor da tese.....	23
Figura 2 – Caveira de boi e faixa amarela com aspecto cruciforme. Foto do autor da tese .....	24
Figura 3 – Caveira de boi sobre o asfalto. Foto do autor da tese.....	24
Figura 4 – Esquema de obtenção de uma imagem fotográfica elaborado pelo autor da tese.....	25
Figura 5 – Representação alegórica de Cristo dos séculos II e III. ....	29
Figura 6 - Representação alegórica de Cristo dos séculos II e III.....	29
Figura 7 - Cristo Pantocrator, abside de Sant Climent de Taüll, século XII. ...	33
Figura 8 - Biblia Pauperum, século XIII. ....	34
Figura 9 - Ilustrações erótico-satírica do livro “O Romance da Rosa”, datado do século XIV.....	36
Figura 10 - “Eros Triunfante”, de Caravaggio. Século XVII.....	37
Figura 11 - Grupo ou “complexo” de Laocoonte. Escultura helenística. ....	40
Figura 12 - Cristo morto. Século X. ....	43
Figura 13 - Cristo morto. Século X (detalhe). ....	43
Figura 14 : Cristo crucificado.....	44
Figura 15: Cristo crucificado (detalhe).....	44
Figura 16 - Cristo crucificado de Cimabue ( <i>Florence</i> ). ....	46
Figura 17 - Recorte de silhueta do Cristo de Cimabue ( <i>Florence</i> ) em alto contraste (feito pelo autor da tese).....	46
Figura 18 - Cristo crucificado de Cimabue ( <i>Arezzo</i> ) ....	47
Figura 19 - Recorte da silhueta do Cristo de Cimabue ( <i>Arezzo</i> ) em alto contraste (feito pelo autor da tese).....	48
Figura 20 - “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio.....	49

Figura 21 - “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio (detalhe do rosto).....	49
Figura 22 - “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio (detalhe do quadril). ....	49
Figura 23 - Santa Tereza D’ávila de Bernini.....	51
Figura 24– Madonna di San Sisto (Rafael). ....	53
Figura 25– Outra Madona de Rafael. ....	53
Figura 26 - O triunfo de Galeteia (Rafael). ....	54
Figura 27 – Releitura de Rafael 1.....	55
Figura 28 – Releitura de Rafael 2.....	55
Figura 29 – Cristo crucificado de Grunnewald. ....	56
Figura 30 - Crucifixo de Michelangelo. ....	57
Figura 31- Desenho de estudo para cena da crucificação (Michelangelo) 1. ....	59
Figura 32 - Desenho de estudo para cena da crucificação (Michelangelo) 2. ....	59
Figura 33 - Desenho de estudo para a ressurreição de Cristo (Michelangelo). ....	60
Figura 34 - Desenho de estudo para a assensão de Cristo (Michelangelo). ....	61
Figura 35- Visão geral do painel “Juízo Final” (Michelangelo). ....	62
Figura 36 – O jovem Cristo de corpo “atlético” no “Juízo Final (Michelangelo).....	62
Figura 37 - Juízo Final segundo o padrão vigente desde a Idade Média.....	63
Figura 38 - Painel do Juízo Final. Detrator de Michelangelo retratado no inferno.....	63
Figura 39 – Painel do Juízo Final. Catarina de Alexandria e São Brás em cópia de detalhe do painel original feita no século XVI. ....	65
Figura 40 - Aspecto do painel do Juízo Final após as interferências de Volterra.....	65
Figura 41 - São João Batista do Louvre (Leonardo da Vinci).....	67

Figura 42 - O Baco (ou o São João Batista?) do Louvre (Leonardo da Vinci).....	68
Figura 43 - São João batista, segundo a iconografia medieval.....	69
Figura 44- Nossa Senhora de Loretto (Caravaggio).....	73
Figura 45– Nossa Senhora da Serpente (Caravaggio).....	74
Figura 46 - São mateus e o Anjo (Caravaggio) Versão 1.....	75
Figura 47 - São Mateus e o Anjo (Caravaggio) Versão 2. ....	76
Figura 48 – São Mateus e o Anjo, segundo a iconografia medieval. ....	76
Figura 49 - A luz do mundo, de William Holman Hunt (1853).....	79
Figura 50 – A anunciação, de Dante Gabriel Rossetti (1949-50).....	79
Figura 51 - A tentação de Santo Antão, de Felicién Rops.....	81
Figura 52 – A tentação de Santo Antão, de Grünewald. ....	82
Figura 53 – A tentação de Santo Antão, atribuída a Michelangelo.....	82
Figura 54 - A ceia dos mendigos. Cena do filme Viridiana, de Luis Buñuel..	87
Figura 55 - Foto de cena. Viridiana coroada de espinhos. ....	87
Figura 56 – Cena do filme “A última tentação de Cristo” 1.....	89
Figura 57 – Cena do filme “A última tentação de Cristo” 2.....	89
Figura 58 – Cena do filme “A última tentação de Cristo” 3.....	89
Figura 59 – Cena do filme “A última tentação de Cristo” 4.....	90
Figura 60 – Cena do filme “Je vous salue, Marie” 1.....	91
Figura 61- Cena do filme “Je vous salue, Marie” 2.....	91
Figura 62 – Cena do videoclipe “Like a prayer” 1.....	93
Figura 63 – Cena do videoclipe “Like a prayer” 2.....	93
Figura 64 – Cena do videoclipe “Like a prayer” 3.....	93
Figura 65 – Cena do videoclipe “Like a prayer” 4.....	94

Figura 66 – Cena do videoclipe “Like a prayer” 5 .....	94
Figura 67 – Márcia X. Desenhando com terços 1 .....	98
Figura 68 - Márcia X. Desenhando com terços 2 .....	98
Figura 69 - Márcia X. Desenhando com terços 3 .....	98
Figura 70 - A modelo transexual Viviany Belebani, caracterizada como “Jesus Cristo Crucificado” .....	100
Figura 71 – Tríptico de crucifixos femininos e andróginos, composto pelo autor da tese .....	101
Figura 72 – Pedro Moraleida 1 .....	102
Figura 73 - Pedro Moraleida 2 .....	102
Figura 74 - Pedro Moraleida 3 .....	102
Figura 75 - Renata Carvalho. Evangelho segundo Jesus, rainha do céu .....	104
Figura 76 – Tramações. Segredos 1 A .....	106
Figura 77 - Tramações. Segredos 1 B .....	106
Figura 78 – Tramações. Segredos 1. Vagina de <i>crochet</i> sobre a bíblia .....	107
Figura 79 – Corbet. A origem do mundo. ....	107
Figura 80 –Espelhamento entre Corbet e a vagina de <i>crochet</i> .....	108
Figura 81 – Sobreposição entre Corbet e a vagina de <i>crochet</i> .....	109
Figura 82 - Cruzando Cristo com deusa Schiva .....	116
Figura 83 – Reconhecimento .....	117
Figura 84 – O peso das coisas .....	117
Figura 85 - Last resort .....	119
Figura 86 – Et Verbum 1 .....	120
Figura 87 – Et Verbum 2 .....	120
Figura 88 - Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. Escultura “Deus” .....	126

Figura 89 – Quadrado negro em fundo branco.....	127
Figura 90 – A fonte.....	127
Figura 91 – Du Champ. Rrose Sélavy.....	128
Figura 92 – Foto original de “A fonte” .....	133
Figura 93 – Releitura de “A fonte” 1.....	133
Figura 94 - Releitura de “A fonte” 2 .....	133
Figura 95 – Confissões entredentes 1 .....	139
Figura 96 - Confissões entredentes 2.....	139
Figura 97 - Confissões entredentes 3.....	139
Figura 98 - Confissões entredentes 4.....	139
Figura 99 - Confissões entredentes 5.....	139
Figura 100 – Tomai e comei 1.....	143
Figura 101 - Tomai e comei 2 .....	143
Figura 102 - Tomai e comei 3 .....	143
Figura 103 - Tomai e comei 4 .....	143
Figura 104 - Tomai e comei 5 .....	143
Figura 105 - Tomai e comei 6 .....	143
Figura 106 – Valentin (Narciso) 1 .....	144
Figura 107 - Valentin (Narciso) 2.....	144
Figura 108 - Valentin (Narciso) 3.....	144
Figura 109 - Valentin (Narciso) 4.....	144
Figura 110 - Valentin (Narciso) 5.....	144
Figura 111 - Valentin (Narciso) 6.....	144
Figura 112 – Marca Registrada 1 .....	146

Figura 113 – Marca Registrada 2 .....	146
Figura 114 – A situação 1 .....	146
Figura 115 – A situação 2 .....	146
Figura 116 – Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 1 .....	150
Figura 117 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 2 .....	150
Figura 118 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 3 .....	151
Figura 119 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 4 .....	152
Figura 120 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 5 .....	152
Figura 121 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 6 .....	152
Figura 122 - Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo 7 .....	155
Figura 123 – Bispo chuta a imagem de nossa Senhora Aparecida .....	156
Figura 124 – Sessão do Senado Federal .....	157
Figura 125 – Sinais gráficos do signo de peixes .....	170
Figura 126 – Dois mandalas elementares .....	185
Figura 127 – Dois mandalas feitos por Jung .....	186
Figura 128 – Trindade cristã 1 .....	188
Figura 129 – Trindade cristã 2 .....	188
Figura 130 – Trindade cristã 3 .....	189
Figura 131 – Coroação da Virgem na iconografia medieval .....	194

Figura 132 – Coroação da Virgem de Diogo Velasques (Barroco).....	194
Figura 133 – Foto pomba da paz/espírito santo.....	199
Figura 134 – Cruz vermelha .....	200
Figura 135 – Imagem gráfica da pomba da paz.....	202
Figura 136 – Imagem gráfica da pomba da paz abstrata .....	202
Figura 137 – Foto Cartier Bresson .....	203
Figura 138 – Abstração da foto de Cartier Bresson.....	203
Figura 139 – Os quatro evangelistas em catedral medieval .....	206
Figura 140 – Os quatro evangelistas em vitral contemporâneo.....	206
Figura 141 – Pomba negra.....	220
Figura 142 – Quadro de Picasso na fase azul .....	229
Figura 143 – Quadro “O semeador de fogo” .....	231
Figura 144 – Desenho de adolescente interpretado por Nise da Silveira .....	233
Figura 145 – Texto bíblico que narra a Santa Ceia .....	249
Figura 146 – Santa Ceia de Da Vinci .....	249
Figura 147 – Santa Ceia de Buñuel .....	250
Figura 148 – Santa Ceia do autor da tese .....	250
Figura 149 – Cruzes concretistas.....	261
Figura 150 – Elevação espiritual na cruz cristã.....	261
Figura 151 – Sequência de fotos “Confissões entredentes” .....	263
Figura 152 – Sequência de frames “Tomai e comei” .....	263
Figura 153 – Sequência de frames “Valentim (Narciso)” .....	276
Figura 154 – Perfórmance de Antônio Obá 1 .....	286
Figura 155 – Perfórmance de Antônio Obá 2.....	287
Figura 156 – Perfórmance de Antônio Obá 3.....	287
Figura 157 – Perfórmance de Antônio Obá 4.....	288
Figura 158 – Perfórmance de Antônio Obá 5.....	288
Figura 159 – Perfórmance de Antônio Obá 6.....	289
Figura 160 – Nossa Senhora Aparecida em revista.....	290
Figura 161 – Primeira imagem de Nossa Senhora Aparecida .....	291
Figura 162 -A Virgem Negra da Catedral de Chartres, na França .....	296



Figura 163 - Madona Negra de Montserrat, Catalunha, Espanha .....	297
Figura 164 - Nossa Senhora das Maravilhas, do santuário de Rocamadour, na França.....	297
Figura 165 – Maria e Jesus enquanto casal celeste .....	294
Figura 166 - O Narciso de Caravaggio .....	318
Figura 167 - A flor Narciso .....	319
Figura 168 - Narciso abraça a própria imagem, transformada em flor ( <i>mandala, self</i> ) .....	319
Figura 169 – Desenho do autor 1.....	320
Figura 170 – Foto de “Confissões entredentes” .....	320
Figura 171 - O filho amante com a deusa mãe .....	321
Figura 172 – Sagrado coração de Maria.....	321
Figura 173 - Jesus na ceia de Da Vinci .....	321
Figura 174 – Monalisa.....	322
Figura 175 – São João Baptista de Da Vinci .....	322
Figura 176 – Mescla de gestos de figuras pictóricas .....	323
Figura 177 – Di Cavalcanti: “Mulata com gato preto” .....	323
Figura 178 – Desenho do autor 2.....	324

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
<b>1 O OBJETO: TENSÃO GERADA PELA ASSOCIAÇÃO ENTRE EROTISMO E SÍMBOLOS RELIGIOSOS CRISTÃOS EM OBRAS DE ARTE.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1 Breve retrospectiva histórica .....</b>	<b>28</b>
1.1.1 O Cristo Orfeu .....	28
1.1.2 As figuras incorpóreas da iconografia medieval .....	33
1.1.3 O resgate do corpo na transição para a Renascença ( <i>a pathosformeln</i> ).....	38
1.1.4 O aspecto andrógino da figura de Cristo .....	41
1.1.5 Cupidos e querubins em Bernini e Rafael .....	51
1.1.6 A nudez em Michelangelo .....	56
1.1.7 O São João Batista dionisíaco de Leonardo da Vinci.....	66
1.1.8 São Mateus e a lascívia de seu anjo inspirador, em Caravaggio .....	71
1.1.9 O simbolismo .....	77
1.1.10 O cinema no século XX em transição para a arte contemporânea	85
<b>1.2 O cenário contemporâneo brasileiro e a reação dos fiéis conservadores</b>	<b>95</b>
1.2.1 Marcia X, um prelúdio .....	97
1.2.2 Viviany Belebony e o Cristo trans crucificado.....	99
1.2.3 Pedro Moraleida .....	101
1.2.4 Evangelho segundo Jesus, rainha do céu.....	104
1.2.5 Tramações.....	105
1.2.6 <i>Queermuseu</i> .....	112
1.2.7 Fronteiras entre confissão de fé e liberdade de expressão .....	121

<b>1.3</b>	<b>As obras de Matheus de Simone e Antônio Obá.....</b>	<b>125</b>
1.3.1	O movimento dadaísta.....	125
1.3.2	Corpo, objetos, foto e vídeo na arte contemporânea .....	129
1.3.3	Matheus de Simone e a exposição <i>Eucaristico</i> .....	137
1.3.4	Antônio Obá e a performance <i>Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo</i> .....	138
<b>2</b>	<b>A LENTE: CATEGORIAS JUNGUIANAS QUE SUBSIDIAM O MÉTODO DE INTERPRETAÇÃO .....</b>	<b>159</b>
<b>2.1</b>	<b>A enantiodromia no éon cristão e sua expressão na arte.....</b>	<b>160</b>
2.1.1	Conceito de <i>enantiodromia</i> .....	161
2.1.2	A cisão entre sexualidade e espiritualidade no cristianismo .....	164
2.1.3	A era de peixes e a ideia de um anticristo vindouro.....	170
2.1.4	O anticristo dionisíaco em Nietzsche .....	174
2.1.5	A Trindade cristã e a quaternidade do <i>mandala</i> .....	181
2.1.6	A simbologia do três e do quatro na arte.....	191
<b>2.2</b>	<b>O símbolo na experiência religiosa e na criação artística.....</b>	<b>196</b>
2.2.1	Conceito de símbolo.....	197
2.2.2	O símbolo na experiência religiosa .....	208
2.2.3	O símbolo na criação artística .....	211
<b>2.3</b>	<b>Considerações sobre a “amplificação simbólica” e o método “imaginativo” de interpretação .....</b>	<b>221</b>
2.3.1	O método da amplificação simbólica .....	223
2.3.2	A amplificação simbólica voltada para uma interpretação da arte enquanto fenômeno cultural coletivo.....	227
2.3.3	O método “imaginativo” de James Hillman .....	238

<b>3</b>	<b>O OLHAR: OBÁ E SIMONE NO CRUZAMENTO ENTRE CORPO E ESPÍRITO .....</b>	<b>252</b>
<b>3.1</b>	<b>Eros e o Hermes Exu .....</b>	<b>252</b>
<b>3.2</b>	<b>Matheus de Simone e a hóstia fálica de Narciso .....</b>	<b>262</b>
3.2.1	O <i>teoqualo</i> e a eucaristia católica .....	262
3.2.2	A hóstia enquanto círculo solar .....	268
3.2.3	A hóstia fálica.....	270
3.2.4	Alma enquanto duplo ou imagem especular.....	275
3.2.5	A máscara mortuária eucarística e o mito de Narciso .....	278
3.2.6	Narciso, <i>self</i> e flor.....	281
<b>3.3</b>	<b>Obá e a madona negra de alma branca .....</b>	<b>286</b>
3.3.1	Nossa Senhora Aparecida e a tradição das “madonas negras” .....	286
3.3.2	A transformação do filho-amante em ego emancipado .....	301
3.3.3	A transformação da Grande Mãe espiritual .....	306
3.3.4	Sophia .....	310
<b>4</b>	<b>DUAS IMAGENS PROPOSTAS PELO AUTOR DA TESE.....</b>	<b>318</b>
<b>4.1</b>	<b>Narciso devora o mandala fálico .....</b>	<b>318</b>
<b>4.2</b>	<b>A deusa mãe Shiva Sophia .....</b>	<b>321</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>325</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>331</b>

## INTRODUÇÃO

Nos anos de 2017 e 2018, várias exposições de arte contemporânea brasileira foram alvo de protestos públicos seguidos de retaliações de patrocinadores, manifestações furiosas por parte de políticos, culminando com ameaças de agressão física por parte do público e ações judiciais contra artistas e curadores por parte de entidades religiosas. A motivação principal para algumas dessas reações foi a presença de obras, nessas exposições, que articulavam, em suas imagens, alguns elementos de **sensualidade** associados a imagens religiosas cristãs. Lideranças políticas e religiosas (particularmente católicas e evangélicas neopentecostais), de perfil radicalmente conservador, acusaram os artistas de estarem promovendo, além de incentivos a pedofilia e a zoofilia, blasfêmia, sacrilégio e “vilipêndio a objeto de culto”. Alguns casos tiveram forte repercussão nacional, destacando-se a invasão e o posterior cancelamento da exposição *Queer museu*, que nos últimos meses de 2017 era apresentada na cidade de Porto Alegre.

A perplexidade diante destes fatos despertou neste autor a necessidade de um esforço de reflexão e estudo no sentido de compreendê-los, resultando na elaboração do presente trabalho. Tal compreensão procura se dar sob a luz e rigores de conceitos acadêmicos e metodológicos, considerando que estes fenômenos são representativos do atual estado da produção de arte contemporânea brasileira, assim como da religiosidade cristã em suas tradicionais manifestações simbólicas e imagéticas. Sendo assim, foram estabelecidos, enquanto objetos específicos de abordagem, as obras dos artistas Matheus de Simone e Antônio Obá, obras inseridas de maneira patente no contexto sociocultural dos últimos anos, em que se deram tais fatos.

Matheus de Simone havia realizado, no ano de 2016, uma exposição de vídeos, fotografias e objetos escultóricos denominada “Eucarístico”. As imagens da exposição articulavam a atitude ritualística da Eucaristia católica (o ato de se “comer o deus”) com a figura de falos comestíveis, que substituíam as hóstias a serem ingeridas. O artista era então aluno do Instituto de Artes e Design da UFJF, o que permitiu uma aproximação da pesquisa com o contexto imediato da arte local, inserindo-a no contexto mais amplo da arte brasileira. O segundo trabalho escolhido enquanto objeto de estudo é a performance corporal (registrada em vídeo e fotos) do artista Antônio Obá, denominada “Ato de transfiguração, desaparecimento ou receita para fazer um santo”. Durante a performance, Obá apresenta-se inteiramente nu, portanto uma estátua de Nossa Senhora Aparecida, que durante a apresentação é literalmente “ralada” e transformada em pó. Esta obra gerou

forte reação entre autoridades religiosas e políticas, com manifestações públicas de repúdio. O artista chegou a sofrer ameaças de agressão e exilou-se nos EUA, temendo por sua integridade física.

Foi utilizado nos parágrafos anteriores o termo “sensualidade”, para qualificar as imagens potencialmente chocantes das obras destes artistas. De fato, o que mais se evidencia nessas imagens, é seu apelo mais imediatamente ligado à sexualidade: a figura do pênis, o ato da felação e o corpo masculino nu. No entanto, o título da tese refere-se ao termo “erotismo”, um sinônimo aproximado de “sensualidade”. O termo “erotismo” permite ampliar metaforicamente a compreensão das imagens, para além do seu aspecto sensual mais óbvio. Está em jogo aqui, não só a revalorização do corpo dionisíaco<sup>1</sup> na arte, mas também a compreensão da sexualidade enquanto instância de atuação de Eros, o deus que estabelece, através do amor, a ligação entre os contrários: corpo e espírito, feminino e masculino, sensualidade e religiosidade, tradição e renovação.

Assim como o erotismo (enquanto instância de atuação do Eros), a palavra “símbolo”, evocada no título, também está diretamente ligada à promoção da síntese entre os opostos do inconsciente e da consciência na psique humana, através do que Carl Gustav Jung denominou de “função transcendente”. O símbolo é, por essa definição, aquilo que contém algo de desconhecido ou misterioso, articulado a elementos cognoscíveis, apreensíveis pelos sentidos. A expressão simbólica constitui, ela mesma, uma realização possível desta síntese. As imagens religiosas católicas utilizadas por Matheus de Simone e Antônio Obá em suas obras artísticas (o “ritual da eucaristia” e a “Nossa Senhora Aparecida”) possuem, em sua origem, um componente fortemente simbólico. Elas traduziram, visual e empiricamente, durante séculos, para um grande número de pessoas, a experiência religiosa algo indefinível ligada ao “ato de se comer deus” e à “devoção a uma grande mãe”. Porém, para um número igualmente considerável de pessoas, tais imagens religiosas já não constituem símbolos de mesma carga afetiva. Da mesma forma, imagens do “falo” ou do “corpo nu de um homem”, podem eventualmente adquirir força

---

<sup>1</sup> Corpo sensual, ctônico, extático, presente. Já foi observado por críticos a insistência inconveniente do autor desta tese na inserção abundante de notas explicativas e complementares. O autor agradece a observação crítica, que sugere a adoção de uma leitura mais fluida, sem tantas interrupções. Porém, este mesmo autor ainda prefere pecar pelo excesso.

simbólica e até religiosa, mobilizando afetos. Daí a razão principal de se propor aqui uma “abordagem dos símbolos”.

O título da tese sugere ainda a presença de “imagens religiosas” nas obras a serem abordadas. É preciso deixar claro que se tratam aqui de imagens religiosas pertencentes ao imaginário da fé cristã, especificamente católica. Na cultura estabelecida sob a égide do cristianismo, as dimensões do corpo e do espírito (da sensualidade e da religiosidade) tendem a estar dissociadas, como sugerem, ou mesmo demonstram, as reações furiosas contra as obras de arte que ensaiam uma aproximação entre as duas esferas: “a hóstia e o falo”, “a deusa mãe e o homem nu”. Tal dissociação não existe, de maneira tão nítida, por exemplo, em religiões orientais como o Budismo e o Hinduísmo. A cultura do *logos* divino e da espiritualidade acética ocidental parece temer esta aproximação com o corpo dionisíaco através do *Eros*. O que existe de espiritualidade no apelo sensual? Em que medida a sensualidade pode tocar o espírito? Por que certas correntes e atividades artísticas insistem em promover o contato entre esses opostos através de suas obras? São questões que norteiam o desenvolvimento desta tese.

No primeiro capítulo, será feita inicialmente uma breve retrospectiva da ocorrência, que se pôde mapear, deste fenômeno da presença de elementos eróticos articulados com imagens religiosas, na história da arte em contexto cristão. Essa apresentação abrange desde a arte *paleocristã* das catacumbas romanas, até a arte moderna e contemporânea. Em seguida, ainda no primeiro capítulo, serão descritos os eventos recentes, dos últimos anos, que motivaram a realização desta tese: a série de casos em que manifestações e exposições artísticas foram alvo de ataques e reações conservadoras. Ao final do capítulo, serão apresentadas, em maior profundidade, sob o aspecto analítico e semiótico (descritivo), as obras de Matheus de Simone e Antônio Obá a serem interpretadas posteriormente: a exposição “Eucarístico” e a performance “Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo”.

No segundo capítulo serão apresentadas algumas categorias conceituais da obra de Carl Gustav Jung, que permitem um olhar para as imagens simbólicas na obra de arte e na religião, buscando compreender o processo de transformação ou de modificação das formas dos símbolos no tempo, através da imagem visual. Por que (ou para que) uma obra de arte contemporânea associa a hóstia católica a um falo, e situa no mesmo ato um homem nu e Nossa Senhora Aparecida? Esta questão orienta a hipótese central do presente escrito: o que ocorre nos trabalhos destes artistas pode ser compreendido, não

enquanto “vilipêndio a objeto de culto”, mas enquanto “atualização do símbolo”. Inicialmente, será preciso definir o que Jung procura designar com o termo *enantiodromia*, e como este fenômeno se dá no curso do desenvolvimento da fé cristã nos últimos séculos, afetando diretamente a produção de novos símbolos a partir do inconsciente coletivo. Uma expressão simbólica importante deste processo está na substituição das imagens ternárias por imagens baseadas no número quatro, como se vê na incorporação histórica de Maria enquanto quarto elemento da Trindade Cristã (algo evidente nas iconografias renascentista e barroca).

Em seguida, ainda do segundo capítulo, a tese dedicará atenção ao significado atribuído por Jung a palavra “símbolo”, em sua presença tanto na criação artística, quanto na experiência místico religiosa imediata. Ao final do segundo capítulo, serão feitas considerações sobre o método de “amplificação simbólica”, utilizado inicialmente por Jung, e o posterior “método imaginativo”, desenvolvido por James Hillman. Ambos os métodos permitem uma compreensão do símbolo, de seu significado e de seu sentido, a partir da identificação de seus fundamentos arquetípicos, ou seja, de sua base enquanto expressão de uma experiência comum e ancestral da humanidade. Tais métodos possibilitarão compreender o significado e o sentido mais profundos das imagens, para além do caráter imediatamente chocante ou provocativo das mesmas.

No terceiro capítulo está a leitura interpretativa dos símbolos nas obras de arte em questão, buscando exatamente compreender o sentido de seu impacto sobre a percepção do público, ao gerar as reações negativas já mencionadas. Haveria então um descompasso entre a consciência deste público e a imagem simbólica já historicamente modificada? Através de paralelos mitológicos, literários e pictóricos, estabelecidos com as imagens de Matheus de Simone e Antônio Obá, será buscada não só uma interpretação racional explicativa, mas também a construção de analogias metafóricas, construídas no correr do texto. Tais analogias permitem multiplicar e amplificar o sentido das imagens, apontando novos significados, através de outras imagens. Este método confere ao terceiro capítulo um caráter mais ensaístico, através de um diálogo polifônico, de acordo com a compreensão “imaginativa” de James Hillman sobre a interpretação dos símbolos: criar enunciados imagéticos a partir das imagens originais.

Quando James Hillman propõe a interpretação através dessa re-imaginação (criar imagens a partir de imagens), isto não deve ocorrer necessariamente através de imagens visuais. No terreno da prática acadêmica e científica (e dentro da própria psicologia,



portanto) a linguagem verbal possui função imprescindível e privilegiada na elaboração dos resultados. Dessa forma, no método imaginativo é atribuído grande destaque à criação de metáforas, ou seja, a sugestão de imagens visuais através da imagem verbal. Sendo assim, propõe-se aqui, para fazer jus ao método, a estruturação da tese a partir de uma metáfora. Será estabelecida uma analogia entre a estrutura de capítulos da tese e a obtenção da imagem fotográfica, que, diga-se de passagem, é também um dos meios de expressão usados por Matheus de Simone e Antônio Obá para a construção de suas imagens.

A imagem fotográfica é sempre o resultado de um olhar subjetivo sobre uma realidade objetiva, olhar este intermediado por um instrumento. Primeiramente, é necessária a existência de um **OBJETO**, um dado da realidade a ser visualizado e sobre o qual a luz será incidida e refletida. **O primeiro capítulo da tese corresponde exatamente a este objeto.**

A luz refletida pelo objeto atravessa uma **LENTE**, que projetará a imagem sobre uma película fotossensível, ou sobre o sensor eletrônico da câmera digital. Esta lente é o filtro que permite ao fotógrafo se posicionar frente ao objeto, em diferentes perspectivas. Uma lente *macro* ou *teleobjetiva* permite mostrar detalhes (recortes) e texturas, aproximando o objeto em visões de suas qualidades mais específicas e particulares, como se vê na imagem abaixo.



Figura 1

Já uma lente *normal* mantém o objeto à meia distância, na visão convencional e cotidiana que o próprio olho humano normalmente obtém, conforme a imagem abaixo.

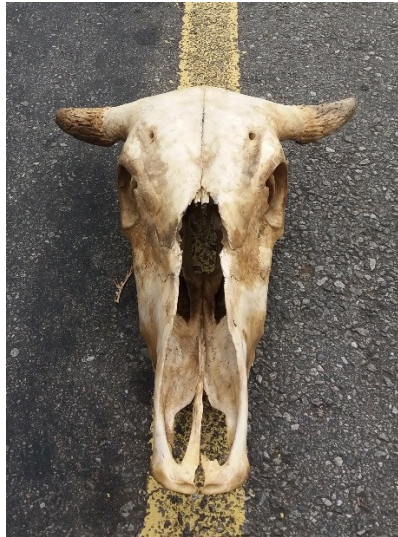


Figura 2

As lentes *grande angulares* distanciam o objeto, amplificando a visão e mostrando grandes espaços, inserindo o objeto em seu contexto imagético mais geral.

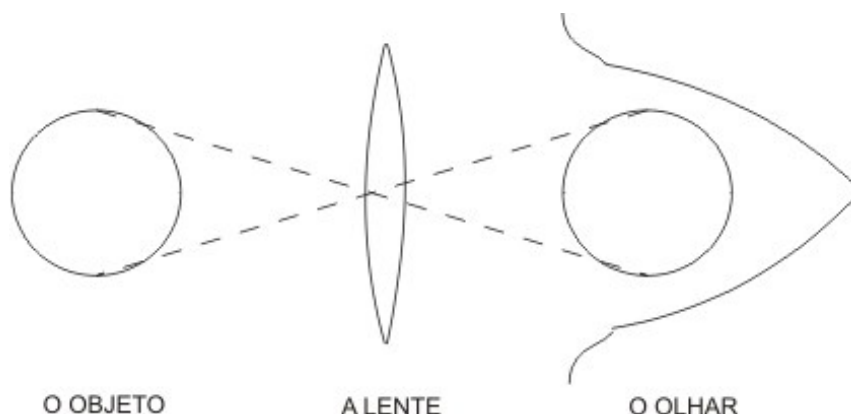


Foto 3

Três perspectivas de um mesmo objeto podem proporcionar três diferentes leituras estéticas, semióticas ou simbólicas: um pedaço de osso indefinido (na Figura 1), uma cruz demoníaca e anticristã (na Figura 2) ou simplesmente uma caveira de boi largada sobre o asfalto (na Figura 3). **O segundo capítulo corresponde metaforicamente a esta lente:** as categorias *junguianas* que permitem visualizar o objeto sob diversas perspectivas, com aproximações e distanciamentos.

Por fim, a luz que atravessa a lente atinge a película (ou o sensor digital) imprimindo uma imagem que corresponde a um **OLHAR** subjetivo, por mais objetiva que seja a pretensão da abordagem. O fotógrafo, auxiliado pela lente, sempre escolhe sua posição frente a objeto. **Esse olhar, esta leitura particular do objeto, corresponde ao terceiro capítulo da tese.** A estrutura de capítulos está, portanto, metaforicamente comparada ao processo de realização de uma foto ou vídeo: a presença de um objeto frente a um olhar, que a partir de lentes específicas tentará construir uma imagem deste objeto.

Figura 4



Um quarto capítulo, algo anômalo, pretende realizar este diálogo imagético e polifônico de maneira ainda mais radical. Não escapou ao autor da tese o fato de que ela tenha sido estruturada, de forma não deliberada, mas inconsciente, em ritmos ternários: três grandes capítulos divididos em três sessões. A proposta de um quarto capítulo visa transcender esta lógica, incorporando a imagem visual enquanto novo enunciado interpretativo. Serão apresentadas duas imagens visuais (desenhos), produzidas pelo autor da tese, em diálogo com as imagens de Matheus de Simone e Antônio Obá. Da mesma

forma, será brevemente descrito o processo de criação dessas duas imagens, também a partir da interação com outras obras de arte abordadas no corpo da tese. O quarto capítulo incorpora, portanto, a imagem visual e o sensorio intuitivo, ao verbal e racional predominantes na academia, não só enquanto ilustração, mas enquanto recurso interpretativo.

Cabem ainda nesta introdução algumas palavras sobre o método de abordagem das imagens. O olhar mais convencional sobre uma imagem ocorre sempre sobre um plano bidimensional: uma folha de papel, a tela de tecido de uma pintura, a tela de uma TV, a tela de projeção do cinema, o monitor de um computador, a superfície de um muro onde se pintou um grafite, etc. As imagens aqui abordadas inserem-se neste conjunto: são vídeos e fotos (ainda que registros de performances corporais) adotados enquanto objetos específicos de interpretação, além de pinturas e desenhos utilizados na condição de referências colaterais, históricas ou contextuais.

Mas considere-se, fazendo aqui um esforço de imaginação metafórica, que tais imagens bidimensionais fossem objetos tridimensionais, como prismas dotados de diversas superfícies adjacentes, diversos lados. Cada um desses lados poderia comportar uma forma de abordagem que se adequasse mais à tessitura de sua superfície. O eixo metodológico principal dessa tese é, sem dúvida, a psicologia *junguiana* (analítica ou complexa), mas esta linha mestra está em interseção com ao menos três outras formas de olhar a imagem, três outras vias ou universos conceituais complementares: a história da arte, a estética e a semiótica.

Jung descreveu quatro funções psicológicas básicas, que permitem ao sujeito relacionar-se com a realidade: a sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição. É possível estabelecer uma analogia entre estas quatro funções básicas e os quatro eixos conceituais aqui adotados. A **estética**, que trata daquilo que é concernente aos sentidos (à percepção do objeto), está no terreno da sensação, diz ao sujeito que o objeto existe, é cognoscível, está acessível aos sentidos. A **história da arte** estabelece um pensamento sobre este objeto: diz onde se insere, diz por comparação e contextualização aquilo que ele é, qual é sua natureza e origem. A **semiótica** situa o sujeito observador frente a este objeto: tal qual a função do sentimento, diz de que maneira a mente interpretante se relaciona com o objeto, descreve o nível e o tipo de empatia, de conexão possível entre o ser que observa e o ser observado. Por fim, a **psicologia junguiana** permite vislumbrar o sentido da imagem: para onde esta imagem aponta? Quais são seus desdobramentos

possíveis na mente do sujeito ou do público que a ela reagem? O vislumbre deste sentido inicialmente oculto, ou apenas pressentido, é algo próprio da função psicológica da intuição (talvez o vetor principal dessa tese).

## **1 O OBJETO: TENSÃO GERADA PELA ASSOCIAÇÃO ENTRE EROTISMO E SÍMBOLOS RELIGIOSOS CRISTÃOS EM OBRAS DE ARTE**

Este primeiro capítulo é dedicado a uma apresentação pormenorizada do objeto da tese, o que compreende também sua contextualização ou posicionamento no interior de uma problemática que não é recente, nem restrita à arte brasileira.

O objetivo inicial, já na primeira seção deste capítulo, é demonstrar o quanto é recorrente a tensão provocada pela associação (ou justaposição) entre símbolos religiosos cristãos (especialmente os símbolos católicos) e elementos de erotismo na arte imagética ocidental, particularmente na Europa. Para isso serão recolhidos alguns exemplos mais emblemáticos<sup>2</sup> na história da arte dos últimos séculos, a fim de reforçar a amplitude e a densidade da questão. Este reconhecimento mais amplo do problema é fundamental para que se compreenda sua inserção no processo de atualização dos símbolos, que não se desenrola no correr de anos ou décadas, mas se estende pelos últimos séculos da era cristã<sup>3</sup>.

Na segunda seção deste primeiro capítulo, a tese conclui esta pequena viagem histórica, aportando no contexto da arte brasileira dos últimos anos (a partir de 2017, até o presente momento<sup>4</sup>), para apresentar os fatos que ensejaram, ou motivaram, a realização desta pesquisa: a virulenta reação de fiéis e autoridades religiosas católicas e evangélicas, contra obras de arte contemporânea, nas quais artistas brasileiros utilizaram tradicionais símbolos cristãos, articulando-os com elementos de erotismo. A determinação dessa data se justifica pela notória intensificação dos ataques públicos e coletivos a tais manifestações artísticas, ocorridas a partir de então.

Em seguida, na terceira seção, duas obras (ou conjuntos de obras) de arte serão selecionadas deste contexto brasileiro atual, e apresentadas em detalhes para fins de uma abordagem mais detida e precisa de seu conteúdo: as fotos e vídeos presentes na

---

<sup>2</sup> Seria impossível mapear e abarcar, nos limites desta tese, todos ou a maioria dos casos em que este fato se manifestou, em tão extenso período de tempo. Por esta razão se fala aqui em “exemplos mais emblemáticos”, o que já atende ao objetivo de qualificação do fenômeno.

<sup>3</sup> Carl Gustav Jung se refere explicitamente “à ideia da *enantidromia* dos grandes períodos de tempos, já manifesta na literatura religiosa pérsica anterior ao Cristianismo” (JUNG, 1982. p.99). O significado preciso do termo *enantiodramia* será especificado no segundo capítulo da tese.

<sup>4</sup> Existem fatos anteriores também significativos que serão brevemente mencionados. As obras de Antônio Obá e Matheus de Simone, por exemplo, são um pouco anteriores a este período de crise aguda: datam de 2015 e 2016.

exposição “Eucarístico”, do artista Matheus de Simone, e a performance “Atos da transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo”, do artista Antônio Obá. Não se trata ainda de uma interpretação simbólica, sob o ponto de vista hermenêutico e psicológico (o que a tese propõe realizar ao seu final), mas uma análise descritiva, no sentido de uma discriminação dos elementos imagéticos nas duas obras (ou conjunto de obras), sob o ponto de vista semiótico, ou seja, um reconhecimento dos signos que se articulam no interior da imagem (cores, objetos distinguíveis, atitudes do artista performático, elementos de cenário, enquadramentos, usos da luz e da sombra, etc).

## 1.1 BREVE RETROSPECTIVA HISTÓRICA

A trajetória e o sentido dessa retrospectiva histórica pode ser sintetizada nos seguintes termos: a arte imagética medieval promoveu nitidamente, já nos três primeiros séculos do cristianismo, uma desmaterialização das figuras, em relação aos padrões clássicos anteriores. Ou seja, houve uma perda da dimensão corpórea das imagens, no sentido da sugestão de volumes, organização espacial, proporções anatômicas e movimento. Essa arte incorpórea, ainda que de forte caráter expressivo, estava consagrada a doutrina e ao enlevo da fé: despertar sentimento místico e temor. As revoluções operadas pelo Renascimento e pelo Barroco caminham na direção do resgate desse corpo e, conseqüentemente, da sensualidade que lhe é própria. Ver-se-á que tal virada na forma de representação da figura humana, do espaço e dos objetos, recuperando a densidade dos corpos, ocorre em paralelo com a mudança das mentalidades e com o início daquilo que Jung denominou de *enantiôdromia* no éon cristão (assunto que será tratado no segundo capítulo). Já nos séculos XIX e XX, o simbolismo, o cinema e a arte contemporânea intensificam esse entrelaçamento entre a espiritualidade cristã mística e o corpo sensual. Aliás, na arte contemporânea o corpo se torna o próprio suporte da arte, através da performance, registrada ou não em vídeos e fotos.

### 1.1.1 O Cristo Orfeu

A escolha das primeiras figuras que funcionaram enquanto alegorias da divindade “Cristo” (nos séculos II e III), já revela uma tensão potencial sendo engendrada, plasmada em imagens. A primeira representação imagética antropomórfica de Cristo é um jovem

imberbe, o “músico pastor Orfeu”, em ambiente silvestre, cercado por animais, como se vê nas figuras abaixo, presentes ainda hoje em antigas catacumbas romanas preservadas.



Figura 5



Figura 6

O termo “bom pastor” ainda hoje sobrevive na liturgia católica. Orfeu é um semideus da natureza, aquele cuja música apazigua e atrai para o seu entorno, não só as ovelhas do campo, mas todos os animais silvestres (das aves aos cervos e feras). É semelhante a Cristo, que atrai e “organiza” em torno de si os fiéis da igreja. Orfeu é



também precocemente sacrificado, da mesma forma que Cristo, o “cordeiro-pastor imolado”.<sup>5</sup>

One of the most puzzling problems in the whole religious history of the ancient world is the presence of unmistakably Orphic symbols in the sacred art of early Christendom. Every student of Christian archeology is acquainted with a comparatively large number of catacomb-paintings, sculptured sarcophagi, gems and ivories, exhibiting the familiar Pagan type of Orpheus, with his Phrygian (or rather Persian) head-dress and the lyre, seated either among a group of the different Kinds of wild and tame animals, or in the middle of the more typically the “Good Shepherd” – a mystic figure, common to Pythagorean and Orphic, to Hermetic and early Christian symbolism, and acceptable even to the most rigid of the Judeo-Christian party on account of the beautiful Old Testament comparison of Jahvè with a shepherd.<sup>6</sup> (EISLER, 1921. p.51)

A escolha de Orfeu evidencia a estreita relação entre os primórdios do cristianismo e o ambiente mítico filosófico dos gregos. O próprio culto *órfico* naquele mundo helenista já consistia, ele mesmo, em derivação espiritualizada do culto a Dionísio: este semideus andrógino, fortemente ligado à mãe terra (natureza) e ao feminino. Filho de um poderoso deus pai (Zeus) com a mortal Sêmele, Dionísio também é precoce e violentamente sacrificado, dilacerado. O êxtase provocado por seus rituais orgíacos, regados a vinho (este mesmo que permanece no ritual da missa católica), tanto celebra a fertilidade da mãe terra, quanto propicia o contato do homem com a esfera divina.

Com o tempo, os ritos de Dionísio perderam sua força religiosa emocional. Da preocupação exclusiva com os símbolos puramente naturais da vida e do amor surgiu um desejo quase oriental de libertação. A religião dionisiaca, com seu constante vaivém do plano espiritual para o físico e vice-versa, talvez tenha parecido muito selvagem e agitada a algumas almas mais ascéticas, que interiorizaram então seus êxtases religiosos no culto a Orfeu. (...) Ao contrário deste exame retrospectivo, concentrado no eterno ciclo de nascimento e morte da natureza, o mistério cristão acena ao iniciado no futuro, com a esperança suprema de união com um deus transcendente. A Mãe natureza, com todas as

---

<sup>5</sup> Na missa católica, Cristo é aquele que, ao mesmo tempo, se dá em sacrifício e realiza o sacrifício. “O concílio de Tridentino explicou que ‘idem ille Christus continetur et inincruente immolatur’ (é o próprio Cristo que está contido e é imolado incruentamente) no sacrífico da missa embora não haja aí uma repetição do sacrifício histórico, e sim uma renovação incruenta dele” (JUNG, 2007.p.13). “O acontecimento ritual da missa assume essa situação e a transforma, gradativamente, até o momento culminante – a consagração – em que Cristo, na qualidade de sacrificador e, ao mesmo tempo, de sacrificado, pronuncia as palavras decisivas pela boca do sacerdote” (JUNG, 2007, p.4 e p.5).

<sup>6</sup> “Um dos problemas mais intrigantes em toda a história religiosa da palavra antiga é a presença de símbolos órficos inconfundíveis na arte sagrada da cristandade primitiva. Cada estudante de arqueologia cristã está familiarizado com um número comparativamente grande de pinturas de catacumbas, sarcófagos esculpido, pedras preciosas e marfins, exibindo o familiar tipo pagão de Orfeu, com seu adorno de cabeça frígio (ou melhor, persa) e a lira, assentado entre um grupo de diferentes tipos de animais selvagens e domesticados, ou no meio dos mais típicos como o “Bom Pastor” - uma figura mística, comum ao simbolismo pitagórico e órfico, ao simbolismo hermético e cristão primitivo, e aceitável até mesmo ao mais rígido (*simbolismo*) da festa judaico-cristã, por conta da bela comparação de Jahvè com um pastor, no Antigo Testamento” (tradução do autor da tese).

suas belas transformações sazonais, foi abandonada, enquanto a principal figura do cristianismo oferece uma grande segurança espiritual, desde que é filho de Deus no céu. (HENDERSON, [1989?]. p141 e p143).

Ao colocar em paralelo as figuras de Cristo e Dionísio, através de Orfeu, o autor continua:

No entanto, os dois, de um certo modo se fundem na figura de Orfeu, o deus que lembra Dionísio, mas que espera por Cristo. (...) Tanto como pastor quanto como mediador, Orfeu estabelece um equilíbrio entre a religião de Dionísio e a Cristã, já que encontramos a ambos, Dionísio e Cristo, em papéis semelhantes apesar, como já disse, de orientados de maneira diferente no tempo e no espaço – uma religião é cíclica do mundo subterrâneo, a outra é uma religião do céu, de caráter escatológico, ou final. (HENDERSON, [1989?]. p145)

Herbert Marcuse também evoca o mito grego de Orfeu, juntamente com o mito de Narciso, para sugerir metaforicamente a maneira como o “princípio de prazer” atua na civilização. Freud, por sua vez, batizou este mecanismo psíquico (o princípio de prazer) também evocando outro mito grego: **Eros**, o deus do amor<sup>7</sup>. Os mitos de Narciso e Eros serão abordados em mais profundidade no terceiro capítulo desta tese, mas aqui cabe observar o quanto soa *hoje* paradoxal que as primeiras representações imagéticas de Cristo tenham sido inspiradas no mito de Orfeu (que, por sua vez, é uma derivação do culto a Dionísio<sup>8</sup>).

---

<sup>7</sup> Esta rápida menção ao pensamento de Freud, via texto de Hebert Marcuse, justifica-se pela posição central que a temática do erotismo (enquanto instância de atuação de Eros) ocupa na tese. O imaginário da cultura psicanalítica no século XX esteve impregnado pela ideia de afirmação da vida em função do prazer, através da oposição de Eros (o amor) contra a pulsão de morte (*Tanatus*). Embora o escopo da teoria freudiana seja em vários pontos incompatíveis com o universo de ideias *junguianas* (Marcuse se refere explicitamente a Jung enquanto “reacionário e mistificador”), cabe registrar aqui essa forte referência ao mito grego de Eros em Freud, mito que será retomado no terceiro capítulo da tese, através da obra de James Hillman. Por ora Paúl Ricoeur ajuda a esclarecer um pouco a noção freudiana do assunto: “La sustitucion de la libido por Eros obedece a um propósito muy concreto de la nueva teoria de las pulsiones: si el viviente camina hacia la muerte a impulso de um processo interior, eso que lucha contra la muerte no puede ser algo interior a la vida sino la conjugación de um mortal com outro mortal. Y a esa conjugación Freud la denomina **Eros**: el deseo del otro está implicado inmediatamente em la posición de Eros; es siempre em companhia de outro como ele vinete lucha contra la muerte, contra su **muerte**, tras la que va cuando está aislado y separado, a través de largos rodeos de adaptación al medio ambiente natural y cultural. Freud no busca aquel impulso em algún deseo de vivir inscrito em cada uno: el viviente *solitario* él sólo encuentra la **muerte**.” (RICURIER, 1990. p.251). “A substituição da libido por Eros obedece a um propósito muito específico da nova teoria das pulsões: se o vivente caminha para a morte no impulso de um processo interno, aquilo que luta contra a morte não pode ser algo interno à vida, mas a conjugação de um mortal com outro mortal. E Freud chama essa conjugação de Eros: o desejo do outro está imediatamente envolvido na posição de Eros; é sempre na companhia de outro que o vivente luta contra a morte, contra a sua morte, para a qual vai quando está isolado e separado, por longos desvios de adaptação ao meio natural e cultural. Freud não busca esse impulso em alguma vontade de viver inscrita em cada um: o vivente solitário encontra apenas a morte” (tradução do autor da tese).

<sup>8</sup> Não por acaso, o mito dionisíaco será evocado por Nietzsche no século XIX em sua elaboração de uma filosofia anticristã, como se verá no segundo capítulo.

Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão, então os símbolos de outro princípio de realidade devem ser procurados no polo oposto. Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais no mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a liberdade do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. A literatura conservou sua imagem. (...) O clima desta linguagem é o da “*diminution des traces du péché originel*”<sup>9</sup> - a revolta contra a cultura baseada na labuta sofrida, na dominação e na renúncia. As imagens de Orfeu e Narciso reconciliam Eros e Thanatos. (MARCUSE, 1981. p.148 e p.150)

Seria este fato (a escolha de Orfeu enquanto alegoria de Cristo) um sinal de que a força de Eros, na sua estreita afinidade com a paixão natural e o êxtase dionisiaco, insistia em atuar nos subterrâneos e catacumbas, ou seja, no inconsciente do ideário cristão? Seria este Orfeu erótico o agente que inspirou, através dos séculos posteriores, as reações estéticas que, por sua vez, expressam a necessidade de compensação da racionalidade apolínia exacerbada no cristianismo? Nas imagens do “primitivo” Cristo Orfeu, no entanto, o erotismo ainda é virtual, não emana do apelo sensual da imagem, apelo que não existe ali (pelo menos na perspectiva de um olhar do século XX). O intrigante aqui é pensar no simbolismo que a escolha da imagem sugere. Mais interessante é observar que, ao longo dos primeiros séculos da Idade Média, a imagem deste Cristo jovem músico imberbe, em ambiente natural e silvestre, cercado de animais (símbolos do instinto), tenha sido paulatinamente substituída pela sisuda e “respeitosa” imagem de um imperador juiz barbudo, como se vê na figura deste Cristo Pantocrator, da abside de Sant Climent de Taüll, pintado no século XII<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “Redução de vestígios do pecado original” (tradução do autor da tese).

<sup>10</sup> As imagens aqui apresentadas do Cristo Orfeu e do Cristo Pantocrator pertencem a contextos históricos e geográficos bastantes distintos, Portanto qualquer comparação entre as duas imagens deve levar em consideração esta discrepância cronológica e espacial. O Cristo Orfeu é a expressão iconográfica de um cristianismo nascente e o Cristo Pantocrator a manifestação de um cristianismo já incorporado ao estado romano. Essencialmente, o que interessa aqui observar é exatamente a mudança de perspectiva entre as duas condições: uma entidade juvenil (potencialmente sensual) ligada a natureza, ante a um posterior juiz, maduro e austero, mais próximo à figura de um imperador.



Figura 7

### 1.1.2 As figuras incorpóreas da iconografia medieval

Aqui faz-se necessário uma pequena digressão sobre a estética<sup>11</sup> predominante na arte pictórica medieval, em contexto cristão. Percebe-se que essa imagem do *Pantocrator* (Figura 7) está longe de ser realista<sup>12</sup>. Em comparação com desenhos atuais, ela estaria mais próxima de um *cartoon*, do que de um retrato falado. A polêmica em torno da função das imagens no culto e nas relações do homem com o sagrado já se estendia desde a filosofia platônica, tendo atingido momentos de extrema tensão nos primeiros séculos da Idade Média, particularmente no Império Bizantino, durante o período da chamada “questão iconoclasta”. A Igreja Católica, então em fase de consolidação de sua influência, foi obrigada a buscar o equilíbrio entre a proibição da idolatria (herdada de suas raízes judaicas) e a necessidade de difundir sua doutrina através de imagens, para uma população quase absolutamente analfabeta. A solução encontrada foi a adoção de padrões rígidos de representação (o “ícone”), de forma simplificada e não realista.

Quanto mais fiéis elas (as imagens) fossem, mais o artista cometera um pecado contra o Mandamento que proíbe imagens (...). Tudo o que não fosse relevante era melhor ficar de fora. Uma vez mais as ideias de clareza e simplicidade começavam a superar os ideais de imitação fiel. Entretanto, existe

<sup>11</sup> A palavra “estética” é empregada aqui no sentido de “concernente aos sentidos”, ou seja, em relação à forma como a imagem faz um apelo à percepção do observador, e não em relação a seu aspecto de *beleza ideal*.

<sup>12</sup> O termo “realista” se refere a uma reprodução do objeto externo, na pintura, tal qual este objeto é percebido pelo sentido da visão. Muito embora se saiba que tal percepção é sempre condicionada por fatores sócio culturais e históricos.

algo de comovente no próprio esforço que o artista faz para contar sua história tão clara e simplesmente quanto possível (GOMBRICH, 1988. p.89 e p.90).

Daí o caráter gráfico e esquemático predominante na arte pictórica medieval, que faz dela uma espécie de escrita iconográfica, ou seja: uma “bíblia dos iletrados”<sup>13</sup>. A constatação empírica disso está na existência da *biblia pauperum* (ou “bíblia dos pobres”), quase uma “história em quadrinhos” que ilustra diversas passagens bíblicas, com poucos textos, como se vê na ilustração abaixo.(ilustração 4<sup>14</sup>).

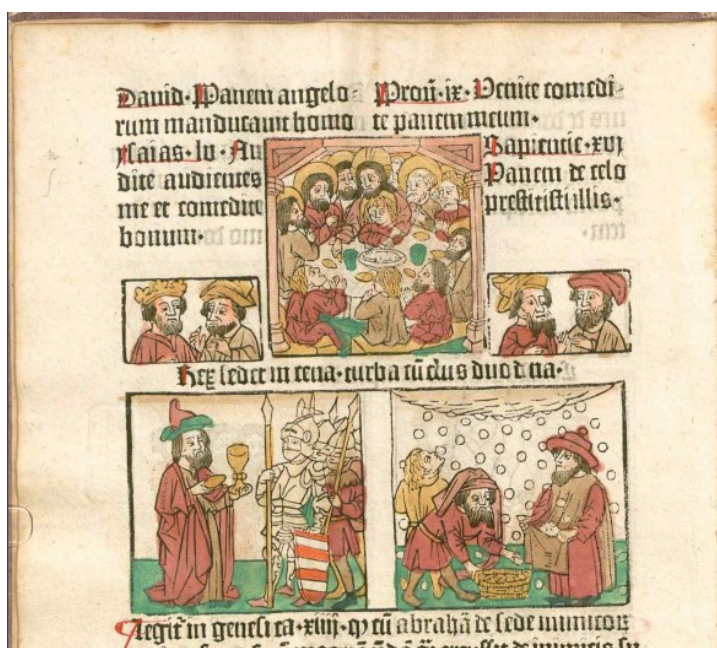


Figura 8

Esta é uma das razões objetivas apontadas pelos historiadores da arte, em relação às imagens pictóricas medievais, para a prevalência do aspecto bidimensional, de contornos duros e algo geométricos (quase uma forma de design gráfico), sem profundidade no espaço (as figuras estão todas em primeiro plano), como se vê na imagem daquele “Cristo Pantocrator” (figura 7). Não há corpo, volume nem espaço tridimensional assim organizado, tampouco grande preocupação com proporções anatômicas e demais sutilezas (como delineamento de músculos e detalhes de vestuário). Mas é possível também propor uma razão arquetípica e religiosa para esta tendência estética ao

<sup>13</sup> Termo retirado do título de um artigo da Professora Raquel Quinet Pifano (2011) “Pintura colonial: bíblia dos iletrados”, que apesar de se referir ao contexto do barroco colonial brasileiro posterior, fornece aqui uma conveniente metáfora, também para este contexto da alta Idade Média.

<sup>14</sup> Nesta página de uma *Biblia Pauperum*, é feita uma analogia didática (através de imagens) entre a Santa Ceia, a comunhão católica e a cena do Antigo Testamento em que Javé alimenta o povo Hebreu com maná caído do céu.

“incorpóreo”: o ideário cristão que busca segregar a sensualidade, rejeitar “este mundo” material e sensível (cuja paternidade é atribuída ao diabo, ou ao demiurgo gnóstico) enquanto sede dos prazeres, das tentações e do pecado. A negação da sensualidade e do erotismo não é só a negação do prazer enquanto pecado, representa um significativo rebaixamento moral do próprio corpo, a condenação deste mundo ctônico (terreno), em favor de uma existência totalmente espiritualizada, fundada no *Logos*, que se contrapõe a **Eros**. A propósito da obra de Clemente de Alexandria (“O Pedagogo”, escrita no século II), um dos primeiros “pais da igreja”, Michel Foucault observa a gradativa segregação do sexo (mesmo o conjugal) à condição de pecado da carne, em contraposição à razão:

O Pedagogo é, pois, o próprio Cristo; e o que ele ensina, ou mais exatamente o que ensina nele e o que é ensinado por ele é o *Logos*. Como Verbo, ele ensina a lei de Deus; e os mandamentos que formula são a razão universal e viva. (...) A união (conjugal) legítima deve desejar a procriação. (...) A busca do prazer por si só, mesmo no casamento, é contrária à razão. (...) A ligação entre eles (cônjuges) não deve ser da ordem do prazer e da volúpia, mas do “Logos”; não se deve tratar sua mulher como uma amante, não dispersar a semente de forma inconstante, manter os princípios da sobriedade – regras que os próprios animais respeitam. (...) Clemente de forma alguma por este meio, dá um valor espiritual ao ato sexual (mesmo no quadro da instituição matrimonial, mesmo que se proponham exclusivamente fins procriativos). O que, segundo ele, tem um sentido para a relação entre homem e Deus não é o ato sexual em si, mas o fato de que, realizando-o, segue-se o ensinamento, a “pedagogia” do próprio *Logos*. (...) De Clemente a Agostinho há, evidentemente, toda diferença entre um cristianismo helenizante, estoicizante, voltado a naturalizar a ética das relações sexuais, e um cristianismo mais austero, mais pessimista, que não pensa a natureza humana por meio da queda, e afetando as relações sexuais, consequentemente de um índice negativo. (FOUCAULT, 2020. p.26-28-35-45-71)<sup>15</sup>

Sabe-se, no entanto, como já foi dito acima, que algo do imaginário cristão católico fundamentou-se em tradições pagãs<sup>16</sup>. Tais conteúdos, de caráter ctônico (ligados

<sup>15</sup> Um aspecto tem ainda que ser ressaltado: o paradoxo de que, a despeito de uma unilateralidade na atenção ao espírito e ao *Logos*, e na condenação do ato sexual, não se negligencia o corpo, ao menos em Clemente, na sua dimensão potencialmente santa (apesar de eminentemente **erótica**). “Mas tampouco se trata, à maneira dualista, de uma recusa radical do corpo como princípio substancial do mal. Não se trata de um aprisionamento, mas de uma habitação do *Logos* no corpo, e a ‘temperança’ consiste em fazer de modo a que este corpo se torne ou permaneça o ‘templo de Deus’. A temperança não é desprendimento quanto ao corpo, mas movimento do *Logos* incorruptível no próprio corpo, movimento que o conduz até esta outra vida em que, e apenas lá, poder-se-á levar a vida angelical, na qual a carne inteiramente purificada não mais conhecerá a diferença entre os sexos e as relações que os unem” (FOUCAULT, 2020. p.64). Tal concepção, algo neoplatônica, pode ser observada em projeção posterior no Renascimento, quando Michelangelo elabora a série de desenhos sobre a ressurreição de Cristo, elevando o êxtase dionisiaco e a beleza física à condição do divino, como se verá adiante, ainda nesta seção.

<sup>16</sup> “A lembrança dos mistérios cíclicos continuava a obcecar os fiéis a tal ponto que a igreja teve de incorporar aos seus ritos muitas práticas **pagãs** do passado. (...) O rito que mais se conservou e que ainda guarda, para os devotos católicos, o sentido essencial dos mistérios da iniciação é a elevação do cálice” (HENDERSON, 1989. p.142). O termo “pagão” é de uso controverso. Por esta razão, a tese voltará oportunamente a discorrer sobre ele.

a terra) e sensuais (especialmente aqueles ligados a sensualidade feminina) foram, todavia, gradativamente eliminados em favor de um ascetismo e uma elevação espiritual mais ligadas ao *Logos* divino que ao **Eros** mundano. “O amor passou a ser dissociado do corpo para que os seres humanos pudessem alcançar união puramente espiritual com Deus” (QUALLS-CORBETT, 1990, p. 55). A terra, o corpo e a festa profana passaram a personificar o “inconsciente” (ou mais precisamente a “sombra”<sup>17</sup>) da Igreja, então identificada com o céu, o espírito e a santidade. Uma arte “cristã” não deveria, pois, insinuar a sensualidade própria deste mundo, mas apenas “ensinar”, da maneira mais simples possível, a observância ao *Logos* (enquanto razão divina).

De forma subterrânea, no entanto, os artistas sempre esboçam reações a este tipo de interdição, como é possível observar nesta *iluminura* de “O romance da rosa” (um célebre livro manuscrito ilustrado, datado do século XIV): duas freiras colhem de uma árvore, frutas em forma de pênis. Uma imagem irreverente e, por que não dizer, subversiva para o ambiente espiritual da época<sup>18</sup>.



Figura 9

<sup>17</sup> Segundo M. L. von Franz (1989, p. 168) a “sombra” (em relação a uma psicologia do indivíduo) é uma região do inconsciente que guarda “qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do *ego*. (...) Quando uma pessoa tenta ver a sua sombra ela fica consciente (e muitas vezes envergonhada) das tendências e impulsos que nega existirem em si mesma, mas que consegue perfeitamente ver nos outros”. Utiliza-se aqui a palavra “sombra”, portanto, para se fazer um paralelo metafórico entre a situação da entidade “igreja”, em seu caráter coletivo, e a situação de um indivíduo, uma personalidade.

<sup>18</sup> Mais curioso neste caso é constatar que a possível autoria da imagem seria de uma mulher: “Jeanne de Montbaston é a suspeita de ser autora das iluminuras que acompanham o códex Français 25526. O que tornaria tudo bastante interessante, a presença de uma mulher na feitura de um conjunto imagético tão **erotizado** e com teor humorístico. Ainda que isso não configurasse nenhuma anormalidade, pois as mulheres, diferente do que um imaginário ortodoxo poderia definir por absoluto, buscavam inúmeras estratégias para ocupar cargos e lugares que lhes seriam categoricamente negados sem a fluidez das relações humanas e as falhas nos controles. O caminho a chegar no seu nome é uma soma de peças que podem ser encaixadas através de uma bibliografia já interessada no tema” (LIMA, 2019).

Este grande poema (O romance da rosa) copiado à sua época em mais de trezentas versões, ainda preservadas hoje, faz apologia ao amor romântico e cortês, mesmo que de forma alegadamente misógina, questionando as estreitas amarras do claustro e do matrimônio católico romano. É quase um elogio ao adultério. Embora não seja uma peça de literatura eclesiástica, faz apropriação de uma imagem emblemática cristã (a freira) em situação que remete claramente à sensualidade<sup>19</sup>. Porém, a figura em questão ainda mostra freiras bidimensionais (sem volume corpóreo, sem expressão facial marcante), distantes, portanto, de um apelo sensual imagético mais efetivo. O “**Eros Triunfante**” e barroco de Caravaggio, por sua vez, em seu esplendor e dinamismo físico corpóreo, em três dimensões, sorri para às raquíticas freiras medievais ao longe, a quase trezentos anos de distância, no futuro (a tela de Caravaggio é de 1601 ou 1602)<sup>20</sup>.



Figura 10

---

<sup>19</sup> Sem mencionar aqui toda a miríade de significados simbólicos que se podem atribuir ao falo em contexto religioso não cristão, o que será abordado no terceiro capítulo desta tese.

<sup>20</sup> A tese voltará a Caravaggio, oportunamente, ainda nesta seção.



### 1.1.3 O resgate do corpo na transição para a Renascença (as *pathosformeln*)

O choque de contraste estético entre “as freiras com suas frutas fálicas” e “o Eros triunfante de Caravaggio” é posto aqui de maneira proposital, pois será necessário compreender a grande virada estilística que se opera na transição da arte medieval para o Renascimento (imediatamente anterior ao Barroco), realocando o corpo físico das figuras, com seu inevitável apelo erótico, ante a espiritualidade cristã. O tema será tratado nesta seção restritamente em seus aspectos formais e temáticos (relativos ao conteúdo), mas o significado psicológico e simbólico desta transformação será abordado em maior profundidade na primeira seção do segundo capítulo, que se ocupará do fenômeno da *enantiodromia*, segundo o ponto de vista *junguiano*.

A vivência do corpo e a celebração do instintivo (do comer e beber, da embriaguez que propicia o êxtase, da sexualidade que proporciona fertilidade<sup>21</sup> e vida) é largamente referenciada na literatura enquanto pertencente ao imaginário dionisíaco. Tal dimensão da vida esteve (e talvez, em certa medida, ainda esteja) estigmatizada também como pertencente ao terreno do “paganismo”, termo que acabou adquirindo sentido deletério, sendo aplicado para qualificar (ou desqualificar) aquilo que não é cristão. *Paganus* era simplesmente o termo que denominava, no latim da antiguidade tardia, aqueles que viviam no campo, portanto ligados ao cultivo da terra (a Mãe Terra, a natureza com seus ciclos), sendo que esta população era pouco permeável à doutrina cristã recém difundida, mantendo-se praticante ainda, embora de forma clandestina, dos antigos cultos a divindades não cristãs<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Importante ressaltar, desde já, que tal celebração do corpo não está sempre, nem totalmente, apartada de sua dimensão também espiritual. Mikhail Bakhtin, na obra “A cultura popular na Idade Média – O contexto de Rabelais”, reflete o carnaval enquanto momento de resgate, vivência e celebração do corpo, dando curso livre a suas “partes baixas” e periféricas (orifícios), sem deixar de salientar a dimensão simbólica e espiritual deste rito, mesmo evocando os cruentos cerimoniais de sacrifícios à deusa Mãe. “Assim, o primeiro *motivo* é o *corpo*. O seu caráter *grotesco* e *carnavalesco* salta aos olhos, a *primeira morte* (segundo a Bíblia, a morte de Abel foi a *primeira* sobre a terra) *aumentou a fertilidade da terra, fecundou-a*. Reencontramos a *associação do assassinio e do parto*, apresentada aqui *sob a aspecto cósmico da fertilidade da terra*. A morte, o cadáver e o sangue, grão enterrado no solo, faz aparecer a vida nova: trata-se aqui de um dos motivos mais antigos e mais difundidos. Conhecemos *uma outra variação dele: a morte semeia a terra produtora e fá-la parir*. Muitas vezes essa variação é embelezada com motivos **eróticos** (compreendidos naturalmente de maneira diferente a acepção estrita e específica do termo)”. (BACKTIN, 2010. p.286)

<sup>22</sup> A partir da incorporação do cristianismo pelo Estado romano “levou mais alguns séculos para que o cristianismo realmente penetrasse na vasta massa da população da Europa Ocidental, os camponeses, escravos ou ‘colonos’ semilivres (sic), que forneciam o alimento para seus mestres, romanos ou bárbaros, e para as cidades recrudescentes e decadentes. Fica aparente, pela documentação contida neste livro, que, para a maior parte da população rural até o século VIII (e frequentemente muito depois), uma certa forma de **paganismo** continuava pelo menos tão atraente quanto o cristianismo” (HILLGARTH, 2004. p.16).

O resgate do corpo nas imagens artísticas se deu, paulatinamente, no final da Idade Média, em paralelo à assimilação explícita deste imaginário dito “pagão”, sendo que o termo acabou estendido para designar também, e talvez principalmente, a mitologia clássica greco-romana. Da mesma forma, procede-se o redescobrimto, ou a reinvenção, das técnicas pictóricas antigas (já desenvolvidas por volta do século IV a.C., na Grécia), capazes de criar a ilusão de tridimensionalidade no plano bidimensional. A organização da ação dramática no espaço adquire profundidade: várias camadas sucessivas de ações e objetos se estendem do primeiro plano da imagem (mais “próximo do observador”) ao fundo infinito, através da perspectiva linear. Os corpos que se localizam neste espaço amplificado possuem volume: a luz volta a incidir sobre eles, gerando sombras. Cadáveres são dissecados para o estudo preciso da anatomia, propiciando o desenho realista do corpo humano, com o contorno dos músculos e as proporções “corretas” (ideais). O movimento corporal intenso volta a ser representado na imagem estática, mesmo que de forma potencial<sup>23</sup>.

Na forma e na temática, os artistas da Renascença promovem uma reconciliação erótica entre espírito e matéria, através de figuras híbridas, ao mesmo tempo cristãs e pagãs, etéreas e mundanas, masculinas e femininas (figuras andróginas, ainda que de forma dissimulada). O Renascimento vindouro expressará então nos “corpos de suas imagens”<sup>24</sup> a materialidade e a sensualidade feminina<sup>25</sup> perdidas na elevação da Virgem

---

<sup>23</sup> Freud interpreta a escultura de Moisés (feita em 1515 ou 1516), talvez a obra prima de Michelangelo, como a estátua de um homem em estado de fúria contida, prestes a se levantar: pura libido represada, o que expressaria uma tendência de temperamento do próprio artista. “O Moisés, assim, faz parte de um todo e não podemos imaginar que a figura se destinasse a despertar no espectador a expectativa de que estivesse prestes a pular de seu assento e atirar-se para criar um tumulto por sua própria conta. (...) E, na verdade, posso lembrar minha própria desilusão quando, durante minhas primeiras visitas a San Pietro in Vincoli, costumava sentar-me em frente a estátua, na esperança de que então a visse levantar-se sobre o pé alçado, atirar ao chão as Tábuas da Lei e dar vasão a sua ira” (FREUD, 2012). No segundo capítulo da tese haverá oportunidade para estabelecer um rápido paralelo entre esta tendência à interpretação personalista de Freud e o método *junguiano*: Freud se concentra na figura do autor e seu drama familiar. Jung se concentra no mito ou arquétipo subjacente à imagem (embora ressalte a importância de considerar a condição do indivíduo que cria o símbolo). James Hillman (autor *junguiano*), por sua vez, procura concentrar-se **na própria imagem**.

<sup>24</sup> “O corpo das imagens” é o sugestivo título do livro de [Jean-Claude Schmitt](#), que trata de forma extensa sobre as imagens religiosas cristãs medievais.

<sup>25</sup> A associação recorrente feita aqui entre os termos “feminino” e “erotismo” pode parecer tendenciosa. Mas tal associação se justifica no contexto medieval, que privilegiava a dimensão espiritual ascética, atribuindo-lhe, em seu simbolismo central (a trindade), um caráter marcadamente masculino. Isso, em detrimento da dimensão erótico sensual, então associada à “tentação” do feminino e do pecado: “O quatro significa o feminino, o materno, o físico; o três, o masculino, o paterno, o espiritual. (...) A divindade cristã é uma, em três pessoas. A quarta pessoa no drama celeste é indubitavelmente o diabo. (...) Do ponto de vista moral, é o pecado do homem (...). O elemento feminino é silenciado na divindade, pois a interpretação

e na condenação das bruxas: “por um lado, o feminino era intocável, pois era elevado às alturas celestes; por outro, era rebaixado como depravado e vil” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.62).

Uma arte de temática mitológica antiga e clássica (Vênus ou Afrodite, Baco ou Dionísio, Eros ou Cupido, ninfas e sátiros) passa a conviver (por graça da burguesia em ascensão, que deseja ornar palácios e outros espaços públicos) com a arte sacra tradicional, o que não deixou de causar incômodo no meio eclesiástico (como se verá, às portas do Barroco). A partir do século XIV, o corpo, em seu caráter eminentemente sensual, irá se manifestar e se impor, tanto na arte sacra, quanto na arte para ambientes domésticos ou públicos, não necessariamente religiosos (arte profana), basicamente de três formas: **1)** na nudez das figuras, **2)** na expressão do sofrimento ou da emoção intensa e **3)** na sugestão do movimento livre da figura humana, através do esvoaçar de roupagens, cabelos e membros. A expressão do sofrimento ou do êxtase, da emoção intensa através do corpo e de seu movimento, foi chamado de *pathosformeln* (ou fórmulas do *páthos*) pelo historiador da arte Aby Warburg (2013). As *pathosformeln* tem uma de suas principais matrizes de referência estética na descoberta arqueológica do “grupo (ou complexo) de Laocoonte” (que se vê na ilustração abaixo): uma impressionante escultura helenística, que funcionou de modelo a ser estudado pelos artistas da Renascença.



Figura 11

---

do Espírito Santo como Sophia-Mater é considerada herética. O drama metafísico cristão, o ‘Prólogo no Céu’ só conhece atores masculinos (...). O elemento feminino deverá obviamente estar em algum lugar, presumivelmente no escuro” (JUNG, 1991. p.37 e p.162). A tese voltará a este tema em profundidade no segundo capítulo.

O achado de “Laocoonte” pode ser considerado a própria metáfora de uma antiguidade clássica e “pagã”, com seus mitos característicos, sendo literalmente “desenterrada” (retirada do inconsciente).

De maneira geral, a retomada de referências explícitas e específicas às personagens mitológicas sensualizadas da antiguidade clássica, manteve-se restrita à arte não religiosa, ou seja, à arte produzida para a ornamentação de ambientes privados ou público-mundanos<sup>26</sup>. Por vezes, no entanto, a temática religiosa cristã se vê inevitavelmente contaminada, mesmo que de forma indireta e dissimulada, por este imaginário flagrantemente antigo (não exclusivamente greco-romano, diga-se de passagem) e “pagão”, em estreito diálogo com os hermetismos e esoterismos perpetrados pela Idade Média (alquimia, astrologia, cabala, gnose, etc). Na primeira seção do segundo capítulo, será abordado em maior profundidade o aspecto simbólico e psicológico da inicial exclusão e posterior inclusão do feminino, do mal, da sensualidade e da realidade corpórea (não espiritual) no imaginário cristão, com as consequências daí derivadas. Cabe aqui, no entanto, antecipar a referência a um suposto aspecto andrógino da imagem de Cristo, em algumas representações renascentistas, enquanto forma de reação (consciente ou inconsciente) a esta postura unilateral da igreja na Idade Média.

#### 1.1.4 O aspecto andrógino da figura de Cristo

Em sua condição de *Adam Secundus* (o “segundo Adão”, do qual o criador retira Eva, agora identificada com a própria Igreja), Cristo deveria conter em sua imagem simbólica elementos representativos do masculino e do feminino, na medida em que ele assume, no simbolismo católico, a mesma função que teria um andrógino (ou totalidade) original, presente em diversos mitos de criação.

Na antiguidade, manifestamente a partir da doutrina gnóstica do homem primordial hermafrodito, penetraram no cristianismo certas influências e aí produziram a concepção que Adão foi criado como um andrógino. Como então Adão é o protótipo de Cristo, e Eva, surgida do lado dele, é o da Igreja, nesse caso se torna compreensível que a partir daí pudesse originar-se uma representação pictográfica de Cristo com caracteres nitidamente femininos. Tal caráter conserva até hoje a imagem de Cristo na arte religiosa. A **androginia velada** (grifo do autor da tese) da imagem de Cristo corresponde ao hermafroditismo do *Lapis* (pedra), o qual sob esse aspecto está

---

<sup>26</sup> Por mais que o corpo das divindades cristãs fossem embelezados ou ganhassem algum apelo erótico através da *pathosformeln*.

consideravelmente mais próximo das concepções gnósticas (JUNG, 2011 p.154).

O tema da “androginia de Cristo” permeia escritos gnósticos e alquímicos medievais e chegou a ser considerado “recentemente” (no dizer de Jung) também pelo pensamento católico, no livro *Die Gnosis des Christentums (A gnose do cristianismo)*, surgido em 1939) de Georg Koepfen. “Com o *placet* episcopal (...), Koepgen fala do conflito apolíneo-dionisíaco da Antiguidade, cuja solução cristã consiste em ‘que na pessoa de Jesus o masculino esteja unido ao feminino’. (...) ‘Se no culto cristão a Deus se encontram reunidos homens e mulheres com direitos iguais, tem isso mais do que um significado casual: é a realização da androginia (*Mannweiblichkeit*) tornada visível em Cristo” (JUNG, 2011. p.154). Como se percebe, o aspecto andrógino de Cristo, sob o ponto de vista teológico e metafísico, constitui “a concessão máxima da Igreja à problemática dos opostos. A oposição entre o luminoso e o bom, por um lado, e o escuro e mau, por outro, permaneceu em conflito aberto” (JUNG, 1991. p.31), sendo ainda que “a androginia de Cristo concebida exclusivamente como espiritual e simbólica escapa a qualquer conexão com a natureza<sup>27</sup>” (JUNG, 1991. p.484).

Quanto à expressão pictórica deste símbolo (mesmo que de forma velada ou inconsciente, por parte dos artistas) Jung é categórico ao afirmar: “**A iconografia medieval conhece** representações de Cristo com seios femininos, de acordo com as palavras do Cântico 1,1: ‘Meliora sunt ubera tua vino’ (Os teus seios são mais deliciosos do que o vinho)” (JUNG, 1982. p.195). Da mesma forma, a psicóloga norte americana June Singer (adepta da psicologia analítica), também afirma: “a figura de Cristo é aqui<sup>28</sup> claramente andrógina, **como é em toda a iconografia medieval**” (SINGER, 1995. p.109). As frases genéricas “a iconografia medieval conhece” e “como é em toda a iconografia medieval” (grifadas propositadamente pelo autor da tese), levam a crer que a tendência (mesmo que velada e inconsciente) para a representação pictórica de um Cristo andrógino faz-se ampla e evidente, senão generalizada, na arte medieval. No entanto, uma

---

<sup>27</sup> Natureza enquanto dimensão sensório material e, portanto, potencialmente erótica, diga-se de passagem.

<sup>28</sup> A autora, assim como Jung, refere-se a “um fragmento do documento gnóstico intitulado *Pequenas Inquirições de Maria* e citado por Epifânio”, que “mostra como Cristo, o ‘Segundo Adão’, é incluído na órbita do simbolismo sexual através de uma história análoga à do Adão edênico. Cristo teria levado esta Maria ao topo de uma montanha onde, diante de seus olhos, gera de si mesmo uma mulher, com a qual passa a manter relações sexuais. Se este simbolismo rude ofende hoje a nossa sensibilidade, não é difícil imaginar o efeito que deve ter tido sobre os cristãos dos séculos II e IV. O autor do texto certamente estava ciente disso, pois escreve que Maria ficou tão chocada com o que vira que tombou ao chão, desfalecida” (SINGER, 1995 p.108).

pesquisa realizada pelo autor da tese, em relativamente vasto acervo de imagens de Cristo, elaboradas entre os séculos IV e XII, não constatou de forma convincente esta suposta evidência<sup>29</sup>. A não ser que se considere (como se vê nas ilustrações abaixo) que o delineamento bem marcado dos músculos peitorais do Cristo morto, ou crucificado, sejam sugestões sutis e subliminares de contorno dos seios de uma mulher.<sup>30</sup>



Figura 12 - Cristo morto. Século X.



Figura 13 - Cristo morto – século X (detalhe do peito, na vertical).

<sup>29</sup> O próprio Jung aponta de forma objetiva apenas uma fonte imagética a esse respeito, em nota de rodapé número 416, do parágrafo 191 do livro “*Mysterium Coniunctionis*”, volume 14/2 das obras completas: “Cf, por exemplo, a estampa do batismo no Codex Lat. Mon. de Reichenau, 4.453 da Biblioteca do Estado. (GOLDSCHMIDT, A. *Die Deutsche Buchmalerei II*, Munique: Kut Wolff, 1928, estampa 27).” (JUNG, 2011. p.154).

<sup>30</sup> Mais interessante, sob o ponto de vista da simbologia da *Mysterium Coniunctionis*, é reparar, na figura 14 (no quadrante superior da imagem, simultaneamente à esquerda e à direita da cruz), a presença do apóstolo João e da virgem Maria ou, em diversos outras imagens semelhantes do mesmo período, a presença de alegorias do sol e da lua, enquanto símbolos da polaridade entre masculino e feminino, reintegradas pelo sacrifício da crucificação. O significado simbólico da própria cruz enquanto elemento de integração dos contrários, será também abordado no terceiro capítulo da tese.



Figura 14: Cristo crucificado entre os medalhões contendo os rostos do apóstolo João e da virgem Maria (eventualmente, em outras imagens semelhantes, substituídos pelas alegorias do sol e da lua).



Figura 15: Cristo crucificado (detalhe do peito).

Aqui é necessário fazer uma observação sobre aquilo que o autor da tese chamará de “testemunho das imagens”: tudo o que se pode saber de maneira minimamente segura a respeito de uma imagem, é aquilo que ela mesma diz em suas próprias formas. Todo o resto, os “textos” adjacentes, serão sempre acréscimos subjetivos, especulações, conjecturas. A forma incólume, tal como é apreendida (e relatada ou “re-imaginada”,

segundo James Hillman<sup>31</sup>) pelo observador, mesmo com certa interferência de suas predisposições ideológicas ou afetivas, já é a mensagem possível contida na imagem. O que não é pouco. Dito com outras palavras: a imagem é implacável e inexorável, quando considerada corajosamente e sem subterfúgios em seu significado manifesto. Pensando dessa forma, é possível realmente considerar que aqueles semicírculos colocados entre os contornos de um dorso humano bidimensional sejam seios.

Considerando esta linha de raciocínio, pode-se dizer que algumas imagens da Renascença, com elaboração formal distinta (mais “realista”, no sentido de “*simulacro do real*”) em relação à Idade Média, constituem testemunhos ainda mais eloquentes da tentativa (inconsciente ou não) de integrar à imagem de Cristo os aspectos femininos corpóreos (e sensuais) negligenciados ou mesmo interditados pelo dogma. Observe-se o caso de Cimabue, um artista italiano do século XIII, considerado revolucionário tanto em termos técnicos quanto estilísticos. Este célebre precursor do Renascentismo, sugere de forma esmerada e pioneira os músculos e o volume corporal de seu Cristo crucificado (como se vê nas figuras 16 e 17): sente-se que há um corpo humano pregado naquela cruz, não apenas os contornos simplificados de um desenho bidimensional. Mais do que isso: os quadris largos e os peitos precisamente delineados (como se disse a respeito da sugestão de seios naquelas imagens medievais) configuram nitidamente um corpo feminino, efeito intensificado pela sinuosidade da postura corporal em “S”. Este Cristo crucificado torna-se flagrantemente andrógino, dotado até mesmo de certa languidez sensualizada.

---

<sup>31</sup> O “método imaginativo” de interpretação dos símbolos, a partir da obra de James Hillman, será abordado no segundo capítulo desta tese. A orientação fundamental deste método é “ficar com a imagem”. Fica-se “com a imagem” no processo de interpretação, porque é exatamente ela, e só ela em si mesma, que pode dar seu testemunho mais autêntico.



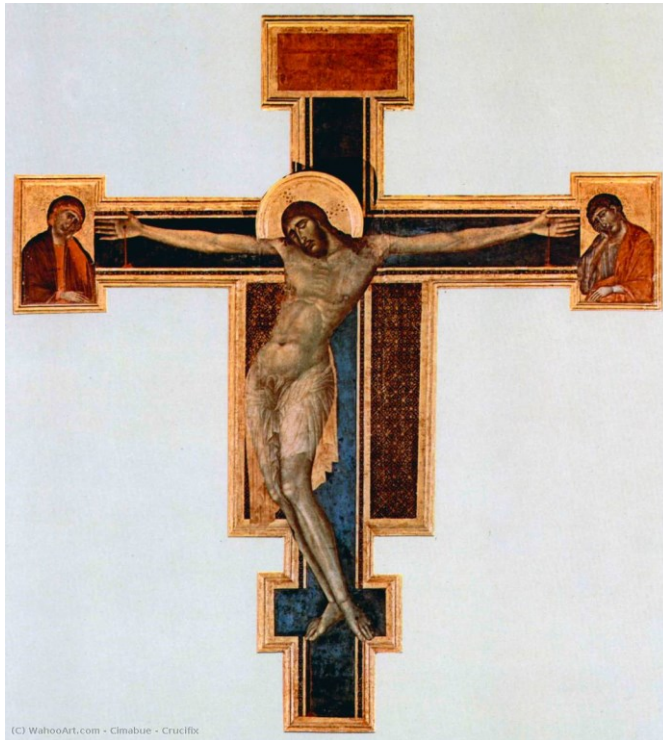


Figura 16 - Cristo crucificado de Cimabue (*Florence*)<sup>32</sup>.



Figura 17 - Recorte da silhueta do corpo em alto contraste (feito pelo autor da tese).

<sup>32</sup> "CRUCIFIX (448x390 cm), Florence, Musée de Santa Croce. - En 1274 cette peinture apparaît déjà comme une imitation du Crucifix de Coppo et Salerno à Pistoia, ce que prouve sa datation pré-coce. C'est donc l'œuvre de base qui permet de comprendre le changement de vision qui s'est opéré chez Cimabué avant même son départ pour Rome" (CHEFS -D'OUVRE, 1968). "Em 1274 esta pintura já aparece como uma imitação do Crucifixo de Coppo e Salerno em Pistoia, como evidencia a sua datação precoce. É, portanto, a obra básica que nos permite compreender a mudança de visão que ocorreu em Cimabué antes mesmo de sua partida para Roma" (tradução do autor da tese).

Não se pode afirmar que tal elaboração da imagem tenha sido uma atitude consciente do artista, mas talvez a tentativa inconsciente, involuntária, de solução daquele mesmo problema simbólico herdado da Idade Média: a falta de um elemento feminino na imagem da divindade cristã que é, não obstante, símbolo de uma totalidade integradora. O que se pode afirmar com certeza é que este crucifixo destoa de maneira evidente em relação a outra pintura do mesmo autor, com rigorosamente a mesma temática (figura 18). Nesta segunda imagem, a expressão facial de Cristo é mais severa (menos serena e suave), o formato do corpo é nitidamente mais reto e a sinuosidade da postura corporal menos intensa, o que delineia um perfil marcadamente mais masculino, austero e apolínio (figura 19). A datação de ambas as imagens não é precisa nas fontes consultadas, o que dificulta avaliar qual das duas representa um desenvolvimento posterior do estilo, em relação à outra. O mais provável é que o Cristo mais andrógino seja posterior.



Figura18: Cristo de Cimabue (*Arezzo*)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> “*CRUCIFIX (336x267 cm), Arezzo, Saint-Dominique*. Attribuée à Cimabué par Toesca, c'est l'oeuvre la plus ancienne du maître retrouvée jusqu'à ce jour. Le modèle des derniers Crucifix de Giunta y apparait repris et repensé à la lumière de la plastique dramatique de Coppo, et atteint une beauté d'une violence exaspérée” (CHEFS –D’OUVRE, 1968). “Atribuída a Cimabue por Toesca, é a obra mais antiga do mestre



Figura 19 - Recorte da silhueta do corpo em alto contraste (feito pelo autor da tese).

Um outro exemplo da androginia específica da imagem de Cristo, já na alta Renascença (século XVI), pode ser observado neste quadro do “Cristo benediciente” (figura 20), pintado em 1520 por Rafael Sanzio. Percebe-se o rosto imberbe, de traços delicados e expressão meiga<sup>34</sup>, com quase ausência de barba<sup>35</sup> (figura 21) e os quadris flexionados que ressaltam curvas sugestivamente femininas (figura 22). Quanto a este “Cristo benediciente” de Rafael, é significativo o fato de que tenha sido feito a partir de uma encomenda particular para “devoção pessoal” (doméstica) do comprador<sup>36</sup> e não para uso cultural eclesiástico, o que provavelmente propiciou ao artista certo desprendimento criativo em relação ao cânone.

---

encontrada até hoje. O modelo dos últimos Crucifixos de Giunta aparece aqui retomado e repensado à luz da plasticidade dramática de Coppo, e alcança uma beleza de violência exasperada” (tradução do autor da teste).

<sup>34</sup> Figuração de uma androginia comum e natural na sexualidade muitas vezes indefinida, ainda indiferenciada, da adolescência ou primeira juventude. Este aspecto é muito enfatizado pelos artistas da Renascença. Observe-se o Apóstolo João na Santa Ceia de Leonardo Da Vinci, ou o São João Batista, enquanto prefiguração de Cristo, representado pelo mesmo artista como Baco (caso que será abordado adiante, nesta mesma seção).

<sup>35</sup> Ausência daquela barba austera e farta, que caracterizava o Cristo “juiz e imperador medieval”, o *pantocrator*. Jung afirma, aqui abordando um texto poético literário, não uma imagem pictórica: “Em MECTILDES DE MAGDEBURGO, a alma observa, no momento em que o Senhor a beija, que Ele não tem barba, contra toda a expectativa. Falta-lhe significativamente o sinal da masculinidade” (JUNG, 1982. p.195 – 196).

<sup>36</sup> MESTRES DO RENASCIMENTO, 2013. p. 58.



Figura 20: “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio.

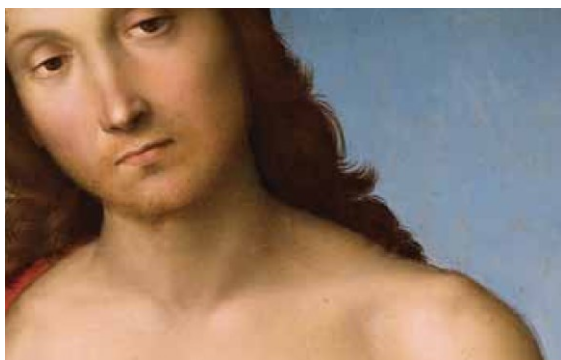


Figura 21: “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio (detalhe do rosto).

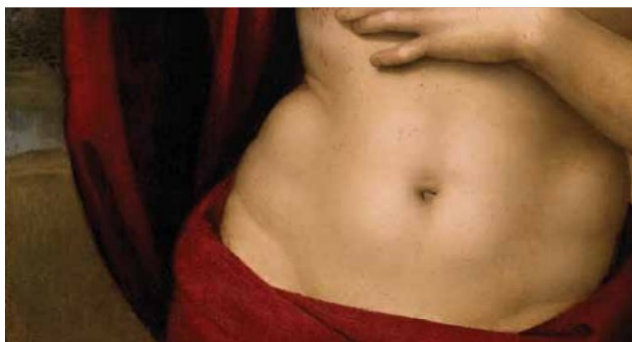


Figura 22: “Cristo benediciente”, de Rafael Sanzio (detalhe do quadril).

No caso de Cimabue, pela ausência de testemunho pessoal ou de seus contemporâneos, não se pode conjecturar que a injunção do aspecto corporal feminino na figura de Cristo tenha sido consciente, mas provavelmente a manifestação espontânea do arquétipo do *antropos*: o homem deus andrógino, o *Adam secundus*, ou seja, a expressão simbólica de uma totalidade original. Porém, nos casos de Rafael, Leonardo e também, como se verá, de Michelangelo, é possível conjecturar que eles tivessem conhecimento da filosofia platônica clássica, que julgava o enlevo provocado, não só pela beleza em geral, mas pela beleza andrógina em particular, uma expressão do divino. Este aspecto da questão é importante para aquilo que a tese pretende colocar, nas seções e capítulos posteriores, a respeito das obras contemporâneas de Obá e Simone: aqui se evidencia o quanto as dimensões da sexualidade e da espiritualidade se tocam em seus extremos, na busca permanente de superação das dicotomias entre masculino e feminino<sup>37</sup>, bem e mal, luz e trevas, consciência e inconsciente,. Compreendidos por este ângulo, talvez se tornem menos chocantes as hóstias fálicas de Matheus de Simone e o corpo nu com a deusa virgem de Antônio Obá (ver imagens e descrição das obras na terceira seção deste capítulo).

---

<sup>37</sup> Nas palavras de Frijof Capra (1999. p.115 e p.116): “Uma das principais polaridades da vida é a que se refere aos lados masculino e feminino da natureza humana. Assim como ocorre com a polaridade do bem e do mal, da vida e da morte, tendemos a sentir desconforto perante a polaridade masculino/feminino em nós mesmos, razão pela qual conferimos destaque a um ou outro desses polos. A sociedade ocidental favoreceu, tradicionalmente, o lado masculino de preferência ao feminino. Em vez de reconhecer que a personalidade de cada homem e de cada mulher é o resultado de uma interação entre elementos femininos e masculinos, estabeleceu uma ordem estática em que se pressupõe que todos os homens são masculinos e todas as mulheres femininas, e conferiu aos homens os papéis principais e a maioria dos privilégios sociais. Essa atitude deu origem a uma ênfase exagerada nos aspectos *yang* – ou masculinos – da natureza humana, isto é, atividade, pensamento racional, competição, agressividade, etc. Os modos de consciência *yin* – ou femininos -, geralmente descritos através de palavras como intuitivo, religioso, místico, oculto ou psíquico, foram constantemente suprimidos em nossa sociedade orientada por valores masculinos.

No misticismo oriental, esses modos femininos são desenvolvidos, procurando-se alcançar uma unidade entre os dois aspectos da natureza humana. Um ser humano plenamente realizado é aquele que, nas palavras de Lao Tsé, ‘conhece o masculino e contudo conserva o feminino’. Em muitas tradições orientais, o equilíbrio dinâmico entre os modos masculino e feminino constitui o alvo principal da meditação, sendo frequentemente ilustrado em obras de arte. Uma soberba escultura de Shiva no templo hindu de Elephanta mostra três faces do deus: à direita, seu perfil masculino, demonstrando virilidade força de vontade; à esquerda, seu aspecto feminino, gentil, encantador, sedutor; e ao centro, a união sublime dos dois aspectos na magnífica cabeça de Shiva Mahesvara, o Grande Senhor, irradiando serena tranquilidade e indiferença transcendental. Nesse mesmo templo, Shiva é igualmente apresentado em sua forma andrógina – metade masculino e metade feminina -, em que o movimento fluente do corpo do deus e o sereno desprendimento da face dele/dela simbolizam, uma vez mais, a unificação dinâmica do masculino e do feminino”.

### 1.1.5 Cupidos e querubins em Bernini e Rafael

Mesmo no ocidente, a prática místico-ritualística do “hieros gamos”<sup>38</sup> (ou casamento sagrado entre os princípios existenciais do masculino e do feminino) também expressa este fato inexorável: existe um princípio feminino ctônico e sensual que insiste em participar da esfera espiritual, de acepção masculina. Da mesma forma, existe a experiência religiosa que adquire algo de êxtase sexual. Lembre-se a expressão algo erótica do corpo e da face de Santa Tereza D’ávila (na escultura do século XVIII, feita por Gian Lorenzo Bernini) em seu “gozo” ou êxtase místico-barroco, como se vê na ilustração abaixo.



Figura 23

A santa e escritora mística conta que certa vez viu à sua esquerda um anjo em forma humana. Era de baixa estatura e muito belo, seu rosto reluzia e deduziu que devia ser um querubim, um dos anjos de mais alto grau. “Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus”, descreveu Santa Teresa. “A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de

<sup>38</sup> Nas religiões ocidentais pagãs (não cristãs) no contexto mediterrâneo e do oriente próximo, ainda na antiguidade tardia, relata-se reminiscências de um culto que envolve este ritual. “Ao tomar parte nas festividades, descobrimos que a celebração culmina com o *hieros gamos*, o casamento sagrado. Tal ritual consiste na tradicional reconstituição do casamento da deusa do amor e da fertilidade com seu amante, o jovem e viril deus da vegetação. A prostituta sagrada escolhida, uma devota considerada como a personificação da deusa, une-se ao monarca regente, identificado com o deus” (QUALLS-CORBERTT, 1990, p.31). A autora aqui faz referência a um antigo ritual de fertilidade da terra, em nota de rodapé em que cita S.H. Hooke, *Babylonian and Assyrian Religions*, p.54.

Deus” (Texto disponível em <https://www.acidigital.com/noticias/uma-flecha-divina-marcou-o-coracao-de-santa-teresa-davila-e-sua-autopsia-confirmou-45694> Acessado em 05/04/2022).

O quanto a imagem destes “anjos querubins” (no caso acima, armado de sua flecha com a ponta incandescente) foi associada deliberadamente pelos artistas renascentistas (através de seus *putti*) à figura mítica grega de **Eros** (e às vezes ao próprio menino Jesus), é digno de nota.

Os Carracci<sup>39</sup> haviam colocado pequenos emblemas nos cantos de suas famosas galerias. Esses *putti*<sup>40</sup> são os dois Eros que simbolizam a luta entre o amor sagrado e o amor profano. A moda dos emblemas é favorecida pela Companhia<sup>41</sup>. Ela utiliza, para ilustrar as verdades da fé, a iconografia pagã. O padre Menestrier o aprova: “As figuras da história profana e até mesmo da fábula podem servir para fazer emblemas sagrados”. A ponto de ver-se Cupido, aureolado, tornar-se o Menino Jesus. Não se entra na Companhia sem ter feito um currículo de humanidades (BESANÇON, 1997. p.292).

Aqui far-se-á um parêntese, para a descrição de duas imagens, antes que se prossiga com a discussão sobre estes *putti*. Observe-se na última Madonna de Rafael, a “Madonna di San Sisto”, de 1512 (figura 24), tanto no movimento das pernas (que faz evidenciar a forma do joelho) quanto no esvoaçar do panejamento de seu manto, uma discreta manifestação da *pathosformeln*, descrita por Abi Warburg. Esta sutil sugestão de movimento contrasta com a contenção total do movimento em suas “madonas” anteriores (figura 25). Rafael talvez tenha aqui feito um ensaio para a exuberante *pathosformeln* de sua posterior entidade pagã Galateia, na tela “O triunfo de Galeiteia”, de 1514 (figura 26). Estas duas telas, a “Madonna di San Sisto” e “O triunfo de Galateia”, coincidentemente ou não, são consideradas por muitos as duas obras primas de Rafael.

---

<sup>39</sup> Irmãos pintores do contexto pós-renascentista (denominado Maneirismo - séculos XVI e XVII) que fundaram uma importante escola italiana de pintura.

<sup>40</sup> Os *putti* (figuras de crianças angélicas, eventualmente armadas de flechas, que se confundem por vezes com a figura clássica de Eros) talvez tenham aqui função ornamental similar aos jovens nus (*ignudi*) de Michelangelo, que ladeiam e pontuam as cenas bíblicas no teto da Capela Sistina. Referindo-se ao quadro “Tondo Doni”, que representa a Sagrada Família, Gilles Néret questiona: “que vem então fazer esta grinalda de efébos, de *garzoni*, que ornamenta o fundo do quadro, senão dar prazer ao pintor que acha natural prestar homenagem à beleza que ele prefere? Estes *Ignudi*, ainda adolescentes, encontrar-se-ão mais maduros, na abóboda da Capela Sistina, menos **anjos sem asas** (grifo do autor da tese) do que rapazes chegados, conhecidos do artista, parecendo não haver qualquer razão para estarem ali, entre tantas cenas bíblicas altamente significativas, a não ser, uma vez mais, para darem testemunho da sua beleza ambígua” (NÉRÉT, 2005. p.9). A tese voltará a Michelangelo ainda nesta seção.

<sup>41</sup> **Companhia de Jesus**, grifa o autor da tese.



Figura 24 – Madonna di San Sisto (Rafael).  
Um discreto ensaio de *pathosformenl*.



Figura 25 – Outra Madona de Rafael,  
anterior e bem mais “austera”.





Figura 26 - O triunfo de Galeiteia (Rafael).  
As *pathosformen* total.

Note-se também, agora sim, para o que interessa neste momento: a presença dos *putti* (no quadro da Galeiteia “pagã”) e nos “querubins” (no quadro da madona católica di San Sisto). Os querubins, figurações de seres celestiais e angélicos, possuem expressão sorrateira, ou mesmo maliciosa, e contemplam a virgem, não das alturas, mas da parte inferior – terrena e ctônica – do plano pictórico. Já os *putti* (com suas flechas de fogo passional, tais quais a do anjo de Santa Tereza D’ávila), figurações do deus pagão Eros, pairam flanando na esfera azul celeste etérea. Teria sido esta flagrante inversão de posições algo intencional?

Antecipando mais uma vez o método de James Hillman (que será abordado no segundo capítulo deste escrito) o autor da tese propõe aqui uma re-imaginação dos devaneios (sonhos?) de Rafael, re-articulando os elementos das duas imagens para sugerir-lhes um significado talvez inusitado. Coloque-se o Eros divino pairando sobre a Virgem (figura 27), qual o anjo feérico de Santa Tereza. Posicionem-se os olhares indiscretos dos querubins sob os mantos impudicos da Galeiteia pagã (figura 28), qual dois Eros espionando as partes íntimas de uma divina moça (aliás, sob os auspícios de Vênus, segundo a narrativa mitológica). Mudem-se as criaturas aladas de lugar, colocando-as assim em seus lugares mais devidos, segundo o bom modo litúrgico cristão e os maus modos da indecência pagã.



Figura 27 – Releitura de Rafael 1. O Eros com seu dardo de fogo paira no céu sobre a Virgem.



Figura 28 – Releitura de Rafael 2. Os indiscretos querubins espiam a deusa pagã a partir do chão.

### 1.1.6 A nudez em Michelangelo

As *pathosformeln*, que manifestam a nudez dos corpos, o sofrimento e o movimento extático (proveniente do êxtase), ganhou expressão neste contexto da arte religiosa cristã e renascentista, principalmente através da temática da crucificação e do sepultamento de Cristo. A propósito das cenas da crucificação deste período, Kenneth Clark chega a propor a noção de um “hieróglifo de *pathos*”<sup>42</sup>. Referindo-se especificamente ao retábulo de Grunnewald (que se vê na figura abaixo): “tal imagem simbolizaria a Encarnação, incapaz de dor ou morte”, onde as torções, contornos, contrastes e expressões de dor (no rosto e nas mãos) constituem “o gemido polifônico de um coro” (CLARK, 1956. p.197 e p.198).



Grunnewald.

Figura 29 – Cristo crucificado de

Tudo exprime com força irresistível os impulsos que afastam a humanidade (paradoxalmente, observa o autor da tese) do **paganismo**, da adoração do **corpo**. E contudo a base desta ideografia é ainda o nu (...). Bastante tempo antes da época do realismo, os ladrões crucificados são realistas. Os seus corpos grosseiros e toscos torcem-se e dobram-se de dor. São acidentais, enquanto o Cristo Crucificado é essencial: porque, tal como os primeiros nus

<sup>42</sup> “Essa personificação do nu que designei por patética (*pathos*) é sempre a expressão da mesma ideia: que o homem com todo o seu orgulho tem sofrido e é vítima da ira dos deuses. (...) Como os deuses gregos eram extraordinariamente belos, há uma certa tendência para nos esquecermos de que eles eram tão ciumentos como Jeová e ainda menos misericordiosos” (CLARK, 1956. p.189).

da Grécia, o seu corpo obedece a um cânone e satisfaz a um ideal interior (CLARK, 1956. p.197).

Estas obras, via de regra, apresentam a nudez parcial do personagem (pernas, torço e braços). Na obra de Michelangelo, no entanto, o salvador chega a ser representado totalmente nu, em desenhos de estudo e no crucifixo esculpido pelo artista ainda aos seus dezessete anos de idade, como se vê na figura abaixo.



Figura 30 - Crucifixo de Michelangelo.

“A ideia deste homem extraordinário foi a de compor tudo em função do corpo humano e das suas proporções perfeitas, na diversidade prodigiosa das suas atitudes e, além disso, em todo o jogo dos movimentos passionais e dos arrebatamentos da alma”. Mal hajam as críticas irrisórias e as acusações de introduzir o pagão onde se esperava o religioso e mesmo as de o furor dos bem-pensantes ao mostra-lhes em pormenor a nudez do homem. É, com efeito, ao corpo humano, tal como ele saiu da mão divina, que Miguel Ângelo manda que tudo diga, nem que seja do tecto de um altar pontifício<sup>43</sup>. Para Miguel Ângelo, a beleza humana, tal como ele a representa, é um reflexo da beleza celeste e, por conseguinte, deve reconduzir a alma ao divino quando se a contempla. É fazer obra piedosa, para um artista criador como ele, misturá-la com as imagens santas e chegar ao ponto de dar ao salvador “a bela vestidura da sua nudez (NÉRET, 2005. p.8).

Neste artista, assim como em Rafael e também em Leonardo (como se verá adiante), a tensão entre os potenciais ao mesmo tempo sacrílego e sagrado da nudez e do belo, adquire expressão de um matiz especial. Se nos artistas medievais e no mestre pre-renascentista Cimabue, a expressão de certo erotismo pode ser considerada fruto de um processo autônomo inconsciente, nestas personalidades da alta Renascença já existe a

<sup>43</sup> O autor refere-se aqui à Capela Cistina, cujo caso será abordado ainda nesta seção.

consciência filosófica (neoplatônica, ou “quase oriental”, como já disse Henderson) a respeito da contemplação da beleza do corpo humano que conduz ao divino<sup>44</sup>, o que se depreende não só das obras em si mesmas, mas também de suas próprias notações escritas e dos relatos de contemporâneos.

Kenneth Clark fala de um Michelangelo “mergulhado no neoplatonismo”, que “aceitou a impressionante iconografia nórdica (de Grunewald e de outros) sobre este assunto, o Cristo estendido nos joelhos de Sua mãe”, conferindo, porém “ao corpo de Nosso Senhor um tal requinte de beleza física que nos faz reter a respiração, como se fosse para suspender a ação do tempo” (CLARK, 1956. p 201). A respeito de alguns desenhos de estudo para a imagem da crucificação, em que o mesmo artista representa o Cristo também em total nudez (Figuras 31 e 32), Clark se pergunta: “Conseguiu Miguel Ângelo finalmente alcançar o fim que o tinha obcecado desde o tecto de Sistina e mesmo antes: apreender a beleza física com tanta firmeza a ponto de a poder transportar para o reino do espírito”? (CLARK, 1956. p.211).

---

<sup>44</sup> Assim Besançon descreve o “belo” e o “eros”, em relação ao divino, na filosofia platônica: “O amor é, pois, um desejo de imitar Deus, de participar da natureza divina em seu atributo essencial, a imortalidade (...). Essa busca segue um itinerário iniciático cujos degraus são marcados pelas visões sucessivas da beleza. Em primeiro lugar, a paixão amorosa por um belo corpo particular. Em seguida, ao atenuar-se a força desse amor por um só, a visão se amplia e abrange a beleza comum a todos os corpos que dela são dotados. Depois apreende a beleza das almas, a beleza das ações, das leis, das ciências: o iniciado tem agora sua atenção voltada para o oceano da beleza. (...) O eros orienta-se espontaneamente na direção do corpo humano: isso justifica provisoriamente as imagens, em particular o nu, os corpos nus dos deuses e dos heróis. (...) Enfim, o amor deixa o homem defrontar-se com a beleza maravilhosa, inefável. Ela é o próprio divino, que sua alma contemplou noutros tempos, antes de sua vida terrestre, e de que ela lembra confusamente. (...) O enamorado da beleza apoia-se na arte em seus primeiros passos, depois a abandona” (BESANÇON, 1997. p.61 e p. 62).



Figura 31 - Desenho de estudo para cena da crucificação (Michelangelo) 1 .

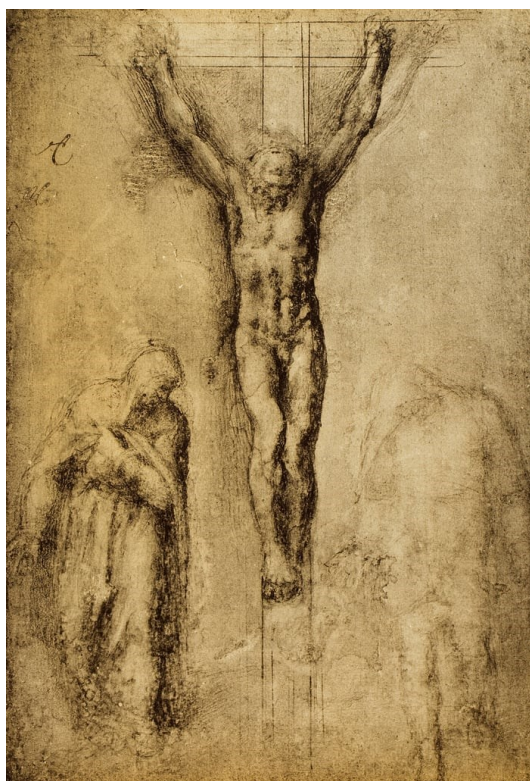


Figura 32 - Desenho de estudo para a cena da crucificação (Michelangelo) 2.

Vê-se que no apogeu da Renascença, os dois extremos de que tratam a presente tese (a saber, a sensualidade corporal pagã e o enlevo espiritual cristão) acabam por se tocar de qualquer forma, num arco *enantiandrômico*, através do neoplatonismo tardio, que tem a imagem do corpo nu como pivô. Na série de desenhos de Michelangelo sobre a ressurreição, tal síntese encontra-se expressa da maneira ainda mais flagrante:

Um desenho cuidadosamente concluído, existente em Windsor (figura 33), mostra uma cena **dionisíaca** (grifo do autor da tese) muito para além da imaginação da antiguidade. Os soldados, à esquerda e à direita, encontram-se nas “poses” de languidez da “Bacanal”; o homem nu que recua assustado é semelhante a um sátiro assombrado; mas a figura que irrompe da tumba, gigantesca e irresistível como uma força da natureza, tem uma singularidade rítmica, expressiva de uma vontade bem determinada, que a arte clássica nunca chegou a atingir. (...) Um estudo acabado da ascensão de Cristo, também em Windsor (figura 34), é talvez o mais belo nu em êxtase de toda a arte. A cabeça atirada para trás, os braços erguidos, a “pose” efêmera, o remoinho dos panejamentos, provêm todos dos velhos dançarinos **dionisíacos** (grifo do autor da tese). Mas quão maravilhosamente Miguel Ângelo foi bem sucedido na espiritualização do corpo, mesmo neste período de desejo físico. (...) *Ascender vivo fra gli spiriti eletti*<sup>45</sup>: estas palavras, num dos sonetos de Miguel Ângelo, resumem a sua ambição da vida. Neste desenho, o corpo humano liberta-se da pressão da terra através da beleza sensual. E mais que em qualquer outro, sentimos nele que uma resposta foi dada àquela prece. (CLARK, 1956. p.242 e p.243).



Figura 33 -  
Desenho de estudo

para a cena da ressurreição (Michelangelo).

<sup>45</sup> “Entre os espíritos escolhidos”. Tradução do autor da tese.



Figura 34 - Desenho de estudo para a assensão de Cristo (Michelangelo)

Uma última e mais célebre referência à obra de Michelangelo, ainda obviamente no contexto da Renascença, propicia aqui uma transição para o posterior ambiente político e religioso do Barroco, quando as tensões entre a imagética do erotismo e a arte sacra se tornam ainda mais agudas: o impressionante “espetáculo” visual que se vê no painel do Juízo Final, da Capela Cistina<sup>46</sup> (figura 35). Michelangelo pinta um Cristo belo e jovial, sem barba, de corpo atlético<sup>47</sup> (figura 36), cercado de figuras com a genitália exposta. O seu Cristo “juiz”, com extrema movimentação corporal, já incorporando o espírito dinâmico e dramático teatral da *pathosformeln*, foge ao padrão iconográfico católico vigente, que mostrava o imperador juiz sentado em seu trono, com postura rígida e severa ante a corte celeste de condenados e redimidos (figura 37).

<sup>46</sup> Realizado entre 1535 e 1541 (NÉRET, 2005. p.66).

<sup>47</sup> “N’O juízo final, Miguel Ângelo inclina-se para o desespero luterano e para uma assimilação por demais humanista do Cristo a **Hércules**, (...) um formidável testemunho das faculdades do homem e da arte, testemunho que repercute sobre a glória divina” (BESANÇON, 1997. p.295).





painel “Juízo Final” (Michelangelo).

Figura 35 - Visão geral do



“Juízo Final” (Michelangelo)

Figura 36 – O jovem Cristo de corpo atlético no



Figura 37 - Juízo Final segundo o padrão vigente desde a Idade Média.

O mestre de cerimônias do Papa, Biagio de Cesena, declarou publicamente “que era coisa muito desonesta num lugar tão respeitável ter pintado tantos nus a mostrarem sem pudor as partes pudendas, que não era obra para uma capela papal mas para termas ou lugar mal afamado”. Miguel Ângelo vingou-se do pobre Biagio representando-o no inferno (figura 38), com os braços de um Minos, impassível e vicioso, ao assistir o espetáculo, “com uma grande serpente enrolada às pernas, no meio de uma multidão de diabos. (NÉRET, 2005 p.71).

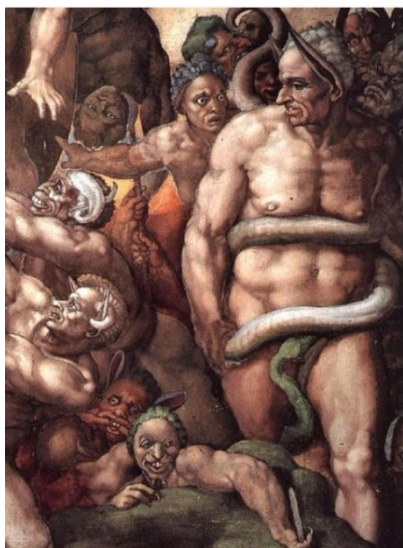


Figura 38 - Detrator de Michelangelo retratado no inferno.

Nota-se aqui já uma disposição de enfrentamento, das autoridades eclesiásticas e de parcela do público, em relação às posturas “ousadas” ou liberais (inovadoras) eventualmente adotadas pelos artistas. Em parte, esta disposição demonstra um desconhecimento, ou a interpretação distorcida, da tendência neoplatônica de valorização

espiritual da beleza do corpo.<sup>48</sup> “Esta opinião sobre o *Juízo Final* estava muito espalhada. N. Serni relatou ao cardeal Gonzaga, homem chegado ao Papa: ‘... se bem que a obra seja de uma beleza que vós, monsenhor, podeis imaginar, os hipócritas são os primeiros a achar os nus deslocados em tal lugar pois que mostram certas partes da sua anatomia. Outros dizem que Miguel Ângelo representou Cristo sem barba, que ele é muito jovem e não tem a majestade que convém” (NÉRET, 2005. p.19). A partir de reações como esta, chegou-se a cogitar, pura e simplesmente, a destruição do painel.

O Cristo de Miguel Ângelo não está sentado nem tem barbas, o que provocou escândalo. É um belo e jovem atleta, de braço levantado, não num gesto de condenação terrível e definitiva, mas antes num gesto apaziguador que marca o fim dos tempos e o acto final das vicissitudes humanas. (...) Aos olhos de Miguel Ângelo, no dia da “ressurreição da carne”, a beleza dos corpos nus era sinal da glória dos eleitos. Mas as acusações de obscenidades responderam-lhe o contrário e fizeram com que pesasse sobre o fresco a ameaça de ser destruído. O Papa Paulo IV contentou-se com mandar pintar, por Daniel da Volterra – alcunhado de “Braghettone” – pudicas bragas nas personagens. Foi preciso esperar por João Paulo II para definir o *Juízo Final* restaurado como o **“santuário da teologia do corpo humano”**<sup>49</sup> (NÉRET, 2005. p.68 e p.69).

Como afirma Fuviane Moreira (2018. p.260), “a partir da restauração concluída em 1994, foi possível recuperar a aparência que o júízo final provavelmente tinha em finais do século XVI, após a intervenção de Volterra. É sabido, todavia, que se mantiveram<sup>50</sup> os mencionados ‘fraldões’, estabelecidos por Trento, mas, que foram retiradas as intervenções realizadas posteriormente, entre os séculos XVII e XVIII”. A partir desta “cópia de Marcello Venusti (figura 39) da pintura de Michelangelo” (MOREIRA, 2018. p.260), que mostra a figura de “Catarina de Alexandria”, com o corpo abaixado, voltando o olhar para São Brás, pode-se ter uma ideia do aspecto original sugestivamente erótico (senão pornográfico) da imagem. “Ambos (sic) estavam, originalmente, completamente nus e o movimento de Catarina com a cabeça voltada para o sexo do homem, posição que Miguel Ângelo repete com frequência (...) – suscitou um

---

<sup>48</sup> Considere-se, porém, nesta história real, o conflito vivenciado e relatado pelo próprio artista, quanto a sua condição de cristão pecador, o que revela uma consciência aguda da severa incompatibilidade entre a vivência plena de um amor sensual (sabidamente homoerótico) e a moralidade cristã vigente: “Da dualidade deste amor da beleza do corpo, tanto como da alma, nasceram forçosamente sofrimento e criação que são justamente as duas forças que impulsionam toda a obra de Miguel Ângelo. Não há dúvida de que com ‘este coração de enxofre e esta carne de estopa’ que a si mesmo ele atribuía, e de que ele responsabiliza o seu criador num soneto célebre, ele sucumbiu às fraquezas da carne e de um e de outra fez uso tão livre com os rapazes, cujos nomes balizam a sua vida, como Botticelli e Vinci o faziam, como é notório, com os seus *garzoni*. Mas, é porque ele era ‘um homem pecador, de pecados habituais’, como ele repete dolorosamente em seus poemas, que ele pôde sofrer e criar” (NÉRET, 2005. p.9 e p.10).

<sup>49</sup> Grifo do autor da tese.

<sup>50</sup> Mesmo nesta restauração recente, já sobre o pontificado de João Paulo II, observa o autor da tese.

verdadeiro escândalo. O ‘Bragettone’ pintou véus sobre este ‘gesto pouco honesto’” (NERET, 2005. p.72)<sup>51</sup>.



Figura 39 - Catarina de Alexandria e São Brás em cópia de detalhe do painel original feita no século XVI.



Figura 40 - Aspecto do painel após as interferências de Volterra (ainda no século XVI). As interferências foram mantidas na restauração feita no século XX.

<sup>51</sup> Na figura 40, vê-se a “repintura (...) realizada por Daniele da Volterra, após ter removido com cinzel a imagem anterior” (FUVIANE, 2018. p.260).

Michelangelo responde ao Papa: “Dizei a Sua Santidade que se trata de coisa pouca, que pode facilmente ser posta em ordem. Que Ele olhe simplesmente por pôr o mundo em ordem: reformar uma pintura não custa muito” (NÉRET, 2005. p.78). Observe-se agora o caso de Leonardo Da Vinci.

### 1.1.7 O São João Batista dionisiaco de Leonardo da Vinci

O corpo retomado na Renascença<sup>52</sup>, e inevitavelmente sensualizado, instaura definitivamente na arte a tensão, que se intensificará no Barroco, entre o *Eros* dionisiaco e o *Logos* apolíneo cristão. Segundo Alain Besançon, “a devoção sensível invoca a imagem patética (referente ao grego *pathos*, grifa novamente o autor da tese), e esta deve ser multiplicada para responder a uma devoção mais ativa e popular. (...) Do prisma da arte, a imagem sagrada contém o profano. Do prisma teológico, a imagem profana fala do sagrado. (...) Assim, desde o século XV, o autor (que é talvez Gerson) do *Tractatus pro devotis simplicibus* receia que representações lascivas, e até mesmo a nudez do crucificado, possam impelir os fiéis a pensamentos vergonhosos” (BEÇANÇON, 1997. p.272-273).

Mesmo na arte sacra, como se tem visto até aqui, existe uma “contaminação” pelo profano, não apenas através do corpo, brutalizado ou sensualizado, mas também através do imaginário mitológico pagão. Veja-se aqui mais um caso notório, pela polêmica perpetrada na ocasião: os dois quadros representando São João Batista, atribuídos a Leonardo Da Vinci. No primeiro, aparece o busto do santo, sobre um fundo quase absolutamente negro.

---

<sup>52</sup> Ainda em sua mais elevada expressão de beleza neoplatônica, mesmo que na emoção e no movimento de êxtase descritos na *pathosformeln*, ainda que no êxtase espiritual expresso em Santa Tereza Dávila.



Figura 41 - São João Batista do Louvre (Leonardo da Vinci).

Assim, “a figura de Baptista, emergindo do plano de fundo quase preto parece ser feita de luz (...). O quadro dá forma visual aos primeiros versos do *Evangelho segundo S. João*, que descreve aquele que foi enviado para testemunhar ‘a luz que brilhou nas trevas’” (ZÖLLNER, 2006. p.90). Ao mesmo tempo (para além desta leitura que enfatiza o profundo sentido espiritual do quadro), as feições levemente efeminadas do santo e seu sorriso ambíguo ou irônico, que remete às expressões de Monalisa e Sant’Ana (do mesmo Da Vinci), ensejaram uma interpretação diversa, embora não excludente: “as sombras leves imbuem o tom da figura com uma aparência muito suave e delicada, quase com um efeito andrógino<sup>53</sup>, que levou a que este retrato fosse interpretado como uma expressão das inclinações homossexuais de Leonardo”. (ZÖLLNER, 2006. p.90). Para além desta visão flagrantemente psicanalítica, outra leitura de caráter simbólico sugere o seguinte:

Leonardo, leitor do “Banquete” de Platão e do “Comentário do Banquete” de Marcílio Ficino, não ignorava o sentido profundo do mito de Andrógino, velho como o mundo, visto que se encontram vestígios dele no Vêda hindu, no Zend-Avesta persa e no Gênesis, em que Deus criou o homem à sua imagem, macho e fêmea. A separação dos sexos, segundo Platão, é o castigo imposto por Zeus aos andróginos que, como os titãs, se revoltam contra os deuses. Mas como a finalidade do mundo era regressar à “Inteligência, o Deus macho e fêmea que é a vida e a luz”, quanto mais o portador do tirsos se aproximar da imagem divina, mais digno será de ser inspirado por Baco. (BERENCE, [1974?]. p.271).

<sup>53</sup> Mais uma vez aparece a figura do “ser humano andrógino”, agora não exatamente na personagem “Cristo”, porém no seu antecessor mais autorizado, o “Batista”.

Como se vê, é provável que a opção por representar um São João Batista de aspecto andrógino (já com alusões a Baco)<sup>54</sup> seja mais devido a um conhecimento filosófico (neoplatônico), por parte de Leonardo, a respeito do significado simbólico religioso deste mito antigo, adaptado à mística cristã, do que a uma provocação carregada de picardia pueril, em alusão à própria homossexualidade. Conjecturas a parte, seguem-se os fatos, registrados pelos contemporâneos.

No segundo quadro (este, de atribuição questionável a Leonardo, talvez tenha sido pintado por um aluno, a partir de um desenho do mestre), o santo aparece seminu, de corpo inteiro, contra a paisagem de um deserto.



Figura 42 - O Baco (ou o São João Batista?), também “do Louvre”.

Ele também tem feições andróginas e (conforme orientava o cânone herdado da Idade Média) aponta para o que deveria ser a cruz de Cristo em sua mão.

---

<sup>54</sup> “As feições doces e suaves, aquele braço de um modelado tão delicado, aquela carnção macia, quase feminina, tem qualquer coisa de ambíguo que lembra, até certo ponto, os andróginos da época romana” (BERÉNCE, 1974. p.270).

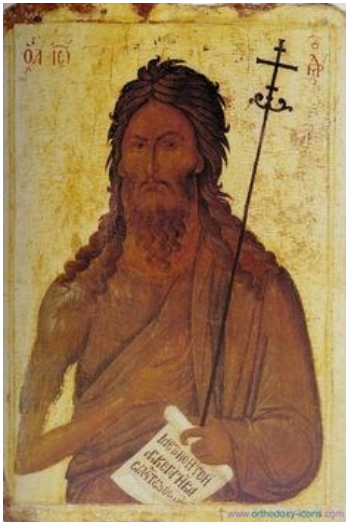


Figura 43 - São João batista, apontando a cruz em sua mão, segundo a iconografia medieval.

Mas a “cruz” que se vê na figura 42 não possui o eixo horizontal: ela é, na verdade, um tirso<sup>55</sup> dionísíaco. Este quadro foi chamado, em diferentes registros históricos, às vezes de “Baco”, às vezes de “São João batista”. A imagem teria sido alterada, décadas após a morte de Leonardo, por um outro artista, que teria eliminado maliciosamente o eixo vertical da cruz e acrescentado à cabeça do santo uma coroa de hera.

Fred Beréncé, no entanto, acredita que o quadro tenha sido pintado originalmente, seja por Da Vinci ou por seu aluno, já enquanto representação de Dionísio. Não seria de desconhecimento do pintor, a relação simbólica existente entre o São João Batista do cristianismo e aquele deus grego.

Trata-se, sem dúvida nenhuma, não de uma confusão, mas da expressão de um símbolo hermético que remonta mais uma vez a Platão e às origens do cristianismo. Parece que a figura de São João é uma espécie de trindade que resumia na sua pessoa Baco, o iniciador dos mistérios antigos, São João Batista, o anunciador de Cristo e dos Evangelhos, e São João Evangelista, que explica os mistérios do cristianismo. (...) Lembremo-nos ainda que, durante toda a Idade Média, Cristo crucificado aparece rodeado de dois santos: São João e São João Evangelista. Quando Leonardo pintou *São João* do Louvre parece ter-se inspirado nestas ideias. O dedo de São João que aponta para a cruz como o de Baco que aponta para o tirso, mostram ambos o símbolo da iniciação (BERÉNCÉ, 1974 p.270).

<sup>55</sup> Fino e comprido bastonete de madeira ostentado pelo deus Dionísio (em representações imagéticas antigas) e, provavelmente, também portado pelos iniciados durante os ritos dionísíacos originais.



O fundamental na abordagem deste episódio é constatar a reação da época à atitude criativa e ousada de Leonardo, em associar publicamente a figura cristã de São João Batista, com a figura pagã de Dionísio.

Mas a jovem beleza nua no deserto depressa deixou de ser vista somente a luz do cristianismo. (...) Esta transformação do santo num deus libertino e pagão (figura 42) evidenciou uma ambiguidade que estava já presente do retrato de João Batista (figura 41), e que Cassiano del Pozzo descreveu, em 1625, do seguinte modo: "João Batista no deserto. A figura um terço mais pequena (sic) que o tamanho real, é extremamente delicada, mas não é especialmente agradável porque não evoca o nosso respeito, falta-lhe decoro e semelhança com a figura tradicional" (ZÖLLNER, 2006. p.91).

O São João abertamente dionisíaco (também chamado "Baco do Louvre"), situado na paisagem rochosa (figura 42) traz um acréscimo de ousadia em relação ao "São João do Louvre" (emergindo qual luz das trevas, na figura 41), que já era, por sua vez, considerado andrógino. Mas esta ousadia inovadora nada tem de provocação gratuita à sensibilidade do público fiel católico: ela opera uma reelaboração simbólica da imagem, que leva em consideração o embate entre a tradição cristã e a tradição greco-romana, em novo contexto sócio cultural de revalorização do humanismo, em direção à natureza sensual e corpórea negligenciadas durante séculos de cristianismo ascético. É um sintoma agudo, uma expressão, através da arte, do fenômeno *enantandrômico*, já em processo na psique coletiva. Processo que irá se intensificar nos séculos vindouros, não só na arte, mas na filosofia, na política e nos costumes.

Como se viu nos casos anteriores, ainda no contexto da Renascença, mas estendendo-se pelo Barroco, a reação de instituições religiosas e do público em geral, em relação às liberdades adotadas pelos artistas em suas representações sacras, começa a se tornar mais frequente e evidente, talvez pelo crescente estado de racionalização e conscientização manifesto em reações e contra reações (reforma protestante, contra reforma católica, iluminismo, movimentos burgueses anti clericais, resistências conservadoras monárquicas, etc) que passam a opor de maneira cada vez mais crispada as dimensões erótica e espiritual na esfera pública, intelectual e religiosa. A obra de Caravaggio, que se verá a seguir, constitui um exemplo dessa radicalização.

### 1.1.8 São Mateus e a lascívia de seu anjo inspirador, em Caravaggio

O Barroco é normalmente situado na história da arte como um período de produção artística que se estende, aproximadamente, do final do século XVI a meados do século XVIII (considerando-se o chamado “barroco tardio”, verificado principalmente nas colônias espanholas e portuguesas da América). Este período coincide com o momento posterior ao movimento da Reforma Protestante, podendo ser considerado um desdobramento deste fato histórico, no contexto do que ficou conhecido como Contra Reforma (ou Reforma Católica, movimento empreendido pela Igreja Católica em reação à Reforma Protestante). O protestantismo foi particularmente severo na proibição do uso de imagens para culto. Tendo isso em vista, a Igreja Católica, marcadamente no sul da Europa, intensificou a ênfase na imagem enquanto fator de persuasão e sedução dos fiéis, especialmente junto às camadas mais populares. Neste sentido, o Barroco de certa forma antecipa um fenômeno que se consolidaria no século XX: a arte começa a se transformar em espetáculo para as massas.

Um dos pilares da Reforma Protestante, como já mencionado, foi a proibição radical da produção de imagens, seja de episódios ou de personagens bíblicos. A partir do Concílio de Trento, em reação à Reforma, a Igreja Católica decidiu tomar as rédeas da inspiração dos artistas, impondo-lhe uma espécie de receituário temático. A arte, noutras palavras, foi forçada a uma certa direção, a direção das *massas*. Segundo Besançon (1997. p.281 e p.282), desde o concílio de Trento, “a atitude constante da Igreja foi de defesa das imagens, sagradas, mitológicas, profanas, desde que preservadas certas regras disciplinares. Tal é o princípio”. Quanto ao artista, “pede apenas que este não incentive a luxúria e que suas imagens não colidam com a fé”, posto que “as massas incultas e ignorantes têm necessidade de ser ‘emocionadas por espetáculos fora do comum’ (nota testamentário do papa Nicolau V), porque seu sentimento é fraco e se dilui com o tempo até reduzir-se o mais das vezes a nada”.

Durante o século XVI a questão das imagens **eróticas**, intencionais e supra-intencionais, tornou-se objeto de uma atenção cada vez mais preocupada por parte da hierarquia católica (...). Nessa atenção confluem dois fenômenos diferentes, mas estreitamente ligados entre si (num certo sentido o primeiro não era senão um aspecto do segundo). Por um lado, a tentativa de controlar a vida sexual de um modo extenso e minucioso. Por outro, o propósito de servir-se das imagens para restabelecer uma relação, frequentemente afrouxada ou rompida, com as massas dos fiéis (mas em alguns casos tratava-se até de estabelecer totalmente uma relação inexistente). (...) Aos olhos de um teólogo sem preconceitos como Politi, o denominador comum entre imagens eróticas e imagens sacras era a *eficácia*. Uma estimulavam o apetite sexual, outras a piedade religiosa (GINZBURG, 2007. p.121-122).

Percebe-se que as relações entre a cúpula da hierarquia católica e a esfera da criação artística no período barroco se mantêm através de uma delicada equação entre a vigilância severa do dogma e a tolerância conveniente do pragmatismo populista. O típico e cantado **conflito barroco entre carne e espírito**. Em relação aos padrões renascentistas anteriores, o Barroco pode ser considerado um estilo artístico de caráter fortemente expressionista e revolucionário, carregado de paradoxos dilacerantes (embora ele também seja considerado uma continuidade da pujança técnica e estética da Renascença, após o período intermediário conhecido como “Maneirista”).

Neste sentido, no que diz respeito à arte destinada ao culto religioso (especialmente o católico), há uma mudança de postura dos artistas em relação ao tratamento, ou abordagem, da temática ou narrativa religiosa contida na imagem. Além da intensificação do efeito visual de exaltação mística (ou êxtase religioso), com objetivos persuasivos, há uma nova valorização da imagem corporal, porém não mais em seu aspecto meramente belo e ideal. A figura humana é representada agora com realismo intensificado, trazido ao mundo com suas idiossincrasias, com apelo frequente a cenas de violência, que acentuam o heroísmo dos mártires, ou ao grotesco explícito das figuras, o que acentua sua precariedade humana. Os personagens bíblicos deixam de ser etéreos e sublimes, passando a ser homens e mulheres de “carne e osso”, com os pés no chão em ambientes familiares, comuns. O erotismo e a sensualidade adquirem um aspecto mais próximo ainda de sua existência terrena, banhados à luz dura do sol.

O pintor italiano Michelangelo Caravaggio (que viveu entre 1571 e 1610) talvez seja o mais radical representante dessa tendência. Ele é inclusive considerado o inventor da luz expressionista, antecipando este método de iluminação típico da fotografia e do cinema: uma única fonte de luz dura (que gera uma transição radical e marcada entre áreas de luz e sombra) incidindo lateralmente sobre objetos e personagens, o que realça a materialidade dos corpos e intensifica a dramaticidade da cena. Seus modelos humanos, por sua vez, não remetem aos padrões ideais de beleza e harmonia típicos da Renascença, mas são claramente pessoas do povo.

Para pintar a Virgem Maria presente no quadro “Nossa Senhora de Loretto” (figura 44), Caravaggio “escolheu como modelo, apesar dos alertas dos amigos, uma rapariga chamada Lena que vendia seus encantos perto da Piazza Navona. (...) Tradicionalmente, esta Nossa Senhora, muito popular, é representada suspensa no céu do santuário. Caravaggio escolheu mostra-la numa humilde casa de camponês, onde ela

recebe a homenagem enlouquecida de dois peregrinos idosos com os pés sujos”. Conseqüentemente, os padres responsáveis pela encomenda, hesitam em aceita-la: “o realismo dos rostos dos peregrinos é impressionante (Baglione considerá-lo-á obsceno!)” (LAMBERT, 2001. p.72).



Figura 44 - Nossa Senhora de Loretto (Caravaggio).

Em quadro posterior, “Nossa Senhora da Serpente” (figura 45), encomendado pelo próprio Vaticano, Caravaggio volta a utilizar a modelo Lena.

É um verdadeiro desastre. Michelangelo nunca tinha ido tão longe no realismo – alguns afirmam, na vulgaridade. “Porque é que” escreveu Roberto Longui, “precisamente quando se apela a sua responsabilidade e à sua ambição Caravaggio se sentiu impelido para a interpretação mais brutal? (...) O tom dominante da obra tem uma forte ressonância plebeia. Santa Ana, uma velha cigana, a Virgem com um vestido arregaçado como uma lavadeira, o Menino

nu como Deus o fez.” (...) *Nossa Senhora da Serpente* foi recusada, as portas de São Pedro – a consagração – fecham-se perante Michelangelo. “Neste quadro não se encontra nada mais que vulgaridade, sacrilégio, falta de respeito e desprezo”, escreveu o secretário de um dos cardeais, “Dir-se-ia uma obra de um pintor que sabe pintar, mas cujo espírito está obscurecido e afastado há muito de Deus, da sua adoração e de todos os bons pensamentos...” (LAMBERT, 2001. p.75 e p.78).



Figura 45 – Nossa

Senhora da Serpente (Caravaggio).

A ênfase dada aqui nestes dois quadros, apesar de não haver na atitude das personagens nenhum apelo propriamente erótico (desconsiderando o fato de que uma das modelos seria uma notória prostituta), se deve ao aspecto fortemente “mundano e popular” das figuras e à forte reação de repulsa das autoridades religiosas responsáveis pelas encomendas, que se manifestaram publicamente e recusaram-se a aceitar o resultado do trabalho, atitude que guarda similaridade com aquilo que tem acontecido às obras recentes que são objeto específico desta tese.

Com a tela “São Mateus e o Anjo” (figura 46), pintada em 1602 pelo mesmo Caravaggio, houve problema semelhante, desta vez envolvendo um elemento visual nitidamente erótico. A tela foi feita em duas versões. Uma primeira versão foi rejeitada pelos executores testamentários do Cardeal del Monte, que haviam encomendado a obra para ornamentação da Capela Contarelli. Neste quadro pode-se observar uma série de características que apontam para o já referido rompimento com o idealismo sublime de

representações iconográficas anteriores<sup>56</sup>. “Caravaggio envia-o dentro do prazo, mas o quadro é recusado porque o santo tem os braços de um camponês tacanho, calvo e barbudo, as pernas nuas e os pés sujos. O anjo que guia suas mãos tem uma atitude equívoca” (LAMBERT, 2001, p 63). A atitude “equívoca” do anjo pode ser lida aqui como “sensual”: ele está em pose corporal lasciva, com expressão facial e olhar lânguidos. O anjo tem os pés no chão, está em estreito contato físico (para não dizer intimidade) com o santo e guia suas mãos como se este fosse analfabeto.



Figura 46 - São mateus e o Anjo

(Caravaggio) Versão 1<sup>57</sup>.

Os clientes então exigiram a realização de uma segunda versão, que respeitasse os padrões determinados desde a Idade Média para a correta exposição do dogma relativo àquela narrativa bíblica: São Mateus agora é realmente um homem santo (possui auréola),

<sup>56</sup> Note-se, por comparação e curiosidade, a mudança estética em relação ao estilo medieval, já operada desde o Renascimento. A temática canônica é a mesma, porém, o corpo e a realidade material se impõem ao grafismo bidimensional e incorpóreo anterior, como se verá na figura 48.

<sup>57</sup> Este quadro foi infelizmente destruído na Segunda Guerra Mundial, durante a queda de Berlim. Esta imagem é extraída de registro fotográfico do original, estando por isso em preto e branco.

dotado da serena dignidade de um intelectual letrado, inspirado por um ser divino e celeste. O anjo paira no ar, em distância respeitosa, como se vê na imagem abaixo.



Figura 47 - São Mateus e o Anjo (Caravaggio)  
Versão 2.



Figura 48 – A título de comparação e curiosidade, vê-se aqui o padrão iconográfico medieval para a mesma temática (auréola no santo e distanciamento do anjo).

Caravaggio tem uma abordagem visceralmente realista da figura humana. É um caso especial e extremo, mesmo dentro do contexto barroco. Não se pode generalizar essa postura, mas outros artistas deste mesmo período, ao resgatarem (de forma ainda mais radical em relação ao que fez o Renascimento) aqueles elementos sensuais e ctônicos exilados do imaginário cristão, introduzindo nas imagens elementos de realismo figurativo, dramaticidade e teatralidade, deram um passo à frente na atualização daqueles símbolos religiosos ascéticos. Contribuíram assim para a criação de uma arte altamente persuasiva, atraente e mesmo sensualmente sedutora, principalmente aos olhos<sup>58</sup> dos gentios<sup>59</sup>, o que permitiu à Igreja Católica se reaproximar dos fiéis, ante a ameaça que representava o avanço da Reforma Protestante. Exatamente aquilo que se pretendia. Mesmo que estes artistas eventualmente não estivessem (provavelmente estavam) conscientes de seu papel, tiveram a intuição de um sentimento de época e transmitiram esta mensagem de maneira muito precisa a seus contemporâneos e ao futuro.

### 1.1.9 O simbolismo

O Barroco realizou, em certo sentido, o ápice da elaboração formal e do prestígio da arte religiosa feita para o culto nos templos. Com o seu declínio e a emergência do racionalismo iluminista a partir do século XVII, têm-se um outro cenário em formação. Besançon alude ao grande iconoclasta da reforma, Ítalo Calvino, para introduzir esta situação da imagem de temática religiosa cristã na arte pós-barroca (que ele chama de “ciclo moderno”), em ambiente racionalista:

Com esse grande autor, permanecemos no terreno clássico da iconoclastia cristã, cujos argumentos ele retoma com energia. Mas depois dele o ciclo moderno envereda por outros caminhos e não reproduz o ciclo antigo. Não se confina ao tema teológico, participa plenamente do novo clima introduzido pela ciência, pelo declínio da retórica, pela contestação da filosofia dos antigos, pela nova visão do mundo, uma nova sociedade, uma religião diferente. Não que os motivos religiosos desapareçam, mas eles se subtraem, são enterrados, são esquecidos, ou, digamos, saem do quadro tradicional (BESANÇON, 1997. p.14).

---

<sup>58</sup> “O que vemos suscita mais nossos afetos do que o que ouvimos’. Boaventura sugere, dir-se-á, que, se a fé nos vem pelos ouvidos, o fervor nos vem pelos olhos. No caminho da prédica e da conquista dos corações, que é aquele das ordens medicantes, a imagem, ajudada por uma fatura artística aperfeiçoada, desenvolve uma retórica da emoção” (BESANÇON, 1997. p. 269).

<sup>59</sup> Inclusive daqueles que viviam no campo, portanto ligados a terra, outrora chamados de *paganus*, origem do termo “pagão”.



Para se ter uma ideia da relativa e crescente orfandade criativa e estética das “pinturas para altares”<sup>60</sup>, basta ler a reação de Besançon em sua “visita à seção contemporânea do Museu do Vaticano, que se situa em seguida à seção de antiguidade e às coleções de pinturas reunidas pelos antigos papas” (BESANÇON, 1997. p.19). Prossegue o autor: “Diante dessas obras de tão má qualidade, somos tomados de um pavor que ultrapassa a esfera da arte. Em nenhum outro lugar a desolação do cristianismo moderno aparece sob uma luz tão crua – uma luz de hospital. Frente a essas pobres coisas agressivas (o acervo inclui até Bernard Buffet!), buscamos o mais frágil reflexo da majestade que Rafael, nas *loggi* que ficam bem próximas, transmitia do divino para o divino” (BESANÇON, 1997. p.19-20).

O acentuado racionalismo que sobreveio ao iluminismo (fenômeno pós-barroco) e ao advento da revolução científico industrial, que altera a percepção de mundo (especialmente nos espaços urbanos em franco desenvolvimento, onde os indivíduos se acham cada vez mais “atomizados”, deslocados de seus grupos originários) provoca uma reação comum nos artistas: a negação do realismo e da natureza, em busca de um ambiente de sonho e de irracionalidade. Os simbolistas do século XIX não fazem mais arte sacra (arte de encomenda para culto no altar). Porém, ao se distanciarem da realidade e se aproximarem do mito, da esfera simbólica e irracional, eles voltam inevitavelmente a tocar, **mesmo que de forma episódica e periférica**, o imaginário mitológico cristão tradicional.

É bem raro que os pintores encontrem ou reencontrem a ortodoxia cristã. O itinerário espiritual é aleatório e sempre confuso. Não que a iconografia cristã esteja inteiramente abandonada. Afinal de contas (...) a arte simbolista e expressionista multiplicou os temas cristãos: Natividade, Paixão, Crucifixo. Mas parece que estes temas, salvo exceção (...), não representam o centro da religiosidade simbolista, e sim eflorescências entre outras brotadas de um fundo religioso que não está estabilizado no cristianismo (BESANÇON, 1997. p.497).

Em outras palavras, os artistas acabam se apropriando novamente da temática religiosa confessional, de forma deliberada e não mais motivada “por encomendas” (especialmente na Inglaterra e na Alemanha protestantes e na França católica). Tem-se como exemplos, entre tantos outros, os quadros “A luz do mundo” (figura 49) e “A anunciação” (figura 50), que trazem para o cotidiano moderno, as figuras de Cristo, do anjo Gabriel e de Maria.

---

<sup>60</sup> Expressão de Ernest Gombrich, que funciona como título de um dos capítulos de seu livro “O uso das imagens”.



Figura 49 - A luz do mundo, de William Holman Hunt (1853).



Figura 50 – A anunciação, de Dante Gabriel Rossetti (1949-50)

A devoção inglesa deixou-se invadir, na pintura, por um **erotismo** consciente ou – o que é pior – inconsciente que a levou, com notável avanço em relação à França mas não em relação à Alemanha, às portas do simbolismo. (...) O mais importante é o “*revival* religioso” que envolve o simbolismo, o “segundo romantismo”, que suplanta o positivismo, o realismo, o cientificismo, que haviam dominado o centro do século (XIX - nota o autor da tese). O fato novo é que esta religiosidade já não é cristã, embora muitas vezes ela se diga tal, movida pela **vontade sincrética** que é um de seus componentes. (...) A geração simbolista foi a mais “**pensante**”, a mais sinceramente fixada em religião como não se vira outra igual havia muito tempo. (...) É raro que no fundo não se distinga, direta ou indiretamente, a influência de Schopenhauer (...) e seus avatares **nietzschiano** e freudiano (...). Ele tenta o artista em sua *hibrys* (descomedimento) de vidente e de iniciado. Ele o encaminha na direção de um **sagrado (sexual, satânico<sup>61</sup>, nilista)** sempre inimigo do mundo, que é sua marca religiosa própria (BESANÇON, 1997. p.16 -17).<sup>62</sup>

Uma pintura simbolista em particular é de interesse fundamental aqui, por trazer uma temática especialmente herética: o nu sensual feminino em justaposição ao símbolo cristão central, o crucifixo! Trata-se do desenho em *crayon* “A tentação de Santo Antônio” feito em 1876 por Félicien Rops<sup>63</sup> (1833-1898). Diante de um Santo Antônio apavorado, há uma linda e sorridente mulher nua, em formas perfeitas e sedutoras, amarrada à cruz e coroada de flores (não de espinhos), acima da qual se lê a inscrição **EROS** (no lugar de INRI). Ladeando a cruz, o diabo se abraça a cintura de Cristo e ambos escarnecem do santo, jocosa e festivamente. Fora outros detalhes escatológicos e animalescos, dois **querubins** em forma de caveira (qual **cupidos** da morte), complementam a cena. O aspecto feminino, erótico e demoníaco é justaposto às figuras

---

<sup>61</sup> O estudo da arte simbolista (quando se depara com termos como *erotismo*, *nietzschiano* ou *satânico*, associados a um imaginário religioso, cristão e simultaneamente mitológico “pagão”) conduz a um paralelo direto com o sentido mais profundo, ao mesmo tempo mítico-religioso e erótico, das obras de Antônio Obá e Matheus de Simone. O apelo à rearticulação no interior das imagens, entre signos extraídos tanto da religião confessional cristã quanto da mitologia mais popular, pode aproximar a obra destes artistas, a partir de uma visão imediata, descuidada e superficial, tanto do sagrado sublime cristão quanto do profano potencialmente “diabólico” (anticristão), com todos os problemas de interpretação e incompreensão daí decorrentes. Mas é precisamente sobre este “apelo à rearticulação” dos signos imagéticos que repousa o método de interpretação imaginativo de James Hillman, a ser explorado no segundo e terceiro capítulos da tese.

<sup>62</sup> Todos os grifos, nesta citação, foram feitos pelo autor da tese.

<sup>63</sup> “Rops era um espantoso e espirituoso artista gráfico que explorava alguns dos lugares-comuns do repertório simbolista com desapego e tendência teatral. Iniciara a carreira de modo completamente diferente, fazendo caricaturas e desenhos humorísticos para o semanário satírico *Uylenspiegel*, que fundara em 1856. A partir daí, como um grande *cinéaste*, apercebeu-se da deriva de clichés de seu tempo e brincou com eles de maneira magistral. Uma constante do seu trabalho é, por conseguinte, a Mulher, a Morte e o Diabo, um tema que maneja com uma ironia exuberantemente provocadora. (...) Podia-se dizer que antecipou o expressionismo” (GIBSON, 2006. p.87).

religiosas confessionais do crucifixo e do próprio Cristo, de maneira explícita, como se vê na imagem abaixo.

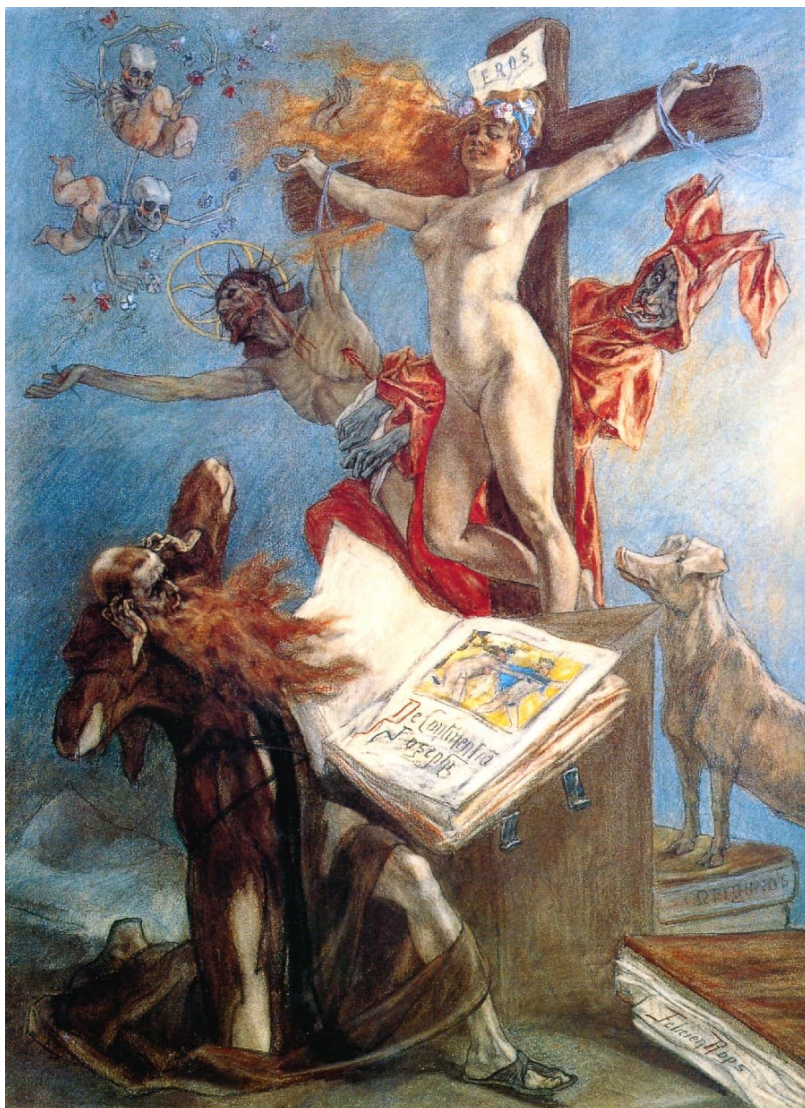


Figura 51 - A tentação

de Santo Antão, de Felicién Rops.

O tema da “Tentação de Santo Antônio” inspirou diversas obras pictóricas célebres. Duas delas, oriundas do período renascentista, serão utilizadas aqui, para estabelecer um paralelo histórico e temático: o quadro de Mathias Grünewald (ilustração 52) e um quadro do mesmo tema controversamente atribuído a Michelangelo (ilustração 53).



Santo Antão, de Grunewald.

Figura 52 – A tentação de



Antão, atribuída a Michelangelo.

Figura 53 – A tentação de Santo

As “tentações” de Santo Antônio bem poderiam ser comparadas a pesadelos do homem moderno. Na lenda católica, elas são descritas e personificadas através da visão

de criaturas animais e demoníacas<sup>64</sup>. Nas obras pictóricas, são monstros de aparência híbrida e grotesca, típicas do imaginário medieval (quando este se referia a seres infernais<sup>65</sup>). Mas curiosamente, o que o simbolista Félicien Rops encontra em seu “pesadelo infernal” (suas “tentações”) não são aqueles monstros medievais de Michelangelo e Grunewald (tampouco os morcegos e corujas de Goya<sup>66</sup>). A “tentação” do Santo Antônio simbolista é uma **total subversão do símbolo central do cristianismo**, transformado em imagem ao mesmo tempo erótica e demoníaca. Segundo uma leitura freudiana<sup>67</sup>, esta imagem transfere o desejo reprimido (que retornaria nos sonhos e fantasias em forma de monstros e “tentações”) para o terreno do feminino sensualizado e da blasfêmia contra o símbolo cristão (o crucifixo). Em termos *junguianos*, porém, esta imagem bem poderia ser o resultado de uma reação do inconsciente coletivo, realizada através do artista, à unilateralidade ascética do cristianismo em relação ao mal associado ao erotismo (ou seja, a reação *enantioandrômica* que será tema da primeira seção do segundo capítulo).

A temática do quadro justificaria o emprego de tais imagens sacrílegas (a mulher nua sobre a cruz ladeada pelo diabo e por Cristo, juntos), já que Santo Antônio, na narrativa original, é atormentado por visões demoníacas e também sedutoras. Mas a

---

<sup>64</sup>“Essa noite, por isso, fizeram tal estrépito que o lugar parecia sacudido por um terremoto. Era como se os demônios abrissem passagens pelas quatro paredes do recinto, invadindo impetuosamente através delas em forma de bestas ferozes e répteis. De repente todo o lugar se encheu de imagens fantasmagóricas de leões, ursos, leopardos, touros, serpentes, víboras, escorpiões e lobos; cada qual se movia segundo o exemplar que havia assumido. O leão rugia, pronto a saltar sobre ele; o touro, quase a atravessá-lo com os chifres; a serpente retorcia-se sem o alcançar completamente; o lobo acometia-o de frente. E a gritaria armada simultaneamente por todas essas aparições era espantosa, e a fúria que mostravam, feroz” (pequeno trecho do extenso relato sobre a vida e as provações do santo eremita Antônio, escrito por Santo Atanásio de Alexandria, no século IV. Disponível em [http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/monaquismo/vida\\_de\\_santo\\_antaol.html#26](http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/monaquismo/vida_de_santo_antaol.html#26) Acessado em 05/04/2022).

<sup>65</sup> No livro ilustrado medieval “O romance da rosa”, já mencionado anteriormente, existem diversas imagens que aludem a estes seres “grotescos e demoníacos”, típicos de certa iconografia tradicional que ainda se mantém viva tanto em Hieronymus Bosch (que também pintou um célebre quadro inspirado na lenda de Santo Antônio), quanto em Grunewald: dois renascentistas que perpetuam o imaginário mítico popular da Idade Média.

<sup>66</sup> Estes quadros de Michelangelo (assim atribuído) e Grunewald talvez tenham influenciado Francisco de Goya, em sua gravura “O sono da razão produz monstros”. Este pintor espanhol, não por acaso, é considerado um precursor do Simbolismo. No ambiente racionalista de Goya, tais “monstros” que assombram o indivíduo, não são mais espíritos maus, do terreno mítico religioso, mas são frutos do “sono” de sua razão iluminista. Ou seja, já estão transferidos para o local da “não razão”, do sonho e da imaginação: exatamente o terreno para o qual fugiram deliberadamente os simbolistas.

<sup>67</sup>“A história de Santo Antônio, o Eremita, como Hieronymus Bosch, Flaubert e Rops notaram todos, bem antes de Freud, é a de tendências reprimidas que vêm à superfície. (...) Freud citou esta obra como uma metáfora para o caso típico de repressão” (GIBSON, 2006. p.98).

tradição iconográfica de representação deste episódio, que passa por Michelangelo e Grünewald, evita ou mesmo descarta qualquer referência aos símbolos cristãos e a jovens sedutoras, enquanto personificações dessa “tentação”. Isto aponta para a mudança de postura do artista simbolista em relação ao cânone<sup>68</sup>, e da própria função, ou lugar, da temática religiosa em relação ao fazer artístico. Por mais que racionalmente exista a justificativa de que a imagem sagrada subvertida esteja encarnando exatamente o pecado ameaçador, tal imagem produz a imediata impressão de que “algo está fora do lugar”. Até porque a cena não produz repulsa ou horror, mas sim humor e irreverência, acompanhados de indisfarçável apelo erótico, na figura da mulher nua. Em outras palavras: sugere empatia e promessa de prazer, o que para a consciência cristã piedosa pode ser ainda mais chocante que os monstros de Michelangelo ou Grünewald. “A obra de Rops mostrando uma mulher nua substituindo Cristo na Cruz, é uma provocação considerável na atmosfera piedosa da Bélgica da época”, ou seja, em 1876 (GIBSON, 2006. p.98).

Em Michelangelo e Grünewald, tinha-se “arte a serviço da religião católica” (arte na religião), para fins de produção de objetos de culto. Em Rops, tem-se a “religião enquanto temática da arte” (ou seja, religião na arte), por deliberação e iniciativa do próprio artista. Esta mudança de perspectiva da arte em sua relação com as religiões, especialmente com a imagética católica, ocorre depois do Barroco e estende-se pelo Simbolismo, até atingir a arte contemporânea<sup>69</sup>. Este fenômeno é de fundamental importância para a compreensão do processo que a tese aborda. A arte sacra católica (feita para o culto), embora não deixe de existir no cenário pós-barroco, fica bastante apartada da história da arte, ou seja, deixa de ser “objeto” preferencial desta (como já referenciado acima, nas reflexões de Besançon).

É neste contexto que se inserem as obras contemporâneas que serão aqui interpretadas. Matheus de Simone e Antônio Obá, assim como o simbolista Félicien

---

<sup>68</sup> Como se vê neste comentário de Humberto Eco (2007. p.97), tal erotização das visões tentadoras do Santo é algo relativamente novo na história da arte: “O diabo em toda sua monstruosidade não apenas impera, aterrador, em miniaturas e afrescos, mas já tinha sido evocado vividamente nos relatos das tentações sofridas pelos eremitas (ver, por exemplo, a Vida de Santo Antônio de Atanásio de Alexandria). Nesses textos, ele assume também o aspecto convidativo de juvenzinhos ambíguos ou prostitutas impudentes, a tal ponto que, **nos tempos modernos**, entre romantismo e decadentismo, tem lugar uma **reviravolta quase blasfematória do tema da tentação**, destacando-se mais do que a feiura do diabo tentador e a força do eremita que resiste, a imagem tentadora do diabo e os langores do tentado (como em Flaubert, por exemplo)”.

<sup>69</sup> Embora grandes artistas ainda sejam eventualmente mobilizados pela igreja para produção de imagens para culto em templos.

Rops, são artistas que se apropriaram do símbolo e da temática religiosa católica para a composição de seus trabalhos, não constituindo as obras daí derivadas, em si mesmas, objetos de culto, a despeito da presença do símbolo religioso (seja ele o crucifixo em Rops, a santa de gesso em Obá ou a foto do ato eucarístico em Simone, como se verá na terceira seção deste capítulo). A temática religiosa quando está incrustada na manifestação artística (e não destinada em si mesma ao ritual ou culto, sob a ótica religiosa confessional) pode facilmente fazer a obra adquirir o caráter ou a pecha de “profanadora”, propiciadora de “vilipêndio” ao sagrado ou simplesmente “blasfema”, embora, numa visão mais acurada, tais obras promovam, na verdade, atualizações ou ressignificações do símbolo em transformação no tempo e no espaço.

#### **1.1.10 O cinema no século XX em transição para a arte contemporânea**

Aqui a tese encontra um problema metodológico que merece ponderação: parece haver um nítido hiato entre o histórico de tensões geradas por imagens pictóricas de temática erótico religiosa cristã, apresentadas aqui até o século XIX, e os casos recentes (relativos ao início do século XXI) a serem abordados nas próximas seções deste capítulo. Esta ausência de referências à arte pictórica do século XX<sup>70</sup>, poderia ser atribuída a uma limitação de abrangência da própria pesquisa (o que gera receio no autor da tese). Porém, uma observação mais atenta permite apontar três outras razões:

1) A mudança de status da própria arte destinada ao culto cristão (fenômeno abordado nos parágrafos anteriores, concernentes ao movimento simbolista), o que desloca as polêmicas, que antes se concentravam no seio da própria igreja, para um terreno em que outras dimensões da vida cultural (como a política, a filosofia e o próprio mercado de arte), relativamente descoladas, embora não totalmente alheias ao poder religioso institucional, podem atuar de maneira mais decisiva e autônoma.

2) O dinâmico tecido das relações sociais, que sempre enseja transformações nas moralidades vigentes, desenhou no decorrer do século XX (em que pesem as guerras, os

---

<sup>70</sup> No contexto do Surrealismo, posterior ao Simbolismo e herdeiro direto deste, existe pelo menos um caso emblemático a ser citado: Victor Brauner. Este pintor causou certo escândalo em 1924, ao pintar a imagem algo desfigurada e distorcida de um jovem andrógino, denominando a pintura de “Cristo em um Cabaré” Perceba-se que a tensão neste caso não é gerada pela imagem em si, mas pelo título, que acaba funcionando enquanto “legenda”, e associando o nome Cristo a um local ostensivamente profano, propício à vivência do erotismo e da sexualidade. Este quadro infelizmente encontra-se desaparecido.



fascismos e reacionarismos de toda ordem) um cenário inédito de crescente democracia e distensão, pelo menos aparente (em sua superfície), nas relações entre as instâncias da sexualidade e da espiritualidade, particularmente a partir da década de 60 (observe-se os movimentos feminista, gay, negro, ecológico, místico-esotérico oriental e de liberdade sexual em geral).

3) Ao longo do século XX o audiovisual, inicialmente com o cinema e a TV, firmou-se enquanto meio mais difundido, não só para as massas, mas também, posteriormente, para os espaços artísticos de fruição mais circunscrita (ambientes culturais específicos, como galerias, museus e eventos especializados), através de seus desdobramentos tecnológicos: o vídeo tape e o computador ou meio digital (sem considerar aqui outros meios como a fotografia, a indústria fonográfica, o teatro e a performance corporal). Os casos de tensão gerada pela associação entre erotismo e imagens cristãs talvez tenham se tornado mais comuns, ou mais notórios, nas mídias audiovisuais e, posteriormente, digital-virtuais, devido ao gigantesco alcance destes meios de expressão, junto ao grande público<sup>71</sup>, em todo o mundo. É o que se verá a seguir, em quatro exemplos mais célebres.

Primeiro exemplo: o cineasta espanhol Luiz Buñuel (1900 – 1983), autor de filmes com temática religiosa e herética, como *A era do ouro*, *Simão do Deserto*, *Nazarin* e *A Via láctea* (entre outros), vinculado em sua juventude ao movimento surrealista, esteve por diversas ocasiões, no decorrer do século XX, às voltas com a censura e com a perseguição política, devido ao perfil de sua obra. Buñuel realizou mais de trinta filmes e trabalhou durante mais de cinquenta anos sob a sombra de ameaças constantes, até que o mundo viesse a compreender o obscurantismo ideológico por trás da interdição de algumas de suas obras.

O roteiro original escrito por Luiz Buñuel para seu filme que gerou maior polêmica junto a igreja católica e ao estado espanhol (*Viridiana*, de 1960) mostra a relação de uma jovem freira<sup>72</sup> com seu velho e rico tio, de quem ela receberá uma vultuosa herança. O tio mantém pela noviça, inicialmente em segredo, um desejo sexual obsessivo

---

<sup>71</sup> Lembre-se que na Renascença e, de maneira muito mais contundente, no Barroco, o objetivo da arte religiosa na “mídia” pintura, era seduzir as massas, na medida em que se possa chamar de “massas” a população urbana desses períodos.

<sup>72</sup> O nome da personagem título, Viridiana, foi inspirado, segundo palavras do autor, na “lembrança de uma santa pouco conhecida da qual me haviam falado antigamente no colégio de Saragoça” (BUÑUEL, 1982. p.239).

e mórbido (a sobrinha lhe faz lembrar sua mulher, já morta). A trama exhibe uma série de situações que tocam, de maneira às vezes jocosa e irreverente, às vezes de forma deliberadamente acintosa e provocativa, em diversos temas caros ao imaginário cristão. Como exemplo, existe a reprodução da Santa Ceia de Leonardo da Vinci, formada por um banquete anárquico de mendigos torpes e devassos, liderados por um cego, como se vê na imagem abaixo.



Figura 54

Mas o conteúdo propriamente erótico, escandalosamente associado a uma imagem cristã, aparece quando a bela, sensual e desejada Viridiana coloca em si mesma uma coroa de espinhos para se admirar ao espelho, qual uma Vênus moderna, identificada com o próprio Cristo.



Figura 55

Logo em seguida, a filha da empregada da casa, uma menina, atira ao fogo este verdadeiro “objeto de culto” e adoração pessoal da patroa<sup>73</sup>, que imediatamente se transforma “numa terrificante coroa de fogo” (BUÑUEL, 1968. p.163). A imagem dessa “virgem coroada de espinhos ao espelho”, embora conste nos arquivos da produção, foi suprimida na montagem final. O filme recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1961, dando início às reações, principalmente por parte da ditadura de Francisco Franco.

O *Osservatore Romano*, zangado (...), protestara imediatamente com violência: *Viridiana* fazia transbordar a pia de água benta. O órgão do Vaticano qualificou aquela obra de “sacrílega e blasfematória”. O general Franco, filho fiel da igreja, tomou imediatamente medidas enérgicas: decretou a proibição formal de mencionar o filme de Buñuel nos jornais (como Hitler quis apagar Varsóvia do mapa, Franco esforçava-se por suprimir *Viridiana* da história da sétima arte!) e Muñoz Fontan (diretor da cinematográfica espanhola, que havia subido ao palco em Cannes para receber o prêmio), rapidamente demitido, foi substituído por Sueros, de pronome Jesus. (Texto crítico de Freddy Buache, inserido como anexo em BUÑUEL, 1968. p.207).

Na Itália, (o filme) estreou primeiro em Roma, onde estava tendo boa aceitação, depois em Milão. O procurador geral desta cidade proibiu-o, denunciando-me na justiça e me fez condenar a um ano de prisão se pusesse os pés na Itália. Decisão que foi suspensa um pouco mais tarde pela Corte Suprema (BUÑUEL, 1982. p.334).

Segundo exemplo: no filme “A última tentação de Cristo” (1988), de Martin Scorsese, baseado no romance homônimo de **Nikos Kazantzakis**, um Jesus atormentado, dividido e vacilante entre suas naturezas simultânea e contraditoriamente humana e divina, renuncia à morte na cruz para viver conforme qualquer mortal, ao lado de Maria Madalena, com quem constituirá família. A obra sofreu toda sorte de ataques e restrições, mesmo constatando-se que, em seu final, o filme confirma e enaltece a natureza divina de Jesus enquanto “Deus encarnado na figura do filho”, condição que prevalece sobre sua natureza humana ilusória e transitória,

Uma sequência de imagens em particular parece ter provocado o furor dos fiéis católicos. Após ser resgatado da cruz por um anjo adolescente, interpretado por uma garota<sup>74</sup> (figura 56), Jesus se casa com Maria Madalena, que durante um tempo cuidará de suas feridas, adquiridas no martírio do calvário (figura 57). É Maria Madalena (não a

---

<sup>73</sup> Em outra cena, *Viridiana* se ajoelha frente aos objetos da crucificação (martelo, pregos, cruz de madeira e a própria coroa de espinhos) como se estivesse frente a um altar.

<sup>74</sup> Que ao final revela-se enquanto disfarce de satanás, o que acontece, aliás, em outro filme célebre e blasfemo de Luiz Buñuel: “Simão do deserto”.

Virgem Maria) “quem o toma nos braços e cuida de suas feridas, numa reprodução cinematográfica lindíssima da *pietà*” (PIEPER, p136). Em seguida há uma cena de caráter explicitamente erótico, em que o casal mantém uma relação sexual (figura 58). A sequência termina com a exposição da gravidez de Maria Madalena (figura 59).



Figura 56 – Jesus e a

bela garota que interpreta o diabo disfarçado de anjo.



Figura 57 – Jesus e

Maria Madalena em cena que faz uma releitura da Pietá.

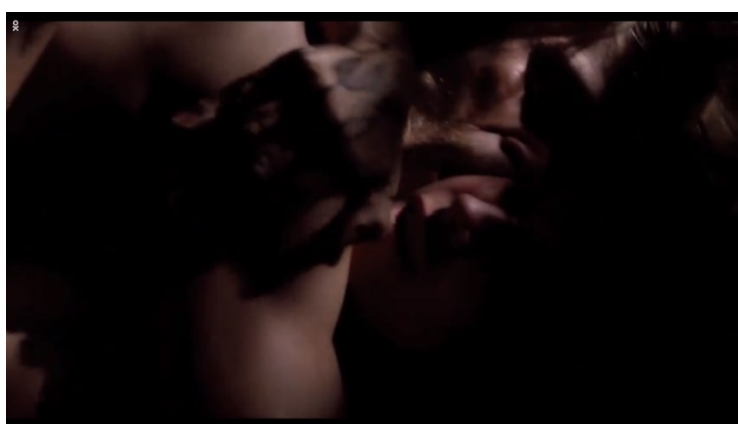


Figura 58 – Cena de

amor sensual entre Jesus e Maria Madalena.



Figura 59 – Maria

Madalena grávida.

Segue aqui um pequeno compêndio de reação adversas:

Depois de uma série de sessões que a Universal promoveu, nos Estados Unidos, para representantes de diversas religiões, as impressões foram as mais variadas. Desde: “O filme mostra um Jesus lascivo, sexualmente frustrado e fraco. E um Judas que é um herói. Mostra Jesus zangado com Deus, e é um insulto à maioria dos americanos, que são cristãos”. Até: “Apesar de não concordar com a teologia dele, a fé do diretor transparece em todo o filme (...)”. Franco Zeffirelli condenou o filme (sem vê-lo) na Itália. Em Paris, um cinema foi incendiado. Em São Paulo, o prefeito Jânio Quadros se valeu de artifícios de fiscalização para fechar cinemas que exibiam o filme. Em Porto Alegre, dois cinemas que o exibiam reforçaram a segurança, depois de receberem telefonemas com ameaças de bombas. Os exibidores Luiz Severiano Ribeiro e Mário Santos recusaram o filme em suas casas de espetáculo. No Rio de Janeiro, o dia da estreia foi tranquilo, sem confusões ou violência. Nos dias seguintes, houve protestos de grupos católicos em frente aos cinemas. (ALBAGLI, 1988)

Terceiro exemplo: o filme “Je vous salue Marie” (1985), de Jean Luc Godard, atualiza para o cenário urbano europeu moderno<sup>75</sup> o drama da gravidez de Maria, com todo o séquito de conflitos ético-morais e religiosos suscitados pela situação da “sagrada família”: a virgindade da jovem, seu suposto adultério, a interferência de um homem estranho e suspeito (Gabriel) que se diz anjo, etc. Maria é atualizada na figura de uma frentista que trabalha no posto de gasolina do próprio pai. José aparece na pele de um simplório motorista de táxi

Algumas cenas apresentam conteúdo erótico, mas de forma a ressaltar o conflito entre religiosidade e instinto: Maria resiste contra a intenção de se masturbar e o próprio casal luta para se manter em abstinência de relações sexuais. As imagens de Maria seminua possuem uma estética quase publicitária, de um erotismo cândido e doméstico, digno daquele célebre comercial de sutiãs para adolescentes, da década de 80.

<sup>75</sup> Algo parecido com o que o Simbolismo operou no quadro “A anunciação” (figura 51).



Figura 60 – Cena de “Je vous salue, Marie”. Maria se maquia.



Figura 61 – Cena de “Je vous salue, Marie”. Maria em conflito com sua sexualidade.

Ao final do filme, um menino Jesus mimado entra em contato com a nudez da mãe, de uma forma que os críticos católicos alegaram ser “incestuosa”. (ver texto de abordagem psicanalítica ao filme em <https://www.filosofiaepsicanalise.org/2009/08/je-vous-salue-marie.html> Acessado em 04/04/2022).

Para além dessas injunções do tempo e do espaço atuais na trama bíblica milenar, que apenas evidenciam o quanto a moralidade familiar patriarcal e monogâmica pouco se transformou nos últimos vinte séculos, o filme não apresenta qualquer outro sinal de vilipêndio ou questionamento do dogma e das imagens sacras cristãs católicas. Segue novo compêndio de reações adversas.

**Lisboa, 30 de Junho de 1985.** Um grupo de enraivecidos defensores da moral e dos bons costumes tenta impedir que a **Cinemateca** exhiba a fita "**Eu vos saúdo**

**Maria" (Je Vous Salue, Marie)**, integrado num ciclo dos trabalhos de Jean-Luc Godard. Para tornar a situação mais grave, a turba era encabeçada pelo então Presidente da Câmara de Lisboa, **Nuno Kruz Abecassis**, católico militante. Apesar da confusão e dos protestos, com polícia metida ao barulho e tudo, o filme foi exibido com quase uma hora de atraso e o **Apocalipse** não começou. Como habitual nos filmes ou obras que ficam sobre fogo cruzado da Igreja católica e seus membros mais fanáticos, esta acção - e outros protestos - só serviram como publicidade gratuita. No festival de Cannes um homem atirou uma tarte com creme de barbear à cara do realizador, o Papa João Paulo II afirmou que a película "fere profundamente os sentimentos dos crentes". Acho que o Papa nunca ouviu falar que só entra no cinema quem quer. E o filme foi proibido em vários países católicos que nunca ouviram falar de algo chamado "separação entre Igreja e Estado". Quem eu estou a querer enganar? Ainda quase 30 anos depois assistimos periodicamente a tentativas de atropelos - mais ou menos veladas - à liberdade de expressão por parte de representantes de um largo espectro religioso!

(disponível em <http://cine31.blogspot.com/2012/02/polemica-eu-vos-saudo-maria.html> Acessado em 04/04/2022)

A adaptação cinematográfica da história da Virgem Maria para o final do século XX, do renomado diretor francês Jean-Luc Godard, provocou críticas dos católicos em todo o mundo e foi proibida de ser exibida no Brasil em 1986. Antes da estreia no país, a igreja católica brasileira condenou o filme, classificando-o de obsceno e herético. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) deu início a uma campanha pela não exibição da película na abertura do 2º Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro. Cedendo às pressões, a exibidora retirou o filme na última hora. O bispo dom Luciano Mendes de Almeida, secretário-geral da entidade, pediu em nota oficial a censura definitiva de "Je Vous Salue, Marie". Logo depois, o presidente José Sarney ordenou a interdição da obra, sendo apoiado por setores conservadores da sociedade. No início do seu governo, o ministro da Justiça, Fernando Lyra, havia anunciado o fim oficial da censura. "Je Vous Salue, Marie" foi o último filme vetado no Brasil.

(disponível em <https://documentosrevelados.com.br/je-vous-salue-marie-de-godard-o-ultimo-filme-censurado-pela-ditadura/> Acessado em 04/04/2022)

Quarto exemplo: em 1989, a cantora Madonna lançou um *videoclipe* para divulgação de sua música "Like a prayer" (Como uma prece), vinculado também a um filme publicitário da marca Pepsi Cola. Neste período, a estética do *videoclipe* em geral incorporou de maneira ostensiva a linguagem narrativa cinematográfica clássica, de maneira que muitas dessas peças de audiovisual tornaram-se verdadeiros filmes de curta duração, historinhas contadas em poucos minutos, no tempo da música. Neste *videoclipe*, a imagem sacra (estátua) de um jovem e belo Cristo negro<sup>76</sup> (figura 62) é cortejada pela cantora Madonna, no interior de uma capela, em atitude ambígua, entre a devoção mística e a sedução erótica (figuras 64 e 65). A imagem do Cristo negro desce de seu altar, após

---

<sup>76</sup> Embora Madona faça referência, em entrevistas, a um "santo negro", as perfurações mostradas nas mãos da cantora após seu contato com o "santo", sugerem que este tenha uma relação estreita com Cristo, caso não seja o próprio (figura 63).

o apelo da cantora (figura 66), e se transforma em homem do povo, perseguido e agredido por racistas que o acusam, injustamente, por um estupro.



santo ou Cristo negro.

Figura 62 – O jovem e belo



perfuradas da cantora.

Figura 63 – As mãos



o santo.

Figura 64 - Madonna corteja





Figura 65 – Madonna beija os pés do santo.



Figura 66 – O santo desce do altar.

Logo após o lançamento do *videoclipe*, “não demorou para que líderes religiosos pedissem boicote à Pepsi por se associar à artista. (...) O protesto cresceu de tal maneira que chegou ao Vaticano, a ponto de o papa João Paulo II proibir a entrada de Madonna na Itália. O álbum *Like a Prayer* também foi censurado no país. Foi a gota d’água para a Pepsi, que pressionada, cancelou a veiculação do filme *Make a Wish* e encerrou o patrocínio à turnê da cantora” (disponível em <https://propmark.com.br/30-anos-de-like-a-prayer-boicote-polemica-com-o-papa-e-records/> Acessado em 04/04/2022).

Esta seção do primeiro capítulo foi dedicada à apresentação, condensada e episódica, de um painel que compreende a arte pictórica em contexto cristão europeu. No decorrer da segunda metade do século XX, como se viu nos exemplos acima<sup>77</sup>, vários episódios continuaram a dar testemunho, no campo da arte cinematográfica em especial, desta situação recorrente de tensão gerada pela associação entre erotismo e símbolos

<sup>77</sup> Obviamente, nunca é demais lembrar, o conjunto de obras da indústria cinematográfica internacional que abordaram a temática cristã a fundo, sob o ponto de vista do componente erótico, não se esgota nestes quatro exemplos. Veja-se também *Teorema*, de Pier Paolo Pasolini, ou *A má educação*, de Pedro Almodóvar.

religiosos cristãos. O já mencionado e aparente estado de “distensão” que predominou no debate público a respeito da arte, durante a maior parte do século XX (mesmo com os casos contundentes no cinema, aqui relatados) é o que torna os episódios recentes (da última década), particularmente no Brasil, algo chocantes e surpreendentes, ao menos para as consciências mais despertas e atentas.

As obras que constituem objeto específico de interpretação desta tese (os trabalhos recentes de Mateus de Simone e Antônio Obá) embora apresentem a mesma problemática ético-religiosa, de tensão gerada pela presença de elementos eróticos e religiosos confessionais, pertencem a um universo formal, estético e de meios tecnológicos de expressão algo diverso daquilo que foi apresentado até aqui. Situam-se no terreno da arte contemporânea brasileira<sup>78</sup>, com tecnologia audiovisual (fotografia e vídeo), além de usarem a performance corporal e objetos escultóricos enquanto meios de expressão, privilegiados ou acessórios. Na próxima seção, será apresentado este cenário contemporâneo recente (a partir de 2017), especificamente brasileiro, em que predominam a performance, a fotografia, o vídeo e os objetos de instalação, evidenciando-se ainda essa nova, inusitada e virulenta “onda” de reações da parte de indivíduos, grupos e instituições, ante o fenômeno de associação entre erotismo e símbolos religiosos na arte.

## 1.2 O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO E A REAÇÃO DOS FIÉIS CONSERVADORES

Este primeiro capítulo, como já foi anteriormente observado, caracteriza-se por sua função descritiva, metodologicamente indutiva. A presente seção, por sua vez, visa principalmente descrever e contextualizar de forma sintética, alguns fatos<sup>79</sup> ocorridos na última década, notadamente a partir de 2017<sup>80</sup>, envolvendo obras de arte ou eventos artísticos, que foram alvo de questionamento ou ataque, por terem promovido, através de

---

<sup>78</sup> Sendo que o Brasil herda do cenário europeu, é bom frisar, não só o catolicismo, mesmo que sincretizado, mas a própria tradição artística daquele continente, em seus diversos matizes.

<sup>79</sup> Fatos estes amplamente divulgados e debatidos pela mídia, tanto nos veículos tradicionais, impressos, televisivos e radiofônicos, quanto no ambiente de *internet*, em *sites* da imprensa, *blogs* e redes sociais.

<sup>80</sup> Há, porém, fatos bastante significativos que remontam a 2006 e 2015, que também serão mencionados na presente seção.

suas imagens e propostas, uma articulação entre elementos de erotismo e símbolos religiosos cristãos. Tais obras e eventos têm sido, via de regra, recebidas por fiéis e autoridades políticas ou religiosas<sup>81</sup>, que se auto denominam “cristãs”, enquanto graves ofensas a este credo religioso. As reações incluem manifestações e protestos públicos, tanto em redes virtuais, quanto em ambientes físicos, pronunciamentos oficiais em sessões de parlamentos (municipal, estadual e federal), artigos nas mídias em geral, supostas coações e ameaças pessoais, além de ações judiciais. A descrição pontual do conteúdo de algumas obras de arte envolvidas nas polêmicas, visa lançar antecipadamente alguma luz, mesmo que tênue, sobre o que estaria motivando este cenário reativo, de intenso embate ideológico.

Os fatos recentes que serão aqui serão apresentados, não são algo inédito no Brasil, tampouco no restante do mundo, mas a forma particularmente virulenta com que ocorreram nos últimos anos, a partir de 2017, tem causado perplexidade e se tornado motivo de apreensão, principalmente por parte das pessoas imediata e diretamente envolvidas, ou seja, artistas, curadores e patrocinadores. Estes agentes da cultura sentiram-se intimidados, constrangidos e eventualmente impedidos de divulgar, incentivar ou até mesmo de realizar seus trabalhos. Tal perplexidade atinge também parte da opinião pública, composta de jornalistas, intelectuais, pesquisadores acadêmicos do campo das humanidades, além de parcela considerável do público que se interessa pela produção artística em geral. Dessa forma, cabe destacar que a observação destes fatos, foi aquilo que motivou neste autor a realização da presente pesquisa, ensejando o esforço de interpretação simbólica que se pretende levar a cabo ao final dessa tese.

A partir deste ponto, a tese passa a se ocupar das linguagens, meios e espaços mais estritamente vinculados ao terreno do que é chamado de “arte contemporânea”. As obras gráficas e pictóricas não desaparecem, mas ficam em segundo plano. Tomam a cena as performances corporais, as instalações com objetos, a fotografia e o vídeo. Os embates mais virulentos entre o atual conservadorismo reativo e a expressão artística livre, têm sido travados no terreno dessas novas (embora já centenárias) linguagens. Talvez porque neste terreno das linguagens “contemporâneas”, estejam as manifestações mais radicais de ruptura com os símbolos convencionais e tradicionais da cultura, estes mesmos símbolos que sedimentam, ainda hoje, estados ou condições sócio econômicas, morais,

---

<sup>81</sup> Às vezes representados ou motivados, como se verá, por grupos ou instituições organizadas, como o MBL (Movimento Brasil Livre) e a ANAJURE (Associação Nacional de Juristas Evangélicos).

religiosas, sexuais, políticas, enfim, existenciais, algo esclerosadas. Na arte contemporânea são chamadas à arena, sem mordanças ou viseiras, as questões de crença, gênero, raça, classe, ideologia e tudo mais que aperte os calos do ser humano. No seio das linguagens contemporâneas, estão as obras dos dois artistas dos quais a tese se ocupará mais adiante: Matheus de Simone e Antônio Obá.

O cancelamento abrupto da exposição de arte *Queermuseu*, em 2017, devido talvez às dimensões e à importância do evento, tornou-se a primeira, mais surpreendente e (infelizmente) mais alarmante evidência de que as tensões eventualmente desencadeadas pela arte, em seu potencial perturbador, estavam emergindo novamente e com virulência a muito tempo não observada. Foi o maior sinal de alerta, mas não o único. Aqui e ali, em 2017 e 2018, uma série de imbróglios envolvendo artistas, políticos, religiosos, galerias, universidades, empresas e igrejas, vieram à tona de Porto Alegre a Recife, do Rio de Janeiro a Brasília, passando por Belo Horizonte. Antes de falar das reações à exposição *Queermuseu*, que parecem ter funcionado como verdadeiro rastilho de pólvora no ânimo de certa parcela da sociedade brasileira, é bom registrar alguns outros casos, de menor vulto midiático, mas de igual teor e relevância. Tudo isso envolvendo a malfadada “arte contemporânea”. Que seja agora desfiado o rosário ou o inventário recente de conflitos e tensões geradas pelo encontro de **Eros** com o *Logos* divino cristão nas artes recentes.

### 1.2.1 Marcia X, um prelúdio

A tese recua alguns anos no tempo para registrar um fato bastante significativo, que pode ser considerado um prelúdio do atual cenário. Em 2006, no Rio de Janeiro, uma obra da artista plástica Márcia X, reconhecida autora que vinha há anos desenvolvendo um consistente trabalho, foi retirada de uma exposição coletiva denominada “*Erotica – os sentidos na arte*”, após protestos do público católico e “apresentação de notícia-crime” contra o Centro Cultural Banco do Brasil, que abrigava a exposição<sup>82</sup>. A obra, denominada “Desenhando com terços”, consistia na foto de dois terços (ou rosários

---

<sup>82</sup> Ver o excelente artigo *A iconoclastia sagrada de Márcia X.: arte contemporânea, performance e religião*, de Paola Lins de Oliveira, disponível em <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245> Acessado em 11/04/2022.

católicos) brancos, dispostos em forma de dois pênis cruzados sobre uma superfície negra, como se vê na imagem abaixo.



Figura 67

A foto estava relacionada a uma performance corporal apresentada anteriormente, na qual a artista usava estes objetos para construir com as próprias mãos as figuras fálicas sobre o chão, como se vê nos registros fotográficos abaixo<sup>83</sup>.



Figura 68



Figura 69

O motivo da censura está na evidente justaposição que a imagem promove entre a forma (desenho) do pênis e o objeto “terço”, relacionado à fé católica.

<sup>83</sup> Segundo a própria artista: “No trabalho ‘Desenhando com Terços’, utilizo centenas de terços católicos para construir desenhos de pênis no chão. O público acompanha o desenvolvimento deste processo que só termina quando o chão fica totalmente coberto pelos desenhos. A instalação completa adquire a aparência de uma grande trama abstrata e permanece em exposição (Texto crítico da artista ‘Márcia por Márcia’). Também disponível em <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245>.”

O argumento de ofensa religiosa utilizado pelos católicos envolvidos no episódio se baseava na separação estrita entre o valor sagrado do objeto religioso e o sentido profano que a artista confere a ele ao aproximá-lo do órgão sexual masculino. Do outro lado, artistas defendiam o direito de Márcia X. à liberdade de expressar sua crítica iconoclasta contra o conservadorismo religioso que opõe o sagrado às dimensões mais cotidianas da vida, sobretudo à sexualidade. (...) Apesar do desfecho negativo resultante da retirada da obra da mostra, dois efeitos podem ser tomados como consequências positivas para a obra de Márcia X. Em primeiro lugar, ressalta-se o intenso debate promovido e noticiado pelos jornais e outros meios de comunicação (destacando-se os espaços eletrônicos) não somente em torno dos temas trabalhados pela artista em “Desenhando com terços”, mas também sobre como todas as questões ultrapassam a obra e tocam nas relações entre arte, religião, sexualidade e sociedade (disponível em <https://journals.openedition.org/pontourbe/2245> Acessado em 11/04/2022)<sup>84</sup>.

Como se vê, o trabalho conjuga as linguagens da performance corporal, da instalação com objetos e da fotografia (não só enquanto mero registro, mas como um objeto artístico independente, a ser exposto), estando, portanto bem integrado na chamada “cena contemporânea”, ao trazer também a sempre controversa temática do erotismo associado ao símbolo religioso. A interdição dessa obra, seguida pelo referido debate público, que em 2006 parecia fato isolado, hoje pode ser visto enquanto mero prelúdio ou antecipação da avalanche vindoura na década seguinte.

### 1.2.2 Viviany Belebni e o Cristo trans crucificado

Manifestação pública que envolve multidões, em clima ao mesmo tempo carnavalesco e político, a parada do orgulho LGBTQIA+ de São Paulo, foi palco em 2015 de um protesto protagonizado pela atriz e modelo transexual Viviany Belebni: ela desfilou sobre um carro, caracterizada enquanto “Jesus Cristo crucificado” (figura 70). Nas palavras da atriz, o significado da imagem pode ser assim sintetizado: “Jesus morreu por todos e foi humilhado, motivo de chacotas, agredido e morto, que é o que vem acontecendo diariamente com GLBTs, por não termos leis”<sup>85</sup>. Ela diz ainda ter representado “todas as mortes e agressões que vêm acontecendo contra a classe GLBT”.

---

<sup>84</sup> A autora deste artigo sobre Márcia X destaca ainda aspectos sobre a trajetória de sua criação artística que se fazem de extrema relevância para o contexto geral desta tese (corpo, sexo e religiosidade): “pode-se perceber que a questão corporal se manteve vigorosa nos objetos – em sua maioria, corpos dotados de movimento – assim como a relação entre arte e vida, mantida através dos objetos de uso cotidiano, e da discussão das convenções sociais que envolvem a sexualidade, religião e infância”.

<sup>85</sup> Informação disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2015/06/08/transexual-crucificada-na-parada-gay-de-sp-diz-ter-sido-ameacada-de-morte.htm> Acessada em 11/04/2022.



Figura 70 - A modelo transexual Viviany Belebani, caracterizada como “Jesus Cristo Crucificado”.

A partir da manifestação, Viviany passou a ser vítima, segundo ela própria, de ameaças de agressão e morte, via telefone, além de ataques nas redes sociais. Devido a uma ação movida pela Associação das Igrejas Evangélicas de São Paulo, junto ao Ministério Público daquele estado, a modelo foi ainda intimada a prestar esclarecimentos na polícia. Segundo sua advogada: "Não houve ato criminoso, não houve escárnio, não houve repúdio a atos religiosos, houve encenação onde ela manifestou em uma representação, as mortes e a violência contra o movimento LGBT"<sup>86</sup>. Ao se utilizar do próprio corpo e de uma fantasia alegórica de Cristo, Viviany tangencia a esfera da produção e da criação artísticas, através da performance corporal, linguagem privilegiada na arte contemporânea. Lembrando aqui o crucifixo supostamente andrógino do Cimabue pre-renascentista e o crucifixo sensualmente feminino do simbolista Rops, é possível agora

---

<sup>86</sup> Informação disponível em <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/06/transexual-e-intimada-depor-por-crucificacao-em-parada-gay-de-2015.html> Acessada em 11/04/2022.

compor um tríptico<sup>87</sup> de imagens com o mesmo tema, incorporando este contundente “crucifixo trans contemporâneo” de Beloboni.



Figura 71 – Tríptico de crucifixos femininos e andróginos, composto pelo autor da tese.

### 1.2.3 Pedro Moraleida

No primeiro dia de setembro de 2017, era inaugurada em Belo Horizonte, na Grande Galeria Alberto da Veiga Guignard, do Palácio das Artes, a exposição individual do artista Pedro Moraleida, com o nome “Faça você mesmo sua Capela Sistina”. O artista havia morrido em 1999 e naquele 2017 teria feito quarenta anos. Mesmo com pouca idade, deixou uma vasta obra pictórica de forte personalidade, com uma visualidade de formas e cores cruas, expressividade visceral e primitivista. A temática de Moraleida se estende do sexo ao imaginário religioso católico, passando pelo universo da cultura pop, do animalesco e do cotidiano prosaico (figuras 72, 73 e 74).

No curto intervalo de duração de sua atividade artística, Pedro Moraleida Bernardes dedicou-se ao exercício diuturno, intenso e pleno de uma corrosiva,

<sup>87</sup> Paineis de altar compostos de três imagens (pinturas) sacras, muito utilizados pela arte cristã.



irreverente e determinada iconoclastia. O desmesurado dessa produção atinge tal dimensão que é impossível não vislumbrar nela uma quase imperativa compulsão a exigir sempre, e mais, o melhor dele. Moraleida elegeu alguns temas como objeto e alvo principal. A complexidade dos questionamentos sobre religião, (...) as múltiplas formas de expressão da sexualidade, mirando condutas, hábitos e costumes historicamente consolidados na sociedade. Homens ou mulheres, casais, santos ou madonas, animais, paisagens ou alfabetos compõem cenas que desconcertam, emocionam, impactam, instigam, subvertem. (Texto de Augusto Nunes Filho, curador da mostra, para apresentação do catálogo do evento. Disponível em <https://www.janainatorres.com.br/faca-voce-mesmo-sua-capela-sistina-por-augusto-nunes-filho/>. Acessado em 10/04/2022).



Figura 72



Figura 73



Figura 74

No dia 5 de outubro, menos de um mês depois do encerramento da exposição *Queermuseu* em Porto Alegre, um grupo de manifestantes evangélicos “liderado pelo

vereador Jair de Gregório (PP)<sup>88</sup>, realizou um protesto nas imediações e nas dependências da Galeria Guinard, passando a exigir publicamente, também nas redes sociais, o fechamento da exposição de Moraleida. As alegações repetiam o mantra utilizado contra a exposição *Queermuseu*: incentivo à pornografia, a pedofilia e o vilipêndio de objetos de culto (blasfêmia ou sacrilégio). Os protestos mobilizaram a cobertura das mídias (jornais e TV's) e, segundo os organizadores da exposição, fizeram aumentar o fluxo de público, havendo inclusive um grupo que compareceu para se manifestar a favor do evento.

Os acontecimentos recolocam seu trabalho como uma obra em processo, aberta, viva, provocando agora impactos talvez bem mais relevantes do que na época de suas primeiras mostras. A mobilização de setores mais conservadores ou reacionários da sociedade para proibir a exposição de Moraleida no Palácio das Artes é fato incontestado da potência de sua obra. É o próprio processo histórico que se encarrega, assim, paradoxalmente, de reconfigurar a inserção e o lugar da obra de Pedro Moraleida no cenário de vanguarda da arte contemporânea (Disponível em <https://www.janainatorres.com.br/faca-voce-mesmo-sua-capela-sistina-por-augusto-nunes-filho/> Acessado em 10/04/2022).

O cantor e compositor Caetano Veloso, de passagem por Belo Horizonte na ocasião para a apresentação de seu show “Ofertório”, realizado em conjunto com os três filhos, esteve presente na exposição e registrou no local um forte depoimento em vídeo, defendendo a liberdade de expressão, cujo teor foi publicado no jornal O Tempo.

“Alguns grupos políticos quiseram se aproveitar, de forma demagógica, pra enganar o povo. O povo fica assustado, achando que nessas exposições têm algum incentivo à pedofilia, mas não há. O que há aqui é arte. (...) Essa situação deve preocupar a todos. Algumas pessoas podem ser enganadas, pensando que esses políticos estão querendo defender os bons costumes e a segurança da família, mas na verdade isso é um esboço de opressão. Se as pessoas aderirem a isso, nós temos uma ameaça de situação opressiva. Eu vivi o período da ditadura e não quero nada parecido com aquilo. (...) É assustador que no Brasil, onde nasceram Mário Pedrosa, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, esteja havendo movimentos reacionários que queiram censurar obras de arte. (...) Tem que haver uma resposta da necessidade de liberdade. Sem liberdade não há respeito, e sem respeito não há equilíbrio. Essas pessoas que dizem que estão lutando pelo equilíbrio e respeito querem, na verdade, matar o respeito, o equilíbrio e a liberdade. (...) Para mim, não há motivo para nenhum alarde contra a exposição. Não há nada aqui que já não tenha sido feito na história da arte. Principalmente na história da arte recente. A exposição de Pedro Moraleida faz pensar em Jean-Michel Basquiat, faz pensar em Hélio Oiticica, na parte conteudista do trabalho dele. Faz pensar naquilo que já está sendo feito na história da arte desde o século XX” (Disponível em <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/caetano-dispara-contra-boicote-1.1529297> Acessado em 10/04/2022).

<sup>88</sup> Informação disponível em <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/exposicao-de-pedro-moraleida-ja-vista-por-mais-de-seis-mil-pessoas-e-alvo-de-protestos-em-bh.ghtml> Acessado em 10/04/2022.

### 1.2.4 Evangelho segundo Jesus, rainha do céu.

No mesmo dia 5 de outubro, na mesma Belo Horizonte, foi registrado outro incidente similar, contra outra manifestação artística, conforme matéria do site G1<sup>89</sup>: “Na sede da Funarte, na Região Leste de Belo Horizonte (...) a peça ‘Evangelho segundo Jesus, rainha do céu’<sup>90</sup>, encenado (sic) pela atriz trans Renata Carvalho, foi alvo de um grupo de evangélicos. Policiais militares foram chamados, mas nenhuma confusão havia sido registrada (...). ‘Evangelho segundo Jesus, rainha do céu’ já havia sido exibido em Belo Horizonte em 2016. Já em Jundiaí, em SP, a peça chegou a ser censurada”. A mesmíssima apresentação teatral foi também alvo de censura (ou tentativas de censura) nas cidades de Salvador (BA), Porto Alegre (RS), Taubaté (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Garanhuns, no Pernambuco<sup>91</sup>, sempre com o envolvimento, em maior ou menor grau, de autoridades políticas, líderes religiosos em protestos públicos ou ações judiciais.



Figura 75: Renata Carvalho em cena da peça “Evangelho segundo Jesus, rainha do céu”.

<sup>89</sup> Disponível em <https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/exposicao-de-pedro-moraleida-ja-vista-por-mais-de-seis-mil-pessoas-e-alvo-de-protestos-em-bh.ghtml> Acessado em 10/04/2022.

<sup>90</sup> Assim o jornal El País descreve a peça: “Sobre o palco, a túnica dá lugar a um tubinho preto ou um vestido de lantejoulas douradas. Uma atriz travesti dá vida a um [Jesus Cristo](#) transexual (figura 75) que, durante uma hora, realiza um sermão sobre os preceitos de amor, empatia e respeito ao próximo”. Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217\\_501094.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html) Acessado em 10/04/2022.

<sup>91</sup> Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217\\_501094.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html) Acessado em 10/04/2022.

### 1.2.5 Tramações

Não por acaso, a cidade de Garanhuns foi a última a ser citada no parágrafo anterior. O incidente ocorrido ali, com a peça de Renata Carvalho, causou na classe artística e nos movimentos sociais de Pernambuco uma particular indignação, motivando uma série de notas de apoio à artista trans. Nas semanas anteriores, outro evento promovido, dessa vez em Recife, pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), havia sido também alvo de intensas polêmicas e tentativas de censura, que envolveram de maneira ainda mais incisiva autoridades políticas, o meio jurídico e parte do público, via redes sociais.

A segunda edição da exposição de arte *Tramações: gênero, cultura visual e sexualidades*, realizada por alunos e professores do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, foi aberta em 9 de maio de 2018, na Galeria Capibaribe, localizada no Centro de Artes e Comunicação da UFPE. O projeto visava a qualificação de alunos e professores, com a promoção de uma consciência “que lança olhares para as questões de gênero e sexualidade”, onde se destacavam as temáticas do feminino e da identidade LGBT: “por meio da perspectiva da Cultura Visual, “Tramações” conta histórias reais e ficcionais a partir de poéticas que buscam sentir os feminismos, os discursos *queer*, o corpo e as relações de poder, a produção pós-pornô e os marcadores sociais da diferença”.<sup>92</sup>

Entre os diversos objetos expostos no evento, havia uma série de bíblias, sobre as quais foram feitas interferências físicas (com bordados em *crochet*, um deles em forma de vagina) e intervenções gráficas, na forma de desenhos e textos, que remetem à sexualidade feminina (figuras 76 e 77).

---

<sup>92</sup> Disponível em [https://www.ufpe.br/ce/noticias-do-ce/-/asset\\_publisher/8TgQ0vpyChuQ/content/exposicao-tramacoes-entra-em-cartaz-na-galeria-capibaribe-e-no-instituto-de-arte-contemporanea/40683](https://www.ufpe.br/ce/noticias-do-ce/-/asset_publisher/8TgQ0vpyChuQ/content/exposicao-tramacoes-entra-em-cartaz-na-galeria-capibaribe-e-no-instituto-de-arte-contemporanea/40683). Acessado em 14/04/2022.

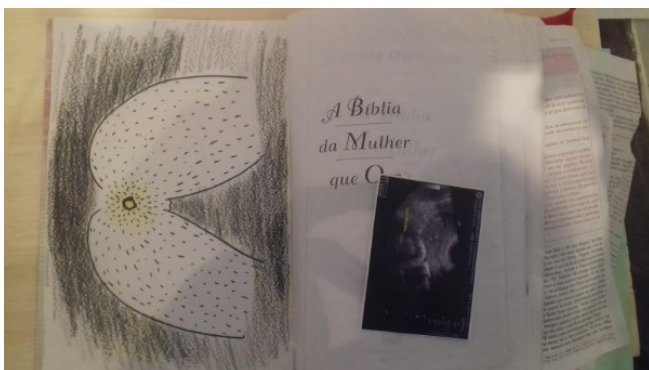


Figura 76

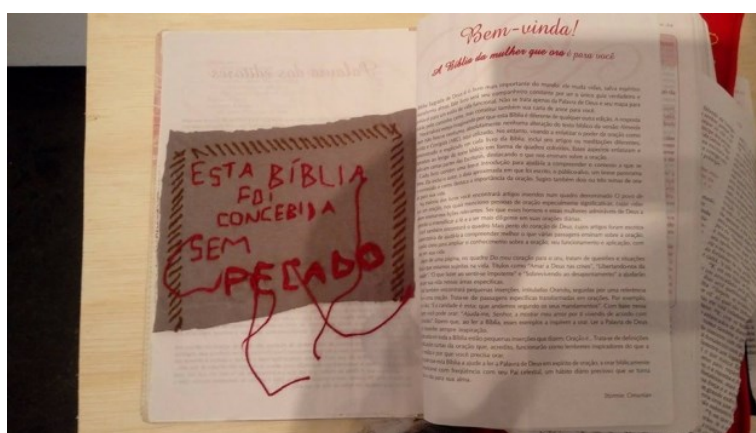


Figura 77

Esta série de objetos, em específico, é de autoria da artista e professora Luciana Borre, então coordenadora dos cursos de licenciatura e bacharelado em artes da UFPE, em parceria com alguns de seus alunos. Sob o título de “Segredos 1” (o trabalho completo contava ainda com mais uma instalação de objetos e uma performance corporal: “segredos” 2 e 3) esta obra parece ter sido o principal, mas não o único, motivo de indignação por parte do público.

O autor da tese, que não tem este lugar de fala, pede licença às leitoras e faz aqui um parêntese, para antecipar o método *junguiano* da amplificação simbólica e **propor** uma leitura minimamente lúdica e talvez elucidativa de uma dessas imagens “secretas”: a vagina vermelha de *crochet* sobre a bíblia (figura 78).



Figura 78

De acordo com as primeiras palavras do Evangelho segundo João: “no início era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus”. A bíblia seria então, nesta perspectiva, o depositário deste verbo divino: “a casa da palavra de Deus”. Sobre estas bíblias que fazem parte da exposição *Tramações*, no entanto, além do verbo ali inscrito, expressão do espírito, há uma vagina feita de *crochet*. Ou seja, aquela vagina de *crochet* também faz parte dessa “casa da palavra divina”. Esta imagem, sob o olhar do autor da tese, remete ao quadro de Coubert, “A origem do mundo” (figura 79),



Figura 79

Na verdade, o arranjo compositivo das duas imagens sugere que uma seja o espelhamento da outra (figura 80).

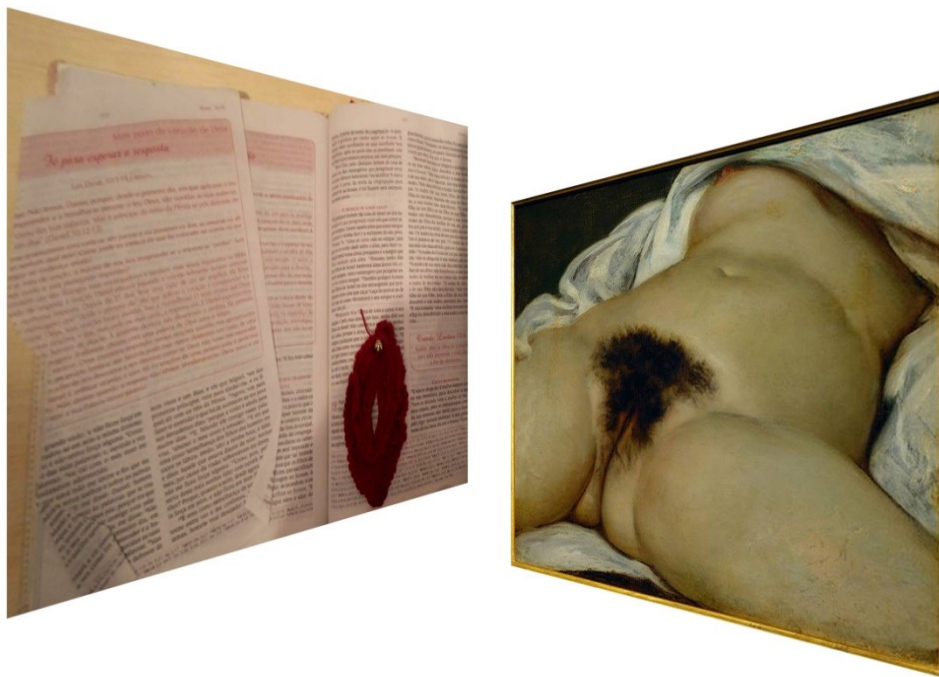


Figura 80

Palavra é espírito, *logos* divino, Deus Pai. A matéria e sua imagem visual são corpo, Deusa Mãe, terra, natureza: o crochê vermelho (a cor do sentimento, segundo as cartilhas de simbolismo) impregnado de textura e volume, fruto de trabalho culturalmente associado ao feminino, útero geratriz da matéria humana. A Grande Mãe, origem do mundo no célebre quadro de Coubert (uma vagina de densa e substancial pelugem, exposta em primeiro plano, literalmente “na cara” do observador), invade a casa do Deus Pai (nas imagens sobrepostas da figura 81) para devolver ao *logos* divino, algo do *Eros* a muito exilado desta casa. Para devolver algo das entranhas de onde nascem os corpos, ao reino do discurso masculino etéreo e estéreo. Enfim, como gostam de dizer os machistas, para colocar o feminino (ou a mulher?) “no seu devido lugar”: tanto na origem visceral, quanto na meta espiritual.



Figura 81

O círculo urobórico da Grande Mãe envolve novamente o mundo, mas agora em seu aspecto simbólico mais elevado: Sophia.

Desse modo, o homem moderno descobre – em um novo plano - a mesma coisa que o homem primitivo vivenciou através de formas intuitivas avassaladoras, a saber, que na força feminina geradora e abastecedora, protetora e transformadora do inconsciente atua uma sabedoria infinitamente superior à da consciência humana vigil, a qual intervém na vida do ser humano, convidada ou não, enquanto fonte da visão e do **símbolo**, do ritual e da lei, da **poesia** e da vidência (NEUMANN, 2006. p.287)<sup>93</sup>.

Retornando ao mundo real, após denúncias de alunos da própria UFPE, deputados estaduais ligados à igreja evangélica se manifestaram em discursos na assembleia legislativa de Pernambuco, contra a exposição: “Integrantes da bancada evangélica da Alepe repercutiram, nesta quinta (31/5), uma exposição cultural realizada na (...) UFPE, que trata de sexualidade e gênero. O primeiro vice-presidente do Legislativo, Pastor Cleiton Collins (PP), afirmou que vai solicitar à Presidência da Casa uma nota oficial de repúdio, por considerar que a mostra Tramações, em sua 2ª edição, tem conteúdo ofensivo e ataca as religiões cristãs”.<sup>94</sup> A Associação Nacional dos Juristas Evangélicos

<sup>93</sup> O arquétipo da Grande Mãe em seus vários aspectos (de Eva a Sophia) será um dos temas principais do terceiro capítulo da tese, quando será abordada a obra de Antônio Obá em torno da imagem de Nossa Senhora Aparecida.

<sup>94</sup> Informação colhida em <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/bancada-evangelica-repercute-exposicao-sobre-sexualidade-e-pede-a-alepe-nota-de-repudio.ghtml>. Acessado em 07/10/2019



(ANAJURE), por sua vez, emitiu nota de repúdio contra a exposição, deliberando por “oficiar o Ministério Público Federal em Pernambuco e à Polícia Federal (Superintendência Regional de Pernambuco), a fim de que sejam adotadas as medidas administrativas e judiciais cabíveis, para a apuração eventual do ilícito penal descrito no art. 208, do CP, e proteção dos direitos da criança e do adolescente”.<sup>95</sup> Percebe-se, mais uma vez, a recorrente alusão ao “vilipêndio a objeto de culto” e “à proteção de crianças e adolescentes”, como se lê em trechos da nota:

Dentre as narrativas expostas, além das discussões acerca do corpo e as relações de poder, feminismo, discurso queer e o pós-pornô, percebemos peças não apenas provocativas, mas caricaturas e distorções nitidamente ofensivas (sic) a símbolos das religiões cristãs. Há desrespeito aos seus objetos de culto, aos personagens reverenciados e às narrativas sacras, como a figura de Jesus Cristo, Maria, os santos e a Bíblia, associando-os a atos sexuais lascivos, de violência, mutilação e falta de pudor. (...) A arte não pode ser um pretexto nem para suplantar definitivamente outros Direitos Humanos Fundamentais, de mesma hierarquia e importância, como é o caso da liberdade religiosa, nem de abusar da dignidade humana das crianças e adolescentes, pessoas em desenvolvimento e com fragilidade psicológica. Por essa razão, a ANAJURE, nos conformes do seu objetivo institucional, repudia veementemente quaisquer seções do (sic) exposição “Tramações: Cultura Visual, Gênero e Sexualidades” que vilipendiam objetos religiosos e a possibilidade da entrada de menores de idade em tais locais. (Disponível em <https://www.anajure.org.br/anajure-emite-nota-de-repudio-a-exposicao-tramacoes-na-universidade-federal-de-pernambuco-ufpe/> Acessado em 10/04/2022)

Curiosamente, foi nesta nota da ANAJURE que o autor da tese primeiramente encontrou a citação (em nota de rodapé de número 2) do texto do edital do evento, que busca definir os propósitos da exposição: “ela faz parte de uma disciplina homônima oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE, cuja proposta seria de haver (sic) ‘leituras, diálogos e experimentações/imersões poéticas com o objetivo de pensar a produção de gênero e sexualidades por meio da cultura visual’”. Em consonância com o exposto acima, os responsáveis por *Tramações* responderam publicamente nos seguintes termos:

Tramações (2ª edição) é uma exposição coletiva que integra uma série de ações que objetivam capacitar professoras/es e estudantes de licenciatura para os desafios da aproximação com a comunidade LGBTTT. Destaca-se que as ações de curadoria, montagem, expografia e mediação cultural foram/são realizadas em coparticipação com os estudantes durante formação pedagógica. Bem como as produções artísticas que foram pautadas em narrativas pessoais. Ressalta-se que nenhuma das obras citadas pela nota de repúdio emitida pela Associação Nacional de Juristas Evangélicos (Anajure), no dia 28 de maio de 2018, trata de insulto, menosprezo, desprezo e/ou ultraje a atos, rituais ou objetos de culto religioso. Trata-se sim, de uma **ressignificação** (grifo do autor da tese) de objetos oriundos das memórias, lembranças e registros subjetivos

<sup>95</sup> <https://www.leijaja.com/cultura/2018/05/30/evangelicos-protestam-contra-exposicao-de-arte-da-ufpe/>  
Acessado em 07/10/2019

dos artistas envolvidos. Vale ressaltar que as produções mencionadas foram elaboradas por artistas que também fazem parte da comunidade cristã e que professam discursos de fé, embora não se sintam impedidos de problematizar e refletir sobre eles. De fato, *Tramações* (2ª edição) busca o encontro respeitoso de ideias contrárias, a desestabilização de verdades consolidadas e a provocação de olhares para a legitimação das diferenças sem a intenção de ofender a imagem e/ou crenças de grupos religiosos (Trecho de Carta Convite assinada pela artista e professora Adriana Borre (disponível em <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2018/05/31/mostra-sobre-sexualidade-na-ufpe-provoca-protestos-341497.php> Acesso em 13/09/2022).

Por fim, uma vereadora de Recife, Michele Collins (PP), esposa do deputado estadual Pastor Cleiton Collins, também do PP, entrou com pedido junto ao Ministério Público Federal em Pernambuco, para que a exposição fosse “averiguada”<sup>96</sup>. O Ministério Público arquivou posteriormente a denúncia, alegando que o evento apresentava adequada inserção em ambiente acadêmico<sup>97</sup>. A polêmica se esvaiu, deixando, no entanto, a consternação relatada pelos artistas envolvidos. Observe-se que, entre os argumentos da vereadora Michele Collins (PP), para além das costumeiras alusões à blasfêmia, à imoralidade e à proteção da infância<sup>98</sup>, há menção a outro evento, de maior repercussão e abrangência nacional: “a mostra repete ‘exemplos repugnantes de uma outra realizada no ano passado no espaço Santander Cultural’ (de Porto Alegre), que diante de protestos das bancadas religiosas e do Movimento Brasil Livre (MBL), foi cancelada. Ela se referia à

---

<sup>96</sup> Informação colhida em [http://www.recife.pe.leg.br/noticias\\_antigas/michele-collins-apresenta-voto-de-repudio-a-exposicao-tramacoes](http://www.recife.pe.leg.br/noticias_antigas/michele-collins-apresenta-voto-de-repudio-a-exposicao-tramacoes) Acessado em 07/10/2019

<sup>97</sup> "A atividade, além de inserida no ambiente acadêmico, estava albergada pela liberdade de manifestação artística, constitucionalmente garantida no Estado Democrático de Direito - impondo-se, como decidido pelo STF, conferir à liberdade de expressão uma maior margem de tolerância e imunidade e de estabelecer a vedação à censura -, não se justifica a instauração de inquérito civil pelo Ministério Público Federal", escreveu a procuradora Carolina de Gusmão Furtado.

Para a procuradora, a exposição "estava inserida - e adequadamente justificada - num contexto acadêmico e artístico, apresentado pela UFPE". Disponível em <https://blogs.ne10.uol.com.br/jamildo/2018/11/12/mpf-arquiva-denuncia-de-michele-collins-contr-exposicao-com-vagina-de-croche-na-ufpe/> Acessado em 07/10/2019

<sup>98</sup> A mostra apresentaria, repetindo o texto da Anajure, "caricaturas e distorções nitidamente ofensivas a símbolos das religiões cristãs, com desrespeito aos seus objetos de culto, aos personagens reverenciados e às narrativas sacras, associando-os a atos sexuais lascivos, de violência, mutilação e falta de pudor", inclusive uma "vagina de crochê". A vereadora acrescenta: "haveria indicativo etário de 14 anos, sem qualquer impeditivo, portanto, ao acesso por adolescentes, ainda que menores de idade, ou qualquer aviso sobre a precaução necessária antes da entrada". Disponível em <https://jc.ne10.uol.com.br/blogs/jamildo/2018/11/12/mpf-arquiva-denuncia-de-michele-collins-contr-exposicao-com-vagina-de-croche-na-ufpe/> Acessado em 14/04/2022.

mostra *Queermuseu: Cartografias da diferença na arte brasileira, sobre diversidade sexual na arte*".<sup>99</sup>

### 1.2.6 *Queermuseu*

A mostra de arte *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, abriu seu acesso ao público em 15 de agosto de 2017, no museu do Santander Cultural, em Porto Alegre (RS), com previsão de encerramento em 8 de outubro do mesmo ano. Ao contrário do que se possa pensar, o título da exposição não se refere propriamente a um museu. O nome utilizado pelo curador Gaudêncio Fidelis para batizar sua mostra de arte faz, na verdade, uma pequena provocação. A palavra “museu”, no senso comum, remete a um espaço destinado a preservar tradições do passado. A recém chamada “teoria *queer*”<sup>100</sup>, por sua vez, evoca o inusitado, o **diferente**, a transgressão. *Queer*, assim como *fagot*, no inglês, corresponde a termos pejorativos (xingamentos) do bom português brasileiro, como “boiola” ou “bicha.

Dedicada exclusivamente à arte brasileira, a *Queermuseu* apresentava 264 trabalhos de 85 artistas, entre jovens ainda pouco conhecidos, alguns nomes consagrados, mas ainda em atividade, e outros que já fazem parte da história das artes visuais no Brasil: Pedro Américo, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Lygia Clark, Adriana Varejão, Bia Leite, Cibelle Cavalli Bastos, Leonilson, Roberto Cidade, Sidney Amaral etc. Era a primeira mostra desta abrangência e importância a contemplar a temática *queer* na América Latina.

<sup>99</sup> Disponível em <https://www.leijaja.com/cultura/2018/05/30/evangelicos-protestam-contra-exposicao-de-arte-da-ufpe/> Acessado em 14/04/2022.

<sup>100</sup> “A teoria queer começou a ser desenvolvida a partir do final dos anos 80 por uma série de pesquisadores e ativistas bastante diversificados, especialmente nos Estados Unidos. Um dos primeiros problemas é como traduzir o termo queer para a Língua Portuguesa. ‘Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário’. A idéia dos teóricos foi a de positivar esta **conhecida forma pejorativa de insultar os homossexuais** (grifo do autor da tese). Segundo Butler, apontada como uma das precursoras de teoria queer, o termo tem operado uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos aos quais se refere. ‘Queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos’. Por isso, a proposta é dar um novo significado ao termo, passando a entender queer como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas”. (artigo de Leandro Colling, disponível em <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf> Acesso em 13/09/2022)

“Até o dia 6 de setembro, não houve incidentes – a média de público era de 700 pessoas por dia”<sup>101</sup>. A partir deste dia, passou a circular nas redes sociais da *internet*, informações de que a mostra do Santander conteria material pornográfico livremente acessível a crianças e adolescentes, além de imagens que atentavam contra símbolos religiosos cristãos. Ativistas genericamente auto identificados enquanto “cristãos conservadores” entraram no espaço físico da exposição, gravaram vídeos desqualificando as obras, abordando e questionando pessoas do público, além de funcionários da galeria. Os vídeos foram postados nas redes sociais, sendo rápida e massivamente difundidos. Aqui teria início o mantra repetido à exaustão, nos próximos meses, em praticamente todos os casos acima relatados: existiria um ataque orquestrado (geralmente atribuído a comunistas e esquerdistas) contra a família e a religião cristãs, através da promoção da pornografia, da pedofilia, da zoofilia e do vilipêndio a objetos de culto (escárnio, sacrilégio ou blasfêmia).

“Diante disso, cristãos<sup>102</sup> iniciaram nas redes sociais uma mobilização contra a exposição, expressando sua indignação e repúdio à mostra. Entre as iniciativas, muitos ingressaram na página de Facebook do Santander Cultural, conseguindo rebaixar a sua nota de avaliação para 1,4, além de outros que anunciaram o cancelamento de suas contas na instituição financeira”.<sup>103</sup> Com a participação virtual do MBL (Movimento Brasil Livre) a polêmica se estendeu a nível nacional. Sob pressão, temendo pelos danos a sua imagem, o banco Santander optou, repentina e unilateralmente, por suspender a exposição em 10 de setembro<sup>104</sup> (apenas três ou quatro dias após o início dos ataques), o que foi visto por muitos artistas como uma forma de censura.

As ameaças às obras e à integridade física de funcionários do Santander não se limitaram ao virtual. Fontes do banco afirmam que ao menos três diretores foram ameaçados de morte, por telefone e telegrama. Houve ao menos um caso de agressão física a um funcionário de agência em Porto Alegre. Alguns outros,

---

<sup>101</sup> Disponível em <https://epoca.oglobo.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html> Acessado em 14/04/2022.

<sup>102</sup> Nota da Arquidiocese de Porto Alegre sobre exposição, disponível em <https://www.arquidiocesepoa.org.br/single-post/2017/09/11/Nota-da-Arquidiocese-de-Porto-Alegre-sobre-exposicao-no-Santander-Cultural> Acessada em 14/04/2022.

<sup>103</sup> Disponível em <https://www.acidigital.com/noticias/exposicao-blasfema-e-encerrada-depois-da-mobilizacao-de-catolicos-16704> Acessado em 14/04/2022.

<sup>104</sup> Nota emitida pelo Banco Santander, a respeito do cancelamento disponível em <https://www.facebook.com/SantanderCultural/posts/732513686954201> Acessado em 14/04/2022.

por medo, entraram com mandado de segurança para não trabalhar. Dezenas de agências foram pichadas e apedrejadas em todo o país. Essas ameaças foram, segundo essas fontes, a razão da decisão de encerrar a exposição antes da data prevista, que seria no dia 8 de outubro. O Santander não confirma esses detalhes. A Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul e o Ministério Público também não tinham informação de registro de boletim de ocorrência ou inquérito para investigar os casos. (...) “Eu passei a receber ameaças – e recebi mais de 100 – justamente depois que ela foi encerrada”, diz (Galdêncio) Fidelis (curador da mostra). O promotor Julio Almeida, da Vara da Infância e Juventude de Porto Alegre, também disse que passou a receber notificações sobre o conteúdo da exposição no domingo. Na segunda-feira, dia 11, o promotor visitou o Santander Cultural. “Não houve o crime de pedofilia”, diz o promotor. “Foi a primeira vez em 23 anos de Ministério Público que eu deparo com questionamentos sobre exposições em museu.” (Disponível em <https://epoca.oglobo.globo.com/brasil/noticia/2017/09/como-movimentos-ultraconservadores-conseguiram-encerrar-exposicao-queermuseu.html> Acessado em 14/04/2022)

Uma parcela da opinião pública compactuou com os manifestantes, mas grande parte da imprensa, da intelectualidade, da classe artística e mesmo uma parte do público saíram em defesa do curador da exposição e da liberdade de expressão dos artistas responsáveis pelas obras. A exposição, sem mais o apoio do banco Santander, foi posteriormente reaberta na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Também nesta cidade, entretanto, a *Queermuseu* foi alvo de manifestações contrárias a sua realização<sup>105</sup>. O próprio prefeito Marcelo Crivella, pastor evangélico, chegou a se manifestar publicamente neste sentido: “Saiu no jornal que vai ser no MAR (Museu de Arte do Rio). Só se for no fundo do mar”.<sup>106</sup> “A fim de contrariar a censura imposta, o Parque Lage realizou uma campanha de financiamento coletivo (via internet), na qual bateu recorde de maior campanha realizada no Brasil, chegando a marca de mais de 1 milhão de reais e 1678 de participantes”<sup>107</sup>.

A tese abre aqui novo parêntese e antecipa novamente o método *junguiano* de abordagem simbólica<sup>108</sup>, que será visto em profundidade no segundo e terceiro capítulos,

<sup>105</sup> Informação colhida em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/08/manifestantes-protestam-no-rio-contras-exposicao-queermuseu-cjkzt5gar02nk01n04q584vb0.html>. Acessado em 07/10/2019.

<sup>106</sup> Informação colhida em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353\\_975386.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/04/cultura/1507068353_975386.html) Acessado em 07/10/2019

<sup>107</sup> Disponível em <http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/EAV-release-Queermuseu.pdf> Acessado 14/04/2022 Acessado em 14/04/2022.

<sup>108</sup> Gustavo Barcellos, autor *junguiano*, em nota introdutória à James Hillman (2018, p.14), faz a seguinte consideração: “o que é mais difícil vislumbrar, dentro de um paradigma fortemente conceitual como o da psicologia, é como responder às imagens em seus próprios termos, ou seja, imaginando”. O autor da tese traduz esta ideia nos termos: “a interpretação de um símbolo, acaba implicando a produção de outro

para apresentar algumas considerações oportunas sobre quatro obras da exposição *Queermuseu*. No conjunto de obras exibidas nessa mostra, pelo menos quatro apresentam de maneira evidente a fusão de elementos erótico sensuais com símbolos religiosos confessionais, particularmente os símbolos cristãos católicos: a pintura *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Schiva*, a instalação com objetos *O peso das coisas*, a pintura *Last Resort* e a instalação, também com objetos, *Et Verbum*.<sup>109</sup>

Para cada obra apresentada a seguir será conferido um nome alternativo, que sugere uma outra imagem e que corresponde a uma rápida tradução ou interpretação possível, mesmo que intuitiva, de suas significações simbólicas. O título original da primeira obra (que se vê na imagem abaixo) é *Cruzando Cristo com deusa Schiva*. Aqui ela será chamada de *O espelho sensual, feminino e oriental de Cristo*.

---

símbolo”. É no terreno da plasticidade da imagem e da expressão do inconsciente irracional que o símbolo se revela. Se existe alguma possibilidade de aproximação com o significado simbólico das imagens, a possibilidade está no diálogo com elas através de outras imagens, mesmo que sugeridas através da linguagem verbal escrita, ou seja, da metáfora. Sendo assim, abre-se aqui antecipadamente algum espaço para a imaginação ensaística.

<sup>109</sup> Vale aqui fazer rápida referência a uma quinta obra da exposição, que também poderia ser inserida neste debate: a escultura *Cristo Nosso de Cada Dia* (1978), de Roberto Cidade: “O Cristo crucificado está presente em diversas obras da exposição. Nesta peça em ferro soldado (...), tubos atravessam seu corpo e o pênis está ereto. Diz o catálogo: ‘O pênis ereto atribui-lhe uma condição humana, distante das imagens de representação de Cristo, comumente disfarçadas com sua genitália coberta. As correntes que lhe prendem o corpo repositionam a figura em um universo da sexualidade e do prazer, embora saibamos que esses dois aspectos da dimensão humana (prazer e tortura) muitas vezes andaram (e andam) juntos”. Texto disponível em <https://www.buzzfeed.com/br/tatianafarah/veja-30-obras-da-exposicao-censurada-no-santander-cultural> Acessado em 14/04/2022. O tema da escultura, como se vê no texto acima, é muito pertinente à tese, mas sua análise mais detida talvez tornasse excessivamente extensa esta seção que já se prolonga para além do planejado.



Figura 82

Neste quadro de Fernando Baril, Jesus crucificado é confrontado com seu possível (virtual) espelho oriental: a divindade Shiva, uma das figuras centrais do hinduísmo. Assim como a imagem mais difundida e popular de Shiva no ocidente, o Cristo de Baril possui diversos braços e mãos, nas quais ele porta objetos de uso cotidiano, prosaico, mundano, contemporâneo, midiático, profano. Curiosamente, diversas referências textuais apontam Shiva como um deus masculino (ou no máximo andrógino), mas o autor da pintura se refere a “ele” como “deusa”. Inescapável uma associação com a imagética sensual própria do hinduísmo, onde a sexualidade nunca deixou de fazer parte da dimensão espiritual (conforme mencionado em nota na primeira seção da tese). Assim, o que poderia ser considerado nesta obra apenas uma sugestão de sincretismo simbólico religioso (do hinduísmo com o cristianismo), passa a sugerir também, embora sutilmente, a vocação andrógina da figura de Cristo.

A segunda obra, na verdade, é formada por duas pequenas instalações do mesmo artista, Sandro Ka, feitas a partir de pequenos objetos, com temáticas semelhantes: *Reconhecimento* (figura 83) e *O peso das coisas* (figura 84).



Figura 83



Figura 84

Um bom título alternativo para o conjunto das duas instalações seria: **Jesus e seu espelho no instinto**. Nas duas instalações, as temáticas do instinto e do espírito se misturam com a questão da identidade de gênero. O animal na psique humana é símbolo conhecido do instinto (nas cartilhas de psicologia). Na instalação *Reconhecimento* (figura 83), dois cervos se entreolham, se reconhecem (como se estivessem se olhando no espelho). Um deles é um bibelô, uma pequena escultura de louça naturalista. O outro é um bonequinho do Bambi, personagem infantil da Disney, cujo comportamento supostamente efeminado teria transformado popularmente o termo “veado” (como o cervo é popularmente chamado no Brasil) em sinônimo de homossexual.

Na segunda instalação, *O peso das coisas* (figura 84), o busto de Cristo com o coração exposto contempla outro cervo (ou “veado”) que dá as costas para ele. O Cristo quer se olhar no espelho (assim como o Bambi da instalação anterior?), mas o instinto lhe dá as costas. Cristo quer reconhecer a face feminina da divindade (sua própria face?), da qual foi desprovido pelo dogma. Talvez por isso, retomando aqui o assunto exaustivamente abordado na primeira seção da tese, diversos artistas tenham representado



o corpo do salvador e suas alegorias, na história da arte, com traços inequivocamente andróginos ou deliberadamente femininos. Nas palavras do próprio artista:

Tenho três obras expostas<sup>110</sup>, que trazem questões atravessadas pela sexualidade, papéis sexuais, poderes, hierarquias, identidades. São esculturas, elaboradas a partir da associação de objetos cotidianos bem próximos da nossa realidade e da vida cotidiana. Elementos aparentemente simples mas carregados de sentido, e que agrupados são **ressignificados** (grifo do autor da tese) e refletem outros questionamentos. Uma das obras trata do reconhecimento. Tem a ver com a questão de identidade, de espelhamento, de se ver no outro e se questionar a partir desse espelho. São dois viadinhos se olhando, um de porcelana e um de borracha, um bambi. (...) A terceira, “O Peso das Coisas”, um viado de porcelana de cabeça baixa e ao lado dele, nas costas, com um olhar de superioridade, um busto de Jesus Cristo com uma relação de poder, marcada por esse posicionamento. Quem tá em cima, quem tá embaixo, quem dá a ordem, quem obedece, como as coisas se organizam em determinados contextos<sup>111</sup>. Esses trabalhos falam um pouco de identidade, questão de religião, papel social, identidades sexuais também, mas de forma bastante aberta (Disponível em <http://midianinja.org/news/mbi-quis-se-promover-afirma-sandro-ka-um-dos-artistas-censurados/> Acessado em 14/04/2022).

As duas instalações anteriores fazem parte de uma mesma série e foram expostas em conjunto. Elas, portanto, se relacionam e se complementam. Isto transporta a figura de Cristo para um ambiente de questionamento (ou afirmação) da identidade de gênero homossexual. Tanto Cristo quanto Bambi são amplamente conhecidos pelas massas populares, o que os torna similares neste sentido, mesmo que por motivos diferentes (um deus cristão e um ídolo *pop* infantil). Estas duas figuras emblemáticas da cultura ocidental, uma na religião e outra no cinema, estão ambas igualmente justapostas à imagem algo naturalista e genérica (neutra) de um cervo, ou veado de porcelana.

A pintura *Last resort* (figura 85), de Felipe Scandelari, será chamada aqui de **A madona midiática que embala o instinto**. A imagem lembra em muito o tema “a madona com o menino”, que foi magistralmente pintado várias vezes pelo renascentista Rafael Sanzio, eternizando-se no imaginário católico.

---

<sup>110</sup> A terceira obra não foi incluída aqui pelo autor da tese.

<sup>111</sup> Como se percebe, a intenção do artista com a obra não contempla a interpretação simbólica proposta pelo autor da tese. O artista fala em relação de poder opressor de Cristo em relação ao “veado”. O autor da tese vê um Cristo que deseja se reconhecer no “veado”, que por sua vez ignora solenemente o salvador, dando-lhe as costas. Símbolos de símbolos.



Figura 85

Esta figura, desde a Idade Média, é reconhecida como apropriação da célebre imagem egípcia, que representava a deusa Íris amamentando seu filho Hórus, recém-nascido. Aí está novamente reproduzido o drama do deus homem que nasce, morre e renasce. Neste sentido, a imagem da Pietá seria o oposto da Madona. Esta embala o deus recém-nascido, enquanto a Pietá tem nos braços o deus morto, prestes a renascer em três dias.

A Madona de *Last resort* é uma linda loira, que bem poderia ser uma atriz ou modelo midiática moderna. Tem o manto vermelho, com o qual Rafael normalmente representa a deusa cristã, e traz à cabeça uma fina coroa, que lembra a coroa de espinhos usada por Viridiana, no filme de Luiz Buñuel abordado na primeira seção. No lugar do menino Jesus, ela embala um macaco: o extremo oposto de sua figura humana “elevada”, bela, serena e ascética. Mais uma vez, o instinto banido pelo cristianismo irrompe do inconsciente do artista, para fazer parte do drama divino, de morte e ressurreição, e do drama da vida humana, de excitação e gozo.

*Et verbum.* A tese antecipa agora a presença ilustre do artista Antônio Obá, rebatizando sua pequena instalação *Et verbum* de **O corpo santo de Cristo recebe o verbo profano**. Sua instalação feita com objetos, mostra uma pequena caixa de madeira, normalmente usada para guardar talheres, cheia de hóstias (obviamente não consagradas). Sobre as hóstias estão escritas, em tinta vermelha (de sangue?), diversas palavras e expressões compostas: suor, saliva, língua, buceta, vagina, cu, pênis, lábio, poesia, só, abaporu, “te pensam livro, te penso livre”, “quantas peles há na voz?”, “meu verso te lambe”, “nada espero, desespero”, etc.



Cristo à dimensão do organismo humano em sua condição mais mundana (algo similar ao que faz Matheus de Simone com suas hóstias fálicas). Isto faz lembrar mais uma vez o carnaval de Rabelais, estudado profundamente por Bakhtin (referenciado na primeira seção da tese).

Antônio Obá e sua obra serão apresentados de maneira mais detida na próxima seção e no terceiro capítulo da tese. Porém, sua presença na exposição *Queermuseu* merece aqui uma referência mais extensa, porque estabelece uma ligação do objeto específico da tese com a situação integral da arte contemporânea brasileira, neste contexto de tensões ora abordado. “Vale registrar a fala do artista quanto ao conceito de *Et Verbum*, uma obra que ‘propõe, acima de tudo, uma exaltação do humano. Divinizar simbolicamente um corpo que sempre foi tido como motivo de perdição. Nesse sentido, a ideia é reconhecer o corpo como imagem e semelhança da ideia de divindade’”.<sup>113</sup>

Mas os cristãos (católicos e protestantes) e demais autodenominados “defensores dos valores ocidentais” recortaram a obra e deram ênfase só às palavras referentes ao corpo e ao sexo, omitindo acintosamente aquelas outras expressões que, entre outras coisas, fazem referência explícita ao primeiro versículo do Evangelho de João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus” (São João, 2011, p. 1682). Considerando que a hóstia (consagrada) na doutrina católica representa o corpo de Cristo (o verbo de Deus encarnado), é impossível não pensar que Antônio Obá está propondo uma discussão sobre o corpo e a palavra que desafiam os limites entre o sagrado e o profano ou entre o humano e o divino (questão também discutida na performance que apresentei anteriormente<sup>114</sup>), além de fazer uma clara referência à antropofagia – como, aliás, sublinhou o curador da exposição, Gaudêncio Fidélis.

(Disponível em <http://abca.art.br/httpdocs/por-que-arte-transviada/> Acessado em 14/04/2022)

### 1.2.7 Fronteiras entre confissão de fé e liberdade de expressão

No Brasil, após o período de censura e repressão política que se estendeu do final da década de 60 ao início da década de 80, instaurou-se nos últimos trinta anos (paulatinamente, desde 1985) uma aparente situação de democracia plena, ao menos em relação às liberdades de expressão e criação artística. No entanto, o recente cenário de radicalização político-ideológica, resultando em polarização extrema entre os ideários consagrados historicamente enquanto sendo de “direita” ou de “esquerda”, parece ter

<sup>113</sup> Disponível em <https://imageriascom.wordpress.com/2018/05/24/et-verbum-de-antonio-oba-ou-isto-nao-e-uma-hostia/> Acessado em 14/04/2022.

<sup>114</sup> Trata-se da performance que será apresentada na próxima sessão: “Ato da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo”.

propiciado um recrudescimento do choque, ou da intolerância, entre disposições contrárias, não só no terreno estritamente político-ideológico, alcançando por extensão o campo da criação artística, que, como visto aqui, tão estritamente dialoga com o imaginário religioso.

O reaparecimento dessas reações violentas, de viés fortemente moralista e conservador, no Brasil, talvez só encontre paralelo na perseguição a artistas tidos como “comunistas” ou “subversivos” durante o regime militar inaugurado em 1964, ou nos ataques pontuais aos modernistas da geração de 1922.<sup>115</sup> Nas palavras do curador da exposição *Queermuseu*, Gaudêncio Fidelis:

O que se viu e se leu sobre o episódio Santander-*Queermuseu* foi uma overdose de interpretação enfeixada em disputas político-ideológicas claramente discerníveis. (...) Esse é o mundo que vivemos agora? Que um grupo reduzido com ideologias das mais reacionárias e retrógradas vai dizer para nós o que nós podemos ver e como nós podemos pensar? Esse é um grande e terrível precedente que esse fechamento intempestivo da exposição abre. (...) Elas (as liberdades) não são conquistas permanentes, infelizmente. Essa atitude arbitrária dá um susto em todos nós. Mostra que, num movimento relâmpago, de apenas dois dias e meio, uma exposição desta grandiosidade, com um certo consenso – nenhuma exposição tem consenso – da comunidade em geral e da comunidade artística, do universo acadêmico, dos intelectuais, é fechada arbitrariamente. E nós temos que ter isso em mente. Essas conquistas não são permanentes. Temos que lutar por elas todos os dias (Disponível em <https://davidmirandario.com.br/2017/09/entrevista-exclusiva-gaudencio-fidelis-curador-da-mostra-queer-censurada-em-porto-alegre/> Acessado em. 14/04/2022).

O cenário que aqui se apresenta tem suscitado, em diversas instâncias da sociedade, sérios questionamentos em relação às fronteiras entre a liberdade de expressão dos artistas e o respeito aos símbolos religiosos adotados por determinadas comunidades de fiéis (particularmente católicos e evangélicos). O argumento dos que defendem o “respeito à crença religiosa”, com protestos e ações judiciais, evoca o artigo 208 do Código Penal: configura crime “escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”<sup>116</sup>: Pena - detenção, de um mês

<sup>115</sup> Parecia inimaginável, até pouco tempo atrás, que após todas estas experiências traumáticas, os artistas e parte do público tivessem que novamente se confrontar com esta situação. Exatamente no Brasil, terra de Nise da Silveira, que ajudou a revelar o dinamismo vivo das imagens de caráter mitológico e religioso, presentes no inconsciente do místico, do artista e do louco, ou mais precisamente, no inconsciente de toda a humanidade.

<sup>116</sup> Grifo do autor da tese.

a um ano, ou multa”. O entendimento dos juristas tem sido no sentido de respeitar a liberdade de expressão dos artistas e de não acatar o pleito de quem visa interditar a exibição dessas obras de arte. Destaca-se aqui a expressão *vilipêndio a objeto de culto*, porque, para além do entendimento jurídico corrente, e concordando com ele, a tese se fundamenta na premissa de que estes artistas, ao se apropriarem de símbolos e imagens religiosas em suas obras, articulando-as com elementos de sexualidade, não estariam promovendo um vilipêndio, mas sim uma ressignificação, revisão ou atualização do símbolo.<sup>117</sup>

Uma questão, bastante objetiva, portanto, aponta para o cerne do problema apresentado por esta tese e precisa ser aqui explicitada, sem meias palavras: o ato de apropriação por um artista, de uma imagem religiosa de devoção coletiva, e sua utilização em obra artística de conteúdo avesso ao ideário religioso original (no caso aqui, o ideário cristão avesso ao erotismo), seria um ato legítimo, do ponto de vista moral, ético e até jurídico? Não se pretende aqui responder a esta questão. Os fatos são públicos, se encontram aqui empiricamente constatados, determinados e descritos. O que a tese pretende, isto sim, é traçar um paralelo entre a compreensão dos fiéis (de que tais fatos consistam em “vilipêndios a objetos de culto”) e uma compreensão alternativa de que as obras em questão operam uma atualização do símbolo religioso através da arte, compreendidos aqui os termos “símbolo”, “religião” e “criação artística” à luz da psicologia analítica.

Cabe aqui ressaltar que a maioria dos símbolos e imagens<sup>118</sup> religiosas presentes nas obras que foram e ainda serão aqui descritas (cruz, Madona com o menino, hóstia, sagrado coração de Jesus, Nossa Senhora Aparecida, eucaristia, etc.) estão intrinsecamente ligados à tradição católica, já que a tradição protestante tende a interditar o culto a imagens visuais (pictóricas ou escultóricas). Porém, a recente origem católica

---

<sup>117</sup> Cogitou-se aqui também a palavra “subversão”, pois alguém já argumentou, mais de uma vez, com o autor da tese que “toda ressignificação implica em uma subversão”. O problema é que o segundo termo se encontra, talvez de forma distorcida, carregado de conotações negativas ligadas ao seu emprego histórico (embora ainda recente) para a desqualificação de comportamentos ou manifestações ideológicas e artísticas, quando estas são consideradas desviantes, moralmente condenáveis ou mesmo criminosas, em relação a um sistema qualquer de valores que esteja sendo ferido, distorcido, acintosa ou violentamente ameaçado ou alterado. De forma que o emprego deste termo acarretaria uma inevitável sugestão de julgamento moral sobre obras e artistas. Não é o que se pretende com esta tese, quando o objetivo é exatamente relativizar o suposto aspecto “subversivo” e negativo, implícito no termo “vilipêndio”, utilizado pela legislação vigente e insistentemente evocado para atacar estes mesmos artistas e obras.

<sup>118</sup> Oportunamente será feita a diferenciação entre os significados dos termos “símbolo” e “imagem”.

de muitos fiéis neopentecostais parece motivá-los à mesma reação de repúdio a estas obras.<sup>119</sup> É curioso observar o forte engajamento de líderes, fiéis e grupos evangélicos na defesa de símbolos imagéticos que foram historicamente objetos da própria iconoclastia protestante, como visto na seção anterior.

Talvez não exista nestas atitudes ultraconservadoras qualquer preocupação nobre com a moralidade e a espiritualidade. O que parece existir neste caso, e isto é uma hipótese, é a necessidade de bandeiras que possam mobilizar e arregimentar fiéis e eleitores desavisados<sup>120</sup>. Não se pode desconsiderar a possível presença de interesses políticos e econômicos que se utilizam do dogma e da fé para a manipulação de consciências e para a criação oportunista de rebanhos cegos, em tempos de disputas acirradas pelo poder, que não possuem relação alguma com qualquer tipo de sentimento religioso. Embora tal especulação escape do terreno em que atuam diretamente a estética, a filosofia e a teologia, tornando-se investigação mais adequada ao campo da sociologia política, cabe aqui expandir essa compreensão crítica a respeito de um fenômeno, que relacionado à esfera do religioso, alcança flagrante abrangência cultural e social.

Soma-se a isso o fato de que, no inconsciente coletivo brasileiro, talvez exista adormecido, esperando para ser despertado, um europeu ibérico e medieval, disposto a apedrejar prostitutas, castrar homossexuais e jogar hereges na fogueira. Não é, portanto, de se admirar que a tese tenha se debruçado longamente, na primeira seção, sobre alguns aspectos da arte medieval. Nunca também é demais lembrar a frase de Jung (1991a. p.103 e 104): “Como infelizmente não podemos prever o futuro, não sabemos – no sentido mais profundo – até que ponto ainda pertencemos à Idade Média. Olhando do mais avançado mirante do futuro, a mim pelo menos não me causaria surpresa descobrir que ainda estamos metidos até as orelhas na era medieval”.

A questão se faz presente, como foi possível observar, sob a forma de um delicado paradoxo moral e ético, que lança fiéis e artistas numa arena onde as posições públicas entram em choque, às vezes de forma violenta. Neste contexto atual, trazendo a

---

<sup>119</sup> Deve-se ressaltar o flagrante uso político destes fatos, por deputados, vereadores e chefes executivos, evangélicos e católicos, no sentido de instigar os fiéis a uma reação coletiva contra estas obras.

<sup>120</sup> Um fato claramente observável revela uma coincidência que pode ser significativa, no sentido de uma vinculação das reações conservadoras com o atual cenário político: a maioria dos fatos aqui mencionados ocorreu nos poucos meses anteriores às eleições 2018, entre setembro de 2017 e meados de 2018, e foram capitaneados por notórios simpatizantes da extrema direita.

abordagem para a esfera da arte brasileira<sup>121</sup> dos últimos anos (o Brasil de herança europeia, mas também africana e índia), inserem-se as duas obras que serão objeto de interpretação no terceiro capítulo: de que maneira o artista se apropria do símbolo religioso confessional e opera sua ressignificação? As obras em específico, extraídas desse contexto mais amplo aqui apresentado (da arte cristã dos últimos séculos e da arte contemporânea brasileira recente), serão apresentadas de forma analítica, em seus aspectos sobretudo semióticos, de maneira pormenorizada, na próxima seção: a exposição “Eucarístico”, de Matheus de Simone, e a performance “Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo”, de Antônio Obá.

### 1.3 – AS OBRAS DE MATHEUS DE SIMONE E ANTÔNIO OBÁ

Nesta seção a tese apresentará as duas obras (ou conjunto de obras) que serão interpretadas sob o ponto de vista simbólico no terceiro capítulo: a performance “*Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo*” (2017), de Antônio Obá, e a exposição individual “*Eucarístico*” (2015), de Matheus de Simone. Pergunta-se: o que estas duas obras possuem em comum, para além de sua temática (ou estética) erótico-religiosa e de serem feitas por artistas brasileiros? Elas pertencem ao cenário recente, em que obras, artistas e eventos tem sido alvo de ataques e censuras, pelos mesmos motivos já descritos na seção anterior. Elas também estão inseridas no contexto da produção artística das últimas décadas, que recebeu o nome genérico de “arte contemporânea”.

#### 1.3.1 O movimento dadaísta

A arte contemporânea se consolidará a partir da década de 60, herdando parte de suas tendências estético-conceituais do movimento artístico (ou “antiartístico”, para alguns) chamado de Dadaísmo, que ocorreu, por sua vez, na década de 10 do século XX, na Europa e nos EUA. O Dadaísmo reverberou então pela escola Bauhaus alemã (nas décadas de 30 e 40), pela *Pop Art* americana (em 60), produzindo ecos na arte contemporânea nas últimas décadas do século XX. Entre as muitas questões estéticas e temáticas que caracterizaram o Dadaísmo, destacam-se a “descoberta” e utilização de

---

<sup>121</sup> Cabe lembrar que a arte brasileira, além de incorporar as tradições indígena e africana, é também herdeira da arte europeia, mantendo com ela ainda intenso diálogo em suas diversas linguagens.



novos suportes físicos, meios ou mídias para a expressão artística. Se até os primeiros anos do Modernismo (no início do século XX) predominavam quase que de forma absoluta, na arte imagética, a tela em branco e a tinta (na pintura) ou o mármore e o cinzel (na escultura), a partir da década de 10 do século passado, com o movimento dadaísta, novos materiais e técnicas começaram a ser explorados: colagens de fotos e impressões gráficas, **restos de sucata industrial, objetos banais, domésticos e descartáveis**,<sup>122</sup> etc.

O título de uma das obras fundantes do Dadaísmo, batizada por sua autora de *God*, é significativo para o tema desta tese. Em suma, trata-se de uma escultura feita com sucatas, que remete a ideia de “Deus” (figura 88). Há um “processo irreverente e disruptivo presente na estranha escultura-objeto, de 1917, atribuída à Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven. A mulher que dá à luz a um tubo de drenagem, feito de ferro fundido e retorcido, inserido em uma caixa de madeira usada em carpintaria, e que o nomeia *God*. Um objeto cuja aparição se dá enquanto recusa, enquanto fato estético que se nega à categoria gosto”<sup>123</sup>

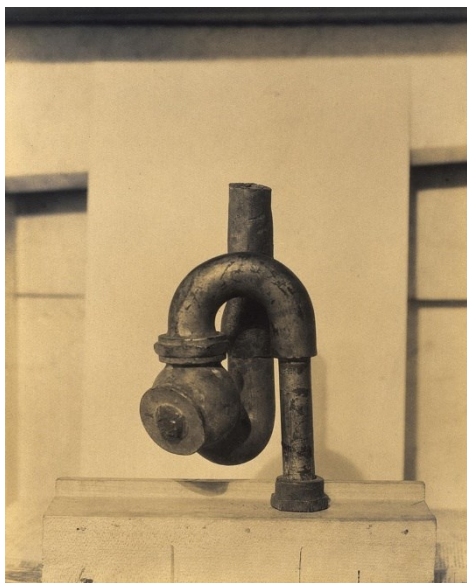


Figura 88

<sup>122</sup> Importante frisar aqui, através do grifo em negrito, a importância destes objetos e materiais de uso cotidiano transformados em esculturas, tanto na arte contemporânea em geral, quanto nas obras tratadas aqui em específico.

<sup>123</sup> Disponível em <https://imageriascom.wordpress.com/2018/05/24/et-verbum-de-antonio-oba-ou-isto-nao-e-uma-hostia/>. Acessado em 17/04/2022. Curiosamente, esta obra da “Baronesa Elsa” é citada por Gean B Moraes, neste texto já referenciado na seção anterior, quando este autor faz uma abordagem da obra de Antônio Obá, o objeto-instalação *Et Verbum*, presente na exposição *Queermuseu*: “há tanto em *God* como em *Et Verbum* traços de ironia, seja em função dos títulos, seja nas relações de correspondência entre **sexualidade e religião** na história do Ocidente. *God* tem um aspecto fálico. Já *Et Verbum* não se dá aos olhos assim tão fácil”. Grifo em negrito feito pelo autor da tese.

Ao se referir à arte moderna (contexto em que se insere o Dadaísmo) Aniela Jaffé reflete sobre este fato aparentemente paradoxal: a tendência para o abstrato na pintura e, ao mesmo tempo, para o uso do **objeto banal cotidiano** (o extremo da “concretude”) enquanto material escultórico. Ela cita, por um lado, o pintor abstrato russo Kazimir Malevich com seu “quadrado negro sobre um fundo branco” (1913. Figura 89), e de outro lado, Marcel Duchamp, com seu mictório de porcelana batizado de “Fonte” (1917. Figura 90): “Do ponto de vista psicológico, estes dois gestos, um em direção do objeto puro (matéria) e outro em direção da abstração pura (espírito) indicam uma cisão psicológica coletiva que criou sua expressão simbólica nos anos que antecederam a catástrofe da primeira guerra. Esta divisão se manifesta, inicialmente, na Renascença, sob a forma de um conflito entre o conhecimento e a fé. Nesse ínterim, a civilização distanciava o homem cada vez mais para longe dos fundamentos instintivos, abrindo-se um abismo entre a natureza e a mente, entre o inconsciente e o consciente. Estes contrários caracterizam a situação psíquica que está buscando expressão na arte moderna” [JAFFÉ, 1989? p.253].

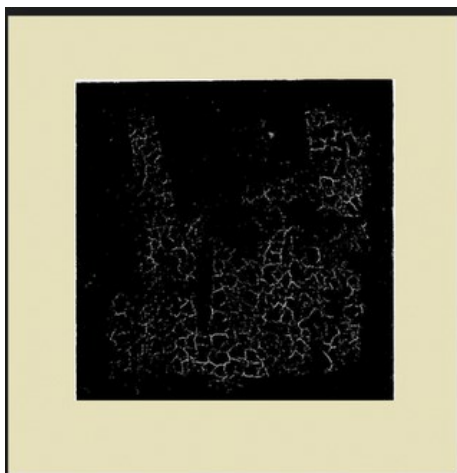


Figura 89 – Quadrado negro em fundo branco.



Figura 90 – A fonte

O artista Marcel Duchamp é particularmente celebrado por ter elevado o objeto banal à condição de ídolo, mesmo que de forma jocosa, através desta sua obra “Fonte”, já citada acima: um urinol de porcelana assinado, datado e colocado para exposição em uma galeria de arte. Porém, uma outra atitude menos conhecida, mas igualmente significativa deste artista, foi a exposição de um autorretrato fotográfico<sup>124</sup> (1920 ou 21), em que ele se veste de mulher e assume a identidade de uma personagem feminina: Rose Sélavy.



Figura 91

“O nome de seu *alter ego* feminino é ao mesmo tempo um enigmático comentário sobre toda sua obra, repleta de inúmeros motivos sexuais. Se dermos ao nome “Rose Sélavy” a sua pronúncia francesa, também a podemos interpretar como ‘**Eros**, c’est la vie’ (**Eros**, é a vida)<sup>125</sup>”. Esta obra-atitude de Duchamp pode funcionar como gatilho para uma série de associações com o cenário da arte contemporânea, tanto em seu aspecto técnico-formal (uso do próprio corpo e da fotografia<sup>126</sup>) quanto em seu aspecto temático: o artista tangencia (chega a tocar?) de forma antecipada, as questões *queer* e da identidade de gênero. Ele trabalha em sua performance fotográfica a sua própria autoimagem

<sup>124</sup> A fotografia vinha sendo utilizada de forma insipiente e romântica desde o final do século XIX, por artistas de um movimento chamado Pictorialismo, que pretendiam construir uma narrativa pictórica tradicional, comparável à pintura, através do então novo meio técnico fotográfico. Mas é com o Dadaísmo que o uso da fotografia (e do cinema, por extensão) começa a ganhar novos contornos na arte, como se verá, posteriormente, na arte contemporânea.

<sup>125</sup> ELGER, 2005. p.84..

<sup>126</sup> Afinal, Duchamp faz uma performance corporal, registrada em foto para posterior exposição.

transmutada, sua foto-imagem especular: mirando a lente da câmera (e, portanto, o público observador), ele age como quem se olha no espelho, para retocar a maquiagem ou ajeitar o chapéu. A *Rrose Sélavy* de Duchamp está a meio caminho entre a *cross dresser* Laerte e a *drag queen* Rita von Hurt.

Como se vê no exemplo da foto acima, outro suporte inusitado “descoberto” pelos dadaístas é o **corpo** do próprio artista, inicialmente nos chamados *happenings* (ou “acontecimentos” repentinos, invariavelmente provocativos e anárquicos) promovidos pelos artistas dadaístas em espaços públicos “familiares”. No contexto posterior da arte contemporânea, os *happenings* irão reaparecer através das “performances”. Os artistas do Dadaísmo “realizavam espetáculos de improviso, os primeiros *happenings* (acontecimentos) intencionalmente grosseiros e ofensivos: moças com roupa de primeira comunhão recitando versos obscenos, por exemplo. Ou produziam objetos que eram puro *nonsense*, um contra senso total, tal como (...) uma grande roda de bicicleta montada e colocada em cima de um banquinho, como uma escultura num pedestal, a roda girando no vazio” (OSTROWER, 2004 p.340). Estão aí já presentes três dos meios de expressão posteriormente mais privilegiados na arte contemporânea: o corpo do artista (através dos *happenings*), a fotografia e os objetos do cotidiano transformados em obras escultóricas.

### 1.3.2 Corpo, objetos, foto e vídeo na arte contemporânea

O arco que se estende dos *happenings*, objetos e fotos dadaístas, ao cenário da arte contemporânea (com suas performances, vídeos e instalações) é complexo e não pode ser facilmente reduzido, mas é possível apontar conexões, reflexos e similitudes. Inicialmente, destaca-se a linguagem da performance corporal. O objeto artístico passa então a não ser necessariamente um objeto pronto e acabado para ser exposto de forma permanente no museu ou galeria. O objeto artístico será o próprio corpo do artista em ato: sua performance corporal<sup>127</sup>. O corpo do artista é sua tela: o suporte de sua arte. Na

---

<sup>127</sup> É preciso aqui marcar a diferença sutil da performance em relação ao teatro, com todas as simbioses e contaminações possíveis entre as duas linguagens. O teatro se configura, **convencionalmente**, enquanto um ritual que se desenvolve num tempo suspenso. Ou seja, instaura-se um espaço sagrado, no palco ou arena, onde existe um recorte no tempo, que passa a fluir como que em outra dimensão paralela: o tempo daquela narrativa ou história. As três batidas espaçadas que geralmente antecedem o espetáculo teatral,

medida em que a performance pressupõe uma ação do artista, a dimensão temporal é incorporada à obra<sup>128</sup>. Ou seja, a obra só existe enquanto está sendo realizada. Ela é o próprio ato da criação, o fazer artístico em processo no tempo presente. Opera-se dessa forma

a passagem de uma arte fixa, objetual, propícia ao acabamento, para uma arte livre da dependência do objeto<sup>129</sup>, considerada efêmera e descontínua, que rompe com o próprio ato da contemplação e com o conceito tradicional de obra como produto, sendo acrescida a ela a noção de obra enquanto processo (...), provocando a mistura entre a arte e a vida em sua elaboração. Da realidade de um espaço-tempo construído no plano do objeto artístico, passa-se para a realidade de manifestações processadas simultaneamente ao tempo em que a criação artística se manifesta (MELLO, 2008. p. 41).

A radical mudança de ênfase de Duchamp, de objeto para conceito, permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido. Sua importância para o presente estudo baseia-se não apenas no que ele fez, mas no que permitiu ou iniciou na arte. (...) Para artistas do final dos anos 50 e 60 que, de uma forma ou de outra, foram influenciados por Duchamp quanto ao pensamento referente ao que constituía arte, nenhum material parecia inadequado como meio de expressão pessoal (RUSH, 2006. p.14 e p.17).

Na arte da performance, que remete a uma origem dadaísta, a obra é o próprio corpo do artista em atuação, e só existe enquanto processo de realização no espaço e no tempo totalmente singular do “aqui e agora” (ato performático), nunca enquanto obra acabada e eternizada, apta a ser exposta na galeria ou no museu para a posteridade. É a radicalização da arte enquanto experiência “do” e “no” corpo do artista. O quanto esta tendência radical reflete uma experiência de “dessacralização” da arte em favor de uma materialidade ostensiva, sensível (sensual) e vivenciada visceralmente, enquanto “ato”, no próprio corpo, é digno de nota. A questão será abordada na quarta seção, quando se falar em *enantiodromia*. Portanto, é sintomático, ou significativo, para o tema da tese, que o corpo e os objetos materiais tenham irrompido enquanto suportes preferenciais no

---

podem até ser vistas enquanto mero artifício para “chamar a atenção” da plateia e pedir silêncio, mas na verdade são um ato propiciatório solene, que prepara os iniciados para o rito dionisíaco. A performance, por sua vez, configura-se enquanto ação que decorre no aqui e agora presente, imediato. Para o observador da performance, o espaço ainda é profano e o tempo ordinário continua fluindo, alheio ao evento. O início da performance é normalmente intempestivo, gera surpresa, invade o espaço e implica, muitas vezes, em participação ativa do público e interação do artista com a assistência. Isto nem sempre acontece no teatro, com exceção daquelas experiências que exatamente dialogam com a linguagem performática.

<sup>128</sup> Esta “dimensão temporal” da performance terá influência decisiva na incorporação do vídeo pela arte contemporânea, como se verá adiante.

<sup>129</sup> O termo “objeto” aqui se refere ao tradicional “objeto de consumo ou contemplação artística” (pintura ou escultura, por exemplo) e não ao objeto banal e cotidiano que passou a ser utilizado, já pelos dadaístas, enquanto forma de questionar e transgredir a própria nobreza e dignidade do objeto “artístico”.

contexto da chamada “arte contemporânea”. O corpo pesado, relegado ao inferno em favor do puro espírito elevado no cristianismo, volta a impor-se através da arte, no século XX. É preciso antecipar aqui, a observação de que a trindade católica expressa simbolicamente uma realidade quase totalmente incorpórea<sup>130</sup>, espiritual, puramente imaginada. A posição central do corpo na arte contemporânea poderia bem expressar uma reação deste “corpo” (ou dimensão corpórea da existência, a sede dos instintos) a uma tendência puramente racional e idealizada da mentalidade cristã ocidental (isto é apenas uma hipótese, diga-se de passagem). A arte, assim como o verbo divino, precisariam ser então, no contemporâneo, vivenciados visceralmente, no corpo, na própria carne<sup>131</sup>.

A fotografia, assim como o corpo, também esteve presente no cenário da arte contemporânea desde o primeiro momento, pelo menos enquanto ferramenta de experimentação relacionada à performance corporal (como antecipou Duchamp com a foto de Rose Sélavy). O papel da fotografia (e, posteriormente, do vídeo) enquanto registro supostamente despojado e automático de um ato artístico performático, ajudaria a evidenciar o caráter efêmero deste “ato”. Quanto mais inexperiente e anônima (não artística) parecer a fotografia, melhor para que se revele o caráter da performance enquanto “intencionalmente casual” (embora isto pareça um paradoxo). Muitas vezes, porém, a fotografia associada à performance funcionará posteriormente enquanto objeto

---

<sup>130</sup> Deus Pai e o Espírito Santo são puro éter. Jesus teve sua realidade histórica e corporal aceitas, mas a sexualidade e o corpo de Maria, que teriam viabilizado concretamente uma existência humana de Cristo, nem sequer foram facilmente reconhecidas e integradas ao símbolo pelo catolicismo. Esta questão será tratada de maneira mais detida no próximo capítulo, na seção sobre o fenômeno da *enantiodromia*.

<sup>131</sup> Um caso extremo de manifestação “concreta” dessa realidade simbólica, percebe-se em certa tendência da arte contemporânea, realizada por círculos de iniciados (e realmente compreendida enquanto “arte” por alguns críticos): a prática da “suspensão corporal”, que leva os participantes ao limite da dor física, suspensos por ganchos metálicos introduzidos na própria carne. A questão é tratada no artigo “A suspensão corporal na arte contemporânea”, disponível em <https://xtangelx.wordpress.com/2013/11/14/a-suspensao-corporal-na-arte-contemporanea-joinville/> acessado em 17/04/2022. Também neste cenário contemporâneo, Fayga Ostrower (2004, p.243 nota de rodapé) se refere a “formas mórbidas de auto destruição”, nas quais os artistas agridem o próprio corpo: “Há um movimento chamado ‘arte de mutilação’ ou *body-art*, ‘arte do corpo’. (...) Entretanto, com todo desespero de sua situação, nunca os artistas esquecem de se documentar, fotografando de perto os talhos infligidos, o sangue que escorre, as ataduras em braços, pernas, cabeças; ampliando as fotografias, montando-as em *posters* e expondo-as”. Ostrower questiona ainda a qualificação dessas atitudes enquanto forma de arte: “a mutilação (...), ou qualquer tipo de auto agressão, podem ser formas de protesto, mas não são formas artísticas”. Fique claro que esta não é a opinião pessoal do autor da tese. Necessário frisar também que o termo *body-art* não se refere estritamente a práticas de mutilação ou auto agressão, compreendendo uma série de outras atitudes do artista em relação ao próprio corpo, como se verá adiante, nos exemplos das obras de Leticia Parente e Geraldo Anhaia.

de exposição autônomo, para além de sua função enquanto mero registro e divulgação. Neste caso, pode-se dizer que:

O ato da criação artística começa muito tempo antes de a câmera ser efetivamente fixada na posição adequada e de a imagem ser registrada, uma vez que se inicia com o planejamento da ideia criativa. Muitos destes trabalhos compartilham a natureza orgânica da arte corporal e performática, mas o espectador não testemunha diretamente o ato físico, como ocorre numa performance, ficando em vez disso, diante de uma imagem fotográfica como obra de arte. As origens dessa abordagem estão na arte conceitual de meados dos anos 60 e 70, quando a fotografia se tornou um veículo central (assim como o vídeo) na disseminação e na comunicação de maior amplitude das apresentações artísticas, assim como de outros trabalhos de arte temporários (COTTON, 2010. p.71).

Este registro aparentemente casual (pretensamente distanciado) do fazer artístico, não se verifica apenas no caso de performances corporais, mas também em relação aos objetos escultóricos que eventualmente estão integrados à performance ou são resultantes dela. Dois exemplos: a sequência de cinco fotos (denominada “Confissões entredentes”) feita por Matheus de Simone para sua exposição “Eucarístico”, como se verá em detalhes adiante, insere-se neste contexto da fotografia enquanto forma de arte contemporânea. Assim, nestas fotos podem ser vistas as pequenas hóstias fálicas que derretem e desaparecem na boca do modelo durante o ato (figuras 95, 96, 97, 98, 99). Também dessa forma chega até o público a foto (exposta e posteriormente censurada) dos falos desenhados com terços católicos durante a performance de Márcia X “Desenhando com terços” (como se viu nas figuras 68 e 69 da seção anterior). Tanto as fotos de Simone quanto a de Márcia X tornaram-se objetos autônomos de exposição, com significados particulares, embora originalmente estivessem associados às suas respectivas performances corporais (fugazes e passageiras).

Outro exemplo de “vida própria” adquirida pela foto, mesmo quando relativa a um objeto escultórico de caráter efêmero, está no movimento dadaísta, com o registro do objeto “Fonte” de Marcel Duchamp. “Hoje só restam fotografias da fonte original, tiradas por Alfred Stieglitz (...). A natureza crua e provocativa de Fonte é salientada nas fotos de Stieglitz, assim como seu simbolismo místico e suas relações formais com a figura de uma Madona ou de um Buda sentado, atributos que são evidenciados pela composição das fotografias” (COTTON, 2010. p.21 e p.22). A figura 92 mostra a fotografia original de Alfred Stieglitz. O autor da tese não resiste em verificar a plausibilidade da percepção

visual de caráter místico religioso sugerida por Charlotte Cotton, confeccionando as figuras 93 e 94 . O leitor tire suas conclusões.



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Assim como o corpo, também o objeto escultórico na arte contemporânea, às vezes denominado “instalação”, é presente, dinâmico, utilizável, transformável, consumível, deteriorável<sup>132</sup>. O corpo e a atitude do artista, ou mesmo do público, agem sobre este objeto, interagem com ele. O objeto existe ali para ser tocado, transformado no tempo. Antônio Obá, como se verá ainda nesta seção, transformará a escultura da deusa em pó de gesso branco. Matheus de Simone fará desaparecer sua própria máscara mortuária narcísica e seu falo (ambos feitos de balas de açúcar sabor morango), devorando-os. A materialidade do objeto e sua existência são dados reais e singulares, expostos à ação do tempo e das atitudes do artista e, eventualmente, do público<sup>133</sup>.

Tanto o objeto banal cotidiano escultórico quanto a foto (ambos associados à performance corporal) funcionam na arte contemporânea enquanto exacerbações do signo indiciário: “uma concepção da arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial, que é a própria lógica que a fotografia faz emergir” (DUBOIS, 2012.p.254). Ou seja, a lógica da conexão intrinsecamente existencial (física, material<sup>134</sup>) que o signo (no caso, a obra de arte) tem com o seu objeto, ou referente. Se a pintura que retrata um rosto, reproduz a semelhança daquele rosto real sem sequer tocá-lo, a foto recebe a luz refletida naquele rosto e a faz imprimir no filme fotossensível, que se queima. A foto é, portanto, um traço físico, a marca da existência material daquele rosto: a luz que “fere” a superfície do filme. Ou seja, ela é o índice ou “signo indiciário” de uma existência física (segundo a semiótica de Charles Sanders Peirce)<sup>135</sup>. A ênfase dada aqui ao caráter indiciário destes signos, visa assentar o foco da tese na dicotomia “matéria sensual” *versus* “espiritual evanescente”. No caso de uma “escultura-objeto” (como a “fonte-urinol” de Duchamp), esta relação indiciária é levada ao extremo. Através de um jogo conceitual, o signo material “urinol

---

<sup>132</sup> Também na exposição “Eucarístico”, além das fotos e vídeos que serão aqui analisados, existiam objetos escultóricos presentes no espaço da mostra, constituídos de materiais perecíveis: bananas podres penduradas no interior de preservativos e uma igreja (cuja torre lembra um falo) feita com balas de caramelo.

<sup>133</sup> Lembre-se aqui a histórica série de esculturas denominada “Bichos” (1960) de Lígia Clark, composta por objetos “remodeláveis”, manipuláveis pelo público. Lembre-se também os “Parangolés” de Hélio Oiticica (final da década de 60): peças de arte feitas para serem “vestidas” e, portanto, “usadas” pelo público.

<sup>134</sup> A realidade da *physis*, que propicia o *eros* mundano dionísio e se coloca ante ao *logos* divino cristão.

<sup>135</sup> Os conceitos de signo indiciário, icônico e simbólico, segundo a semiótica *peirciana*, serão oportunamente retomados.

de porcelana” torna-se o seu próprio referente: a ideia de “uma fonte” qualquer, em presença física na exposição, na condição de ídolo artístico. A “fonte-urinol” de Duchamp “nem mesmo tem o traço físico de um objeto exterior ‘a ser representado’; ele é esse próprio objeto, tornado obra como tal, por um ato de decisão artística, por simples operação de seleção, de levantamento no interior do contínuo do real e de inscrição no universo da arte” (DUBOIS, 2012.p.257).

A lógica da fotografia, assim como a do objeto escultórico, consiste então nessa relação fortemente indiciária: o signo possui relação física, compartilha existência material com o objeto (a foto é a marca deixada pela luz refletida nesse objeto). No vídeo, tal relação indiciária se mantém<sup>136</sup>, acrescida de uma dimensão temporal. Não é somente a marca de um ato instantâneo, mas o registro de uma ação contínua que se desenrola no tempo, com início, meio e fim, em duração “real”. Se tal ação durou um minuto, o registro em vídeo terá também um minuto (caso não haja cortes, edição e distorções). O vídeo começa a se popularizar na década de 70 (embora já existisse em circulação mais restrita desde a década de 60) e também será apropriado pelos artistas contemporâneos, inicialmente enquanto mero registro (como o faz Obá) e posteriormente enquanto forma de expressão complementar ou mesmo autônoma (como o faz Simone).

A filmadora tornou-se uma parceira nas performances de diversos artistas influentes atraídos pelos meios de comunicação de massa eletrônicos, registrando ações íntimas, quase sempre ritualistas. Embora haja, discutivelmente, um *continuum* histórico da performance dadaísta ao *Fluxus*<sup>137</sup>, e arte de *happenings* e performances, “meios de comunicação de massa e arte performática” não se encaixam nele de modo nítido. Ao contrário de seus predecessores “dadaístas” os artistas performáticos contemporâneos “não estabeleceram para si a meta de interatividade com o público. **Às vezes** (grifo do autor da tese) suas performances eram casos particulares, exercícios executados no estúdio, filmados, mas não necessariamente apresentados”. (RUSH, 2006. p.39 - 41).

Esta questão da eventual presença ou ausência de “interatividade com o público” na performance, deve ser mencionada (como o foi acima) porque, no caso brasileiro, ela toca na dificuldade imposta pela censura no regime militar. No Brasil, o que se chama

<sup>136</sup> Com outra tecnologia de registro, agora eletrônica, mas ainda na lógica da luz capturada.

<sup>137</sup> Assim é definido o chamado movimento *Fluxus*: “Armados com noções artísticas como uma idéia e o papel do acaso na vida e na arte, os artistas estavam preparados para uma nova explosão de criatividade, como exemplificado pelo *Fluxus*, um movimento ‘entre os meios de expressão’ que floresceu nos anos 60 e introduziu várias inovações em performance, filme e, por fim, vídeo” (RUSH, 2006. p.18).

hoje de “vídeo arte”, teve início na década de 70, através da obra de artistas plásticos ou performáticos como Geraldo Anhaia ou Letícia Parente,<sup>138</sup> que passaram a experimentar a imagem *videográfica*<sup>139</sup> enquanto meio de expressão.

Os artistas que introduzem a arte do vídeo no Brasil revelam a presença crítica do corpo em muitos dos seus trabalhos. Apresentam, em sua grande maioria, práticas performáticas, captadas em tempo real e criadas especialmente para o meio videográfico. Diferentemente de outros países, que produzem nos anos 70 performances e *body art* (arte corporal) muitas vezes em espaços abertos, no Brasil tais manifestações públicas são recriminadas, censuradas pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo.

Essas manifestações artísticas produzidas no Brasil no período dos anos 1970 no âmbito da arte conceitual, não podem ser considerados meros registros da ação performática. Nessas manifestações, a câmera não meramente registra a ação, ela possui outra função nesses trabalhos. Na medida em que não existe a interatividade com o público, com a audiência, ou com o outro, a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo. Desse modo, tais tipos de manifestações são fruto do diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo, gerando uma síntese, ou a chamada videoperformance (MELLO, 2008. p.144).

(...) A criação entre corpo e vídeo em tempo real (diferente de ‘ao vivo’) permite que o espectador compartilhe a experiência do trabalho, posteriormente ao ato performático, no correr da mesma duração de tempo em que tal ato ocorreu. Há, dessa maneira, a transformação da lógica de prática artística calcada em idéias estruturalizantes, fechadas e formalistas, na lógica orgânica da prática vivencial, processual, em que uma mesma duração, um mesmo tempo, é simbolicamente vivenciado entre quem faz e entre quem recebe a obra (MELLO, 2008. p.145).

Como se viu, as mídias do vídeo e da fotografia foram introduzidas na arte contemporânea, exatamente por seu aspecto e função de registro, para divulgação ou para manutenção na posteridade, dos objetos escultóricos descartáveis ou perecíveis e dos atos performáticos momentâneos ou transitórios. No curso desses registros, e do desenvolvimento da própria arte contemporânea, a foto e o vídeo acabaram se tornando objetos de arte em si mesmos, independentes das performances e objetos que registravam. Esta “autonomia” expressiva da foto e do vídeo existe exatamente porque o registro fotovideográfico, por mais distanciado e automático que seja, implica em escolhas estéticas e éticas, em posicionamentos relativos ao enquadramento, à colocação de luzes e sombras, às movimentações de câmera e aos cortes ou interferências eventualmente realizadas na

---

<sup>138</sup> Estes dois artistas são citados aqui porque seus trabalhos serão utilizados adiante enquanto paralelos de comparação com Simone e Obá. Há experiências anteriores na vídeo arte brasileira, ainda nos anos 60, com a utilização de circuitos fechados de TV, mas não nessa dimensão integrada com a performance corporal do próprio artista.

<sup>139</sup> Técnica que só posteriormente, na década de 80, passou às mãos de cineastas, *videomakers* e “vídeo artistas”.

edição, alterando a duração das imagens no tempo, suas cores, texturas, além da relação entre os diversos quadros que compõem a sequência do discurso audiovisual.

As duas obras (ou conjunto de obras), de Matheus de Simone e Antônio Obá, são compostas de performances corporais e pela presença ostensiva de objetos manipuláveis, que podem ser consumidos (os doces mascáveis de Simone) ou transformados (a estátua de gesso de Obá) por ações no tempo. Não são, a princípio, quadros ou imagens estáticas a serem expostas na galeria ou no museu. Mas a despeito deste seu caráter dinâmico, manipulável e corpóreo, estas obras não deixam de ser também imagens visuais plasmadas. São imagens de fotografia e vídeo. É por intermédio dessas mídias que o acesso a estas obras originalmente “efêmeras”, torna-se agora possível, seja nas reproduções fotográficas disponíveis nestas páginas ou nos endereços virtuais disponíveis na *internet* (no caso dos vídeos).

Dessa forma, as obras que estão aqui colocadas enquanto objetos de análise e posterior interpretação, não são somente as performances corporais e os objetos escultóricos transformados por Obá e Simone, mas também os registros fotovideográficos de ambos. Especialmente no caso de Simone, as fotos e vídeos se constituíram em objetos de exposição na galeria Guaçuí, ao contrário das fotos e vídeos de Obá, que não constituíram objetos de exposição, mas são simplesmente reproduções midiáticas via internet, de sua performance, para fins de divulgação e memória. Porém, mesmo no caso de Obá, como se verá, a maneira como o vídeo e a foto estão elaborados formalmente, interfere na ambiência (atmosfera) que o artista busca construir. Segue abaixo agora uma apresentação dos dois artistas, com a descrição analítica de suas obras, a partir das imagens disponíveis em fotos e vídeos, que serão interpretadas, em seu caráter simbólico, no terceiro capítulo.

### **1.3.3 Matheus de Simone e a exposição *Eucarístico***

No ano de 2015, o artista Matheus de Simone<sup>140</sup>, na ocasião aluno do Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF),

---

<sup>140</sup> Matheus tinha em 2018 25 anos, quando concedeu entrevista via e-mail ao autor da tese. É natural do Rio de Janeiro. Veio para Juiz de Fora em 2013 e até recentemente era (ou ainda é) aluno do programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, em nível de mestrado, no Instituto de Artes e Design (IAD), da UFJF.

foi contemplado com recursos financeiros da Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura<sup>141</sup>, com os quais deveria realizar a exposição artística proposta por ele, chamada “Eucarístico”. A mostra foi enfim montada e aberta ao público no início de 2017, na Galeria Guaçuí (do próprio IAD). A exposição era constituída por um conjunto de obras em diversos meios e formatos: fotos, vídeos, objetos escultóricos, textos e performances ao vivo. Em comum a todas estas obras, havia a referência ao ritual da eucaristia católica, mas também a presença ostensiva de símbolos fálicos e da própria forma orgânica do pênis, além da referência explícita ao ato de felação e a outras atitudes eróticas.<sup>142</sup>

As fotos e vídeos expostos no ambiente foram realizados com o registro de *performances* do próprio artista, em que ele interage com objetos comestíveis (feitos com balas doces de morango), devorando-os. Uma das imagens se destaca e parece expressar, de forma sintética, o sentido geral da exposição, remetendo de forma clara ao título “Eucarístico”: uma bala em formato de pênis, exposta sobre a língua de um (ou uma) jovem (figura 95). O conteúdo explicitamente erótico da imagem seria mera referência alegórica ao ato de felação, não estivesse inserido no conjunto de obras cujo nome é exatamente “Eucarístico”, o que amplia seu significado em direção ao campo religioso e ritualístico católico. O título atribuído pelo artista à foto, “Confissões Entredentes”, também faz referência ao ato de confissão religiosa. Esta foto, na verdade, faz parte de uma sequência com outras quatro fotos (figuras 96, 97, 98, 99), expostas de forma contígua, de maneira que se acompanhe, como numa história em quadrinhos ou numa animação feita quadro a quadro, o processo de decomposição, derretimento ou dissolução do objeto fálico na língua do (a) modelo (a), assim como acontece com a hóstia no ato da eucaristia.

---

<sup>141</sup> A Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura é uma lei municipal existente na cidade de Juiz de Fora, que destina um valor anual, através de edital, para o financiamento público de produções artísticas em diversas áreas (literatura, artes visuais, cinema, etc.)

<sup>142</sup> As obras da exposição podem ser vistas no site do artista <https://matheusdesimone.com/>. Acessado em 07/10/2019

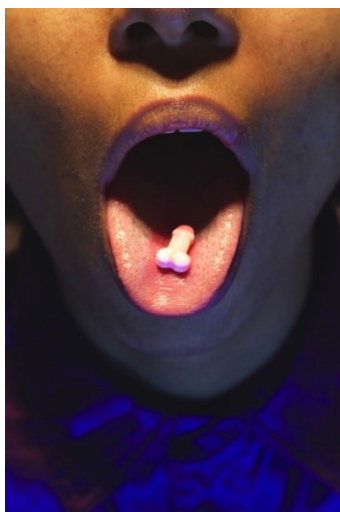


Figura 95

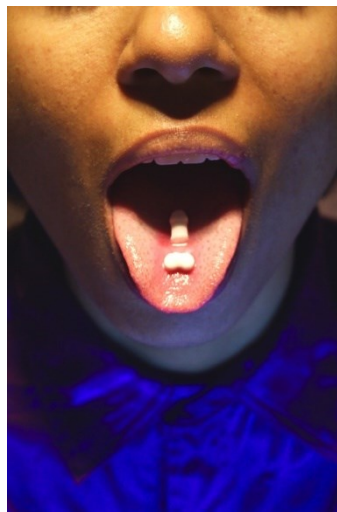


Figura 96

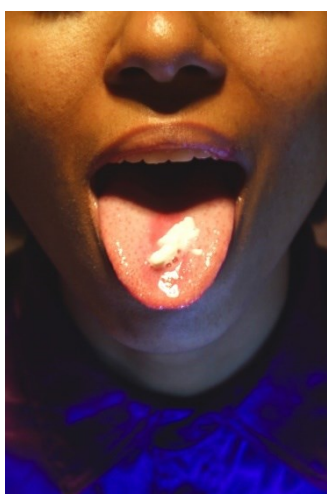


Figura 97



Figura 98

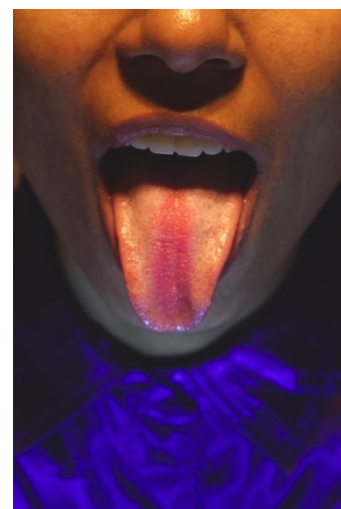


Figura 99

O conteúdo desta imagem e de outras, presentes na exposição, pode realmente soar ofensivo para a percepção de um crente católico. O artista enfrentou uma série de dificuldades para a realização do evento, junto aos administradores de galerias de arte, provavelmente, mas não exclusivamente, em função do caráter erótico das imagens associadas a elementos do imaginário religioso católico. O artista e os curadores foram levados, por estas circunstâncias, a optar, como última alternativa, pela realização da

mostra em local de difícil acesso e pouca circulação de público em geral, dentro da própria UFJF, distante da área central da cidade. Da mesma forma, há relatos não documentados de que pessoas teriam tentado, sem sucesso, interferir de maneira informal junto ao poder público municipal e à UFJF (responsáveis, respectivamente, pelo financiamento e pelo acolhimento do evento), para que a exposição não se realizasse. Desde o ano de 2017 (ou mesmo antes), situações semelhantes vêm ocorrendo, como se viu na seção anterior deste capítulo, em diversas cidades brasileiras, com graus diferentes de intensidade e repercussão. Nas palavras do artista:

O projeto previa inicialmente que a exposição fosse realizada no próprio CCBM<sup>143</sup>, mas não consegui a autorização do espaço na época, sob o motivo de que o prédio é tombado e que as obras, perecíveis, poderiam danificar as estruturas do local - além da conotação erótica dos trabalhos, que seria um problema para eles, pensando no público que mais frequenta ali, crianças, escolas. Consegui uma carta de anuência com a Pró-Reitoria de Cultura<sup>144</sup> para realizar a exposição no Saguão da Reitoria, aí propus o projeto com essa carta, ele passou, o dinheiro saiu, e depois, por questões burocráticas, não conseguimos executar a exposição lá. Começou então uma busca por espaços que tivessem interesse em receber a exposição aqui em Juiz de Fora, até porque o projeto já estava aprovado, o tempo rodando e o dinheiro já na conta. E aí foi o período mais longo do projeto, porque de todos os espaços que procuramos (eu e o Henrique Grimaldi, o curador), nenhum estava disponível. Acho precipitado falar que o motivo seria estritamente o tema sexual, mas é claro que isso influencia, mas também tem aí o fato de que não são trabalhos comerciais (os que eram objetos, derretiam/estragavam ao final da mostra), por exemplo, e também a agenda dos espaços, enfim... (...) Das dificuldades iniciais, foram essas (entrevista concedida pelo artista ao autor da tese).

Nas fotografias (já mencionadas) e nos vídeos da exposição, Matheus de Simone articula três elementos para a construção de suas imagens oníricas<sup>145</sup> performáticas. **1)** Seu próprio corpo. **2)** Alguns objetos escultóricos de caráter altamente simbólico: uma máscara mortuária e dois falos. O termo “escultórico” pode soar aqui demasiado

<sup>143</sup> Sigla para o nome Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, importante espaço cultural da cidade de Juiz de Fora, onde há galerias para exposições de artes visuais, administrado pela prefeitura e localizado na área central da cidade.

<sup>144</sup> Pró-reitoria de cultura da Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>145</sup> O termo “onírico” é mencionado aqui devido a um dos instrumentos metodológicos que serão utilizados para a interpretação simbólica das obras, no terceiro capítulo. James Hillman deriva sua psicologia arquetípica do pensamento de Jung e propõe uma abordagem original das imagens oníricas. Ele compreende, em seu método, a imagem em sentido mais amplo, enquanto forma de existência psíquica que abrange o sonho, além de outras formas de imaginação. Dessa forma, é possível pensar na imagem artística, em analogia com a imagem onírica, enquanto uma espécie de “sonho materializado” do artista. Ambas as instâncias imagéticas, na criação artística e no sonho, se relacionam com o inconsciente e possuem estruturas formais semelhantes.

grandiloquente, mas ele se refere simplesmente ao fato de que tais objetos, na verdade bastante pequenos, foram modelados, ou esculpidos, em matéria tridimensional (no caso, balas mastigáveis sabor morango). Quanto a seu caráter “altamente” simbólico, cabe ressaltar que todo objeto da realidade pode adquirir, sob determinadas condições, um poder simbólico. Mas alguns objetos, pela experiência cultural acumulada e recorrente, possuem, para usar um termo da música, um “registro tonal simbólico” mais elevado. **3)** Suas atitudes (ou ações) em relação a estes objetos: os atos orais, também altamente simbólicos, de comer, beijar e sugar.

As performances de Matheus de Simone, na exposição “Eucarístico”, não são realizadas ao vivo<sup>146</sup>. Porém, seu corpo está virtualmente presente na galeria, nas performances registradas em vídeos e fotos, dispostos de maneira orgânica e integrada com outros objetos escultóricos<sup>147</sup>, à maneira do que os artistas contemporâneos chamam de “instalação”. Em termos semióticos, a exposição de uma performance em vídeo ou foto diminui apenas de maneira relativa o seu caráter de presença corporal singular, pois a natureza indiciária destas mídias, como já visto acima, é o que mais as caracteriza: a contiguidade de existência está mantida, tornando presente o objeto ausente.<sup>148</sup> “Onde houver ligação de fato, dinâmica, por mais rudimentar que seja, aí haverá traço de indexicalidade. Esse traço significa que é a conexão física entre signo e objeto que dá capacidade para o índice agir como signo, independentemente de ser interpretado ou não. (...) Pode-se dizer que, desde a invenção da fotografia, vivemos, por quase um século e meio, dentro de uma era da imagem predominantemente indicial” (SANTAELLA, 2000.

---

<sup>146</sup> Há, entretanto, presença episódica de um casal, que realiza performance ao vivo, no momento em que a exposição está aberta, caminhando pelo ambiente e interagindo com o público. O casal está seminu, com os corpos cobertos de terços católicos.

<sup>147</sup> Uma igreja feita de balas doces, bananas podres penduradas no interior de preservativos (obras já mencionadas acima) além de terços católicos pendurados na parede juntamente com textos do artista. Estes objetos serão perifericamente abordados no terceiro capítulo da tese

<sup>148</sup> O signo indiciário (ou índice), segundo Lúcia Santaella (uma das principais responsáveis pela introdução no Brasil da semiótica de Charles Sanders Peirce) é o signo que se vincula a seu objeto (representando-o frente a uma mente interpretante) devido ao fato de compartilhar com ele de sua existência física. Este signo é, portanto, um indício da existência (quase sempre) material deste objeto ausente. Dessa forma, fumaça é signo indiciário de fogo, pois só existe aquela enquanto resultado da ação deste na matéria que queima. A pegada, assim como as ruínas arquitetônicas, são signos indiciários de uma presença pretérita: de um ser andante que ali passou ou de uma civilização que se findou. A máscara mortuária, moldada em gesso ou argila, que serve de base para sua confecção, é o derradeiro signo indiciário da existência de um corpo humano morto, que em breve irá se decompor, a não ser que seja mumificado. Da mesma forma, foto e vídeo só existem porque um corpo material preexistente refletiu a luz que sensibilizou a película foto sensível ou o sensor da câmera digital, deixando ali sua marca, seu rastro, seu risco.



p.123 - p.125). A foto e o vídeo são o rastro, a marca da luz refletida pelo objeto e captadas pelo filme ou pelo sensor eletrônico: o indício de sua prévia existência material.

No vídeo “Tomai todos e comei” (figuras 100, 101, 102, 103, 104, 105)<sup>149</sup> o artista traz consigo um objeto com formato anatômico de pênis humano, modelado com balas doces e mastigáveis de morango. O objeto é avidamente sugado, ingerido e finalmente mastigado pelo artista até desaparecer por completo (após dez minutos de ação), em ato que simula explícita e realisticamente uma felação. Note-se na imagem o desconforto do artista nos momentos finais da performance (que substitui a lasciva sofreguidão inicial), devido talvez a uma reação do organismo ao excesso de glicose (“doçura”) ingerida. Já no vídeo “Valentin (Narciso)” (figuras 106, 107, 108, 109, 110, 111)<sup>150</sup>, Matheus segura diante de si, na altura do olhar, um objeto moldado com a mesma bala doce, que reproduz seu próprio rosto de olhos fechados. O objeto remete imediatamente às máscaras mortuárias, cujo molde, quando não esculpido por observação, era (ou ainda é) extraído através de contato do gesso ou argila úmida, ainda maleável, com o rosto físico do morto (várias dessas máscaras são relíquias da antiguidade e da Idade Média). Este procedimento constitui uma forma de arte indiciária (que preserva o vestígio na matéria, a marca de uma existência física), assim como a foto e o vídeo. Matheus simula então um beijo na boca dessa máscara. Beijo que se torna cada vez mais intenso, transformando-se em sôfrega voracidade com mordidas selvagens, até que o objeto seja quase inteiramente devorado pelo artista (após cinco minutos de vídeo, com cortes).

---

<sup>149</sup> Sequência de *prints* da tela do computador com o vídeo em exibição.

<sup>150</sup> Sequência de *prints* da tela do computador com o vídeo em exibição.

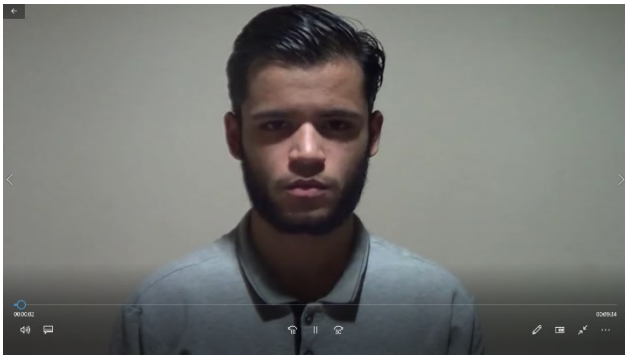


Figura 100



Figura 101



Figura 102

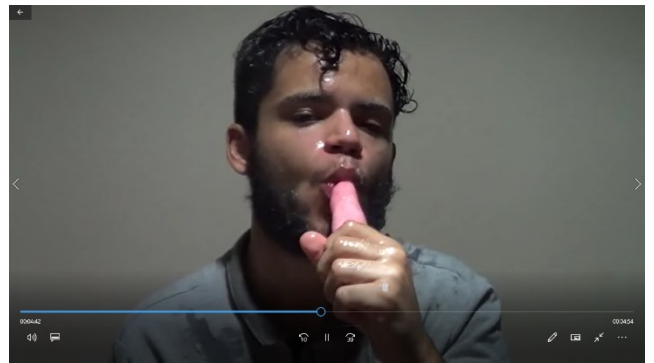


Figura 103

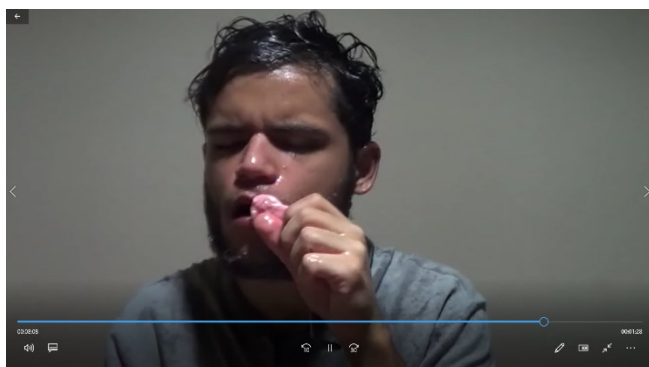


Figura 104

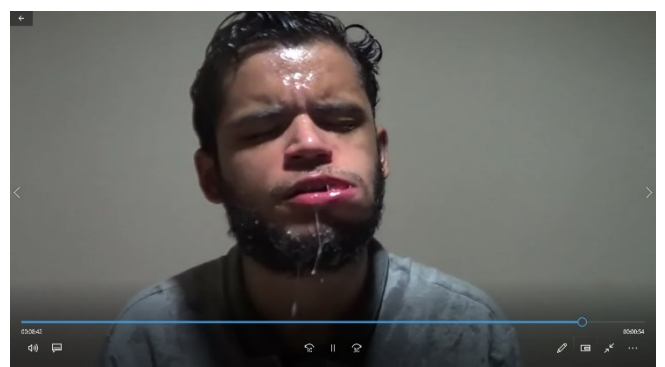


Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111

Sob os pontos de vista técnico e estético, os vídeos de Matheus de Simone em muito se assemelham aos trabalhos da vídeo arte performática brasileira em seus primórdios. Inserem-se, portanto naquela tradição de *videoperformances*, que no Brasil tem início na década de 70. “Os procedimentos artísticos com o vídeo no Brasil nos anos 1970 traduziam, em sua maior parte, o conceitualismo, a performance e a *body art*, assim como promoviam uma crítica à TV e aos canais hegemônicos de comunicação de massa que conviviam muitas vezes, naquele momento, com oficiais de censura (funcionários públicos do estado a serviço da ditadura)”<sup>151</sup>. Serão usados aqui, a título de exemplo e comparação histórica, dois vídeos produzidos naquele período: “A situação”, do artista Geraldo Anhaia<sup>152</sup> e Marca Registrada<sup>153</sup> de Leticia Parente. A escolha destes dois trabalhos, destacados entre tantos outros da mesma época, se faz porque eles trazem de maneira evidente o uso ostensivo do corpo do artista, não só através da sua exibição no vídeo, mas de interferências físicas feitas sobre ele (o que caracteriza aquilo que foi chamado de *body art*, ou “arte do corpo”). No caso de Leticia Parente, uma agulha com linha preta faz um bordado na pele dura do pé, inscrevendo ali a frase “*made in brazil*” (figuras 112 e 113)<sup>154</sup>. No caso de Anhaia, ocorre a ingestão de álcool que altera fisiológica e temporariamente o funcionamento do cérebro<sup>155</sup>: o artista repete uma frase sobre a “situação brasileira” e bebe uma garrafa de cachaça em 10 minutos, até ficar totalmente embriagado (figuras 114 e 115)<sup>156</sup>. O procedimento estético é semelhante em ambos os vídeos, embora os enquadramentos sejam um tanto distintos: um plano médio frontal (enquadrando o busto do artista) em “A situação” e um plano de detalhe fechado no pé da artista em “Marca registrada”.

---

<sup>151</sup> MELLO, 2008 .p.86.

<sup>152</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CmGdn88VbZw> (acessado em 10/12/2021) “Os primeiros trabalhos produzidos em 1975 por Leticia Parente (1930 – 1991) foram vídeo performances como *Preparação*, *In* e *Marca Registrada*, que remetem a destruição da noção de um corpo meramente passivo e que apontam para a urgência de um corpo ativo, que intervém de forma crítica” (MELLO, 2008. p.89).

<sup>153</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=I0d3VkAmDvs> (acessado em 10/12/2021).

<sup>154</sup> Dois *prints* da tela do computador com o vídeo em exibição.

<sup>155</sup> Lembrando aqui a ressalva feita pelo autor da tese quanto à citação de Fayga Ostrower (nota 131), de que “nem toda *body-art* implica em mutilação e autoagressão.

<sup>156</sup> Dois *prints* da tela do computador com o vídeo em exibição.



Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115

Assim como nos vídeos de Matheus de Simone, uma solenidade algo rígida e estática é paradoxalmente imposta aos vídeos de Parente e Anhaia, já que o movimento livre é algo quase inerente à mídia videográfica. Em contexto de ditadura militar, no entanto, este distanciamento duro e ascético, desprovido de qualquer dinamismo ou dramaticidade narrativa (apesar de Anhaia terminar seu vídeo completamente embriagado e do incômodo provocado pela visão de uma agulha que penetra a pele de Letícia)

contribuíam para a construção de um olhar irônico, cáustico e niilista sobre a realidade brasileira, de censura e repressão da criatividade lúdica. Em Matheus de Simone, no entanto, o silêncio e o distanciamento afetivo, apesar de todo erotismo e lascívia dos atos praticados, sugerem a expectativa e o condicionamento para um ritual solene, de compartilhamento (comunhão) do corpo de um deus sacrificado.<sup>157</sup>

Nos dois vídeos de Matheus, especialmente no primeiro (“Confissões entredentes”) há um enquadramento em plano médio, típico da bancada dos telejornais mais convencionais, em que o modelo (apresentador, jornalista, entrevistado ou orador), tendo apenas o busto exposto, se coloca frontalmente em relação à lente da câmera e, portanto, em relação ao espectador, em atitude formal, solene e austera (como no vídeo de Geraldo Anhaia). No segundo vídeo, “Valentin (Narciso)” há uma diferença sutil, pois Matheus está posicionado lateralmente, para que se possa melhor visualizar sua interação com o objeto a sua frente (sua máscara). Também a luz, em todos os vídeos, é radicalmente homogênea, branca e difusa, sem as sombras e cores intensas que poderiam propiciar alguma dramaticidade (lembrai-vos das sombras de Caravaggio).

O semblante do artista performático Matheus se mantém ostensivamente inexpressivo, impassível. O silêncio total também é significativo. Tudo isso cria uma atmosfera de extrema contrição, introspecção, formalidade e, conseqüentemente, de distanciamento afetivo. O sóbrio distanciamento acético da câmera contribui para, por contraste, ressaltar a virulência e a contundência eventualmente perturbadoras dos atos registrados em todos estes vídeos: a embriaguez pornográfica (ostensiva e explícita de Anhaia), a exasperante visão da agulha penetrando a pele (no caso de “Marca registrada”), assim como a deglutição lasciva, “lambuzada” e algo violenta que Simone faz de sua própria máscara (mortuária ou narcísica) e de um pênis também pornográfico, ambos os objetos feitos de açúcar aromatizado em morango.

Nos dois vídeos de Matheus, o ato de “comer” está apenas insinuantemente vinculado ao ritual da eucaristia, devido ao contexto geral da exposição. Ou seja, este vínculo ocorre porque os vídeos fazem parte de uma exposição cujo nome é precisamente “Eucarístico” (e o título do primeiro vídeo faz referência à frase litúrgica “tomai e comei”). Caso estas imagens estivessem inseridas em conjunto de obras diverso, não

---

<sup>157</sup> Sabe-se que a única ocasião em que os animais totêmicos de tribos primitivas podiam ter a carne ingerida, era nos rituais coletivos de um clã, em que o animal era solenemente sacrificado, sendo que todos os membros do grupo deveriam obrigatoriamente participar da cerimônia, ou seja, comungar.

remeteriam necessariamente ao ritual católico. Mas na sequência de cinco fotos, denominada “Confissões entredentes”, a situação é diferente. A pequena bala doce em formato fálico, embora estilizado em contornos simplificados e geométricos, não é um mero bastonete: a sugestão das formas circulares nas extremidades (glande e testículos) não deixa dúvidas de que se trata do formato de um pênis humano, que se dissolve paulatinamente sobre a língua, remetendo de forma explícita ao ato eucarístico.

Como se vê, as fotos que materializam a obra “Confissões entredentes” (figuras 95,96,97,98,99), possuem diferenciais estéticos destacáveis em relação aos vídeos. Tem-se aqui o uso da lente macro grande angular (que se aproxima ao máximo do objeto e revela seus detalhes com precisão), com uma iluminação que ressalta, ou mesmo cria, uma ambiência cromática de fortes contrastes entre o azul e o vermelho, a luz e a sombra (o que induz a uma impressão ou efeito de sensualidade e erotismo), intensificando o caráter paradoxal ou mesmo irreverente do motivo imagético: uma hóstia em formato fálico. Nestas fotos, a expressão facial é dramática. Em oposição ao semblante impassível e indiferente do artista nos vídeos, coloca-se nas fotos a boca aberta escancarada, exibindo a língua: uma expressão de esgar ou deboche, ou seja, uma exposição provocativa do ato eucarístico (assim o percebe o autor da tese). Ao contrário da luz fria e difusa que traz para os vídeos um caráter estático que não lhe é próprio, nas fotos existe aquela tensão já mencionada de contrastes entre cores, luzes e sombras, que trai a natureza estática da fotografia, conferindo alguma dramaticidade e dinamismo a estas imagens (que expostas em sequência, constituem uma ação dramática unificada).

#### **1.3.4 Antônio Obá e a performance *Atos da transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo***

O segundo caso a ser aqui apresentado, talvez mais grave ou contundente que o primeiro, devido a suas consequências para a vida do artista envolvido, diz respeito à performance *Atos da transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo*, do brasileiro Antônio Obá. O artista nasceu em Ceilândia, na periferia de Brasília. Segundo informações colhidas na internet em 2017, Obá tinha então 33 anos e há 18 morava em Vicente Pires, também no Distrito Federal, onde era professor de artes e onde desenvolveu grande parte do seu trabalho, com forte repercussão nacional e internacional.

Afrodescendente, Antônio Obá aborda frequentemente em suas obras temas relacionados à sexualidade e ao imaginário das religiões católica e afro-brasileiras.<sup>158</sup>

Na obra em questão, em que o artista utiliza o próprio corpo como suporte, Obá está inteiramente nu e interage com uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, que é destruída durante o ato performático. A performance foi apresentada no espaço da galeria Mendes Wood DM ([mendewood.com](http://mendewood.com)), em São Paulo. Registrada em vídeo<sup>159</sup> na data de 18/02/2017, a performance desencadeou reações severas. O senador Magno Malta, um pastor evangélico<sup>160</sup>, realizou um longo e agressivo discurso durante uma sessão no Senado Federal, exibido para todo o país pela TV Senado, atacando frontalmente e condenando moralmente a obra e o artista.<sup>161</sup> Aconteceram também ameaças anônimas de morte e agressão física recebidas por Antônio Obá pelo celular, o que o levou a se auto exilar nos EUA, onde se encontra no momento.<sup>162</sup>

Quando partiu para o que chamou de autoexílio no ano passado, esse artista fugia de ameaças de morte no Brasil. Uma performance em que ele ralava uma imagem de gesso de Nossa senhora Aparecida e cobria seu corpo nu com o pó branco que restava da santa detonou uma onda de fúria. Líderes políticos e religiosos protestaram contra a ação do artista com insultos e vídeos pedindo sua detenção. Um grupo de manifestantes chegou a cercar uma exposição de Obá com pedras nas mãos. “Houve uma perseguição bem efetiva. Descobriram o número do meu celular, e passei a receber mensagens de ameaça”, conta Obá, em Nova York. “foi angustiante, porque você não sabe o grau de loucura desses grupos conservadores nem o que essas cabeças podem acabar provocando.” No rastro dessas ameaças, Obá também foi um dos artistas censurados na exposição “Queermuseu”, fechada no ano passado pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, após nova pressão de grupos conservadores – depois de um esforço de financiamento coletivo, a mostra será reaberta no Rio, no mês que vem. Lá vão estar as hóstias em que Obá escreveu nomes de partes do corpo, entre elas língua, vulva e vagina, outra peça que despertou a ira católica. O corpo, em especial a presença do corpo negro desse artista que retrata um Brasil sincrético e mestiço nos imaculados cubos brancos das galerias de arte, sempre esteve no centro dos trabalhos de Obá. (Disponível em

<sup>158</sup> Informações colhidas em entrevista do artista no endereço <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/07/20/nu-artista-antonio-oba-faz-performance-com-nossa-senhora-aparecida-e-concorre-a-premio-de-130-mil/>.

<sup>159</sup> Esteve disponível na *internet* em <https://www.youtube.com/watch?v=LBBYUM6rr7s>

<sup>160</sup> Esta atitude do senador é no mínimo paradoxal, visto que as religiões evangélicas em geral não reconhecem a divindade de Maria e tampouco permitem o culto a qualquer imagem, o que é tido como pecado de idolatria. Cabe lembrar que um bispo evangélico, anos atrás, chegou a chutar e xingar uma imagem de Nossa Senhora Aparecida durante um culto transmitido pela TV.

<sup>161</sup> Vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=SrIp\\_4uxxBw](https://www.youtube.com/watch?v=SrIp_4uxxBw). Acessado em 07/10/2019.

<sup>162</sup> Informação colhida em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>. Acessado em 07/10/2019



<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml> acessado em 25/04/2022))

A *performance Atos da Transfiguração: desapareção ou receita para fazer um santo* é particularmente impregnada de elementos relacionados à religiosidade e à sexualidade. O artista adentra o ambiente completamente nu, segurando uma imagem de Nossa Senhora Aparecida na altura da genitália (figuras 116 e 117). Esta atitude, por si só, já seria bastante sugestiva, provocativa e até perturbadora para um espectador conservador fortemente vinculado ao credo religioso católico. Obá caminha solene e lentamente (como o faria numa procissão ou culto religioso) e se dirige ao centro da audiência, onde estão colocados no chão uma grande bacia feita de madeira rústica e um grande “ralador” de alimentos feito de metal (figura 118) <sup>163</sup>.



Figura 116



Figura 117

<sup>163</sup> As figuras 116, 117, e 118 são *prints* da tela do vídeo que registrou a performance e já esteve disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LBBYUM6rr7s> (o vídeo foi recentemente retirado do *youtube*).



Figura 118

Estes objetos, segundo o próprio artista, remetem ao imaginário e às lembranças do trabalho doméstico realizado por cozinheiras no interior do país, local de sua origem. O fato de tradicionalmente as mulheres negras terem ocupado em grande número esta função de trabalho doméstico, familiar ou de forma profissional (para não dizer servil, se considerarmos o período em que vigorou a escravidão), reforça a referência a este imaginário interiorano e afrodescendente ancestral. Obá se ajoelha ao chão, posiciona o “ralador” entre as pernas (figura 119) e passa a “ralar” a imagem de Nossa senhora Aparecida no interior da bacia. Feita de gesso, a imagem estará reduzida, em poucos minutos, a um monte de pó branco (figura 120). Antônio Obá conclui sua *performance* transformando-se ele próprio, ironicamente, num “homem branco” (figura 121) <sup>164</sup>. Para isto, usa o que seria a essência da imagem, seu interior e sua condição de existência física: o pó de gesso ralado.

<sup>164</sup> As figuras 119, 120 e 121 são fotos usadas para a divulgação da performance na internet, disponíveis em <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/07/20/nu-artista-antonio-oba-faz-performance-com-nossa-senhora-aparecida-e-concorre-a-premio-de-130-mil/>



Figura 119



Figura 120



Figura 121

Como num ritual mágico, Obá faz desaparecer a imagem, ralando-a, e transmuta seu próprio corpo jogando sobre ele o pó branco. Na crítica de Antônio Medeiros, transcrita abaixo, tem-se uma visão descritiva generosa sobre a amplitude dos sentidos dessa performance.

Voltando à Antônio Obá (Ceilândia, 1983) e sua suposta “obra blasfema” (ou “de mal gosto”, o que dá no mesmo), seria necessário analisa-la, antes de mais nada, a partir da própria trajetória do artista. Considerando a performance *Atos da transfiguração-desaparição ou receita para fazer um santo* (2015), perceberemos que religião, gênero e sexualidade são questões que têm atravessado a obra recente do artista. Nesta obra específica, Antônio Obá arregimenta o corpo nu como o principal suporte da obra e utiliza mais três elementos: uma gamela de madeira, um ralador (ambos manufaturados e de uso corrente nos lares e terreiros das periferias brasileiras) e uma imagem de N. Sra. Aparecida (fabricada, um objeto seriado). A performance consiste em “ralar a santa” e banhar-se com o pó branco que resulta desse ato, sem nenhuma fala. Antônio Obá relaciona nesta obra o corpo nu, a pele negra, o símbolo católico, os utensílios cotidianos populares, o esforço muscular para a execução do trabalho e o banho de pó para causar um curto-circuito formidável nas mentes dos espectadores. Não há, nessa proposta, uma interação direta com a plateia; o artista simplesmente propõe, expõe e quer provocar reflexões que, pelos elementos simbólicos que manipula, podem remeter ao trabalho escravo de seus antepassados, ao apagamento de suas crenças, à evangelização provocadora de esteticídios e ao branqueamento forçados. Aos incapazes de perceber que essa performance de Obá não pode ser comparada – por sua densidade metafórica e poética – com aquele proselitismo dos pastores e fiéis evangélicos que chutam e destroem imagens católicas, eu só posso dizer uma coisa: “em nome da arte, da inteligência e da experiência estética, Amém!”. (disponível em <http://abca.art.br/httpdocs/por-que-arte-transviada/> acessado em 25/04/2022)

As fotos e vídeos de Matheus de Simone constituem um conjunto integrado de objetos colocados em exposição, num mesmo ambiente. Porém, no caso de Antônio Obá, a situação se mostra bem distinta. O vídeo aqui utilizado para análise e posterior interpretação simbólica não é a obra em si, não foi objeto de exposição artística. Ele é apenas o registro de uma performance corporal, ocorrida ao vivo, em tempo presente, em espaços e ocasiões específicas. Tal registro não foi realizado para que este vídeo se tornasse um objeto de arte para exposição (por mais que exista nele uma elaboração estética por parte do cinegrafista). O vídeo foi feito para fins de divulgação, documentação e futura abordagem analítica de um ato artístico concluso. É a câmera de vídeo manuseada pelo cinegrafista, com seus ângulos, enquadramentos e deslocamentos, que permite o acesso atual à visão daquela experiência singular pretérita: os gestos simbólicos elaborados e executados pelo artista (caminhar solenemente, ajoelhar-se, ralar a estátua, jogar em si o pó branco), as imagens (a estátua de gesso da virgem), utensílios (a bacia de madeira e o ralador de metal) e os demais signos em jogo na cena “onírica”,

tais como a presença próxima do público, a organização espacial e a ambivalência da luz (que sugerem uma gruta ou caverna) que envolvem o corpo.

A luz ambiente da performance em questão é deliberadamente expressionista, típica da arte barroca, exatamente o estilo artístico que levou ao extremo as tensões entre a vivência dos prazeres mundanos, a celebração do corpo e da vida, em oposição à espiritualidade cristã ascética e transcendente. Um único ponto de luz “dura”<sup>165</sup> cria grandes áreas de sombra e penumbra, ressaltando o contorno dos músculos do artista e acentuando a atmosfera de sensualidade e dramaticidade, embora esta não seja a intenção consciente do artista, como declarado pelo próprio. O corpo negro está completamente nu e existe a exposição da genitália. A nudez masculina exposta em público (mais até que a nudez feminina) configura-se um renitente tabu, especialmente em contextos relacionados à prática religiosa cristã.

O acompanhamento contido que o cinegrafista faz, inicialmente com a câmera na mão distanciada, discreta, com movimentos leves, e depois com o tripé que alterna detalhes e tomadas mais amplas da ação, além do silêncio ambiente absoluto e sem trilha musical (opções da pós-edição), contribuem singelamente para manter e ressaltar o clima de rito religioso solene, o que contrasta, sob o ponto de vista da moral cristã católica, com a nudez absolutamente explícita do artista. A luz ambiente, por sua vez, (colocada “de baixo para cima”) cria uma penumbra azulada e contribui para ressaltar o ambiente de alcova (ou de interior cavernoso, lúgubre e maternal) da cena. A título de comparação, a luz utilizada em algumas fotos da performance, em divulgações do evento na mídia (figura 122) propicia um efeito contrário: é uma luz totalmente branca e homogênea (posicionada frontalmente e ao nível do olhar), que desfaz qualquer atmosfera de drama ou mistério, deixando a fruição da cena unicamente ao sabor do mero conteúdo narrativo: um homem negro nu que rala uma estátua de Nossa Senhora Aparecida.

---

<sup>165</sup> O artista barroco Michelângelo Caravaggio foi mestre e pioneiro ao criar este tipo de ambiência através da luz em suas pinturas, antecipando a fotografia. Na luz difusa, típica do Renascimento, estilo imediatamente anterior, a transição entre a luz e a sombra se dá de forma suave e gradual. O contraste entre luz e sombra não é tão intenso. Já na luz “dura”, barroca e expressionista, a transição entre luz e sombra é bem definida e abrupta, gerando grande tensão dramática com sombras intensas em contraste radical com as áreas iluminadas. O assunto já foi mencionado na primeira seção deste capítulo e pode ser visto de forma pormenorizada no livro *50 Anos luz, câmera, ação*, de Edgar Moura.



Figura 122

Cabe aqui uma última reflexão sobre a obra e o que ocorreu com a reação dos indivíduos e grupos políticos e religiosos. Este trabalho de Obá foi, em última instância, uma das motivações principais para a realização desta pesquisa, no sentido de instigar o debate público e acadêmico sobre as razões do fenômeno. Após a divulgação de sua performance, Antônio Obá, como se viu, sofreu consequências importantes. De um lado, foi indicado para a mais importante premiação da arte contemporânea brasileira, o Prêmio PIPA. De outro, recebeu ameaças de agressão física e morte. Recebeu também ameaças de ações judiciais por autoridades. O artista então se auto exilou nos EUA, temendo por sua vida e integridade física. Estes fatos também o levaram a rever o sentido e o direcionamento de suas próximas obras. Nas palavras do próprio artista:

Você cria um trabalho, uma obra que pretende o diálogo de aspectos antropológicos e a mesma passa por um crivo essencialmente presunçoso e violento, onde a ideia inicial se perde no pré-conceito, na ação de já estar armado a toda e qualquer ideia que crie um ruído nas certezas alheias, a ponto de sua integridade física ser ameaçada, como pude, de um modo infeliz, vivenciar recentemente. E é algo que te fragiliza substancialmente, te põe em crise, pois percebe o quanto o hermetismo é presente, se você aprofunda certas questões, pois seu lugar de fala foi atingido ostensivamente. (...)

Fui taxado de macumbeiro, herege, até recomendaram minha alma ao “perdão de deus”, pelo fato de eu ralar um ícone cristão; pessoas e grupos católicos ameaçaram me espancar, caso me encontrassem na rua, editaram o que falei numa entrevista para que coubesse numa perspectiva superficial e presunçosa, quando o que estava sendo proposto era a reflexão de um processo de aculturação que nos faz dizer com orgulho que somos um país laico, que nossas tradições são sincréticas, mas quando essa fala vem do lado de uma tradição que foi marginalizada, nota-se o quão frágil e falsa é essa ideologia. (Entrevista do artista disponível em <http://www.premiopipa.com/2017/09/conversa-com-o-antonio-oba-por-luiz-camillo-osorio/> acessado em 25/04/2022)

É difícil mensurar o perfil exato dos autores de tais ameaças de agressão e de suas reais motivações. Seriam, a princípio, católicos fundamentalistas intolerantes. As reações públicas mais contundentes, no entanto (pelo menos aquelas às quais se teve acesso pela mídia), vieram por parte de fiéis liderados por políticos e pastores evangélicos neopentecostais, o que leva a consideração de uma importante e reveladora contradição ou incongruência. A comunidade evangélica, que tem origem, mesmo que remota, nos movimentos protestantes, não admite a idolatria e conseqüentemente a produção de imagens de divindades. Portanto, é plausível questionar o que os levaria a reagir com tamanha veemência ao desrespeito contra um ícone religioso, que inclusive pertence a outra designação religiosa (a católica). Ficou célebre no país o caso do bispo que chutou e xingou em público, durante um culto, a imagem da mesma santa que Obá destruiu em sua performance<sup>166</sup>.



Figura 123

Não obstante, o senador da república Magno Malta, também pastor evangélico, de postura combativa em sua bancada parlamentar, levou e exibiu reverencialmente uma imagem de Aparecida em uma sessão do senado, para denunciar furiosamente a obra de Obá como “vilipêndio a objeto de culto”, crime previsto no código penal (figura 124).

---

<sup>166</sup> Informação disponível em <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/10/12/bispo-chutou-imagem-santa-nossa-senhora-aparecida-na-record.htm> Acesso em 13/09/2022



Figura 124

Enquanto contraponto àquela crítica de Anderson Medeiros (transcrita acima), é interessante pensar na maneira como a performance é narrada pelo pastor senador Magno Malta, observando os termos escolhidos durante a fala, as ênfases, exclamações, repetições e, conseqüentemente, o “retrato falado” da performance, sob a ponto de vista de quem se indignou com ela.

Arte, vou mostrar o que é arte. Me mostre aqui, este pilantra! Mostra este pilantra aqui, com uma imagem de Nossa Senhora (...) Isso aqui, é arte? É uma imagem de Nossa Senhora no pênis dele! Olhe aqui, isso é uma imagem de Nossa Senhora, isso aqui é um símbolo caro, oh, da igreja católica, para os católicos. É um símbolo sagrado para os católicos (...) Símbolo sagrado! Está aqui, no pênis desse pilantra! Depois ele entra, para fazer a arte manha<sup>167</sup> dele, e rala ela no ralador. Um vilipêndio! E depois joga o pó no pênis! Nós num podemos aceitar isso não! <sup>168</sup> (...) Católicos, reajam! Família, evangélicos, espíritas! Família, família, família! São os nosso filhos! (Vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=SrIp\\_4uxxBw](https://www.youtube.com/watch?v=SrIp_4uxxBw) Acesso em 18/09/02)

Poderia se pensar então em motivações de caráter estritamente moralista (pela forte presença de conteúdo erótico), ou no menosprezo por uma forma de arte pouco acessível a maior parte da população e geralmente financiada com recursos públicos, que supostamente deveriam ser aplicados em outros serviços mais relevantes à coletividade. Não há informações sobre possíveis financiamentos públicos a esta obra de Obá em específico, mas esta tem sido uma argumentação constante em outros casos semelhantes.

<sup>167</sup> O senador pastor dá ênfase na separação intencional das sílabas da palavra “artemanha”: arte – manha.

<sup>168</sup> Bate na mesa.



Uma outra hipótese então seria o mero oportunismo político de líderes religiosos, que visam a criação de polêmicas que mobilizem o ativismo de seus fiéis e eleitores.

Esta apresentação das duas obras, objetos específicos dessa tese, teve caráter predominantemente informativo e semiótico: reconhecer e discriminar os elementos que constituem as imagens, em suas relações formais e estéticas, no contexto (“arte contemporânea”) e meios expressivos (corpo, objetos, foto e vídeo) que lhes são próprios. Estas relações já permitem vislumbrar algum sentido ou significado para além da forma, em direção ao simbólico. Aqui está o objeto. Uma possível interpretação dos símbolos aí contidos<sup>169</sup>, a partir de um método oriundo da psicologia analítica (e da obra de alguns de seus adeptos), será assunto do segundo capítulo, onde serão escolhidas e apresentadas as lentes através das quais este objeto será visto.

---

<sup>169</sup> Deusa mãe, corpo nu, tornar em pó, hóstia, círculo solar figura fálica, máscara, espelho, comer deus, etc

## 2 A LENTE: CATEGORIAS *JUNGUIANAS* QUE SUBSIDIAM O MÉTODO DE INTERPRETAÇÃO

Este segundo capítulo, como já foi dito, será dedicado a uma brevíssima revisão de conceitos da psicologia analítica e do trabalho de alguns de seus adeptos. Estes conceitos devem orientar a interpretação dos símbolos, o que se dará no terceiro capítulo.

Na primeira seção deste segundo capítulo será abordado, mais detidamente, o fenômeno da *enantiodromia*, que pode ser observado em expressões simbólicas do cristianismo nos últimos séculos, desde a baixa Idade Média, seja nas obras de arte daquele período, e de períodos posteriores, ou nos sonhos dos pacientes que procuraram a clínica de Carl Gustav Jung na primeira metade do século XX<sup>170</sup>. Trata-se, em resumo, de uma tendência à transformação do símbolo religioso e, conseqüentemente, de uma mudança na atitude consciente dos indivíduos afetados por este símbolo. O conteúdo inconsciente que se manifesta no símbolo (sonho, obra de arte ou dogma) é sempre originalmente ambíguo (paradoxal). Ele é potencialmente bom e mau, feio e bonito, masculino e feminino, solar e obscuro, espiritual e sensual, etc. A demorada fixação da consciência em apenas um dos lados deste conteúdo inconsciente (expresso no símbolo) provocará com o tempo uma reação compensatória do extremo oposto negligenciado, na direção de um equilíbrio energético da psique.

Dessa forma, procurar-se-á entender, na segunda seção deste capítulo, de que maneira o símbolo na arte se relaciona com o símbolo religioso (seja ele espontâneo e imediato **ou** cultural e dogmático). O conceito de “símbolo”, segundo a psicologia analítica, possui diferenças em relação ao que se chama de “símbolo” na linguagem do senso comum e nos termos da semiótica acadêmica. Sem apontar estas diferenças, não se pode entender o processo *enantiodrômico* de transformação e atualização dos conteúdos inconscientes<sup>171</sup>, atualização que se dá exatamente através do símbolo. O processo de formação dos símbolos está presente e atuante tanto no “processo de criação artística”, quanto nas “experiências religiosas” chamadas por Jung de “imediatas” (que de certa

---

<sup>170</sup> O psicólogo suíço relatou este fenômeno de forma minuciosa no livro *Aion, estudos sobre o simbolismo do si mesmo*, mas também, de maneira mais pontual, em obras como *Resposta a Jó e Psicologia e religião* (entre outros).

<sup>171</sup> Processo que ocorre a partir do inconsciente coletivo, envolvendo necessariamente o potencial energético dos arquétipos, com eventual participação da consciência (que mais é atingida pelo fenômeno do que atuante sobre ele). Por esta razão, as noções de “inconsciente coletivo” e “arquétipo” serão também mencionadas, embora de maneira extremamente ligeira.

forma se diferenciam das experiências intermediadas pelo símbolo de uma confissão de fé ou de uma denominação religiosa qualquer, como catolicismo, budismo, neo pentecostalismo, umbanda, etc).

Antes que se proceda, no terceiro capítulo da tese, a interpretação simbólica propriamente dita das obras de arte até aqui apresentadas (as performances, fotos e vídeos de Matheus de Simone e Antônio Obá), será discutida na terceira seção do presente capítulo, a possibilidade de um método *junguiano* de interpretação da arte, que não se direcione exclusivamente à prática clínica e terapêutica. Jung não chegou a sistematizar de forma precisa um método de interpretação simbólica de obras de arte, embora exista um esboço disso em alguns de seus artigos. Mas os adeptos de sua obra detiveram-se nesta questão, em maior ou menor grau de profundidade. Destacam-se aqui Erich Neumann, James Hillman, Nise da Silveira e Aniella Jafé.

## 2.1 – A ENANTIODROMIA NO ÉON CRISTÃO E SUA EXPRESSÃO NA ARTE

Como se viu até aqui, a presença de uma articulação entre símbolos cristãos e elementos de erotismo (sensualidade)<sup>172</sup> nas imagens da arte ocidental dos últimos séculos é um fenômeno recorrente, de forma esparsa na Idade Média e visivelmente mais aguda na Renascença e no Barroco. Aparece também de forma episódica no Simbolismo e no Surrealismo, tornando-se ostensivamente mais observável no cinema e na arte contemporânea. Viu-se também que tal fenômeno, de maneira mais intensa em alguns momentos e quase imperceptível em outros, gera uma reação negativa e eventualmente violenta por parte do público em geral, com envolvimento eventual de lideranças e autoridades de instituições religiosas e políticas, alçando também esferas de Estado, como por exemplo, a ditadura de Franco na Espanha (no caso de Luis Buñuel na década de 60 do século XX) e várias instâncias do legislativo e do judiciário brasileiro, em casos recentes.

Estas reações baseiam-se invariavelmente no apelo a uma moralidade espiritual ascética, visando manter a esfera da sexualidade o máximo possível distante da imagética religiosa cristã. Isto implica de maneira especial em proteger os símbolos ritualísticos e

---

<sup>172</sup> O termo “sensualidade” pode ser entendido no senso comum enquanto sinônimo do termo “erotismo”, mas este último, quando aparece no texto dessa tese, traz consigo inevitavelmente o sentido de “concernente aos domínios de *Eros*”, dada a recorrência com que a imagem deste deus grego (ou desta função vital que compele à integração dos opostos e à transcendência) é aqui evocada.

cultuais de uma contaminação por estas “impurezas” e “baixeiras” mundanas, relacionadas a prática sexual e ao apelo erótico (sensual). Alega-se, pois, nos casos em que esta contaminação acontece, estar havendo blasfêmia, heresia (cujo significado original é meramente “dissidência”), escárnio ou, em termos jurídicos, “vilipêndio a objeto de culto”. Um olhar ou compreensão destes mesmos fatos sob a lente da psicologia “profunda”<sup>173</sup>, no entanto, permite acrescentar a este elenco de adjetivos depreciativos<sup>174</sup>, outros adjetivos de matiz um pouco distinta: revisão, ressignificação e atualização dos símbolos, ou mesmo o termo “subversão” (que admite um certo teor de vilipêndio, sem excluir, contudo, seu caráter de releitura minimamente propositiva e não meramente demolidora de tradições).

### 2.1.1 Conceito de *enantiodromia*

Seja qual for o adjetivo que se empregue, o fenômeno em questão envolve algum nível de modificação, alteração ou “transformação” no símbolo. Esta transformação pode ocorrer, dentre outros motivos, através da atuação de um mecanismo denominado pelo filósofo grego Heráclito (e apropriado por Jung para qualificar certos fenômenos psíquicos) de *enantiodromia*. Os desdobramentos da concepção deste fenômeno é o que se verá nesta primeira seção do segundo capítulo.

Enantiodromia significa “correr em sentido contrário”. Com este conceito se designa, na filosofia de Heráclito, o jogo de oposição no devir, ou seja, a concepção de que tudo o que existe se transforma em seu contrário. (...) “Pois criar e destruir, destruir e criar, esta é a norma que governa todos os ciclos da vida natural, desde o menor ao maior. (...) A própria natureza procura o antagonico e dele tira a harmonia e não do idêntico”. (...) Com o termo enantiodromia quero designar a oposição inconsciente no decorrer do tempo. Este fenômeno característico ocorre quase sempre quando uma direção extremamente unilateral domina a vida consciente de modo que se forma, com o tempo, uma contraposição inconsciente igualmente forte e que se manifesta, em primeiro lugar, na inibição do rendimento consciente e, depois, na interrupção da direção consciente (JUNG, 1991b. p.405).

De forma bastante sintética, a *enantiodromia* psicológica corresponde a uma reação da psique inconsciente, quando a consciência, através do ego, devota atenção exclusiva a somente um dos polos (ou lados) de um arquétipo, o qual, por natureza, é

<sup>173</sup> “Psicologia analítica”, segundo Jung, ou “psicologia arquetípica”, no termo usado por James Hillman.

<sup>174</sup> Adjetivos que apontam o mero acinte, deboche gratuito ou supostos ataques iconoclastas organizados por parte de artistas “demoníacos”, “subversivos” e até mesmo “comunistas” ou “globalistas”, seja lá o que isto queira dizer (louve-se o esforço de imaginação que permite a conexão entre estas instâncias culturais).

sempre dicotômico, ambivalente, paradoxal<sup>175</sup>. O fenômeno da *enantiodromia* na psique humana, pode configurar, portanto, a base de uma hipótese alternativa a respeito do que tem sido chamado pelos fiéis conservadores, como se viu no capítulo anterior, de “vilipêndio a objeto de culto”. Observando aqueles episódios descritos no primeiro capítulo, constata-se, segundo a proposta de abordagem dessa tese, que a presença de elementos de erotismo articulados a símbolos religiosos tradicionalmente ascéticos (“puros” em relação a referências à sexualidade), constitui a expressão de um fenômeno *enantiandrômico*, o que no presente caso equivaleria a uma atualização do símbolo religioso cristão.

O símbolo se transforma, se desenvolve historicamente, no tempo e no espaço, eventualmente mudando de objeto, expressando outros conteúdos psíquicos, de acordo com novas e prementes contingências sociais e naturais, ou mesmo de acordo com a própria dinâmica interna do arquétipo. O termo “atualização” indica exatamente este movimento de alteração do símbolo, no sentido de incorporar, trazer a luz, dar forma a conteúdos inconscientes, antes ignorados ou negligenciados pelo indivíduo ou pela coletividade. Este movimento pode se dar através da eclosão de um novo símbolo, mas também, como é o caso presente, através de uma contaminação do símbolo cultural, histórica e socialmente consolidado no dogma, por elementos estranhos a sua aparente “natureza” essencial e estrutura formal.

A *enantiodromia* pode se manifestar na esfera individual, na vida pessoal e cotidiana de uma pessoa (no sonho ou no comportamento), mas também abarcar o social (coletivo), em processos políticos ou religiosos (e também artísticos) que se estendem eventualmente por longos períodos de tempo. É neste sentido que Jung aponta a existência de uma *enantiodromia* latente, mas eventualmente manifesta, que transcorre nos últimos dois mil anos de cristianismo, acentuadamente a partir do início do segundo milênio. Este fenômeno vem se manifestando de forma intermitente na arte cristã através dos últimos séculos, de forma às vezes sutil, outras vezes explícita e até deliberada. Segundo a proposta de abordagem desta tese, a sequência de imagens apresentada na primeira seção do capítulo anterior, que evidencia a “contaminação” de imagens religiosas por conteúdo erótico, constitui uma expressão deste fenômeno *enantiandrômico*.

---

<sup>175</sup> Este parágrafo e o seguinte trazem uma antecipação ligeira e necessária de dois conceitos que serão tratados de maneira mais detida na próxima seção: “arquétipo” e “símbolo”.

A ocorrência deste fenômeno (a *enantiodromia*) pode ser vivenciada pela consciência de forma negativa e perturbadora, enquanto “subversão” do símbolo, mas pode ser também compreendida, à luz da psicologia profunda, enquanto “ressignificação”, ou mesmo “revisão” (uma visão renovada) deste símbolo. Na medida em que o símbolo religioso e seus desdobramentos imagéticos sedimentam a fé e o comportamento cotidiano de milhares ou milhões de pessoas (no presente caso, os evangélicos e católicos brasileiros), é possível questionar o quanto essa “ressignificação” (atualização ou revisão), compreendida por alguns enquanto “subversão” ou “vilipêndio”, pode ser encarada como algo moralmente legítimo (ou até inevitável). Porém, juízos de valor a este respeito extrapolam os objetivos desta tese. Aqui está sendo simplesmente constatado e relatado o fenômeno, apontando o seu possível (ou possíveis) significado (s) simbólicos nas obras de arte (de Antônio Obá e Matheus de Simone) adotadas enquanto objetos de interpretação.

A *enantiodromia* relacionada ao cristianismo é uma consequência da formação originária de um “símbolo de salvação” (ou “salvífico”): o Deus filho, Cristo, que promove a reconciliação entre o Deus criador e a humanidade. Jesus é um novo deus cuja figura simbólica procura representar a suprema bondade (o *summum bonum*). Ele encarna ou, ao menos, procura ensinar nos fiéis a busca pela perfeição na bondade e na elevação espiritual. Esta poderosa ideia, oriunda do arquétipo, apoderou-se das primeiras comunidades cristãs e consolidou-se, expandindo-se enquanto fenômeno coletivo e potencialmente universal (católico) durante os primeiros séculos do cristianismo. Mas a ideia de “perfeição” difere-se da ideia de “totalidade”, na medida em que esta última traz também o princípio do “mal” em substância, e não enquanto mera “privação do bem” (a *privatio boni*). Tal “salvação” está exatamente no apaziguamento do aspecto irascível, vingativo e potencialmente destruidor (maléfico) deste Deus criador (Javé<sup>176</sup>). Evitar este “mal” simbolizado no comportamento Javé (ciúme, raiva e vingança) implicava em evitar

---

<sup>176</sup> Segundo Jung, no seu livro *Resposta a Jó*, o ciúme e a ira vingativa de Javé, em contraposição a seu lado protetor e benevolente, expressam aquela Sua face inconsciente e amoral, que o patriarcado hebreu antigo pretendeu transformar com o advento do cristianismo. A encarnação e o auto sacrifício de Javé em Cristo, aproximam Deus do homem e de seu sofrimento. Em outras palavras, o deus filho encarnado torna-se o elo, uma reconciliação, entre o humano e o divino. Cristo traz para a humanidade a ideia da encarnação de Javé (o antigo deus ciumento, vingativo e irascível) na pessoa, no indivíduo Jesus (o quanto esta figura mitológica possui de realidade histórica e empírica, continua uma questão repleta de controvérsia), tido como absolutamente justo e bondoso. Simbolicamente, este deus passa a participar do drama e do sofrimento humanos, tornando a todos os homens, “filhos de deus” e “irmãos em Cristo”.

o movimento que arrasta o ser humano ao irracional e ao comportamento virtualmente destrutivo ou desagregador impulsionado pelos instintos, particularmente da violência e do sexo. No entanto, eliminar o instinto (que inclui o *Eros* dionisíaco), em favor de uma aspiração totalmente ascético-espiritual, corresponde a submeter uma instância fundamental da vida a um suposto controle da razão consciente (expressa na ideia de *Logos divino*, de caráter apolíneo). Haveria que se prever os problemas daí decorrentes.

### 2.1.2 A cisão entre sexualidade e espiritualidade no cristianismo

Esta é a condição inicial e determinante para o processo de *enantiodromia* no imaginário simbólico cristão, que se estende do início da Idade Média, atravessando de forma aguda a Renascença, até atingir o Iluminismo e o cenário contemporâneo, em que se inserem as obras de arte aqui abordadas. A dualidade que se consolida no seio do cristianismo entre corpo e espírito, sensualidade e ascetismo, possui múltiplos fatores em sua gênese, mas revela-se de forma acentuada na presença e influência do pensamento gnóstico grego, já nas primeiras décadas do primeiro milênio.

Apesar da diversidade entre correntes e seitas, o gnosticismo tem em comum o dualismo da matéria e do espírito como oposição eterna. Este dualismo se traduz na concepção da ordem cósmica e moral, na luta do bem contra o mal, na queda da alma no corpo. (...) Aplicando o próprio sistema à fé cristã, os gnósticos fazem de Cristo um eão superior, um *nōus* (inteligência-logos) enviado por deus para revelar aos homens o deus supremo e verdadeiro até então desconhecido e lhes ensinar como superar a matéria. (...) O gnosticismo é, portanto, uma doutrina religioso-filosófica marcada por um dualismo acentuado em que a matéria é desprezível. Quanto a isso, deve muito de sua fundamentação filosófica ao platonismo (FRANGIOTTI, 1995. p.33-35).

Quanto a essa tendência, de certa forma “helenizante”, o apóstolo Paulo adota uma postura no sentido de integrá-la, em suas cartas, ao movimento evangelizador em expansão. “A oposição violenta entre a carne e o espírito de Rm 8, 22-25 e 1Cor15,50, a ideia de um Cristo vitorioso, superior aos ‘principados, potestades, virtudes, dominações’, vitorioso sobre este mundo tenebroso (Cl 1,15-20) e um Cristo como um ‘Homem Celeste’ são expressões que se aproximam muito da doutrina gnóstica” (FRANGIOTTI, 1995. p.35). A obra da salvação exigia a eliminação do mal, identificado com este mundo terreno, material, orgânico e corpóreo. O cristianismo constituiu um movimento de parcela considerável da humanidade na direção de uma atitude espiritual que buscava se distanciar radicalmente das tormentas “arcaicas” e dissociativas do instinto (tormentas

potencialmente desagregadoras ou destrutivas, tanto em nível pessoal quanto social), manifestas sobretudo na sexualidade e na agressividade

Através de um trabalho educativo secular o cristianismo dominou a instintividade animal do mundo antigo, assim como dos séculos bárbaros subsequentes, a tal ponto que uma grande quantidade de forças criadoras foi liberada para a construção de uma civilização. O efeito desta educação mostrou-se inicialmente numa mudança fundamental de posição, isto é, na fuga do mundo e na busca do além durante os primeiros séculos do cristianismo. Esta época almejava a interiorização e a abstração espiritual. (...) Em contraste brusco com o antigo sentimento religioso diante da natureza está a atitude cristã de afastamento do mundo. (...) O homem está irremediavelmente à mercê deste demônio, se não afastar “a limine” e categoricamente esta influência sedutora. Não se trata somente da sensualidade e da sedução estética, mas também – e este é o ponto essencial – do paganismo e sua ligação religiosa com a natureza. (...) Se conseguir fechar-se ao mundo, o homem pode erigir em seu íntimo um mundo espiritual que finalmente resiste às impressões dos sentidos. A luta contra o mundo físico possibilitou o desenvolvimento de um pensamento independente de exterioridades (JUNG, 1995. p.63-64).

Diz ainda Jung: “mencionei estes fatos, para ilustrar o quão tênue é o muro que nos separa dos primórdios do paganismo” (JUNG, 1982. p.165). As comunidades antigas estavam ainda muito próximas da esfera instintiva, de uma forma extremamente irrefletida. A existência do mal estava então ligada às turbulências geradas pela violência (agressividade, brutalidade) e pelo desejo sexual (promiscuidade). Tais experiências ainda estavam, a esta altura, implicadas na atividade cultural religiosa, através de sacrifícios cruentos (sanguinários) e atos sexuais ou orgíacos ritualísticos. Existe um significado simbólico religioso amplamente difundido da imagem do ato sexual e da atitude erótica, enquanto “união dos contrários” no plano divino (o casamento sagrado ou *hierogamus*), já que este ato é exatamente aquilo que propicia (cria) a vida, ou seja: o “deus integral”, em seus atributos de masculino e feminino unificados (expresso eventualmente também na imagem do andrógino<sup>177</sup>).

Como dissemos, a sexualidade exerce um papel importante na formação de símbolos, inclusive os religiosos. Há quase dois mil anos praticava-se o culto da sexualidade mais ou menos abertamente. (...) A natureza das forças simbólicas não muda de um século para outro. Se tivermos uma noção do conteúdo sexual dos antigos cultos e imaginarmos que a experiência de união com o deus da Antiguidade era considerada como um coito mais ou menos concreto, não podemos mais conceber que as forças motoras da fantasia que cria os símbolos se tenham modificado completamente depois do nascimento de Cristo. O fato de os primeiros cristãos se terem afastado tão energicamente da natureza e dos instintos e, por sua tendência ascética, terem evitado a sexualidade, prova exatamente a origem dessas motivações. Por isto não é de estranhar que esta

---

<sup>177</sup> Já no primeiro capítulo da tese há menção a este fato, quando foi abordada a suposta androginia da figura de Cristo em expressões pictóricas medievais e renascentistas, além das imagens orientais que ostentam o ato sexual enquanto expressão da divindade criadora.



transformação tenha deixado marcas profundas na simbólica cristã (JUNG, 1995. p.218).

Jung identificou em Cristo, um símbolo daquilo que ele chamou de *self* (ou “si-mesmo”): o centro e a totalidade da psique. O *self* é o arquétipo que está na origem da ideia de Deus na mente humana. Em outras palavras, esta imagem (ou ideia) de Deus configura uma expressão simbólica do si-mesmo psicológico. Cristo, na figura do suposto homem histórico Jesus, constituiu-se e consolidou-se paulatinamente na psique coletiva enquanto símbolo do “si-mesmo”, durante os primeiros séculos da era cristã. Enquanto um símbolo central, expressão de uma totalidade psíquica, a imagem do Cristo deveria comportar aspectos contraditórios, inerentes também à própria psique: o bem e o mal, o amor e o ódio, a razão e a emoção, os atributos do **masculino e do feminino**, enfim, as inumeráveis contradições da natureza humana. Entre estas contradições, estariam também a sexualidade que, pelo menos a princípio, se opõe a elevação espiritual.

Não é isso, no entanto, o que se verifica. Cristo foi historicamente identificado com o *summum bonum*, o bem absoluto, na figura de um ser altamente espiritualizado. Não existe o mal em sua natureza. Ele compartilha sua existência com o Pai e com o Espírito Santo, constituindo uma trindade que habita um espaço celeste etéreo, em estado de pura espiritualidade<sup>178</sup>. Mesmo a natureza parcialmente humana de Cristo foi por muito tempo negada ou questionada, em ferrenhas disputas teológicas. Também o aspecto sensual, ligado à terra e ao mundo natural está quase totalmente ausente<sup>179</sup>. As pessoas da Trindade possuem caráter **quase**<sup>180</sup> absolutamente masculino. Ou seja, na tentativa de se eliminar aquele “mal” instintivo, aparta-se também o feminino a ele historicamente associado por diversas razões<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> A tese voltará à questão da Trindade cristã, mais adiante.

<sup>179</sup> Embora o Espírito Santo, sempre ele, como se verá, estabeleça uma ligação entre o espírito de Deus e o corpo da mortal Maria.

<sup>180</sup> Destaca-se o termo “quase”, porque Jung aponta a natureza feminina do Espírito Santo: “Quanto ao aspecto humano de Cristo, se é que podemos falar de um aspecto puramente humano, o que mais nele se destaca é sua ‘filantropia’. Este traço já se insinua na relação entre Maria e a Sofia, e depois, de modo particular, na geração por obra do Espírito Santo, cuja natureza feminina é personificada pela Sofia, pois é a forma imediata do *αγζον πνευμα*, simbolizado pela pomba, a ave da deusa do amor” (JUNG, 2001. p. 50). A “deusa do amor”, a que Jung se refere, é a deusa grega Afrodite, diga-se de passagem.

<sup>181</sup> O ciúme e a ira vingativa de Javé, por exemplo, são convertidos pelo patriarcado hebraico em atributos femininos flagrantemente primitivos e negativos, na figura mitológica de Lilith, segundo Barbara Black Koltuv (2017. p.22-23): “Lilith surgiu daquele aspecto autoritário de Deus; de seu poder de julgar e punir severamente (...). Esse aspecto punitivo e severo de Deus tem, em sua manifestação mais inferior, alguma afinidade com o reino do mal, chamado a ‘borra do vinho’, do qual emergiu Lilith, juntamente com Samael,

Percebe-se que na mentalidade do patriarcado, própria do judaísmo e estendida ao cristianismo, a confusão conceitual que se faz entre “bom” e “espiritual”, leva a uma associação automática do “mau” com o “ctônico” ou “telúrico” (natural ou material). A partir de outra associação antiga entre a “mãe” (o feminino, a mulher) e a “terra” (aquela que será fertilizada para gerar a vida), seguem-se dois agrupamentos de elementos que posicionam o bem, o espírito e o masculino de um lado, contra o mal, a natureza (corpo, terra, matéria) e o feminino (a mulher), de outro lado. Estaria aqui a raiz da demonização do feminino e do sexo (prazer corporal e natural) no ideário cristão. Insere-se aqui na tese o termo “patriarcado”, sendo necessário esclarecer, de maneira muito sintética, que existe um paralelismo histórico entre o estabelecimento das sociedades patriarcais e o surgimento das religiões monoteístas, cuja divindade central (e pretensamente “única”) possui em geral caráter marcadamente masculino. A diversidade dos deuses que expressa a diversidade das forças naturais (instintivas e normalmente mais associadas ao feminino) passa então por um processo de “disciplinamento moral”: não é bom que os seres sejam multiplicados para além do “necessário”.

Entretanto, aquela Grande Mãe telúrica e ancestral, anterior ao patriarcado, enquanto força da natureza que gera e alimenta, mas também aprisiona e devora (traz de volta para si os mortos), não pode ser facilmente suprimida ou eliminada. Para a consciência patriarcal, ela se retira para o inconsciente, tornando-se a Mãe Terrível, tenebrosa e ameaçadora. “As forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governadas pela Deusa. Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se uma prerrogativa do Deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade. Neste sentido, Deus é uno, ao passo que a Deusa torna-se duas” (KOLTUV, 2017. p.26). Ou seja, a divindade feminina torna-se “mãe bondosa” e “mãe terrível”.

Porém, a simbologia cristã não chega a expressar de forma consistente a questão da Grande Mãe terrível inconsciente, em sua relação com o mal, a terra, o corpo e a sexualidade, em contraposição ao *summum bonum* (o bem supremo representado por

---

o diabo”. A autora cita, logo em seguida, um trecho do livro místico judaico Zohar: “A fêmea de Samael chama-se Serpente, Mulher Devassa, Fim de Toda carne, Fim do Dia”. Como já dito, na mitologia bíblica judaica, cabe a Jó, segundo Jung, forçar Javé, por intermédio de Sophia (a companheira divina do criador, sua sabedoria), a um exame de consciência em relação ao homem. Confrontado com a própria inconsciência e, portanto, imoralidade, Ele se vê obrigado a tornar-se humano, na figura de Cristo.

Cristo), a esfera celeste etérea e a espiritualidade. Pode-se então falar aqui no “combo”<sup>182</sup> cristão de qualidades proscritas, sob a égide do “mal”: o mundo terreno (com o demônio, pai deste), o *corpo* (com suas tentações, também demoníacas) e, por extensão, a sexualidade e o *erotismo*. Na tentativa de solução trazida pelo dogma da Trindade (como se verá em detalhes, adiante), mantem-se o conflito latente (ver este processo em esquema no Anexo V).

Em termos psicológicos, o monoteísmo pode ser compreendido enquanto uma inflação do *uroborus* patriarcal arquetípico. Assim como a *uroborus* matriarcal mantém o ego heroico preso ao corpo da mãe (e é preciso aqui dar ênfase à palavra *corpo*), onde ele se alimenta e do qual é dependente<sup>183</sup>, uma posterior fixação na “*uroborus* patriarcal”, cria uma espécie de “útero espiritual celeste” (termo usado por Eric Neumann), no qual o ego e a consciência (individual ou coletiva) também podem se enredar, aprisionados a um rigor racionalista e apolínio ascéticos, apartado da realidade física do mundo e da natureza, distante de suas paixões, imperfeições e demandas do aqui e agora da matéria: a manutenção da vida, o contato com a terra e a natureza, a vivência do corpo e, por extensão, da sexualidade. “Sem o feminino vital para contrabalançar o princípio patriarcal coletivo, há certa esterilidade na vida. A criatividade e o desenvolvimento pessoal são asfixiados” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.17).

Ao longo do tempo, o pêndulo oscilou entre uma estrutura social matriarcal e uma patriarcal, entre o culto à deusa, ou panteísmo, e o culto ao Deus Supremo; entre uma moralidade baseada na supremacia do corpo ou da matéria, e uma moralidade baseada na supremacia da espiritualidade. A racionalidade veio a predominar sobre o sentimento e sobre a força não-linear e criativa da natureza. Com tais desenvolvimentos, a humanidade chegou a novos princípios e repressões (QUALLS-CORBETT, 1990. p.65).

Para a mentalidade moderna, qualquer imagem que associe sexualidade e espiritualidade ainda é vivenciada enquanto um paradoxo, por vezes injurioso ou ultrajante, como se percebe nos casos de reação a obras de arte que trazem tal associação. A “mãe terrível e ameaçadora” (ao mesmo tempo sensualizada e sedutora) não pode conversar com “mãe bondosa e espiritual”. Ao falar da antiga figura de uma “prostituta sagrada” (termo aparentemente paradoxal) Qualls-Corbett toca no assunto elementar dessa

---

<sup>182</sup> Para usar uma expressão popular de mercado, em que se compra forçosamente um conjunto agregado de itens de consumo na mesma cesta, às vezes aleatoriamente associados.

<sup>183</sup> Expresso mitologicamente na figura das deusas mães que amamentam o deus filho: Ísis com Hórus e Maria com Cristo, entre outras.

tese: “sua natureza sexual era um aspecto integral de sua natureza espiritual. Para a maioria de nós, tal conjunção é uma contradição. Nos tempos antigos, no entanto, era unidade” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.37). Ao separar a sexualidade da espiritualidade, no intuito de afastar os efeitos potencialmente destrutivos ou desagregadores do instinto, esta atitude consciente também acaba afastando o poder vital e “regenerativo”, fortalecedor e criativo deste mesmo instinto, ou energia “libidinal”.<sup>184</sup>

A paixão erótica era inerente à natureza humana do indivíduo. Desejo e resposta sexual, vivenciados como poder regenerativo, eram reconhecidos como dádiva ou bênção do divino. A natureza sexual do homem e da mulher e sua atitude religiosa eram inseparáveis. Em seus louvores de agradecimento, ou em suas súplicas, eles ofereciam o ato sexual à deusa, reverenciada pelo amor e pela paixão. Tratava-se de ato honroso e respeitoso, que agradava tanto ao divino quanto ao mortal. A prática da prostituição sagrada surgiu dentro desse sistema religioso matriarcal, e por conseguinte não fez separação entre sexualidade e espiritualidade” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.38)<sup>185</sup>.

A autora fala então em “sanar a separação entre sexualidade e espiritualidade”, através dessa descoberta do aspecto simbólico espiritual da sexualidade (tantas vezes destacado por Jung) e do aspecto “sensual” (sensório e corporal) possível e envolvido na dimensão espiritual da vida. “Sagrada’ sugere dedicação a espírito divino; ‘prostituta’ sugere profanação do corpo humano. Como podem estas duas palavras se relacionar, se a mente é separada da matéria, a espiritualidade da sexualidade? (...) Séculos de divisão entre espírito e matéria nos deixaram distantes tanto de compreender quanto de experimentar a matéria como algo sagrado” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.7-10). Entende-se, portanto, o quanto a permanência dessa dissociação entre as dimensões espiritual e sexual na experiência de vida, ainda propicia consternação nas consciências que se deparam com a imagem artística portadora de elementos eróticos conjugados com símbolos de “pura” espiritualidade. Mas “a prostituta sagrada era a veia sagrada dentro da qual se uniam forças ctônicas e espirituais” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.51). Portanto, cabe a pergunta: quanto de uma redentora “prostituição sagrada” poderia haver nas obras de arte contemporânea aqui abordadas?

Por uma questão de equilíbrio energético na economia psíquica (*enantiodromia*), tem sido esperada, desde o início da Idade Média, uma futura e natural reação simbólica daquele princípio (ou aspecto e face do arquétipo) feminino, sensual e “malévolo”,

---

<sup>184</sup> Não seria prudente trazer para esta tese uma discussão sobre o conceito de “libido”, mas cabe mencionar que Jung considerava o termo enquanto definidor da “energia psíquica”, de uma maneira geral, abarcando, inclusive, a tendência para a realização espiritual. Para Freud, no entanto, a libido possuiria um caráter eminentemente (fundamentalmente) sexual. Esta discordância foi um dos motivos (talvez o principal) da ruptura profissional e pessoal entre os dois, em 1913.

<sup>185</sup> Em nota na mesma página: “Deve-se compreender que os homens não são mais sinônimo de patriarcado, assim como as mulheres não são responsáveis por matriarcado. O termo refere-se a diferenças de atitude”.

moralmente “rebaixado” e conseqüentemente (na medida do possível) excluído das expressões imagético simbólicas cristãs. Esta necessidade de reação compensatória fez prever um símbolo que manifestasse a “tomada de poder” por um “adversário”, caracterizado enquanto portador do “mal em essência e substância” (já que ele fará oposição àquele *summum bonum*<sup>186</sup> cristão): o Anticristo, Esta “personagem” deve trazer consigo também, como era de se esperar, as qualidades histórica e socialmente com ela associadas: o feminino, o corpo sensual, a matéria, a natureza, a *physis*, o mundo terreno e cotidiano, atributos que se opõem ao espírito cristão elevado, celeste e eterno. A lenda (ou ideia mitológica) cristã da vinda de um Anticristo, está também envolvida no cerne deste fenômeno descrito por Heráclito (e retomado por Jung) sob o estranho nome de *enantiodromia*.

### 2.1.3 A era de peixes e a ideia de um anticristo vindouro.

A imagem de Cristo enquanto “peixe”<sup>187</sup>, nos primórdios do cristianismo, traz para a divindade central da nova religião esta figura simbólica de origem pagã e astrológica bastante remota e amplamente disseminada. Apesar de ser um símbolo teriomórfico (animalesco, não antropomórfico) configura uma expressão mais completa do “si-mesmo” psicológico (o centro e totalidade reguladora da psique, em termos *junguianos*), na medida em que traz em si já expressa a antinomia entre os “peixes” que apontam em sentidos ou direções contrárias:

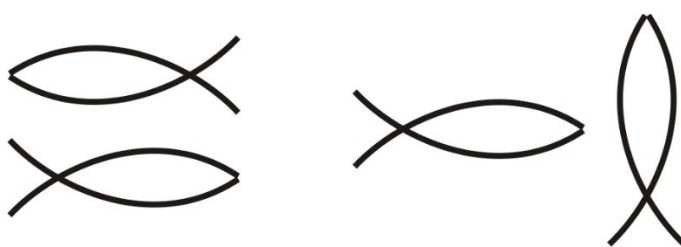


Figura 125

A figura do peixe é ainda hoje operante no imaginário cristão, estando presente na estampa de diversos objetos ritualísticos. É também precisamente o prato que se come

<sup>186</sup> O “bem supremo”, encarnado em Cristo.

<sup>187</sup> Imagem denominada nas inscrições do cristianismo primitivo com o termo grego ICHTHYS, supostamente formado pelas iniciais de “Iêsous Christos Theou Yios Sôtēr”, que significa “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”. Jung aponta que esta denominação não se trata de mera coincidência linguística, assim como não seria coincidência a representação literária de Pedro nos evangelhos enquanto “pescador” e dos fiéis cristãos enquanto “peixes” a serem trazidos, arregimentados, em sua rede.

por tradição na sexta-feira santa, imediatamente anterior à Páscoa e, por alguns católicos, durante toda a quaresma. Esta alegoria revela o estreito vínculo dos primeiros teólogos cristãos com tradições “pagãs” ligadas à observação da natureza, neste caso, a astrologia. Jung estudou em profundidade o significado simbólico do signo astrológico de peixes, enquanto expressão do arquétipo do si mesmo, a totalidade psíquica projetada na imagem de Cristo.

É no segundo milênio da era (ou *éon*) cristã, ainda sob o signo de peixes, que, segundo a “predição” dos antigos estudos astrológicos, ocorreria a vinda de um Anticristo. “O início da *enantiodomia* deveria cair, logicamente, entre os dois peixes. Como vimos anteriormente, de fato assim o é. É na vizinhança imediata do segundo peixe que começa a época da Renascença<sup>188</sup>, que dá início àquele espírito que culmina na época moderna” (JUNG, 1982. p.87). Necessário ressaltar que Jung trabalha com a perspectiva simbólica: uma projeção do inconsciente coletivo que “prevê” (num processo intuitivo) os desdobramentos do arquétipo do si mesmo (expresso na imagem de Cristo), arquétipo este já operante na consciência do homem cristão nos séculos II e III. O conjunto de símbolos, então em formação, permite uma antevisão, algo inconsciente, das consequências futuras da unilateralidade adotada pela consciência daquele homem cristão em relação ao arquétipo.

Foi possível predizer, de algum modo, o desenrolar da nossa história religiosa e, consequentemente, da etapa essencial da evolução psíquica, seja cronologicamente seja quanto ao conteúdo, à luz da precessão do ponto vernal através da constelação de Peixes. De fato, a predição foi feita como vimos, e coincide com o fato de a Igreja ter se cindido no século XVI; desde então, instalou-se um processo enantiandrômico que poderíamos chamar, talvez, de movimento horizontal (ou seja, de conquista da terra e de domínio da natureza), ao contrário do impulso “gótico” em direção às alturas. A linha horizontal interferiu na linha vertical e a evolução espiritual e moral passou a processar-se numa direção anticristã cada vez mais nítida, e em nossos dias estamos em uma crise da civilização ocidental cujo desenlace é incerto (JUNG, 1982. p.88).

Talvez a expressão simbólica mais clara das consequências dessa atitude unilateral (de fixação no lado benévolo e luminoso do arquétipo) esteja exatamente no livro do Apocalipse de João, já no interior do Novo Testamento.

Mais de uma vez já se comparou a descristianização de nosso mundo, o desenvolvimento luciferino da ciência, as monstruosas destruições materiais e morais que a Segunda Guerra Mundial deixou atrás de si, com os acontecimentos da *era final*, preditos no *Novo testamento*. Trata-se, aqui, como se sabe, da

<sup>188</sup> Esta afirmação de Jung é de suma importância para o tema da tese, pois sugere um vínculo estreito entre o fenômeno da *enantiodromia* no *éon* cristão, e a radical mudança operada nas representações pictóricas pelos artistas da Renascença, já extensamente abordados no primeiro capítulo.

expectativa da vinda iminente do Anticristo: “Hic est Antichristus qui negat Patrem, et Filium” [“Esse é o Anticristo, que nega o Pai e o Filho”]. Na 1ª *Carta de João* 3,3, lê-se: “Todo espírito que não confessa Jesus ... é do Anticristo, de quem ouvistes que está para chegar”.<sup>189</sup> O Apocalipse está cheio da expectativa de coisas pavorosas que sucederão na era final, antes das núpcias do Cordeiro. Isto nos mostra claramente como na “anima christiana” [alma cristã] existe não apenas o conhecimento da existência de um Antagonista, mas também a certeza de sua futura “tomada do poder” (JUNG, 1982. p.34).

A expressão de uma realidade dual e antinômica, já presente na imagem dos “dois peixes”, é o indício de uma “divisão no interior da divindade”, que se manifestará posteriormente personificada no embate entre Cristo e o Anticristo. Tanto a dualidade entre corpo (matéria sensual) e espírito (ascetismo e fixação no *logos*) no gnosticismo, quanto aquilo que foi conhecido como “milénarismo” (na seita denominada de “montanismo”), constituem, em certa medida, o cerne de algumas heresias dos primeiros tempos do cristianismo: “a substância do milénarismo, conhecido também como quiliasmo (do grego *kilias*, milênio) está na fé em um reino terrestre de Cristo com seus eleitos, com a duração de mil anos<sup>190</sup>, na nova Jerusalém. (...) Essa esperança escatológica de um fim imediato, de uma *parusia* próxima parece ter sido a fé comum da maioria absoluta dos cristãos dos primeiros tempos” (FRANGIOTTI, 1995. p.57).

A perseguição perpetrada por Nero e os ataques devastadores a Jerusalém nos anos de 70 e 135 foram interpretadas então enquanto “indícios do fim dessa era e a chegada dos novos tempos com a vinda de Cristo para estabelecer seu reino de paz. (...) mas, como todos os sinais não finalizassem nas expectativas aguardadas, os cristãos começaram a alimentar sua escatológica com outras interpretações da vinda de Cristo” (FRANGIOTTI, 1995. p.57). A escatologia (que aponta para uma conclusão finalista) em torno do tema da *parusia* (futuro retorno glorioso do Cristo) adquire contornos mais nítidos no contato com a tradição do conhecimento astrológico da antiguidade. É o que será extensamente examinado por Jung no livro algo impressionante e também revelador “Aion: estudos

---

<sup>189</sup> “A concepção da igreja sobre o Anticristo se baseia, desde o início, em 2Ts 2,3ss, onde se fala da apostasia do ‘homem da iniquidade [da hostilidade à lei]’ e do ‘filho da perdição’, que precederá a Parusia. Este iníquo sentar-se-á no lugar de Deus, mas será finalmente morto pelo Senhor Jesus, “como o sopro de sua boca”. Ele operará milagres ‘segundo o poder de Satanás’. É sobretudo pelo seu caráter mentiroso que ele se distinguirá. Dn 11,36s é considerado como o modelo que inspirou esta concepção” (Nota de rodapé inserido pelo próprio Jung no texto original).

<sup>190</sup> Aqui já existe uma coincidência significativa (*sincronicidade*) com o imaginário relativo às eras astrológicas, que se contavam na casa dos milênios. Talvez esta “coincidência” seja resultado de contato real com estas ideias então correntes.

sobre o simbolismo do si-mesmo” e no ensaístico “Resposta a Jó”, menos extenso, porém tão denso quanto o anterior.

Minha pesquisa procura ilustrar a transformação da situação psíquica operada no interior do “éon cristão”, recorrendo aos símbolos cristãos, gnósticos e alquimistas do si-mesmo. A tradição cristã se acha impregnada da ideia primariamente pérsio-judaica da fixação dos limites das eras, mas também pelo pressentimento de uma reversão, em certo sentido enantiodrômica, das dominantes. Refiro-me ao dilema Cristo-Anticristo. Por certo, a maior parte das especulações históricas sobre as conjunturas e as circunstâncias de tempo, como já se pode ver no Apocalipse, foram influenciadas sempre por questões astrológicas. Por isso, nada mais natural que o acento de minhas reflexões recaia sobre o símbolo de peixe, mas não deixa de ser verdadeiro que o *éon* [era] dos peixes foi a manifestação concomitante e sincrônica<sup>191</sup> do desenvolvimento bimilenar do pensamento cristão. Nesse período, a figura do *Anthropos* (do “Filho do Homem”) ampliou-se não só de forma progressivamente simbólica e foi, consecutivamente, recebida psicologicamente, como também acarretou transformações na atitude e no comportamento humanos, já antecipados pela perspectiva do Anticristo das Escrituras primitivas. O fato de estas últimas situarem a manifestação do Anticristo no tempo final autoriza-nos a falar de um “éon cristão” o qual, pressupõe-se, se encerrará com a parusia<sup>192</sup>. É como se esta expectativa coincidissem com a idéia astrológica do grande mês de peixes. (JUNG, 1982. p.X)

Em síntese, se Jesus encarna simbolicamente aqueles valores espiritualmente adotados de forma unilateral pelo cristianismo, existe a necessidade de um “adversário” à altura, que dê expressão àquele outro lado sombrio, pretensamente “eliminado” do símbolo: o diabo, o opositor, aquele que “divide” e está ligado ao “segundo dia da criação”<sup>193</sup>. O *éon* cristão (os últimos dois mil anos, a era astrológica de peixes) instaura um fenômeno *enantiandrômico*: a supremacia do poder de Cristo fica permanentemente ameaçada pelo retorno do seu irmão adversário, o Anticristo, o Leviatã, o peixe terrível, o segundo peixe estampado em sentido e direção contrários na alegoria do signo

---

<sup>191</sup> Nunca será demais esclarecer o sentido simbólico das imagens mitológicas e astrológicas utilizadas por Jung, quando ele tenta estudar e compreender o fenômeno psíquico coletivo, estendido por grandes períodos de tempo. Devido a este método, ele por mais de uma vez foi acusado de “mistificador”. A consolidação e o desenvolvimento dos símbolos dogmáticos cristãos, durante os últimos dois milênios, coincidem com a era astrológica de peixes, prevista e revista por diversas tradições e relatos míticos neste terreno. Não é possível definir, mas apenas conjecturar, se a “era de peixes” é uma projeção mitológica do arquétipo do si-mesmo ou se o sentimento predominante no cristianismo estaria **de fato** vinculado às conjunções astrais. Em outras palavras: a conexão **de fato** entre o comportamento observável dos astros e a disposição da psique coletiva, pode e deve ser alvo de questionamento, mas este questionamento não desfaz a existência de um evento *sincrônico* (mesmo sem relação de causa e efeito) entre os dois fenômenos. Este evento psíquico denominado de *sincronicidade*, é apresentado por Jung no volume VIII/3 (Editora Nova Fronteira) de suas obras completas.

<sup>192</sup> O termo originalmente se refere à festa de homenagem popular prestada ao imperador que adentra vitorioso na capital romana. Em contexto cristão, foi utilizado para indicar “o retorno glorioso de Cristo” a este mundo.

<sup>193</sup> Curiosamente, enquanto Deus estava ocupado em “separar” a terra do céu (no segundo dia da criação), não se usa a clássica expressão “...e Deus viu que isto era *bom*” (Gênesis 1,6-8).



astrológico. Ou seja, os elementos banidos para o inconsciente pela racionalidade patriarcal e apolínica judaico cristã, espreitam o ser humano e, de forma intermitente, reclamam seu “lugar ao sol” (na consciência) seja nos sonhos, na arte ou no comportamento dos indivíduos.

Embora, indubitavelmente, os atributos de Cristo [...] o Cordeiro oferecido em sacrifício entre os opostos [...] no-lo mostrem como uma encarnação do si-mesmo, contudo, contemplado de um ponto de vista psicológico, Ele corresponde apenas a uma das metades do arquétipo em consideração. A outra metade se manifesta no Anticristo. Este último ilustra igualmente o si-mesmo, mas é constituído pelo seu aspecto tenebroso. Tanto um como o outro são símbolos cristãos que significam a imagem do Salvador crucificado entre os dois malfeitores (JUNG, 1982. p.41).

A história do Cristianismo primevo contrapôs um Anticristo ao Cristo, com coerência inabalável. Com efeito, como se poderia falar em “elevado” se não existisse “profundo”, de “direita” se não existisse “esquerda”, de “bem” se não existisse “mal”, e quando um é tão real quanto o outro? Foi somente com Cristo que entrou no mundo a figura do demônio como contraposição de Deus; além disto, nos círculos judeu-cristãos dos primeiros tempos Satanás era considerado, como já tivemos ocasião de dizer, (grifo do autor da tese) **o irmão mais velho de Cristo** (JUNG, 1982. p.57).

O fenômeno simbólico da “vinda do anticristo” perpassa o *eon* cristão manifestando-se, segundo o imaginário popular, em diversos momentos: na figura de Nero (com sua épica perseguição aos cristãos na Roma imperial), no reformador Martinho Lutero (com sua “ameaça protestante”, especificamente ao catolicismo, não ao cristianismo em si), na violência revolucionária dos *sans culotes* e burgueses franceses (com sua fúria anticlerical), nas figuras “demoníacas” de Napoleão e de Hitler, etc

Já na época que precedeu a Reforma, a fantasia popular se ocupava abundantemente do Anticristo, como no-lo mostram as numerosas edições do “*Enndkrist*” [*Anticristo*] da segunda metade do século XV. Este fato é de todo compreensível, em face dos acontecimentos que se achavam em gestação por essa época: o início da Reforma estava às portas. Por isso é que LUTERO foi prontamente acolhido como Anticristo, e parece possível que NOSTRADAMUS tenha designado o Anticristo que surgiria depois de 1792, como “second Antechrist”, porque o primeiro já havia aparecido na pessoa do reformador ou mesmo muito antes, na pessoa de Nero ou de Maomé. Não silenciemos a este respeito, aqueles que na Alemanha nazista acalentavam a ideia de que Hitler seria o continuador e consumidor da obra da Reforma, que Lutero executara apenas pela metade (JUNG, 1982. p.94).

#### 2.1.4 O Anticristo dionisíaco em Nietzsche

O imaginário midiático e popular do século XX, como se viu logo acima, costuma identificar na figura histórica de Hitler a mais recente e talvez maior, mais eloquente,

manifestação do Anticristo<sup>194</sup>. Segundo Jung, mediante condições sociais e históricas propícias (a caótica situação europeia pós Primeira Guerra), irrompeu do inconsciente coletivo, tomando de assalto a alma do povo alemão, uma poderosa figura arquetípica e mitológica dos germânicos antigos, “bárbaros e pagãos”: o deus *Wotan*. Esta entidade era um “deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos de natureza oculta” (JUNG, 1988. p.5). A emergência deste arquétipo na coletividade alemã corresponderia à manifestação de uma “oposição entre o reino das ideias e o reino da vida do deus da tormenta e da meditação secreta, que desapareceu quando teve seus carvalhos derrubados e reaparece quando o deus dos cristãos se mostra demasiado fraco para salvar a cristandade de uma matança fratricida. (JUNG, 1988. p.7-8). *Wotan* teria simplesmente desaparecido “quando os tempos se voltaram contra ele, (...) permanecendo invisível **por mais de mil anos**” (JUNG, 1988. p.12), para retornar nas décadas que antecederam a Segunda Grande Guerra. Esta seria, segundo Jung, a explicação psicológica mais plausível para o fenômeno do Nazismo, liderado por Hitler.

O caráter simbólico “anticristão” deste *Wotan* é, portanto, bastante nítido. “Em toda parte norte da Europa, a figura mediterrânea do pai, ordenador, correto e até amável, viu-se destruída como atestam, inclusive, os destinos atuais<sup>195</sup> das igrejas cristãs. (...) O deus nacional atacou em todas as frentes o cristianismo. (...) O deus dos alemães é *Wotan* e não o deus universal dos cristãos” (JUNG, 1988. p.13-14). O fenômeno do Nazismo, como se vê, trazia em si um aspecto manifestadamente “anticristão”, na medida em que evocava um sentimento fortemente nacionalista de restauração de um passado mítico que só poderia ser pagão. “No norte da Alemanha, numa seita de gente muito simples, o antigo deus podia ser visto numa sala de reuniões, sentado num cavalo branco e vergonhosamente invocado como Cristo. Não sei se essa gente atinou com o parentesco originário entre *Wotan* e a figura de Cristo e Dioniso; provavelmente não” (JUNG, 1988. p.4). Jung aqui procura traçar uma analogia entre o deus germânico *Wotam* e o deus grego Dioniso: “é um Dioniso elementar que rompe e desfaz a ordem apolínia. *Wotan* é o nome

---

<sup>194</sup> “Uma análise de Hitler é um ato de contrição que todas as pessoas que compartilham da psique ocidental fazem por ter esta psique participado inconscientemente das ações de Hitler. E é um ato propiciatório do demônio particular que selecionou Hitler como hospedeiro. Já tendo aparecido sob forma tão virulenta, que este demônio não precise vir cegar-nos novamente” (HILLMAN, 1997. p.230).

<sup>195</sup> O artigo “*Wotam*” foi escrito em 1936.

desse desencadeador de tempestades” (JUNG, 1988. p.10). A propósito deste aspecto dionisíaco (ainda que negativo<sup>196</sup>) de *Wotan*, Jung se refere à experiência passada do filósofo Friedrich Nietzsche:

Todos nós fomos surpreendidos por certas tendências paganizantes da Alemanha contemporânea, pois ninguém fora capaz de interpretar a íntima experiência dionisíaca de Nietzsche. Nietzsche não foi senão um dos casos entre milhares e milhões de alemães – que na época ainda não haviam nascido – em cujo inconsciente se desenvolveu, no decurso da Primeira Guerra Mundial, o primo germânico de Dioniso: *Wotan*. Nos sonhos dos alemães que tratei naquela época pude ver, com clareza, o surto da revolução de *Wotan*, e em 1918 publiquei um tratado no qual assinalava o caráter insólito do novo desenvolvimento que se deveria esperar na Alemanha. Aqueles alemães não eram, de modo algum, pessoas que haviam lido Assim falava Zarathustra, e seguramente os jovens que celebravam sacrifícios pagãos de cordeiros, ignoravam as experiências de Nietzsche. Por isso deram a seu deus o nome de *Wotan* e não o de Dioniso. Na biografia de Nietzsche encontramos testemunhos irrefutáveis de que o deus ao qual ele se referia, originariamente, era na realidade *Wotan*; mas como filósofo clássico dos anos setenta e oitenta do século XIX, denominou-o Dioniso. Confrontados entre si, ambos os deuses apresentam muitos pontos em comum (JUNG, 1978. p.32-33).

Caso leve-se em consideração as analogias, injustas ou não, entre o pensamento nazista e alguns traços da filosofia de Nietzsche, o aspecto simbólico e mitológico anticristão de Hitler adquire ainda mais plausibilidade. Certas passagens do livro “O Anticristo”, possuem conteúdos que podem ser facilmente associados (e assim o foram), mesmo que de forma distorcida e retirada de contexto, à posterior ideologia nazista. A cruzada abertamente panfletária de Nietzsche contra o cristianismo, acaba condenando certos atributos cristãos (como a “piedade” e a “defesa dos fracos” contra uma injusta seleção natural onde prevalece o mais forte<sup>197</sup>), o que propicia uma associação superficial do pensamento nietzschiano com as ideias nazistas de “supremacia racial” e de “empatia humana enquanto fraqueza sentimentalista”.

Na verdade, a ênfase de Nietzsche contra o cristianismo recai muito mais sobre a negação que este credo religioso faz do corpo, do prazer, da natureza<sup>198</sup> e, portanto, do

---

<sup>196</sup> “*Wotan* possui um ‘lado impulsivo-emocional’, mas ao mesmo tempo um ‘lado intuitivo-inspirador’. É um ‘deus da fúria’, mas também um ‘revelador dos signos misteriosos e o provedor dos destinos’. Neste sentido, ele guarda semelhança com *Hermes*, deus helenístico da revelação que leva o significado de ‘vento’ enquanto *pneuma* e *nous*. Ele seria desse modo a ponte com o *pneuma* cristão e o milagre de Pentecostes” (JUNG, 1988. p.11-12).

<sup>197</sup> “Quanto aos fracos, aos incapazes, esses que pereçam: primeiro princípio da nossa caridade. E há mesmo que os ajudar a desaparecer! O que é mais nocivo do que todos os vícios? – A compaixão que suporta a ação em benefício de todos os fracos, de todos os incapazes: o cristianismo...” (NIETZSCHE, 2007. p.39)

<sup>198</sup> “Lei contra o cristianismo. Artigo Quarto - A apologia da castidade é uma pública incitação ao antinatural. Desprezar a vida sexual, enxovalhá-la com a noção de ‘impuro’, eis o verdadeiro pecado contra o Espírito Santo da Vida” (NIETZSCHE, 2007. p.110). “O predomínio do sentimento de pena sobre o

instinto vital simbolizado pelo *Eros* dionisíaco. Nietzsche, portanto, fundamenta muito de sua postura “anticristã” na apologia ao aspecto *erótico* de Dioniso. Este deus grego representa, ou propicia, a unidade original (o *uno*) entre homem e natureza, condição à qual o indivíduo poderia retornar através da embriaguez e do êxtase, reintegrando-se ao instinto, no seio da mãe terra. Em situação oposta, através da atuação do deus Apolo, o homem se individualiza, separa-se da natureza, se distancia da “não diferenciação” original e cria consciência: coloca ordem, confere uma forma ao caos. Apolo está na instância do bom sonho<sup>199</sup>, da simetria e da beleza (das artes plásticas<sup>200</sup> que buscam “o belo”), do mundo ideal (platônico, moral, o mundo das ideias, não ctônico e, de certa forma, patriarcal). Percebe-se que existe algo de “apolíneo” no imaginário cristão. Não por acaso, Nietzsche chama Dionísio de “o Anticristo”. Já em sua obra anterior “O nascimento da tragédia”, Nietzsche opõe claramente o espírito dionisíaco<sup>201</sup> ao espírito apolíneo, este último expressamente associado ao ideário cristão.

Nietzsche acentuou o aspecto dionisíaco por oposição e diferença ao apolíneo. Desde o aparecimento do Nascimento da Tragédia (1872), o lado obscuro, telúrico e feminino com seus traços fundamentalmente encantatórios e orgiásticos apoderou-se da fantasia dos pensadores e poetas. Pouco a pouco, a irracionalidade foi se transformando em ideal. (...) Esta posição leva a um culto do êxtase que, por sua vez, culmina na autodissolução da consciência através da morte que, para eles, significa a superação de todas as limitações materiais (JUNG, 1988. p.5).

É curioso verificar a sequência de conexões que se estabelecem: Nietzsche evoca o êxtase dionisíaco para condenar o cristianismo apolíneo, enquanto Jung associa o deus germânico *Wotan* (similar ao deus grego Dioniso) com a irrupção do nazismo. Ao mesmo tempo, Nietzsche é acusado (talvez injustamente) de ter elaborado uma filosofia precursora do “nazismo”, enquanto Hitler passa a ser considerado popularmente como encarnação do Anticristo. Parece que existem aqui duas manifestações do mesmo arquétipo “anticristão”, em direções opostas: o dionisíaco nietzschiano possui caráter

---

sentimento de prazer é a *causa* desta moral e desta religião fictícia; mas um tal excesso estabelece bem a fórmula para a decadência...” (NIETZSCHE, 2007. p.49).

<sup>199</sup> “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica...” ((NIETZSCHE, 2008. p.25).

<sup>200</sup> Apolo é um deus da ordem, da forma, da formulação, da figuração e da configuração, da “limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador” (NIETZSCHE, 2008. p.26).

<sup>201</sup> Tem-se aqui em questão o mesmo *pathos* dionisíaco que irrompe e se manifesta na retomada renascentista e barroca do corpo, do êxtase e da sensualidade nas imagens, através da *pathosformelen* descrita por Aby Warburg, que já foi mencionada no primeiro capítulo.

*erótico* (positivo e integrador), enquanto o *Wotan* “encarnado” no Nazismo personifica um dionisíaco mais arcaico, violento e desagregador

A ênfase da tese, neste momento, em relação à figura do Anticristo, enquanto manifestação simbólica da *enantiodromia*, no *éon* cristão, justifica-se exatamente pela estreita vinculação imagético pictórica desta figura (o Anticristo) com a figura mitológica de Dioniso e seus atributos. Ora, Dioniso já foi mencionado anteriormente, no primeiro capítulo, enquanto figura mitológica também estreitamente vinculada ao deus *Eros*. O termo *erotismo* está presente no título da tese, não só devido a sua conotação evidentemente sexual, mas também por estar relacionado ao princípio de *Eros*, em sua função psicológica de união e conciliação (integração) dos contrários<sup>202</sup>. Se o Anticristo possui no senso comum uma acepção negativamente demoníaca (justificadamente diabólica, no pior sentido do termo, como acontece com o *Wotan* incorporado em Hitler) é necessário ressaltar que este é apenas o aspecto mais imediato que se percebe do arquétipo. Ou seja, existem algumas manifestações do fenômeno “anticristão” culturalmente vivenciadas enquanto “negativas”, outras, por sua vez, enquanto “positivas”.

Em muito de sua forma original, a figura de Cristo possui analogias com a figura mitológica, mais antiga, de Dionísio. Na verdade, ambos, Cristo e Dionísio, em certa medida, podem ser considerados a manifestação do mesmo arquétipo: o herói, filho de um deus com uma mortal, que é sacrificado e ressuscita. O aspecto anticristão de Dioniso está na possibilidade *erótica* (a reconciliação em *Eros*) que o imaginário dionisíaco traz: um resgate da dimensão corpórea<sup>203</sup>, instintiva e sensual, que o cristianismo desprivilegia em favor da pura espiritualidade. Em seu livro “O Anticristo”, Nietzsche vaticina: “O ‘puro espírito’ é uma pura estupidez: se retirarmos o sistema nervoso e os sentidos, o chamado ‘invólucro mortal’, o resto é um erro de cálculo – e isso é tudo! (...) Depois de

---

<sup>202</sup> O que parece relacionar-se com o sentido convencional, sentimentalista e culturalmente “desgastado” da palavra “amor”.

<sup>203</sup> “Com a repressão do Dioniso emocional, aparece a repressão do corpo. (...) O corpo é sempre dionisíaco; disso podemos deduzir que Dioniso sempre é o corpo. Isto significa abandonar o intelecto e estar no corpo, sentir o corpo” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016, p.40-41). “A expectativa futurista nos arranca do aqui-e-agora e, desse modo, de nosso corpo. Em outras palavras, nos arranca do tempo e do espaço de Dioniso. A eterna promessa de um futuro feliz (**típica do cristianismo, ressalta o autor da tese**) parece ser a cenoura atrás da qual corre o asno humano do titanismo” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016, p.18).

ter criado o conceito de ‘natureza’ como oposição ao conceito de ‘Deus’, ‘natural’ tornou-se forçosamente sinônimo de ‘desprezível’” (NIETZSCHE, 2007. p.48-49).

Não existe aqui a intenção, tampouco a possibilidade, de se aprofundar ou estender uma abordagem da filosofia de Nietzsche frente ao cristianismo. Basta sinalizar o quanto seu questionamento a respeito do tema (sendo ele um dos mais revolucionários filósofos do final do segundo milênio da era cristã) atraiu, e tem atraído, a atenção e mesmo a indignação de alguns espíritos mais despertos. A obra “O Anticristo” talvez seja um livro de leitura quase insuportável para qualquer cristão piedoso, ainda hoje em dia, dada a quantidade de ironias, sarcasmos e comentários cáusticos contidos no texto. Perto dele, as obras de arte de Antônio Obá e Matheus de Simone soam como travessuras pueris de *enfants terribles* que pretenderam chocar a professora de catecismo. Ainda assim, estes últimos receberam hoje, quase 150 anos depois de “O Anticristo”, o violento puxão de orelha coletivo de padres, pastores e fiéis.

É assim que a compensação *enantioandrômica* do inconsciente é expressa na arte de forma lúdica, satírica, erótica, feminina e, às vezes, “demoníaca”. Devido a esta vinculação do Dioniso “pagão” com o instinto animalesco (natural), foi a figura do diabo medieval<sup>204</sup> quem acabou herdando (na arte e no folclore) muito dos elementos formais (estéticos) e das narrativas literárias próprias do imaginário dionisíaco: a estreita ligação com o feminino e com a sedução, a sensualidade lasciva, o deus Pã (ou o sátiro dionisíaco), o homem que tem chifres e a metade inferior do corpo de um bode, etc. “O cristianismo se interessou fundamentalmente em reprimir os deuses ctônicos e as emoções que eles constelavam. No âmbito das imagens, a repressão se concentrou no grande deus Pã, que personificou o Satanás cristão” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016, p.16). O demônio seduz, corrompe e enlouquece as mulheres incautas e não pias, assim como Dioniso enlouquecia suas “fabulosas” mênades, que o seguiam em cortejos orgíacos pelas “florestas selvagens perto de Tebas” (este costumeiro símbolo do inconsciente), “em busca de bacanais, gáudio e, às vezes, de destruição”<sup>205</sup>. Estas mulheres, por sua vez, trazem ao mundo a tentação da lascívia e do pecado: o feminino demoníaco.

---

<sup>204</sup> O opositor de Cristo, senhor deste mundo corpóreo, a esfera da matéria vil, obra do demiurgo gnóstico.

<sup>205</sup> “Estas mulheres haviam deixado seus lares em troca de uma temporada cultuando o deus metade-homem metade-mulher”. (SINGER, 1995. p.216) A autora June Singer faz aqui uma referência ao texto de Eurípedes, “As bacantes”, em que Ágave, mãe de Penteu, é punida por Dioniso com a loucura, que a faz assassinar o próprio filho durante um ritual.

O aspecto desestabilizador do dionisíaco, em oposição à atitude de comedimento e retidão cristã (apolínia) é tema recorrente na obra de Jung e dos autores *pós-junguianos*. “O dionisíaco (...) é a libertação do instinto sem limites, a irrupção da *dynamis* (força dinâmica) desenfreada de natureza animal e divina, por isso o homem aparece no coro dionisíaco como *sátiro*, deus na parte superior e bode na parte inferior” (JUNG, 1991, p.140). Daí a compreensível existência de uma associação da figura mitológica de Dioniso (o deus da embriaguez, da loucura e da sexualidade orgíaca) com uma possível reação *enantandrômica* anticristã. Repare-se, entretanto, que esta associação recai, num primeiro momento, sobre os aspectos negativos desse arquétipo do homem deus, enquanto algo ligado às tormentas, ao irracional violento (*Wotan*), ao feminino demoníaco (as *mênades*) e à mãe terra devoradora (a bacante Agave que dilacera o próprio filho Penteu), devido exatamente ao extenso período de tempo em que esteve, na medida do possível, relegado às sombras inconscientes insondáveis ou às margens representadas pelo ocultismo esotérico ou pela arte sacrílega. O dionisíaco, como bem mostra Lopez-Pedraza (2002), é hoje fator necessário e eventualmente positivo e compensatório (seja na arte ou na vida) para a consciência do indivíduo e do grupo arraigados a uma atitude unilateral e inibidora em relação ao fluxo de energia psíquica através do corpo.

Ou seja, no fenômeno *enantandromico* deste suposto final do *éon* cristão, Cristo se reencontra com Dionísio, seu oposto (visto ainda negativamente) enquanto manifestação do Anticristo. Mas Cristo e Dionísio, na verdade, constituem, em origem, duas manifestações simbólicas, em épocas e lugares distintos, porém não tão distantes, do mesmo arquétipo, sendo o vinho símbolo do poder extático (embriagante) de um e do poder vital (sangue) de outro<sup>206</sup>. Foi colocado, no início do primeiro capítulo da tese, que a figura de Orpheu, enquanto “bom pastor” constitui uma das primeiras alegorias imagéticas do Cristo, ainda nos séculos II e III. Orpheu é, da mesma forma, um desenvolvimento espiritualizado do mito de Dionísio. Ou seja, em seus extremos, os polos opostos (Cristo e Dionísio) se encontram e se tornam novamente indiferentes, noutra nível de elaboração, sob as bênçãos de Orpheu (um deus das artes) e de *Eros* (um deus do amor).

---

<sup>206</sup> O símbolo é sempre transcendente em sua ambiguidade, seja no sonho, na arte ou na religião. O *falo* em Matheus de Simone é promessa de prazer sexual, mas também poder criativo masculino. O *pó branco* em Antônio Obá é dissolução destrutiva da matéria, mas também fator de espiritualização.

### 2.1.5 A Trindade cristã e a quaternidade do *mandala*

Além da figura do Anticristo, outro importantíssimo símbolo cristão também manifesta em sua própria constituição formal (imagético visual) a dinâmica potencial da *enantiodromia*: a Trindade constituída por Pai, Filho e Espírito Santo<sup>207</sup>. “Como não se trata das fantasias de um indivíduo isolado, mas de um fenômeno de natureza coletiva, pelo menos no que se relaciona com a Trindade, é forçoso admitir que a evolução da ideia trinitária constitui um processo coletivo que se prolonga ao longo dos séculos, isto é, um processo de diferenciação da consciência que se estende por milênios” (JUNG, 1979. p.68). Por essa razão, as raízes deste “drama divino”, expresso na imagem da Trindade, podem ser encontradas em linguagem literário simbólica já no Antigo Testamento.

O advento do cristianismo colocou aos fiéis dessa nova religião, em seus dois primeiros séculos, uma questão teológica de difícil equacionamento: a indivisibilidade do deus criador. Nascido no seio do judaísmo, religião de caráter fortemente monoteísta, centrada na figura de um deus ciumento<sup>208</sup> e vingativo<sup>209</sup>, que se revela evocando a **ancestralidade patriarcal** dos hebreus<sup>210</sup>, o cristianismo concebe, por sua vez, a figura de um Deus Filho salvador, um desdobramento do Deus Pai, ao mesmo tempo encarnação deste pai e em flagrante oposição a Ele.

A bondade e o poder do Pai não podem constituir o princípio único da cosmogonia. Por esta razão o *uno* precisa ser substituído por *um outro*. O mundo do pai é, pois, mudado, em princípio, e sucedido *pelo mundo do filho*. (...) A descida num corpo humano equivale a tornar-se um outro, a colocar-se em oposição a si próprio. A partir desse momento existem duas realidades: o “uno” e o “outro”, o que acarreta uma certa tensão que se faz sentir, de modo particular, na história dolorosa do Filho e, em grau extremo, na confissão do abandono divino<sup>211</sup> (JUNG, 1979. p 23-25)

Identificando-se com o sofrimento humano, Javé (o deus punitivo do Antigo Testamento) se faz homem na figura de Cristo e promove a salvação da humanidade

---

<sup>207</sup> O Espírito Santo enquanto *Sophia Sapientia* será abordado com maior profundidade no terceiro capítulo, pois o tema diz respeito a leitura simbólica da obra de Antônio Obá.

<sup>208</sup> “Não terás outros deuses diante de mim” DEUTERONÔMIO 5,7.

<sup>209</sup> “A mim pertence a vingança e a recompensa, no tempo em que seus pés resvalarem. Pois o dia da ruína se aproxima, e já está perto o que os espera”. DEUTERONÔMIO 32,35.

<sup>210</sup> “Eu Sou o Deus de teus pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó!” ÊXODO 3:6.

<sup>211</sup> “Pelos três da tarde, Jesus gritou com voz forte: *Eli, Eli, lemá sabachthani!* O que quer dizer: *Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste*”? MATEUS 27,46.



através de seu auto sacrifício. Essa mudança de perspectiva na relação entre a divindade e o ser humano é antecipada, segundo Jung, no drama bíblico de Jó. A contradição existente entre a rígida moral da Lei judaica e o comportamento irascível, vingativo, imprevisível, inconsciente e até imoral de Javé, que permite a Satanás, de forma injusta, infligir os mais terríveis sortilégios contra o incorruptível servo Jó, deflagra e expressa simbolicamente a transformação no inconsciente coletivo que dá origem a era cristã, com a sua futura *enantiodromia*.

Moralmente, Jó se achava numa posição superior a Javé<sup>212</sup>. A criatura sobrepujara seu criador sobre este ponto de vista. (...) É então que a Sofia<sup>213</sup> intervém. Ela sustenta a necessidade de reflexão e, deste modo, torna possível a resolução tomada por Javé no sentido de se tornar, Ele próprio, criatura humana. (...) Se não tomasse tal decisão, estaria em flagrante contradição com sua própria onisciência. Javé deve tornar-se homem, porque fez injustiça ao homem. Como defensor que é da justiça, Ele sabe que toda injustiça deve ser reparada, e sua Sabedoria não desconhece que Ele também está submetido ao império da lei moral. Ele deve renovar-se, porque foi superado pela própria criatura. A intenção de Javé, de tornar-se homem, que resultou do entrelaço com Jó, realizou-se plenamente na Vida e na Paixão de Cristo. (JUNG, 2001.p 47- 48 - 52)

Mas esta divindade cindida em “dois”, Pai e Filho, ameaçava fazer “decair” o monoteísmo original do judaísmo, no temido e combatido politeísmo. Considerando que o Deus criador é uno, a presença de uma segunda figura divina, que se caracteriza na condição autônoma de “filho” (mais do que mera “encarnação”), torna-se perturbadora para os fiéis. A instituição do dogma da Trindade, introduz um terceiro elemento conciliador: o Espírito Santo<sup>214</sup>. O “uno” se divide em dois, sendo que o Espírito Santo emana de ambos. Constitui-se assim uma trindade divina, três “pessoas” em uma só. “A organização em tríades é um arquétipo<sup>215</sup> que surge na história das religiões e que

<sup>212</sup> Em seu embate com Jó, “Javé se defronta (...) com o homem paciente, que persiste em seu direito até ser obrigado a ceder à força bruta” (JUNG, 2001.p.38). Até que ponto o “adversário” de Jó seria o lado sombrio e inconsciente de Javé, contra o qual Jó evoca a “sabedoria” (**Sophia**) do próprio Javé, é algo digno de nota.

<sup>213</sup> A figura mítica e feminina de **Sophia**, suposta companheira divina de Javé e parceira dele na criação, é quase totalmente “esquecida”, no entanto, pelo imaginário patriarcal.

<sup>214</sup> “O filho procede do Pai, tendo ambos em comum a atividade vital do espírito santo que é aspirado pelos dois, segundo a definição cristã. Por ser um terceiro elemento comum entre o Pai e o Filho, o espírito significa uma eliminação da dualidade, de ‘dúvida’, no Filho. Ele é realmente, o terceiro elemento que completa a tríade e reconstitui a unidade. No espírito Santo chega realmente a seu termo aquele desdobramento do uno, que teve início quando este se contrapôs, como Pai, ao Filho. (JUNG, 1979. p.24-25).

<sup>215</sup> “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente,

provavelmente inspirou<sup>216</sup>, originalmente, a ideia da trindade cristã. Mais precisamente: estas tríades muitas vezes não consistem em três pessoas divinas, diferentes e independentes entre si; o que se observa é uma acentuada tendência a fazer prevalecer certas relações de parentesco no interior da tríade” (JUNG, 1979. p.1-2).

Porém, já na divisão do “uno” original em dois, dando existência ao salvador, o aspecto sombrio e malévolo desta “unidade primordial” foi desconsiderado. “A obra da salvação exige a eliminação do mal” que, no entanto, é inerente à divindade, assim como à natureza humana. O ideal masculino do patriarcado monoteísta almeja a perfeição espiritual ascética, expressa na Trindade<sup>217</sup>. Mas a integridade (totalidade) deve incluir a imperfeição e a precariedade inerentes ao mundo, à matéria, ao corpo, ao aqui e agora da vida. E deve incluir, também, diga-se de passagem, o feminino. “O perfeccionismo *javístico* do Antigo Testamento continua no Novo Testamento e mesmo com o

---

mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-os ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como ‘categorias da imaginação’ por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como ‘pensamentos elementares’ ou ‘primordiais.’” (JUNG, 2002)

<sup>216</sup> Há um questionamento costumeiro e permanente, com o qual o autor da tese já se deparou em diversas ocasiões, a respeito da origem dos “mitologemas” (temas mitológicos recorrentes e impressionantemente semelhantes em diversas épocas e locais). A teoria dos arquétipos indica que isto se deve a existência de ideias universais e atemporais na mente humana. Questiona-se, no entanto, qual seria o papel da tradição e da migração (o contato ou choque entre as civilizações) na formação dessas narrativas religioso mitológicas e imagens pictóricas (ou esculturais). Jung defende que um mecanismo não exclui o outro. Uma transferência ou troca de informação cultural poderá muito bem ser absorvida por uma comunidade, a partir de outra, enquanto objeto de projeção de um arquétipo. Caso não fosse assim, tal contato e “absorção” da tradição cultural poderia muito bem cair no vazio, sem ressonância afetiva, desaparecendo no tempo sem deixar marcas. Dessa forma, por exemplo, os antigos dramas trinitários da Babilônia (Anu – Bel – Ea ou Hamurabi) e do Egito (deus – rei ou faraó – Ka mutef), encontraram “eco” afetivo na alma do povo Hebreu e *provavelmente* serviram de referência para a posterior formulação da ideia trinitária cristã. Sendo assim, “o ato de geração divina do faraó tem lugar no seio da mãe humana do rei, por obra do Ka-mutef; mas a mãe do rei fica excluída da trindade, da mesma forma que Maria (...) Os primeiros cristãos do Egito transpuseram simplesmente suas concepções tradicionais acerca do Ka para o Espírito Santo” (JUNG, 1979.p.3-5).

<sup>217</sup> “Entre o ‘Pai’ e o ‘Filho’ surge um terceiro elemento, que não é figura humana, mas espírito. Por isso a relação masculina (pai-filho) na ordem da natureza, na qual existe ainda a de mãe e filha, foi suprimida e transposta para um plano, em que o elemento feminino foi excluído: no velho Egito e no Cristianismo, a mãe de Deus fica fora da Trindade. (...) certamente não nos enganaremos se admitirmos que este plano especial para o qual foi transferida a relação ‘pai-filho’ seja a dos primitivos mistérios, das iniciações masculinas. Há certas tribos em que se proíbe às mulheres, até mesmo sob pena de morte, que presenciem as práticas dos mistérios. É por meio dos ritos iniciáticos que os jovens do sexo masculino são sistematicamente afastados das mães e transformados numa espécie de espíritos através de um novo nascimento. Esta ideia arquetípica continua até hoje no *celibato sacerdotal* (JUNG, 1979. p21).

reconhecimento e a exaltação do princípio feminino este último não se impôs à dominação patriarcal<sup>218</sup>” (JUNG, 2001. p.41-42). O aspecto feminino e maternal, que participaria necessariamente de uma totalidade divina (enquanto símbolo da totalidade da vida e da existência), permanece aqui ausente ou inconsciente, de maneira ostensiva.

A “encarnação ideal da vida masculina” ou “a relação pai-filho-vida ou força genética, com exclusão da mãe ou progenitora divina, constitui a fórmula patriarcal que ‘estava no ar’, muito antes da era cristã”. (JUNG, 1979.p.21-22). O lento e gradual processo que leva à expressão trinitária do arquétipo, nos primeiros séculos da era cristã, traduz-se no esforço dos “Santos Padres” em instituir esta ideia dogmática, seja ela herdada ou não da mitologia egípcia ou da filosofia grega. Tal concepção implicava na exclusão deliberada do princípio feminino da imagem divina, a despeito da elevação de Maria à condição de genitora de Deus, no ano de 431, durante o concílio de Éfeso. A respeito de um fato ocorrido na ocasião, nesta mesma cidade, relata Jung:

Como sabemos através de Epifânio, havia até mesmo uma seita, dos chamados Coloridianos, em cujo culto Maria era adorada como uma deusa da antiguidade. Este culto propagou-se principalmente na Arábia, na Trácia e na Cítia superior, e encontrou acolhida particularmente entre as mulheres; isto deu ocasião a que o referido Padre da Igreja lesse para essas mulheres os Levitas: “quod genus lubricum te in errorem proclive, ac pusilli admodum et angusti animi esse solet” (... este gênero [de mulheres] é geralmente inclinado à luxúria e ao erro, e costuma ser de entendimento estreito e mesquinho). Sua reprimenda faz-nos perceber que havia sacerdotisas, as quais em certos dias festivos ornamentavam um carro ou assento quadrado, que cobriam com um pano de linho, sobre o qual depositavam um pão como sacrifício em nome de Maria, para participarem conjuntamente do banquete sacrificial. Tratava-se evidentemente, de uma Eucaristia artofágica “em nome de Maria”. Considerando sob o ponto de vista ortodoxo de então, é típico o que Epifânio nos diz a este respeito: “Honre-se Maria; adore-se o Pai, o Filho e Espírito Santo. Que ninguém adore<sup>219</sup> Maria” (JUNG, 1979. p.18-19)

O deus (ou divindade) maior e único de uma religião pretensamente monoteísta, expressão mitológico-simbólica de uma totalidade universal,<sup>220</sup> manifesta-se geralmente (a considerar as diversas tradições similares de representação das divindades centrais) na imagem de um **círculo** ou de um *quaternio*. “Para não poucos dos nossos doutos

---

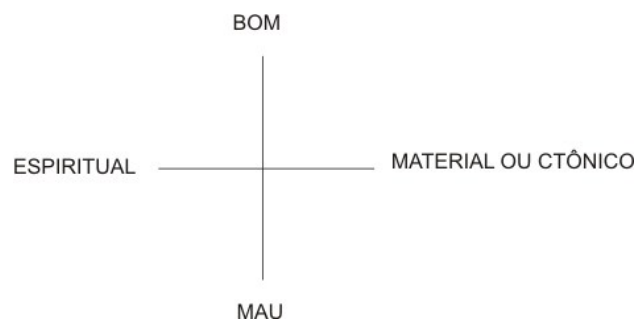
<sup>218</sup> “É indiscutível que a doutrina trinitária corresponde originalmente a uma ordem social de tipo patriarcal. Mas não temos elementos para dizer se foram as condições sociais que provocaram a ideia ou se, inversamente, foi a ideia que revolucionou a ordem social” (JUNG, 1979. p.39).

<sup>219</sup> Jung ressalta neste mesmo parágrafo o significado preciso do termo grego usado por Epifânio para definir uma “adoração”. Literalmente: “prostração, atirar-se por terra”.

<sup>220</sup> Como o era Javé (no Antigo Testamento), agora encarnado em Cristo (no Novo Testamento), para salvar a humanidade do mal, da injustiça e da cegueira animalesca.

antepassados, o círculo ou a esfera continham o número quatro e significavam uma alegoria da divindade. (...) A ideia destes antigos filósofos era de que Deus se revelou em primeiro lugar na criação dos quatro elementos. Estas (sic) eram simbolizados pelas quatro partes do círculo” (JUNG, 1978. p.60-61).

Se a teologia diz que Cristo é absolutamente bom e espiritual, então é forçoso dizer que, do lado contrário, se tenha também um “mau” e “ctônico” ou “natural” que venha representar justamente o Anticristo. Daí resulta um quatérnio de contrários, o qual se unifica no plano psicológico, justamente pelo fato de o si-mesmo não ser considerado simplesmente como “bom” e espiritual. Em consequência disto, sua sombra apresenta um aspecto muito menos negro. Além disto, já não se faz necessário que se mantenha a separação entre “bom” e “espiritual”:



Este quatérnio caracteriza o si-mesmo psicológico, pois, como totalidade, ele deve “per definitionem” [por definição] incluir também os aspectos luminosos e obscuros, da mesma forma que o si-mesmo abrange, sem dúvida, o aspecto masculino e o aspecto feminino, sendo por isso simbolizado pelo quatérnio de matrimônios (JUNG, 1982. p.59).

“O círculo e a quaternidade têm caráter de totalidade: o primeiro por causa da “perfeição” de sua forma e a segunda enquanto número mínimo resultante da divisão natural do círculo” (JUNG, 1982. p.214). Resumidamente, esta imagem de forte apelo simbólico, possui dois atributos formais (imagético visuais) elementares: a circularidade (que se traduz na quaternidade do quadrado nela inscrito) e a cruz (que une as direções contrárias, vertical e horizontal, dividindo o plano em quatro partes).

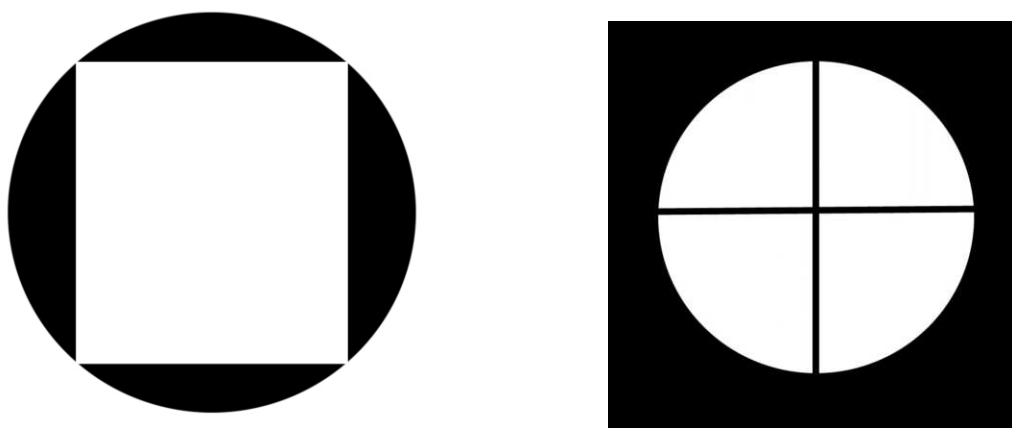


Figura 126

Estas formas abstratas e geométricas, altamente condensadas, mostradas acima, configuram a simplificação máxima do *mandala*, figura que integra de maneira simétrica diversos elementos dissonantes em torno de um núcleo ou ponto, central. Esse motivo imagético está presente nas simbologias religiosas de diversas épocas e lugares<sup>221</sup>, mas também aparece, espontaneamente, nos sonhos, “devaneios” e produções artísticas contemporâneas, tendo sido amplamente estudado por Jung<sup>222</sup> e seus sucessores. Exemplos de *mandalas* já mais elaborados (pintados pelo próprio Jung):

---

<sup>221</sup> “Embora a ‘totalidade’, à primeira vista, não pareça mais que uma noção abstrata (como a anima e o animus), contudo é uma noção empírica, antecipada na psique por símbolos espontâneos e autônomos. São estes os símbolos da *quaternidade* e dos *mandalas*, que afloram não somente nos sonhos do homem moderno, que os ignora, como também aparecem amplamente difundidos nos monumentos históricos de muitos povos e épocas. Seu significado como símbolo da unidade e da totalidade é corroborado no plano da história e também no plano da psicologia empírica” (JUNG, 1982 p.29).

<sup>222</sup> Particularmente no livro “Os arquétipos e o inconsciente coletivo” (Obras completas volume IX/1), há uma vasta coletânea de *mandalas* interpretados pelo autor. Em seu trabalho literário pictórico e artesanal (recentemente publicado) “O livro vermelho”, Jung desenhou e pintou, ele próprio, uma grande série de *mandalas*. A tese voltará a este assunto na próxima seção deste capítulo.



Figura 127

A expressão imagética da encarnação de Javé em Cristo, no entanto, adotou no cristianismo vindouro uma figura trinitária (quase absolutamente espiritual e masculina) que despreza (isola no inferno enquanto antagonista) o mal instintivo e material (ctônico, telúrico e corpóreo) na figura do Diabo, de conformação virtualmente (ou às vezes expressamente) feminina e sensual.

Não posso deixar de chamar a atenção para o interessante fato de que, enquanto a fórmula do inconsciente representa uma quaternidade, o símbolo cristão central é o da Trindade. Não há dúvida de que, estritamente falando, a fórmula cristã ortodoxa não é de todo completa, por faltar à Trindade o aspecto dogmático do princípio do mal, embora este leve uma existência separada, mais ou menos precária, sob a forma do demônio. Seja como for, a Igreja não exclui, ao que parece, uma relação interna do demônio com a Trindade. (...) Segundo esta concepção, o demônio tem personalidade e liberdade absoluta. Por isso ele pode ser a “contrapartida de Cristo” verdadeira e pessoal (JUNG, 1978. p.64).

É preciso voltar aqui à imagem da Trindade, para se compreender a intravisão *junguiana* de uma passagem possível (e talvez necessária) da simbologia do *três*, para a simbologia do *quatro*. Durante os primeiros séculos da Idade Média, a antiga imagem dicotômica dos “peixes” (já mencionada) foi paulatinamente colocada no segundo plano (ou na periferia) da simbólica cristã (passando a uma função mais alegórica ou semiótica), em favor da imagem doutrinária e quase totalmente antropomórfica (se não for considerada a figura da “pomba”) da Trindade, em que aparecem apenas as figuras do Pai e do Filho, somadas à figura conciliadora do Espírito Santo (que, por sua vez, emana de ambos, Pai e Filho, e remete veladamente ao feminino da *Sophia Sapientia*). A figura do

Espírito Santo, que emana do Pai para gerar o Filho (e também emana deste último enquanto herança para a humanidade), como já foi dito, representa uma possibilidade de transcendência, superação da dualidade entre Pai e Filho<sup>223</sup>.

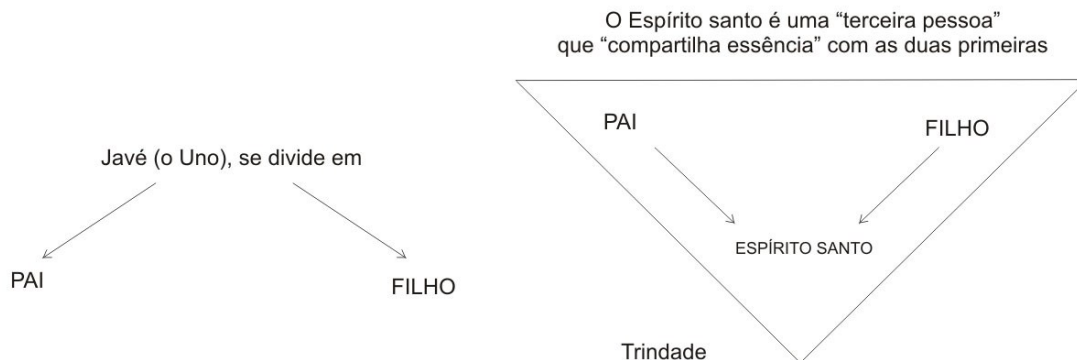


Figura 128

Mas a divisão na divindade provocada pela encarnação do “deus uno” em Cristo (a partir de outra leitura do drama mitológico, segundo as tradições gnóstica e alquímica), não se daria entre Pai e Filho (Javé e Cristo), mas entre *Filius* e *Diabolus*, ambos criados pelo *Pater*<sup>224</sup>. “Se Deus se revela e se converte num ser determinado, isto é, num determinado Homem, então os seus contrários deveriam dissociar-se: de um lado o Bem e do outro o Mal. Desfizeram-se assim as oposições latentes na divindade quando o Filho foi gerado, para manifestarem-se depois na oposição Cristo-Diabo” (JUNG, 1979. p.63). O Espírito Santo (*Spiritus*) seria, portanto, um “conciliador” que estabelece, na verdade,

<sup>223</sup> “Devemos também incluir as especulações matemático-filosóficas do pensamento grego entre as ‘fontes’ pré-cristãs da ideia da Trindade. Como se sabe, este pensamento já aparece no Evangelho de João, escrito de matiz mais ou menos gnóstico e, posteriormente, nos santos Padres gregos, (...). O dois faz com que ao lado do uno surja um *outro*, de tal modo marcante que em muitas línguas a palavra ‘outro’ significa simplesmente ‘segundo’. A isto se acrescenta espontaneamente a idéia de ‘direito’ e ‘esquerdo’, ou mesmo de ‘bom’ e ‘mau’. O ‘outro’ pode assumir o significado de ‘sinistro’ ou é sentido, no mínimo, como o oposto e o estranho. Este foi o motivo pelo qual um alquimista da idade Média argumentava que **Deus não louvou o segundo dia da criação, visto que nesse dia (uma segunda-feira – dia lunae) surgiu o binarius, ou melhor, o diabo (enquanto número dois, ou “aquele que duvida”)**. O número *dois* pressupõe a presença do número *um*, que se diferencia do *uno* pelo fato deste não ser numerável. Em outras palavras, com o número dois surge o número *um*, do *uno*; e o número *um* não é mais que o uno diminuído e transformado em ‘número’, por causa da divisão. (...) Daí resulta uma tensão antitética entre o uno e o outro. Qualquer tensão desse tipo, porém, leva a uma espécie de evolução, da qual resulta o *terceiro* termo. Com a presença do terceiro termo, desfaz-se a tensão e reaparece o uno perdido” (JUNG, 1979. p.6-7). O grifo no texto é feito pelo autor da tese.

<sup>224</sup> Mais um vez aqui aparece o tema mitológico da “irmandade” entre Jesus e Satanás, sendo este último, o irmão mais velho.

um *quaternio* com dois pares de opostos (uma cruz *mandalica*), segundo estes dois esquemas propostos por Jung (1979, p.62-63):

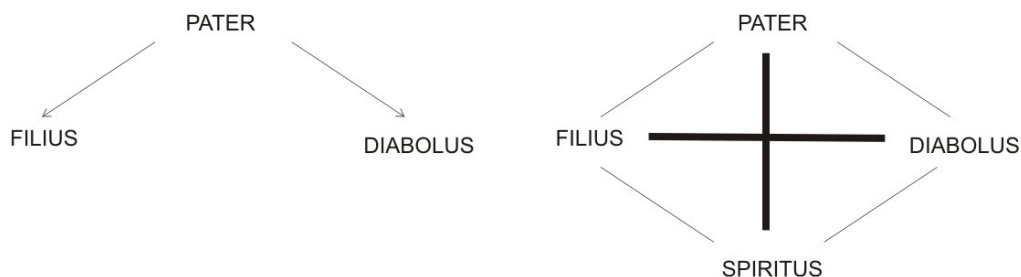


Figura 129

É possível propor, substituindo-se alguns termos, esta outra síntese esquemática:

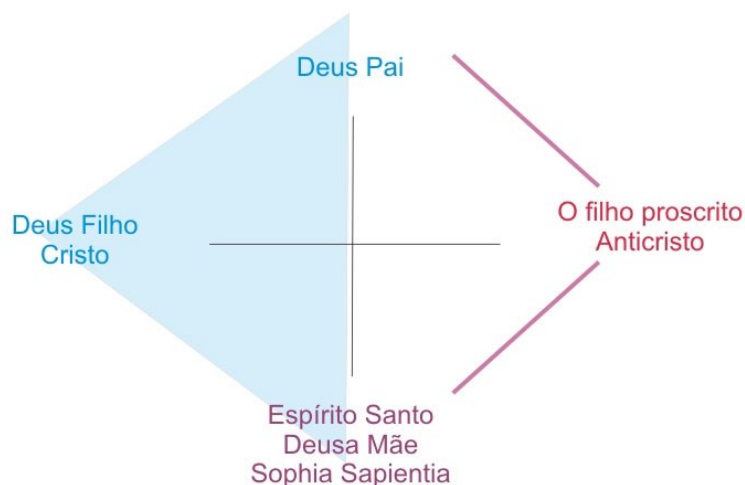


Figura 130

Tem-se aqui uma **cruz**, em cujo eixo horizontal opõem-se o Cristo e o Anticristo<sup>225</sup>. O sombreamento azul que demarca o lado esquerdo deste *mandala*, destaca

<sup>225</sup> Num sistema monoteísta tudo o que se opõe a Deus não pode derivar senão do próprio Deus (...) Esta é a razão mais profunda pela qual o Diabo, esta instância de sua influência, não tenha encontrado acolhida no cosmos trinitário. Não se pode dizer com certeza que relação ele guarda com a Trindade. Como Adversário de Cristo, deveria ocupar uma posição antinômica correspondente e ser também um 'Filho de Deus'. Isto nos levaria diretamente a certas concepções gnósticas segundo as quais o Diabo, que chamavam



exatamente a constituição da Trindade cristã original, à qual foi “integrado” o quarto elemento anteriormente excluído, este propositadamente marcado em vermelho “demoníaco”, (enquanto a Sophia mistura o azul e o vermelho no seu “vinho” ou roxo lilás feminino espiritual). Mesmo na Trindade espiritual e masculina, portanto, o Espírito Santo já teria uma função (ou aspecto) maternal<sup>226</sup>, feminino e ctônico, na medida em que participa da maternidade física e humana de Maria, ao gerar Cristo. “A qualidade de mãe era originalmente um atributo do espírito santo, que um grupo de cristãos dos primeiros tempos chamou de *Sophia-Sapientia*. Não seria possível extirpar de todo esta propriedade feminina, e ela perdura ligada, pelo menos ao símbolo do Espírito Santo: a *columba spiritus sancti* (a pomba do espírito Santo). Mas no dogma, a quaternidade falta por completo, embora apareça no simbolismo da igreja primitiva” (JUNG, 1978. p.78).

Como se vê, ainda falta um quarto elemento na Trindade. “Graças à doutrina da ‘privatio boni’<sup>227</sup>, a totalidade parecia assegurada na figura de Cristo<sup>228</sup>. Mas faz-se necessário conceber o mal de forma um pouco mais substancial, desde o momento em que ele se nos depara no plano da psicologia empírica. Aqui ele é nada mais nada menos do que o **oposto do bem**” (JUNG, 1982 p.38). A síntese e integração deste elemento excluído, o “oposto do bem”, para compor e completar o *mandala* quaternário que representaria uma totalidade mais íntegra, é um dos desafios colocados ao mundo cristão contemporâneo. Este “quarto elemento excluído” acaba constituindo hoje um verdadeiro “**combo**”, que inclui o inconsciente, o instinto, a sombra, o mal, o diabo, o feminino, a arte subversiva e sacrílega, etc. Para explicar a associação alegórica feita aqui, o termo

---

Satanael, era o primeiro Filho de Deus e Cristo o segundo. Outra consequência lógica seria a abolição da fórmula trinitária e sua substituição por uma *quaternidade*. A ideia de uma quaternidade dos princípios divinos foi combatida com a maior veemência pelos Santos padres (...). Esta cerrada oposição é tanto mais estranha, quando se sabe que o símbolo central do Cristianismo, a Cruz, é evidentemente uma quaternidade. Mas ela representa também o sofrimento de Deus em imediata conexão com o mundo. (...) Por isso convém ter presente que a Cruz representa precisamente o conflito entre Cristo e o Diabo, e foi por este motivo levantada exatamente no centro do universo, entre o Céu e o Inferno, correspondendo à quaternidade. (JUNG, 1979. p.57).

<sup>226</sup> É preciso sugerir aqui a razão pela qual a narrativa mitológica bíblica, nos cânticos de Salomão, situa a “entidade” Sophia (ou a sabedoria divina, associada, como já se disse, ao Espírito Santo) enquanto “companheira de Deus”, já no ato da criação e mesmo anteriormente a ele.

<sup>227</sup> *Privatio boni* é uma compreensão teológica do mal enquanto mera “privação (ou ausência) do bem”, e não enquanto substância, que existe de forma independente.

<sup>228</sup> Afinal, diga-se de passagem, Cristo é apresentado, segundo Jung, no “centro do mandala cristão”, enquanto “Senhor do Tetramorfo, isto é, dos símbolos dos quatro Evangelistas que significam as quatro colunas de seu templo” (JUNG, 1982 p.34).

“combo” é largamente utilizado pelo *marketing* de produtos, quando se pretende vender forçadamente diversos objetos ou serviços, de alguma forma associáveis (mas nem sempre concordantes, similares ou coerentes) dentro de um mesmo “pacote fechado”. O que constitui uma solução para o Mac Donald’s e para o artista contemporâneo, pode se transformar em verdadeiro problema para o consumidor de *hamburguers* e para o público de arte (especialmente quando este último é um fervoroso fiel cristão).

Seria inviável, no âmbito desta tese, tematizar mais amplamente as consequências psicológicas e teológico metafísicas desta leitura trazida por Jung, sobre a Trindade cristã. Basta, para os objetivos do presente trabalho, no entanto, apontar dois aspectos da questão, especialmente envolvidos com a dimensão estético narrativa e pictórica da arte.

1) A ostensiva e milenar tentativa de excluir ou estigmatizar o mal e o feminino no interior da simbologia imagética cristã; mal e feminino estes associados, no âmbito do corpo, à sexualidade e no âmbito mitológico imagético, ao Anticristo demoníaco e diabólico, com toda a sua corte de figuras pictórico literárias lascivas, pervertidas, malévolas, grotescas, escatológicas, canhotas, subversivas, etc.

2) A reação do inconsciente a esta postura unilateral da cultura. Essa reação se manifesta nos sonhos e na arte através da emergência de novas configurações simbólicas, dentro do ideário cristão, particularmente relacionadas às diferentes manifestações da *anima*<sup>229</sup> em seu estado mais elementar (ainda fortemente ligado ao corpo, à sensualidade e aos instintos em geral) ou mais diferenciado: o espírito feminino integrador, conciliador e amoroso (neste sentido, também “erótico”, ou seja, atuando com o princípio de *Eros*) expresso na divindade Sophia.

### **2.1.6 A simbologia do três e do quatro na arte**

Como já foi visto acima, Jung situa o início radical da *enantiodromia* da era cristão na época próxima ao Renascimento artístico e ao Protestantismo religioso, ou seja, nos primeiros séculos do segundo milênio da era cristã. O resgate do corpo nas obras pictóricas (já longamente abordado no primeiro capítulo) foi efetuado através do estudo científico da geometria (medidas e proporções), da ótica e da anatomia (músculos,

---

<sup>229</sup> O elemento feminino inconsciente.

fisionomias faciais e contornos corporais) para gerar a ilusão de realidade, volume e organização espacial em profundidade no campo visual (perspectiva linear). Estas são conquistas técnicas de representação pictórica herdadas do Renascimento, que indicam exatamente a tendência daquele momento a uma reaproximação com o mundo natural, sensório e corpóreo (material e ctônico).

O ideal de espiritualização que aspira às alturas deveria ser contrariado pela paixão materialista, presa unicamente às coisas da terra e ocupada em dominar a matéria e conquistar o mundo. Esta transformação tornou-se manifesta na época do “Renascimento”. Este termo significa “novo nascimento” e foi usado para indicar o revivescimento da Antiguidade clássica. (...) trocando o destino celeste por um destino terreno e passando, deste modo, da linha vertical do estilo “gótico” para a linha horizontal da descoberta do mundo e da natureza<sup>230</sup>. A evolução posterior que desembocou na Revolução francesa e no Iluminismo produziu um estado amplamente difundido em nossos dias, que não podemos qualificar senão de anticristão, e, conseqüentemente, realizou a antecipação cristã primitiva da “era final” (JUNG, 1982. p.40).

Esta retomada e revalorização do corpo humano possui fundamentos complexos e diversificados, segundo a linha de estudo que se adote (história, sociologia, filosofia, política, economia, psicologia etc), mas o contexto geral é de uma mudança de foco em direção ao humanismo e às ciências naturais. O corpo na arte jamais será o mesmo e esta revolução culmina, no século XX, com a introdução do corpo na arte contemporânea em nível ainda mais radical: não se trata mais da representação pictórica do corpo, mas da presença do corpo do artista enquanto suporte físico da obra. A arte contemporânea faz existir então o corpo, não mais representando-o na tela figurativamente, mas transferindo a arte para o próprio corpo.

A questão filosófica da concepção e da representação de realidades bidimensionais (imaginadas) ou tridimensionais (corpóreas), possui relevância não somente para o campo da psicologia empírica ou da metafísica religiosa, mas também para a compreensão das tentativas ou tendências estéticas na arte, que podem seguir na direção do abstrato e do puramente imaginado<sup>231</sup> (algo da arte oriental, da arte medieval e de certas correntes da arte moderna) ou para o naturalismo “corpóreo” do objeto representado (a partir da arte renascentista), chegando-se ao extremo da incorporação de

---

<sup>230</sup> A referência às linhas “horizontal” e “vertical” que se cruzam, faz lembrar, talvez com a intenção deliberada de Jung, não só a “cruz” enquanto “junção dos opostos”, mas também a figura dos “dois peixes” do *éon* cristão dispostos em sentidos e direções contrárias.

<sup>231</sup> Estas duas tendências artísticas são caracterizadas por Jung enquanto atitudes psicológicas de tipo introvertido (abstração) ou extrovertido (realismo). Ver JUNG, 1991b.p278, capítulo VII: O problema das atitudes típicas na estética.

objetos do cotidiano e do corpo do próprio artista enquanto suportes da expressão artística, como se viu, em relação a arte contemporânea.

É importante a noção extraída do *Timeu* de Platão, de que a simbologia do número três remeta a uma realidade bidimensional<sup>232</sup>, portanto, puramente imaginada, existente apenas na instância do *logos*, do espírito (daí sua apropriada utilização enquanto símbolo central de uma religião que almeje a espiritualização máxima). Já uma simbologia que incorpora o quarto elemento, refere-se a uma realidade tridimensional ou material (física). A mãe (que gera o ser físico existente e o nutre, fazendo-o crescer) e o feminino sensual ligado à natureza (à terra que deve ser fertilizada para gerar vida), pertencem então à esfera simbólica da quaternidade. O dogma da “assunção de Maria”, proclamado no século XX, representa, segundo Jung, uma tentativa, mesmo que tardia, de **atualização** “oficial” do símbolo (assunto que será tratado na próxima seção), no sentido de complementar essa quaternidade, integrando o feminino maternal (e material) na esfera do divino e, portanto, na Trindade.

A Assumptio Beatae Mariae Virginis [Assunção da Bem-Aventurada Maria] significa que a alma de Maria foi introduzida no céu juntamente com o corpo, e é uma doutrina admitida pela Igreja, embora não tenha sido fixada como dogma. Cristo também foi elevado aos céus em corpo e alma, mas aqui existe algo bastante diferente, pois Cristo é Deus, o que não se pode dizer de Maria. No caso desta, tratar-se-ia de um **corpo muito mais material** (grifo do autor da tese), isto é, de uma realidade ligada ao espaço e ao tempo, o que não é precisamente o caso de Cristo. Desde o *Timeu*, o quarto elemento implica uma “realização” e, conseqüentemente, uma passagem a um estágio essencialmente diverso, ou seja, a passagem para a materialidade cósmica, a qual, segundo um pronunciamento autorizado, está submetida ao *priceps huius mundi* [ao Príncipe deste mundo]. A matéria, com efeito, é o extremo oposto do espírito. É verdadeiramente a morada do Diabo, que tem o seu inferno e o fogo de sua fornalha no interior da terra, ao passo que o espírito luminoso paira no éter, livre das cadeias da gravidade

<sup>232</sup> A união bidimensional ainda não é uma realidade corpórea, mas somente algo imaginado como um plano não extenso no sentido da terceira dimensão. Para que haja, porém, a realidade corpórea, são necessárias três dimensões e conseqüentemente, dois termos intermediários. (...) A união de um único par de contrários só conduz a uma *triade bidimensional*:  $p^2 + pq + q^2$ . Esta grandeza como simples plano não é real, mas apenas imaginada. Na realidade são necessários dois pares de contrários, isto é, um quatérnio (a saber:  $p^3 + p^2q + pq^2 + q^3$ ), para representar uma realidade corpórea. Encontramos aqui – embora sob uma forma velada – o dilema do três e do quatro, a que se alude nas palavras iniciais do *Timeu*. A intuição de Goethe captou, de maneira bastante precisa, o significado desta alusão quando, falando ao quarto Cabiro (*Fausto*, Cena dos Cabiros), diz que: “... ele é o único verdadeiro, que pensa por todos os outros” e a respeito do oitavo, afirma que é “no Olimpo” que deve ser interrogado. Um dos aspectos significativos da questão talvez resida no fato de que Platão foi o primeiro a apresentar a união dos opostos como um problema racional (num plano bidimensional) para, em seguida, verificar que por este caminho não se chegaria a uma realidade concreta. No primeiro caso, trata-se de uma triade ligada em si mesma, enquanto que no segundo trata-se de uma quaternidade. Tal dilema ocupou a atenção da alquimia durante mais de dois mil anos e hoje surge nos sonhos sob a forma do axioma de maria, a profetiza (judia ou copta), e, na Psicologia, como oposição das funções conscientes relativamente diferenciadas, em relação à única função indiferenciada, considerada inferior ou de menor valor. (...) Percebemos que se trata do *dilema entre o que é somente imaginado e a realidade concreta* ou, mais precisamente, da sua *realização* (JUNG, 1979. p.9-11).

terrestre. A *assumptio Mariae* significa uma preparação, não apenas para a divindade de Maria, mas também para a quaternidade. Ao mesmo tempo, a matéria é transposta para o reino da Metafísica e juntamente com ela o princípio corruptor deste mundo, o Mal (JUNG, 1979. p.58-59)<sup>233</sup>.

A partir da Renascença (amplificando uma tendência já presente na Idade Média), os artistas expressaram antecipadamente este futuro movimento oficial da Igreja (certamente com o beneplácito da mesma), integrando a Virgem Maria em suas representações pictóricas da Trindade. “A iconologia da idade Média, desenvolvendo as especulações a respeito da teotokos (mãe de Deus), imaginou um símbolo quaternário, mediante as representações da coroação de Maria, e o introduziu, por assim dizer de mansinho, no lugar da trindade” (JUNG, 1979. p.58). Mas estas imagens da “coroação da Virgem”, durante a Idade Média, ainda respeitavam um padrão iconográfico que não levava em consideração a imagem total da Trindade divina: Jesus Cristo, em seu trono, coroa a Virgem (sem a presença do Pai e do Espírito Santo):



Figura 131 – Coroação da Virgem na iconografia medieval

<sup>233</sup> “A assunção corporal de Maria ao céu foi alçada à categoria de dogma em novembro de 1950, pela constituição Apostólica *Munificentissimus Deus* (...) do Papa Pio XII”. Comentário do editor à nota de Jung nesta mesma página.

A partir da Renascença, a coroação é feita pela trindade, formando uma imagem quaternária da divindade, com a integração do elemento feminino, maternal, humano e corpóreo:



Figura 132 – Coroação da Virgem de Diogo Velasques (Barroco)

A “Trindade gloriosa” aparece na Coroação da Virgem, que não é mais coroada exclusivamente por Jesus Cristo, no momento elevando Maria a sua ‘divinização’. (...) Essa coexistência, no final da Idade Média, de um Deus binário ou trinitário mergulhado no sofrimento com um Deus trinitário ou mesmo quaternário exaltado na glória, marca a concordância entre as duas imagens dominantes do deus medieval, a do Deus sofredor e a do Deus com majestade. (...) Ora, o fim da Idade Média é apresentado pela historiografia como um período de crise, de perturbações, de peste (a de 1347-1348, com reincidências mais ou menos devastadoras a cada vinte anos, aproximadamente), de guerra (a Guerra dos Cem Anos, por exemplo). E se nosso ponto de vista fosse um tanto deformado pela importância crescente das expectativas sociais? Acaso não foi a reivindicação da sociedade quanto a tudo que concerne ao **corpo**, à alimentação, à segurança de um modo geral, que tornou os homens e as mulheres do fim da Idade Média mais exigentes, mais refinados? (LE GOFF, p.54-57)

Um parágrafo bastante emblemático do livro “Psicologia e religião”, de Jung, contém uma síntese bastante precisa das ideias apresentadas nesta seção: a *enantiodromia* na era cristã, a figura do Anticristo e a antinomia entre os simbolismos do número três (masculino) e do quatro (feminino).

As principais figuras simbólicas de uma religião constituem sempre a expressão da atitude moral e espiritual específica que lhes são inerentes. Cito, p. ex., a cruz

e seus diversos significados religiosos<sup>234</sup>. Outro símbolo principal é o da Trindade. Seu caráter é exclusivamente masculino. O inconsciente, no entanto, o transforma em quaternidade, que é, ao mesmo tempo, uma unidade, da mesma forma que as três pessoas da Trindade são um só e o mesmo Deus. Os antigos filósofos da natureza representavam a Trindade – enquanto *imaginata in natura* (imaginada através da natureza) – como os três *asomata, spiritus* ou *volatilia*, ou seja, água, ar e fogo. A quarta parte integrante era o *somaton*, a terra ou o corpo. Eles simbolizavam esta última por meio da Virgem. Desta maneira, acrescentaram o elemento feminino à sua Trindade física, criando assim a quaternidade ou o círculo quadrado, cujo símbolo era o *Rebis* hermafrodita, o *filius sapientiae* (o filho da sabedoria). Não há dúvida de que o quarto elemento dos filósofos medievais se referia à terra e à mulher. Não se mencionava abertamente o princípio do mal, mas este aparecia no caráter venenoso da prima matéria, assim como em outras alusões. Nos sonhos modernos<sup>235</sup>, a quaternidade é uma criação do inconsciente. Como já expliquei no primeiro capítulo, o inconsciente muitas vezes é personificado pela anima, uma figura feminina. Ao que parece, o símbolo da quaternidade provém dela. Assim, pois, ela seria a matriz, a terra-mãe da quaternidade, uma *Theotokops* ou *Mater Dei* (Mãe de Deus), do mesmo modo pelo qual a terra foi considerada como mãe de Deus. Mas como a mulher, da mesma forma que o mal, são excluídos da divindade no dogma da Trindade, o elemento do mal constituiria uma parte do símbolo religioso, se este último fosse uma quaternidade. Não é preciso um esforço especial da fantasia para adivinhar as imensas consequências espirituais deste simbolismo (JUNG, 1978. p.68).

A explicitação que aqui se procurou fazer do processo psíquico que conduz à *enantidromia* na coletividade cristã, e sua conseqüente expressão na arte, é fundamental para a compreensão do significado simbólico das obras contemporâneas de Matheus de Simone e Antônio Obá. Segundo esta premissa nuclear do presente trabalho, tais obras fazem parte ainda deste processo *enantindrômico*, que se desenvolve por séculos e parece, nas últimas décadas, ter atingido mais um pico. O primeiro e mais acentuado destes “picos” teria ocorrido nos anos que conduziram do contexto renascentista ao contexto do Barroco, como visto no primeiro capítulo e reafirmado logo acima. Não por coincidência, a temática do “corpo”, tanto lá, na Renascença e no Barroco, quanto aqui, na contemporaneidade, adquire papel central. É o corpo, com sua materialidade tridimensional e sua potencial sensualidade dionisíaca e ctônica, que se contrapõe (traz literalmente “peso”) à unilateralidade espiritual, acética, celeste, etérea (racional, platônica e apolínia) do cristianismo. As obras de Matheus de Simone e Antônio Obá se inserem neste processo *enantindrômico* de transformação do símbolo, na medida em que trazem as figuras da Virgem Maria (em Obá) e do ritual eucarístico católico (em Simone) para um outro lugar, impregnado de sensualidade. Na próxima seção, algumas palavras sobre os processos de formação e transformação do símbolo na arte e na religião.

---

<sup>234</sup> É sempre necessário lembrar que a cruz cristã, apesar de seu aspecto “assimétrico” (seu eixo horizontal está em plano mais elevado, fora do centro, em sinal de “elevação” espiritual) é um símbolo quaternário.

## 2.2 O SÍMBOLO NA EXPERIÊNCIA RELIGIOSA E NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

O incômodo, a consternação e a reação provocadas no público pela presença de elementos eróticos associados a imagens religiosas tradicionais (culturais e confessionais), ainda hoje, nas obras de arte contemporânea, poderá ser indício de que a *enantiodromia* na era cristã ainda não se realizou de forma completa ou satisfatória (o que é sempre relativo), no sentido de uma compensação energética minimamente eficaz na dinâmica da psique coletiva. Esta aliás é a hipótese central do presente trabalho. É preciso, portanto, evocar aqui novamente a ideia de “atualização do símbolo”. O termo “atualização” pode ser alternado eventualmente, como já foi proposto aqui, com “ressignificação”, “revisão”, “renovação” ou (mesmo com acepção potencialmente negativa para algumas consciências) “subversão” e “vilipêndio”. Matheus de Simone e Antônio Obá estariam “atualizando” o símbolo cultural através de novas interferências simbólicas nas imagens dogmáticas, ou simplesmente “vilipendiando” o símbolo religioso com intenções obscuras e exóticas?

Nesta seção do segundo capítulo, a tese realizará uma discriminação mais detida de alguns termos e processos psíquicos (símbolo, experiência religiosa e criação artística<sup>236</sup>) com a intenção de preparar o terreno para uma possível interpretação destes símbolos renovados (ou vilipendiados) pela arte.

### 2.2.1 Conceito de símbolo

A palavra “símbolo” tem posição central no escopo deste trabalho, pois é o símbolo, na sua acepção *junguiana* (que não é a única, diga-se de passagem), aquilo que confere à imagem visual artística uma importante função enquanto catalizadora de conteúdos psíquicos e afetos ocasionalmente vivenciados como positivos (empatia, prazer estético, percepção do belo, enlevo místico, etc) ou negativos (repulsa, horror, incômodo, perturbação, indignação, ódio, etc). Isto acontece porque o símbolo é propriamente a síntese possível (acessível aos sentidos do sujeito) entre os conteúdos inconscientes mais incognoscíveis e a esfera da consciência. Existem inúmeras instâncias da vida em que o

---

<sup>236</sup> Também serão abordados os termos “inconsciente coletivo” e “arquetipo”, mesmo que de forma extremamente ligeira.



símbolo pode se manifestar de maneira mais ou menos espontânea, mas três são privilegiadas: o sonho, a experiência religiosa e a criação artística. Neste sentido, pode-se dizer que a criação artística possui algo de experiência religiosa, na medida em que também opera com o símbolo e na dimensão simbólica. Quando o símbolo religioso estaciona no dogma, o artista pode se tornar, mesmo sem querer, veículo do símbolo natural, espontâneo e vivo, que insiste em se atualizar, se transformar.

O conceito de símbolo presente em diversas vertentes de pensamento ou no uso corrente do senso comum, pode ser amplo e diversificado, mas não é necessariamente contraditório. É preciso, inicialmente, fazer uma distinção entre os termos “símbolo” e “imagem”, que nem sempre são coincidentes. O melhor ou mais aproximado sinônimo da palavra imagem talvez seja “formulação”, isto é, algo que adquire ou confere forma (não necessariamente visual) a uma realidade anteriormente difusa e inapreensível. A definição de imagem enquanto “condição primeira da existência psíquica”, retira do termo sua vinculação imediata com a visualidade física dos objetos (seja este objeto uma paisagem ou uma formiga). A imagem deve ser compreendida, de maneira mais ampla, enquanto forma de manifestação da psique, seja esta manifestação um cheiro, a percepção tátil de uma superfície áspera ou macia, uma frase verbal na mente que “formula” uma ideia, a lembrança de um sonho em que “apareceu” apenas uma névoa disforme, etc. Nas palavras de James Hillman: “não é a alma que habita em mim, sou eu quem estou na alma”. E parafraseando-o: a psique não é a casa da imagem. Esta sim, é a casa onde a psique existe. Todo símbolo se faz existir (se revela à consciência) através de uma imagem, mas nem toda imagem possui caráter simbólico. Ou seja, a imagem pode eventualmente, mas nem sempre, adquirir função simbólica.

A palavra “símbolo”, por sua vez, está presente em diversas tradições de pensamento (na antropologia, na filosofia, na semiótica, na psicologia, etc.) com diferentes acepções. Jung elaborou uma concepção de símbolo considerada original, que difere sutil ou radicalmente, a depender do caso, de outras concepções anteriores. Pelo menos três destas compreensões do símbolo são particularmente profícuas para a interpretação de imagens visuais: 1) a semiótica (particularmente o pensamento de Charles Sanders Peirce), 2) os estudos da estética e da percepção visual nas artes (derivados da psicologia da *Gestalt*) e 3) a psicologia analítica (do próprio Jung). Estas três compreensões do símbolo fornecem instrumentos conceituais, em diferentes níveis, pertinentes para a interpretação de imagens que se pretende nesta tese. Embora essas três

visões do símbolo possuam pontos de divergência, não chegam a ser excludentes entre si, são complementares<sup>237</sup>. Pode-se encontrar em qualquer imagem, especialmente nas mais complexas, elementos que se refletem no conteúdo das três concepções.

A primeira linha conceitual a ser aqui considerada é derivada do pensamento de Charles Sanders Peirce (filósofo norte-americano). Na semiótica *peirciana* existe uma tríade fundamental no processo de significação (ou produção de significados) composta por três elementos: um signo, um objeto e um interpretante. O signo é qualquer dado da realidade que em determinado momento se coloca no lugar de um outro dado da realidade e passa então a representa-lo. Este dado da realidade que passa a ser representado, se torna então o “objeto” do signo. Na mente de um sujeito que se defronta com um signo (mente interpretante), surge um outro signo que é chamado por Peirce de “interpretante”. A natureza deste interpretante dependerá do tipo de relação que o signo estabelece com seu objeto, ou seja, dependerá do poder que o signo possui de representar seu objeto.

Esta relação entre o signo e seu objeto pode se dar de três formas, colocadas a seguir. No primeiro caso, o signo compartilha qualidades (ou semelhanças de cor, forma, textura, dimensão, etc) com o objeto. Neste caso, ele será um “ícone” (por exemplo, o retrato pintado de uma pessoa é um “ícone”, por que compartilha as qualidades da pessoa: a cor de sua pele, a forma de seu rosto, o arranjo de seu cabelo, etc). No segundo caso, o signo compartilha existência física com o objeto (por exemplo, a fumaça que significa presença de fogo, ou as pegadas que significam a passagem de uma pessoa). Neste caso, o signo será um “índice” (ou indício da existência do objeto). No terceiro caso, o signo se refere a seu objeto através de uma convenção social arbitrária (hábito, pacto, norma ou lei). Neste caso, ele será um “símbolo”.

Quanto às tríades ao nível da terceiridade, elas comparecem quando, em si mesmo, o signo é de lei (legi-signo). Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em função do caráter de sua qualidade – *semelhança* - (hipoícone), nem por manter em relação a seu objeto uma conexão de fato – *existência*- (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (SANTAELA, 2007.p.67).

Por exemplo, a pomba branca não possui semelhança icônica nem compartilha existência física com a ideia abstrata e geral de “paz”, mas por razões históricas e

---

<sup>237</sup> Embora Jung seja insistentemente categórico, com toda razão, em diferenciar sua abordagem do símbolo em relação a abordagem semiótica.

culturais, convencionou-se que sua imagem representa (simboliza) a situação ou a intenção de paz.



Figura 133

Da mesma forma, o sinal gráfico de uma cruz vermelha simboliza (representa), através de um pacto ou acordo coletivo entre diversas nações, a inviolabilidade de serviços médicos em situação de guerra (embora para nações mulçumanas, por exemplo, tenha se constituído em símbolo do cristianismo hostil a ser combatido)<sup>238</sup>.

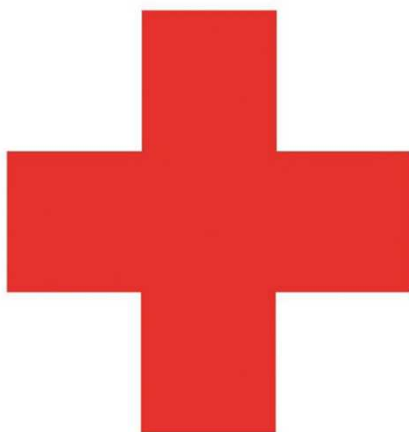


Figura 134

Uma segunda base conceitual, complementar a esta primeira, vem da estética e da psicologia da percepção. Ela diz respeito aos aspectos formais da imagem visual: a distribuição e o arranjo dos elementos visuais (cores, formas, linhas, pontos de interesse, luz e sombra, dimensões, texturas, direções, etc) que propiciam a sugestão de certos conteúdos temáticos ou mesmo simbólicos e afetivos. Nas artes visuais, utiliza-se para

---

<sup>238</sup> Tal compreensão do símbolo, enquanto “signo constituído arbitrariamente e conscientemente por uma cultura”, difere, como se verá, da compreensão de símbolo da psicologia *junguiana*. Porém, as duas concepções não se excluem, apenas diferem quanto a origem e a dinâmica de formação e transformação do símbolo. A questão da utilização de um ou outro conceito, dependerá do objetivo e do momento da análise.

este arranjo de elementos no quadro, o termo “composição”. Neste sentido, Donis A. Dondis (2003) aponta “três níveis de elaboração formal da imagem visual”, a saber: o representacional, o simbólico e o abstrato.

O nível representacional pode ser descrito como o nível mais realista (ou naturalista e figurativo). Neste nível, a imagem mantém o máximo dos elementos visuais e detalhes próprios do objeto representado, como na fotografia ou no desenho de observação (retrato). A imagem fotográfica de uma pomba branca, como vista acima, é uma imagem de nível representacional: a imagem específica de um ser único (pomba), existente e fotografado. Embora o simbolismo (paz) esteja presente, o aspecto realista e singular da imagem tende a diminuir seu caráter simbólico em favor do caráter documental (e indiciário, em termos *peircianos*) da fotografia.

Já no chamado “nível *simbólico* de elaboração”, a imagem perde as características específicas do objeto particular representado (iniciando um processo de *abstração* e simplificação da forma), mantendo apenas seu caráter mais geral, então mais propício à reprodução, à memorização e ao compartilhamento coletivo. Uma imagem representacional pode ter também caráter simbólico (como se viu no caso da foto da pomba), mas para Dondis (2003), é este segundo nível de elaboração (a simplificação *simbólica*), aquele que mais contribui para a veiculação do conteúdo de um símbolo através da imagem.

A abstração voltada para o simbolismo requer uma simplificação radical, ou seja, a redução do detalhe visual a seu mínimo irreduzível. Para ser eficaz, um símbolo não deve apenas ser reconhecido; deve também ser lembrado, e mesmo reproduzido. (...) Quanto mais representacional for a informação visual, mais específica será sua referência; quanto mais abstrata, mais geral e abrangente. Em termos visuais, a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado” (DONDIS, 2003.p.91).

No nível de elaboração simbólico, como se vê na imagem abaixo, a pomba é reduzida a suas formas mínimas reconhecíveis, aqui acrescido do ramo de oliveira, que remete à passagem bíblica descrita no Gênesis<sup>239</sup>, o que reforça seu caráter simbólico e

---

<sup>239</sup> “Passados mais quarenta dias, Noé abriu a janela que havia feito na arca e soltou um corvo que ficou revoando enquanto secavam as águas sobre a terra. Depois soltou uma pomba para ver se as águas já haviam secado sobre a terra. Mas a pomba não achou onde pousar e voltou para a arca. É que as águas ainda cobriam toda a superfície da terra. Ele estendeu a mão para fora, apanhou a pomba e recolheu-a na arca. Depois esperou mais sete dias e tornou a soltar a pomba. Pela tardinha a pomba voltou trazendo uma folha de oliveira que tinha arrancado com o bico”( Gn 8, 6-11).

religioso. Ela já não representa uma pomba específica, mas uma ideia geral de paz e reconciliação<sup>240</sup>.



Figura 135

Quando a simplificação da imagem rompe a possibilidade de identificação com o objeto “real” (do mundo externo) representado, esta imagem entra no nível de elaboração abstrato. Na imagem abaixo, o processo de simplificação foi tão radicalizado, que o reconhecimento de uma pomba na imagem foi comprometido. Existe aí o risco de ultrapassagem do nível simbólico, atingindo-se o nível abstrato, onde a decodificação da imagem dependerá em grau muito maior da predisposição do observador. Caso retire-se o ramo de oliveira e não seja informado ao observador o sentido da imagem, talvez ele já não reconheça ali uma pomba.

---

<sup>240</sup> Não deixa de ser significativo que a pomba também seja símbolo do Espírito Santo que, enquanto consolador (paráclito) é também “conciliador” e “apaziguador” do conflito entre os opostos: o pai com o filho, Deus com a humanidade, o inconsciente com a consciência. Em seu atributo de “ser alado” (celeste) e luminoso (branco), eleva-se acima dos conflitos inconscientes (escuros). Ou seja, é a própria metáfora visual da “função transcendente da psique” (que será abordada adiante). Percebe-se aqui que o símbolo, mesmo em termos *peircianos*, por mais aparentemente “arbitrário” e convencional que seja, não deixa de ter em sua origem aspectos *icônicos* (qualidades “afins”, compartilhadas com o objeto).



Figura 136

Em toda imagem de nível representacional, é possível encontrar uma imagem abstrata subjacente, composta de relacionamentos formais que determinam sua estrutura e interferem também na recepção da mensagem simbólica. Nas duas imagens abaixo, vê-se o nível representacional da fotografia (feita pelo genial fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, onde se veem homem, bicicleta, escadas e calçadas), ao lado de seu nível abstrato subjacente, revelando o complexo arranjo formal de linhas, superfícies e tons de cinza que ditam o ritmo e as sensações sugeridas pela mensagem visual.<sup>241</sup>



Figura 137



Figura 138

A terceira linha conceitual que será aqui apresentada, como não poderia deixar de ser, é derivada da psicologia analítica. Para Jung, o símbolo é a melhor expressão possível de um conteúdo inconsciente e incognoscível, que não pode ser conhecido e expresso diretamente, portanto, em termos racionais. O símbolo, compreendido nestes termos,

<sup>241</sup> Cartier- Bresson dava a este “arranjo” de elementos visuais, percebido pelo fotógrafo na paisagem, o nome bastante poético de “geometria plástica”.

sempre remete, pelo menos em parte, a um conteúdo inconsciente. Da mesma forma, o símbolo nunca é capaz de traduzir este conteúdo em sua totalidade ou em todos os seus aspectos. Sempre haverá no símbolo *vivo e operante* na psique, algo de misterioso e obscuro (daí talvez derive toda a tradição literária ficcional em torno de simbologias secretas e enigmáticas, a serem decifradas).

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. (...) Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. (...) Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. (JUNG, [1989?] p.21).

Jung ressalta ainda o caráter espontâneo e relativamente autônomo do processo de criação e produção de símbolos. A imagem simbólica surge através da atuação de uma função psíquica: a “função transcendente” (ver JUNG, 1991.p.449). Esta função é chamada “transcendente” não porque seja mística ou metafísica, mas porque faz projetar a psique (exatamente através da imagem) para além dos opostos presentes no inconsciente e na disposição consciente. Quando uma imagem é mobilizada pela função transcendente e se transforma em expressão de um conteúdo inconsciente (agora perceptível pelo sujeito, mesmo que de forma ainda não racionalizada) essa imagem torna-se um símbolo, seja no sonho, na intuição científica, na experiência místico religiosa, na obra de arte, na manifestação de um afeto, etc. “Este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos” (JUNG, [1989?] p.21). Para os objetivos dessa tese, é importante destacar novamente que esta produção espontânea de símbolos que ocorre no sonho, ocorre também na **experiência religiosa** e na **criação artística**. “Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais” (JAFFÉ, [1989?] p232).

Deste ponto de vista *junguiano*, a imagem simbólica, em seu nascedouro, não seria de todo ou necessariamente arbitrária (como sugere Peirce), mas guardaria analogias possíveis com o conteúdo psíquico a ela correspondente (no caso, o conteúdo arquetípico oriundo do inconsciente coletivo). Um exemplo: a cor azul é um reconhecido (e

recorrente) símbolo da espiritualidade. Tornou-se, portanto, um **símbolo cultural** (ou “convencional”, como afirma Peirce). Esta associação simbólica entre “azul” e “espiritualidade”, no entanto, não é de todo arbitrária. A experiência imemorial e cotidiana do ser humano ante o céu azul (um dado da natureza com as qualidades de ser distante, elevado e intangível), conduz sua imaginação a uma associação entre a cor azul e as qualidades do infinito, do etéreo, incorpóreo, aéreo, evanescente, em suma, do espiritual.

A imagem simbólica quando surge (em sonho, obra artística ou movimento místico), embora seja derivada de um processo inconsciente e espontâneo, pode ser plasmada, codificada e compartilhada coletivamente através de dogmas, rituais, imagens de culto e de obras artísticas em geral. Estas imagens simbólicas materializadas serão submetidas, através do uso repetido no decorrer do tempo, a inevitáveis revisões, reformulações e interferências. Aludiu-se acima ao termo “símbolo cultural”, sendo importante que se especifique o que este termo pretende exatamente designar, na psicologia analítica, em contraposição ao conceito de símbolos “naturais”.

Quando um psicanalista se interessa por símbolos ocupa-se, em primeiro lugar, dos símbolos naturais, distintos dos símbolos culturais. Os primeiros são derivados dos conteúdos inconscientes da psique e, portanto, representam um número imenso de variações das imagens arquetípicas essenciais. Em alguns casos pode-se chegar a suas origens mais arcaicas – isto é, a ideias e imagens que vamos encontrar nos mais antigos registros e nas mais primitivas sociedades. Os símbolos culturais, por outro lado, são aqueles que foram empregados para expressar “verdades eternas” e que ainda são utilizados em muitas religiões. Passaram por inúmeras transformações e mesmo por um longo processo de elaboração mais ou menos consciente, tornando-se assim imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas (JUNG, [1989?], p.93).

O “símbolo cultural”, ainda que preserve algum grau de mistério originário, adquiriu com o tempo aquele aspecto de “convenção social arbitrária”, a que alude a semiótica *peirciana*. A este propósito, Jung ([1989?], p20) traz o exemplo dos símbolos cristãos dos quatro evangelistas: o boi (Mateus), o leão (Marcos), o anjo (Lucas) e a águia (João). Estas representações surgiram inicialmente no texto bíblico e literário que descreve a visão do profeta Ezequiel: um impressionante e complexo *mandala*, em que estão presentes as formas destas quatro criaturas.<sup>242</sup> A visão de Ezequiel constitui-se,

---

<sup>242</sup> “Foi ali que a mão do SENHOR esteve sobre mim, e eu vi que um vento impetuoso vinha do norte, uma grande nuvem envolta em claridade e relâmpagos, no meio da qual cintilava algo como se fosse ouro brilhante. No centro aparecia a forma de quatro seres vivos” (Ez 1,3-5) “Quanto à forma das caras, tinham cara de gente, cara de leão do lado direito de cada um dos quatro, cara de touro do lado esquerdo de cada um dos quatro, e cara de águia cada um dos quatro.” (Ez 1, 10)



muito provavelmente, no relato da experiência mística de um indivíduo. Teria sido originalmente, portanto, um símbolo natural. Estes atributos teriomórficos (os três animais) e antropomórficos (o anjo) foram posteriormente associados de forma racional, pela teologia medieval, aos quatro evangelistas, que figuram hoje em inúmeras imagens sacras (muitas delas oriundas da Idade Média), embora a maioria dos cristãos não tenha hoje consciência de seu significado. Tornaram-se símbolos culturais, socialmente reconhecidos, mas não perderam (?) totalmente (ainda) seu poder de mobilização dos afetos dos fiéis cristãos, ou seja, ainda guardam algum poder de sugestão dos “mistérios”. Nas imagens abaixo, vê-se o Portal da Catedral de Chartres<sup>243</sup>, na França, e o vitral de uma igreja moderna, com as mesmas representações dos quatro evangelistas.



Figura 139



Figura 140

Estas três compreensões do símbolo apresentadas aqui não são as únicas, mas fornecem uma base conceitual para a abordagem que se pretende realizar. As três possuem algumas diferenças, mas também pontos de convergência, o que as torna complementares e não excludentes entre si. O símbolo natural (de origem espontânea e inconsciente, segundo Jung) acaba tornando-se cultural (convencional, segundo Peirce). O aspecto formal da imagem simbólica sempre guarda configurações abstratas (segundo Dondis) que podem revelar algo de seu possível significado. Pode-se, portanto, encontrar em qualquer imagem, especialmente nas mais complexas, elementos que se refletem nas três concepções de símbolo aqui apresentadas.

<sup>243</sup> Percebe-se aqui, mais uma vez, o sugestivo simbolismo do número quatro, enquanto “três mais um” (os três animais e o anjo), tendo Cristo (símbolo do si-mesmo) enquanto “quinto elemento” integrador, o “Senhor do tetramorphos”, o “centro do *mandala* cristão”.

Antes de abordar em específico o “símbolo religioso” e o “símbolo artístico”, é preciso dedicar algumas palavras aos conceitos de “inconsciente coletivo” e “arquétipo”. Isto porque o símbolo na arte e na religião, embora se manifeste originalmente em psiques individuais (no artista e no místico), sempre dizem respeito também à coletividade, provocando movimentos de comoção e mobilização nos grupos sociais, em diferentes níveis e amplitudes (vejam-se os casos sobre os quais se debruça essa tese). O símbolo “vivo”, bem próximo ainda de sua motivação espontânea e inconsciente, através de imagens as mais diversas, é capaz de afetar, mobilizar e gerar reações emocionais e mudanças de atitude na consciência. Ele atinge o indivíduo, mas também a coletividade. Este poder de mobilização coletiva decorre de seu caráter também originalmente coletivo. Jung observou que uma parte considerável do inconsciente, mesmo que experimentado pelo indivíduo, é compartilhado pela humanidade e expresso simbolicamente de forma semelhante em épocas e lugares distintos

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos (JUNG,2014.p.51).

Os conteúdos que de certa forma “habitam” o inconsciente coletivo foram denominados por Jung de arquétipos:

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-os ‘motivos’ ou ‘temas’; na psicologia dos primitivos elas correspondem ao conceito das *représentations collectives* de LEVY-BRÜHL e no campo das religiões comparadas foram definidas como ‘categorias da imaginação’ por HUBERT e MAUSS. ADOLF BASTIAN designou-as bem antes como ‘pensamentos elementares’ ou ‘primordiais’ (JUNG, 2014.p.51-52).

Um arquétipo ao qual Jung dedicou especial atenção foi denominado por ele, como já visto na seção anterior, de si-mesmo, ou *self* (ao mesmo tempo o centro regulador e a totalidade da psique). “O centro organizador de onde emana esta ação reguladora parece ser uma espécie de ‘núcleo atômico’ do nosso sistema psíquico. Poder-se-ia denominá-lo também de inventor, organizador ou fonte de imagens oníricas. Jung chamou a este centro *o self* e o descreveu como a totalidade absoluta da psique, para diferenciá-lo do ego, que constitui apenas uma pequena parte da psique” (VON FRANZ,

[1989?]p.161). O self é, portanto, enquanto totalidade e centro orientador, o arquétipo que daria origem à imagem simbólica de Deus formada na psique humana.

Em termos metafóricos, pensando na simbologia religiosa e na mitologia, pode-se dizer que o inconsciente coletivo, com seus conteúdos arquetípicos, estaria na base de formação das imagens do Olimpo com seus deuses, do céu católico com seus santos, da África mítica com seus orixás, do mundo dos espíritos com seus guias e obsessores, etc.<sup>244</sup> Em síntese, o inconsciente coletivo e o arquétipo, sob o ponto de vista *junguiano*, são as instâncias psicológicas de origem das religiões e dos movimentos artísticos.

### 2.2.2 O símbolo na experiência religiosa

Antes de prosseguir com esta abordagem do símbolo religioso, é necessário explicitar o que Jung entende pelo termo “religião”.

Religião é – como diz o vocábulo latino *religere* – uma *acurada e conscienciosa observação* daquilo que Rudolf Otto acertadamente chamou de “numinoso”, isto é, uma existência ou um efeito dinâmico não causados por um ato arbitrário. Pelo contrário, o efeito se apodera e domina o sujeito humano, mais sua vítima do que seu criador. Qualquer que seja sua causa, o numinoso constitui uma condição do sujeito, e é independente de sua vontade. De qualquer modo, tal como o *consensus gentium*, a doutrina religiosa mostra-nos invariavelmente e em toda parte que esta condição deve estar ligada a uma causa externa ao indivíduo. O numinoso pode ser a propriedade de um objeto visível, ou o influxo de uma presença invisível, que produzem uma modificação especial na consciência. Tal é, pelo menos, a regra universal (JUNG, 1978.p.9).

Ressalte-se aqui o caráter “não arbitrário” (não determinado pela vontade da consciência) e inescapável do fenômeno, na medida em que este “se apodera” do sujeito humano. O que Jung denominou de “experiência religiosa imediata”, portanto, provém de um encontro entre a consciência e um conteúdo inconsciente arquetípico *numinoso*. Este encontro produz então um símbolo que, como se viu, poderá ser expresso em imagens. A este propósito, Jung faz também uma diferenciação entre “experiência religiosa imediata” e “religião confessional” (“confissão de fé” ou “denominação religiosa”):

Eu gostaria de deixar bem claro que, com o termo ‘religião’, não me refiro a uma determinada profissão de fé religiosa. A verdade, porém, é que toda confissão religiosa, por um lado, se funda originalmente na experiência do numinoso, e,

<sup>244</sup> Importante frisar, mais uma vez, que a natureza positiva ou negativa do arquétipo, depende da reflexão e do julgamento moral da consciência humana. Não por acaso, os deuses do Olimpo grego (assim como o próprio Javé, no Antigo testamento), sob o ponto de vista dos pobres mortais e do servo Jó, possuíam um comportamento moral bastante ambíguo e até chocante.

por outro, na *pistis*, na fidelidade (lealdade), na fé e na confiança em relação a uma determinada experiência de caráter numinoso e na mudança de consciência que daí resulta. Um dos exemplos mais frisantes, neste sentido, é a conversão de Paulo. Poderíamos, portanto, dizer que o termo “religião” designa a atitude particular de uma consciência transformada pela experiência do numinoso” (JUNG, 1978.p.10).

O *numinoso* corresponderia, em termos psicológicos, à força de atração irresistível que a energia psíquica inconsciente (uma propriedade do arquétipo) exerce sobre a consciência. Ao servir de intermediação entre a consciência e um arquétipo portador de forte *numinosidade*, o sistema de símbolos originado numa experiência imediata (posteriormente codificada em imagens, hinos, rituais e dogmas, dando origem às religiões confessionais) protege os futuros fiéis do possível sentimento *tremendum* (para usar novamente um termo de Rudolf Otto) e dos demais riscos próprios deste tipo de experiência (que pode inclusive levar a desagregação psíquica, como no caso do paciente de Nise da Silveiro, Carlos Pertius<sup>245</sup>).

O que geralmente se chama de “religião” constitui um sucedâneo em grau tão espantoso que me pergunto seriamente se este tipo de religião – que prefiro chamar de “confissão” – não desempenha uma importante função na sociedade humana. Ela tem a finalidade evidente de substituir a experiência imediata por um grupo adequado de símbolos envoltos num dogma e num ritual fortemente organizados. A Igreja católica os mantém por força de sua autoridade absoluta. A “Igreja” protestante (se ainda se pode falar em “Igreja”) os mantém pela ênfase da fé na mensagem evangélica. Os homens estarão adequadamente protegidos contra a experiência religiosa imediata, enquanto estes dois princípios forem válidos. E mais: se apesar de tudo acontecer-lhe algo de imediato, eles poderão recorrer à Igreja, que está em condições de dizer se a experiência provém de Deus ou do diabo, se deve ser repelida ou aceita (JUNG, 1978.p.48).

O símbolo, sendo expressão de forças psíquicas intraduzíveis em linguagem racional, não pode constituir-se enquanto algo estático e “engessado”, apesar de sua insistente e compreensível permanência no tempo (através do dogma e de seus defensores). O símbolo, mesmo que expresso em imagens e rituais dogmáticos<sup>246</sup>, possui também um aspecto dinâmico, “pede” eventualmente revisão e atualização. Para permanecer vivo e operante na psique coletiva, ele precisa ser adaptado ao desenvolvimento (ou evolução) sócio cultural e ambiental da comunidade humana a qual pertence. “As confissões de fé são formas codificadas e dogmatizadas de experiências religiosas originárias. Os conteúdos da experiência foram sacralizados e, via de regra,

<sup>245</sup> Ver SILVEIRA, 2015.p.307. O tema mítico do deus sol.

<sup>246</sup> “A palavra ‘dogma’ assumiu um tom nem sempre agradável, e é usada não poucas vezes para dar ênfase à rigidez de um preconceito. Isto fez com que ela perdesse seu sentido – enquanto *símbolo* de um fato ‘real’ (isto é, atuante), e em si incognoscível – para a maioria dos homens ocidentais. Até mesmo no seio da teologia quase cessara toda verdadeira discussão, excetuando a mais recente definição dogmática, indício claro de que o símbolo começara a definir, se é que já não murchara de todo (JUNG, 1982. p.165).

enrijeceram dentro de uma construção mental inflexível e, frequentemente, complexa. O exercício e a repetição da experiência original transformaram-se em rito e em instituição imutável. Isto não significa necessariamente que se trata de uma petrificação sem vida” (JUNG, 1978.p.10-11).

Pode-se dizer, portanto, que o dogma constitui uma espécie de símbolo cultural, ou seja, aquele que, originado de um processo natural de manifestação do arquétipo, às vezes através da experiência mística de um único indivíduo, consolidou-se enquanto símbolo socialmente reconhecido e acolhido. O mesmo arquétipo que originou o símbolo natural (posteriormente tornado símbolo cultural no dogma), com o tempo levará este mesmo símbolo a uma atualização ou renovação, de acordo com as novas contingências sociais (do espaço e do tempo) ou com a dinâmica do próprio arquétipo. De tal forma que se torna difícil definir, segundo o próprio Jung, até que ponto a irrupção de um novo arquétipo (ou o movimento próprio à dinâmica interna do mesmo arquétipo) motivou mudanças na conformação social de um determinado grupo, gerando novos símbolos, ou as mudanças ambientais e atitudes conscientes do grupo ocasionaram (provocaram) um movimento (transformação) na energia do arquétipo, acarretando uma atualização ou modificação no símbolo cultural.

Seja como for, quando o símbolo, por razões históricas e ambientais (ou em consequência da própria dinâmica interna do arquétipo), se esvazia e deixa de exercer de forma eficaz a intermediação entre a consciência individual e o inconsciente coletivo, os fiéis ficam “desprotegidos”. O símbolo que perde em demasia o contato com sua motivação inicial (a energia psíquica que engendrou sua formação) tende a se tornar vazio de sentido, ou seja, deixa paulatinamente de funcionar enquanto fator de mobilização de afetos em determinado grupo social ou civilização. Este “distanciamento”, no entanto, não ocorre de forma linear, constante e homogênea. Para alguns indivíduos, o símbolo pode continuar operante, gerando reações emocionais e organizando a cosmovisão da vida. Para outros, no entanto, o símbolo deixa de atender às demandas de significação, de atribuição de sentido ao mundo.

A partir daí, existe a tendência de surgimento espontâneo de novos símbolos, através de novas experiências imediatas, mesmo que de menor intensidade ou proporção, aqui e ali, em consciências individuais. “Foi extraordinário o papel que o cristianismo desempenhou na repressão da formação individual de símbolo. Mas quando a intensidade

da ideia cristã começa a diminuir, pode-se esperar um recrudescimento da formação individual do símbolo” (JUNG, 1994.p.47). Jung percebeu, nas primeiras décadas do século XX, a irrupção de motivos simbólicos quaternários (e pagãos), justapostos a motivos cristãos, em sonhos e fantasias de seus pacientes: seria um processo de atualização do símbolo, que visava integrar na psique consciente aqueles elementos excluídos pela trindade cristã, com sérias implicações de caráter moral e religioso (principalmente, nas experiências de confrontação com a realidade do mal e com o princípio do feminino<sup>247</sup>).

Como se viu na seção anterior, durante séculos, o símbolo central do cristianismo excluiu da representação da divindade (e, portanto, de sua correspondente realidade psíquica) a natureza ctônica, sensual e feminina, além do mal considerado em substância (e não o mal enquanto diminuição do bem). Jung percebeu, em sua prática médica, as problemáticas consequências deste fato para o dinamismo psíquico do homem cristão moderno. O símbolo cristão da trindade estaria se esvaziando e perdendo o sentido para o crente contemporâneo, exatamente pela necessidade de incorporação dos elementos banidos pela tradição durante os vinte séculos do cristianismo: o feminino, o elemento ctônico corpóreo e a natureza do mal. Isto estaria produzindo sonhos perturbadores em seus pacientes, contendo a simbologia da quaternidade (de tradição pagã) misturada a temáticas tradicionalmente cristãs. Tratava-se então de um movimento compensatório no inconsciente do cristão europeu ocidental, no sentido de uma vivência dos elementos proscritos por séculos de negligência com o lado escuro (não solar) e sensual (não exclusivamente espiritual) do arquétipo. Negligência forçosamente intensificada a partir do Iluminismo (século da luz, da razão, do culto ao conhecimento científico analítico). A questão foi ampla e diretamente elaborada em ao menos duas obras de Jung: nos cinco tomos do volume XI de suas obras completas “Psicologia e Religião” e no segundo tomo do volume IX “Aion, estudos sobre o simbolismo do si mesmo”. Ao ser chamado de herege, quando formulou tal hipótese, Jung ironiza afirmando que não pretende propor um “dogma da quaternidade”, mas apenas apontar um fenômeno psíquico contemporâneo. Em carta a um crítico, ele afirma:

De um ponto de vista puramente objetivo, o senhor teria toda razão em chamar-me de herético, se minhas pretensões a salvador do mundo tivessem chegado a tal ponto, que eu me pusesse a colocar remendos até mesmo no dogma da

---

<sup>247</sup> Como se viu, Jung celebrou quando a Igreja católica, em meados do século XX, atualizou o dogma proclamando a “ascensão de Maria” a esfera celeste e agregando finalmente o elemento feminino à Trindade.

trindade. Minha apreciação do dogma, realmente, não estaria correta e minha paranoia seria de uma morbidez assustadora, se me ocorresse a ideia de propagar o dogma da quaternidade. Talvez tenha escapado à sua atenção que é à formação natural “inconsciente” dos símbolos (a qual compensa o desaparecimento dos símbolos confessionais) que se deve atribuir a responsabilidade pelo aparecimento da fórmula da quaternidade, ou seja: *o sonho de meu paciente* (tomado como paradigma de inúmeros casos) é o *arqui-herese* que reproduz a quaternidade. (...) Não sou eu quem remenda o Dogma da Trindade e sim toda a Idade Média e mesmo os processos inconscientes ocorridos no interior do homem moderno, que jogam com o esquema da quaternidade. (...) A ideia fundamental de meu escrito é mostrar que o inconsciente do homem moderno arreligioso (além de outras coisas) substitui o Dogma da Trindade pelo simbolismo da quaternidade. (JUNG, 2016.p.121)

### 2.2.3 O símbolo na criação artística

Este processo de atualização dos símbolos, no contexto das religiões cristãs, que ocorre inicialmente em sonhos e fantasias, talvez ainda esteja em curso nos dias atuais, ocasionando intercorrências no campo da produção artística. Não só a imagem da trindade, mas alguns outros motivos imagéticos visuais encarnam de maneira marcante certos dogmas cristãos. É o caso, na religião católica, do rito da eucaristia (em que consta o ato de ingerir o objeto “hóstia”, geralmente de formato circular e cor branca) e da imagem de Nossa Senhora Aparecida (uma mulher supostamente negra envolta em manto azul). Estes dois motivos imagéticos simbólicos, reproduzidos em incontáveis ritos cotidianos e imagens escultóricas no mundo cristão (particularmente no Brasil), foram precisamente aqueles incorporados por Matheus de Simone e Antônio Obá em suas performances, fotos e vídeos artísticos.

Mesmo enquanto símbolos culturais pertencentes ao contexto dogmático católico, estas imagens adquirem níveis distintos de devoção e reconhecimento no interior da sociedade brasileira, mesmo entre indivíduos de origem católica. Ambos os artistas, Antônio Obá e Matheus de Simone, confessam sua formação no interior da prática do catolicismo. Compartilham, portanto, em algum nível (que não se pode exatamente dizer qual seja), do conhecimento a respeito do significado simbólico dessas imagens. O fato é que ambos integraram estas imagens em suas preocupações reflexivas, e na conseqüente expressão de novas concepções a respeito destes símbolos, na realização de objetos artísticos. As imagens foram reelaboradas, transformadas e associadas a outros elementos, estranhos ao seu contexto religioso de origem (a saber, os elementos ligados à sensualidade, ao erotismo e à transformação espiritual através do feminino).

Os elementos banidos da trindade (o feminino, o mundo terrestre dos prazeres do corpo e da escatologia, a realidade do mal, etc) continuam a irromper na arte contemporânea, se confrontando eventualmente com os símbolos dogmáticos cristãos<sup>248</sup>. É exatamente isto o que se observa nas obras de arte que serão “interpretadas” no terceiro capítulo desta tese. Será visto agora, de que forma a criação artística se relaciona com a experiência religiosa, sendo também capaz de produzir símbolos. Sob o ponto de vista *junguiano*, o símbolo adquire posição especial na produção artística, o que é possível constatar a partir da observação de Gustavo Barcelos, a respeito da já mencionada “função transcendente” da psique.

Na reflexão de C.G. Jung, o criativo é um processo caracterizado pela função simbólica da psique, a que ele chamou de função transcendente. Todo processo de reconhecimento e unificação de opostos na psique, enfatizado por Jung em qualquer nível de experiência em que possa ocorrer, torna-se possível pela função transcendente. Ela é a própria função da transformação, devendo ser encarada como o objetivo do processo. Devemos aqui compreender a função transcendente fundamentalmente como uma forma de cognição na qual coexistem uma afirmação e sua contradição: uma operação criativa. (...) O jogo de opostos também está presente ao considerarmos que, em seu trabalho, o artista tenta dar ordem e forma (ego e consciência) ao caos e ao sem-forma (conteúdos inconscientes). (BARCELOS, 2006. p.221-222)

O símbolo pode ser então compreendido, como se viu, enquanto reunião possível dos opostos contidos no inconsciente e na disposição da consciência. A grafia da palavra *símbolo* (*symbolous*, na origem grega) sugere correspondência de sentido com as palavras que indicam *síntese*, *sincretismo*, *simbiose*, ou seja, junção e conciliação entre elementos incompatíveis ou contraditórios. É interessante perceber ainda, para o contexto dessa tese, que a palavra **diabo** (*diabolus*) possui grafia que remete aos termos indicativos de **dissociação**, **dissonância**, **divergência**, aquele que **divide**, questiona e confunde (o pai da mentira), o opositor, o adversário, o anticristo.

Assim como no sonho e na experiência religiosa, na arte também existe uma instância importante de produção simbólica<sup>249</sup>. O símbolo materializado e perpetuado

<sup>248</sup> Especialmente os símbolos do catolicismo, religião em que os aspectos pictórico, escultural e performático das imagens e ritos é particularmente acentuado.

<sup>249</sup> “O que a alma engendra são, psicologicamente falando, imagens que a razão em geral considera inúteis. E são realmente inúteis no sentido de que não é possível aplica-las com êxito imediato no mundo objetivo. A primeira possibilidade de utilização é a **artística**, quando alguém domina esta forma de expressão, uma segunda possibilidade é a especulação filosófica, a terceira é a especulação quase religiosa que leva à heresia e à constituição de seitas” (JUNG, 1991b p 343).



pelo dogma religioso, permite ao ser humano organizar e vivenciar, no tempo e no espaço da vida, a experiência com o poder *numinoso* do arquétipo. A formulação (ou criação) de obras de arte possui função semelhante. Jung recorre às reflexões da Dra. Sabine Spielrein (sua orientanda e ex-paciente), chegando a sugerir uma analogia entre a criação artística e o antigo ou originário (primitivo?) ato mágico (pré-religioso) de “nomear” os seres e os afetos a eles relacionados<sup>250</sup>. Isto corresponde a conferir ao ser uma existência cognoscível, apreensível ao sentido e “administrável” (em certa medida) pela consciência. O ente desconhecido que assombra ou encanta, sendo “designado”, ganha um “signo” através do qual pode ser reconhecido posteriormente, e assim rechaçado ou evocado. Transforma-se então em possível objeto, dado objetivo da realidade externa, cujo conhecimento é compartilhável com os outros membros da comunidade. Com este objeto, a consciência do indivíduo e, eventualmente, a consciência do grupo, podem se **relacionar**.

As antigas superstições eram símbolos que tentavam expressar adequadamente o desconhecido no mundo (e na alma). A com “preensão” (Auf “fassung”) possibilita uma “captação” (“Griff”) das realidades, quer dizer, uma con-“cepção” (= com-captação [“Begriff”]) delas, expressando uma tomada de posse. A concepção corresponde funcionalmente à força mágica do nome<sup>251</sup>, que se apodera do objeto. Com isto se torna inofensivo e é incorporado ao sistema psíquico, o que eleva a importância e o poder do espírito humano (cf. a primitiva valorização do ato de dar nomes no *Alvissmál* da *Edda* antiga). SPIELREIN pensa num significado semelhante do símbolo, quando diz: “Assim, quer me parecer que um símbolo deve sua origem ao anseio de um complexo por dissolução no todo geral do pensamento... O complexo é assim despojado do pessoal... **Esta tendência de dissolução (transformação) de todo complexo é a força propulsora da poesia, da pintura, de toda forma de arte**” (JUNG, 1995. p.128).

Para Jung, os artistas, assim como os místicos, possuem acesso privilegiado aos conteúdos do inconsciente coletivo. Haveria, neste sentido, uma semelhança de dinamismo entre a experiência religiosa e o processo de criação artística, no sentido em que ambos os fenômenos derivam desse contato com conteúdos psíquicos profundos que tomam e arrastam (ou arrebatam) o indivíduo. Uma experiência imediata com a *numinosidade* do arquétipo, como se viu, é o que dá origem às imagens simbólicas

<sup>250</sup> Uma das primeiras atitudes do “ser humano” no Gênesis, foi exatamente nomear os demais seres, sobre os quais devia “tomar posse”, segundo ordem do criador: “Então o Senhor Deus formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves do céu, e os trouxe ao ser humano para ver como os chamaria; cada ser vivo teria o nome que o ser humano lhe desse”. (GÊNESIS, 2,19).

<sup>251</sup> O “nome” existe, por excelência, no terreno do signo verbal. Mas cabe conjecturar o quanto de “nome” (designação, possibilidade de reconhecimento sensível) existe na forma figurativa (pictórica, escultural e, posteriormente, fotográfica), nos sons rítmicos ou melódicos e nos movimentos corporais da dança.

religiosas. Mas é natural que novas experiências imediatas possam ressignificar ou atualizar o símbolo, na medida em que as demandas da sociedade e da cultura também se alterem<sup>252</sup>. O artista, ao se apropriar de um símbolo (expresso num objeto de culto ou numa imagem), e realizar uma releitura deste símbolo (que teve origem na experiência imediata e posteriormente se “fossilizou”), está realizando, muitas vezes de forma intuitiva e carregada também de sentimento religioso, uma atualização ou revisão do significado deste símbolo. Os artistas, não raro, são rotulados como sonhadores. Sonham acordados com histórias, imagens, hinos, e materializam estes “devaneios” com seu trabalho consciente e material, concreto. O processo de atualização permanente dos símbolos continua, dessa forma, tanto nos sonhos, quanto na criação artística. Na citação abaixo, Jung comenta o processo de criação artística, de forma bastante análoga ao que seria o comentário sobre uma experiência religiosa, de contato com o *numinoso*, quando o sujeito é dominado e arrastado por esta vivência afetiva do inconsciente coletivo, trazendo a partir dessa experiência um conteúdo novo.

Sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a consciência da época, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos. (JUNG, 1991, p. 86)

A essência da obra de arte não é constituída pelas particularidades pessoais que pesam sobre ela – quanto mais numerosas forem, menos se tratará de arte; pelo contrário, sua essência consiste em elevar-se muito acima do aspecto pessoal. Provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade. (O artista) enquanto pessoa, tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, “homem”, e *homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade(...), por plenas que sejam sua liberdade e a clareza de sua vida, é determinado e conduzido em tudo pelo inconsciente, esse deus misterioso que o habita; assim, visões dele brotam, sem que ele saiba de onde vieram; é impelido a agir e a criar, sem saber para que fim; dominado por um impulso que o leva ao devir e ao desenvolvimento, ele mesmo não sabe por quê. (JUNG, 1991, p.89, 90).

O quanto de místico e religioso existe na criação artística? O quanto a elaboração artística está presente nas manifestações imagéticas da experiência místico religiosa? A médica brasileira Nise da Silveira foi pioneira no uso sistemático e científico da pintura (e de outras formas de expressão artística) no tratamento de doentes mentais, com excelentes resultados. Ela percebeu que existe algo de semelhante nas experiências do místico, do louco e do artista. Todos estes, em níveis diferentes, estão confrontados com a experiência do inconsciente coletivo e seus arquétipos. “R. Pipper fala de um tipo

<sup>252</sup> “A atualização de um símbolo não é mecânica: ela está relacionada às tensões e às mudanças da vida social, e em último lugar aos ritmos cósmicos” (ELIADE, 1991.p.21)

de arte que se origina quando o artista vivencia relacionamento significativo com poderosas forças internas, daí resultando intuições filosóficas, **religiosas** (grifo do autor da tese), psicológicas, que ele tentará exprimir por meio de pinturas ou de esculturas. R. Piper reuniu testemunhos de numerosos artistas contemporâneos que o levaram a criar a denominação de *arte cósmica*” (SILVEIRA, 2015). No livro “The Hungry Eye” (aqui em tradução do inglês, feita pelo autor da tese) R. Piper comenta a experiência de enlevo místico, que transformou sua visão da vida e da arte.

A ideia de Arte Cósmica começou como uma revelação surpreendente e desafiadora. Esta revelação gerou em mim um sentimento de compulsão importante como a de Amós quando exclamou (3:8), "o Senhor falou; quem pode profetizar?" Essa conversão estética ocorreu de maneira inesperada durante uma feliz estada em Paris em 1920-1921. Desde os estudos em duas escolas teológicas, eu estava familiarizado com a conversão religiosa como uma reorientação radical e recarga de toda a vida. Um dia em Paris passei por uma transformação análoga no campo da experiência estética. Senti uma percepção repentina e arrebatadora das maravilhas, delícias e possibilidades da beleza artística. Uma infinidade de consequências imprevisíveis dessa descoberta emocional enriqueceram todos os aspectos de minha vida posterior. A beleza provou ser uma das maneiras mais eficazes e alegres de encontrar a mim mesmo, bons amigos e Deus. (...) As experiências anteriores estimularam várias questões pertinentes. Por que existe um parentesco profundo entre experiências estéticas e religiosas? Um desses reinos é grande o suficiente para incluir o outro? Existem diferenças básicas entre eles? A última pergunta foi central em minha primeira entrevista na China, com um influente filósofo aposentado chamado Yuan Pei Tsai de Shangai. Ele afirmou que existe uma energia básica, chamada natureza<sup>253</sup>, da qual vem toda a criação, incluindo tudo o que é belo. Ele acreditava que os sobreviventes mais úteis das religiões antigas são as artes que elas construíram e que, no futuro, as belas artes, tomadas de forma abrangente, poderiam substituir a religião por completo (PIPER, 1955.p.50-61).

O próprio Jung vivenciou durante anos uma experiência de caráter extremamente *numinoso*, que ele chamou de “confronto com o inconsciente” (JUNG, [1989b?].p.152), resultando dessa experiência a elaboração estética do recém publicado *Livro Vermelho* (2015), com uma série impressionante de imagens pictóricas. Em seus diálogos com uma voz feminina interior (que ele posteriormente identificou como sua ânima), a questão do caráter “artístico” daquela atividade de criação é colocada em discussão.

Redigindo as anotações a respeito de minhas fantasias, certo dia perguntei a mim mesmo: “Mas afinal o que estou fazendo? Certamente tudo isso nada tem a ver com ciência. Então do que se trata?” Uma voz disse em mim: “O que fazes é

<sup>253</sup> Aqui se percebe uma conexão entre o que Jung chama de “símbolo natural” e a compreensão oriental de uma criação artística em consonância com o sentimento religioso, expressa na citação acima (a “energia básica, chamada de natureza”). Jung, no livro “Psicologia e Religião Oriental”, também comenta, a respeito da ideia oriental de espírito enquanto “sabedoria natural”. Trata-se, no fundo, quase da mesma expressão que utilizo para designar os símbolos produzidos pelo inconsciente. Chamo-os de ‘símbolos naturais’”(JUNG, 1982b.p.32).

arte”. Fiquei profundamente surpreendido, pois nunca me teria vindo ao espírito a ideia de que minhas fantasias se relacionassem com arte. Mas pensei: “Talvez meu inconsciente tenha elaborado uma personalidade que não é a minha, e que deseja exprimir sua própria opinião”. (...) Ela se tornara um personagem vivo do meu mundo interior.

Naturalmente o que eu fazia não era ciência. Então o que poderia ser, senão arte? (...) Cheio de resistências, expliquei, energicamente, àquela voz que minhas fantasias nada tinham a ver com arte. Ela calou-se então, e continuei a escrever. Mas pouco depois ela voltou ao ataque, repetindo a mesma afirmação: “O que fazes é arte”. Protestei novamente: “Não, não é arte: pelo contrário, é natureza<sup>254</sup>”. (JUNG, [1989b?]).

Não cabe aqui uma reflexão sobre o possível caráter “artístico” do *Livro Vermelho*. De qualquer forma, o caminho percorrido por Jung na busca de compreensão das imagens oníricas e das experiências perturbadoras relatadas por seus pacientes (e vivenciadas por ele próprio), se cruza com a arte. No texto introdutório à recente edição do *Livro Vermelho*, afirma-se:

Hoje a biblioteca de Jung contém uns poucos livros de arte moderna, embora alguns livros possam ter provavelmente se dispersado ao longo dos anos. Ele tinha um catálogo de trabalhos gráficos de Odilon Redon, assim como um estudo seu. Ele provavelmente conheceu o trabalho de Redon quando esteve em Paris. Fortes ecos do **movimento simbolista**<sup>255</sup> (grifo do autor da tese) aparecem nas pinturas do *Liber Novus* (SHANDASANI, 2015 p.30).

Os níveis, objetivos e processos de elaboração (conscientização) dos conteúdos inconscientes nas duas instâncias (da religião e da arte) são distintos, embora muito da imagética religiosa adote procedimentos e objetos artísticos, e muitos movimentos de arte adquiram características de verdadeiras seitas religiosas. O que dizer, por exemplo, do culto e adoração, às vezes fanática, a personalidades do cinema e especialmente da música *pop* (fenômeno cujo ápice parece ter sido o fascínio praticamente universal provocado pelos *Beatles* na década de 60 do século XX).

<sup>254</sup> O termo “natureza”, usado aqui por Jung, coincide com a denominação dada por ele aos símbolos espontâneos do inconsciente: “símbolos naturais”.

<sup>255</sup> O Simbolismo foi (como o próprio nome indica) um movimento artístico que promoveu uma “exacerbação ostensiva” (caso esta expressão composta não implique em pleonismo vicioso) do caráter flagrantemente e culturalmente simbólico dos temas imagético visuais. Esta ostentação do apelo simbólico se dá pela referência direta aos mitos carregados de narrativas dramáticas e plasticidade alegórica: animais antropomórficos; ambientes idílicos, lunares ou infernais; deuses; deusas e outros seres emblemáticos, heroicos, lendários. Esta retomada do mito antigo se dá, no entanto, de maneira diversa daquela operada pelos renascentistas em relação à antiguidade clássica. No Simbolismo, existe algo de exaltação mística, experiência alucinatória, lisérgica. Um mergulho no universo de associações e distorções oníricas da realidade, o que faz do Simbolismo um dos movimentos precursores do Surrealismo.

Assim como o símbolo natural decorrente da experiência religiosa se cristaliza no símbolo cultural dogmático, as inovações artísticas, seja na temática ou na forma (estética), cristalizam-se nas tradições acadêmicas, estilos de época e maneirismos repetidos monotonamente pela indústria cultural, ou reciclados incessantemente por artistas durante décadas ou séculos. Casos extremos de atualização arquetípica simbólica, na arte ou na religião, como as operadas por Picasso ou Lutero, ocorrem a cada 500 anos, se tanto. Contudo, em escala e intensidade muito reduzidas, tais inovações e atualizações do arquétipo e, por consequência, dos símbolos decorrentes, ocorrem mais amiúde, talvez todas as noites, nos sonhos de milhões de indivíduos. Nos sonhos, o dogma religioso e as academias de arte não apitam, embora eventualmente possam avacalhar um pouco o jogo.

O século XX assistiu a uma gradativa transformação nos costumes de parte expressiva da sociedade ocidental cristã. Destaca-se neste processo, pelo menos para os fins dessa tese, a busca por liberdade de expressão e pela vivência plena da sexualidade, marcadamente no movimentos feminista e LGBTQIA+ (como o movimento *gay* é hoje chamado), que coloca a mulher e os homossexuais em novo patamar dentro das relações sociais e afetivas. Em visão retrospectiva da história do cristianismo católico e protestante (e, conseqüentemente, da arte produzida em contexto cristão), percebe-se a tensa relação entre a expressão das sexualidades e as exigências dos dogmas e doutrinas quanto ao comportamento dos fiéis. Nesta tensa relação, o jogo de poder e força tende a favorecer o lado dogmático<sup>256</sup> e doutrinador (repressivo), principalmente contra mulheres e homossexuais, através de interdições e preconceitos no interior de uma sociedade em que predominou, durante os últimos vinte séculos, pelo menos, a ordem patriarcal.

A arte do século XX, especialmente a arte contemporânea pós movimentos libertários da década de 60, se defronta com um quadro relativamente diverso, em que os símbolos religiosos cristãos já não contam com o mesmo poder de mobilização afetiva para um grande número de pessoas, mesmo para alguns que formaram sua personalidade no interior da tradição protestante ou católica (como é o caso de Antônio Obá e Matheus de Simone). O artista contemporâneo, nos casos mencionados ainda no primeiro capítulo, confronta estes símbolos religiosos cristalizados ou engessados durante séculos, com

---

<sup>256</sup> Estes dogmas e doutrinas foram muitas vezes transmitidos aos fiéis através de imagens artísticas, principalmente na Alta Idade Média e no Barroco.

imagens ligadas à emancipação feminina, à expressão da identidade de gênero e à própria vivência concreta do sexo e dos prazeres cotidianos.

É neste contexto que se procura compreender aqui a aproximação, a associação e a justaposição, feita pelos artistas, entre imagens de forte apelo sensual e imagens da tradição cristã católica. Pensando os novos questionamentos e anseios dos indivíduos e grupos em relação ao comportamento sexual, frente aos rigores da fé cristã tradicional, a sexualidade, que já fez parte intrínseca da vivência religiosa<sup>257</sup> e foi gradativamente dela dissociada, talvez recupere nestas obras de arte algo de sua dimensão espiritual. O símbolo, por sua vez, adquire novo significado e novo poder de atuação sobre a sensibilidade do coletivo, através da experiência de fruição do público que tem acesso a estas obras (ainda que seja despertando sua ira).

Por uma série de razões, que se estendem da rigidez moral aos interesses econômicos e políticos mais obscuros, a esfera do símbolo religioso dogmático é muito menos permeável a renovações e atualizações do que o símbolo que se manifesta na arte. Quando a arte incorpora em suas imagens o tema simbólico dogmático das religiões, têm-se uma contaminação recíproca entre símbolos culturais e naturais potencialmente explosiva. Obá e Simone, por exemplo, imprimem em suas obras uma vivência pessoal afetiva associada a uma compreensão intelectual e intuitiva nada ortodoxa do símbolo religioso. A criação artística pode trazer (e traz) à tona (à luz) um aspecto anteriormente não manifesto (ou seja, sombrio) do arquétipo original. Neste arquétipo original, a Grande Mãe é, ao mesmo tempo, Mãe Bondosa e caverna escura, esposa do filho amante e sabedoria espiritual feminina. A hóstia é, ao mesmo tempo, o corpo do homem deus sacrificado, apelo erótico mundano e poder criativo masculino.

A atividade artística pode produzir símbolos que dialogam com a tradição religiosa consolidada e confessional (dogmas, ritos coletivos e símbolos culturais), mas tendem a não concordar com ela. A expressão do inconsciente coletivo pelo artista, busca atualizar o conteúdo do símbolo de acordo com novas condicionantes sócio culturais e com as novas demandas da existência no aqui e agora do mundo e da consciência. Os arquétipos são atemporais e universais, mas sua expressão concreta no símbolo e na imagem se dá no interior de um dado momento histórico, em determinado lugar, e não

---

<sup>257</sup> Percebe-se a aproximação entre sexo e religiosidade, por exemplos, nos rituais ancestrais do *hieros gamos* ou na embriaguez do ritual dionísio que leva ao êxtase religioso e a vivência dos mistérios.

pode estar totalmente alheio a esta condição de existência concreta do artista e de seu meio. A madona do brasileiro contemporâneo Antônio Obá, não pode ser a mesma do italiano renascentista Rafael. O falo sagrado e profano de Matheus de Simone, não pode ser o mesmo que aquele feito pelo pintor helenista nas paredes de Pompéia.

Para sintetizar o processo de reformulação (atualização) do símbolo pela arte, será retomada aqui a primeira imagem usada como exemplo de símbolo nesta seção: a foto da pomba branca da paz e do Espírito Santo. Uma atualização do símbolo quase sempre pressupõe uma alteração (acréscimo ou subtração) na forma ou no conteúdo de sua imagem. O aspecto simbólico dessa imagem da “pomba branca” é, nas palavras de Jung (JUNG,1991b.p.446), “por demais evidente para ser ignorado”. Mas para um grande número de pessoas hoje, mesmo de formação cristã, tal imagem já não se constitui em “símbolo vivo” (ou seja, está muito distante da experiência *numinosa* que lhe deu origem). Considere-se agora um exercício estético proposto pelo autor da tese: a imagem de uma “pomba negra”, obtida através do “negativo” daquela foto.



Figura 141

Caso um fotógrafo artista propusesse a exposição pública de uma foto semelhante, estaria lançando mão de uma imagem amplamente reconhecida como símbolo do Espírito Santo (ascético, branco e luminoso). Ao inverter a luz e a cor para obter o efeito “negativo”, o fotógrafo estaria ressaltando o aspecto “negro” dessa pomba, sendo que a cor negra é, como se sabe, culturalmente associada ao inconsciente, à terra, à impureza, ao mal e, eventualmente, ao feminino (o “lado negro” da força, a “viúva negra”, a mulher fatal do cinema *noir* o gato preto azarento que acompanha as bruxas, etc). Para aquelas pessoas mencionadas no parágrafo anterior, tal imagem será algo indiferente. Seu aspecto de “símbolo cultural” histórico, no entanto, poderá despertar ainda algum interesse

intelectual, conceitual, estético ou “esotérico” (em relação a um possível significado “oculto” que a imagem ainda possa conter). Para estas pessoas, a imagem estará promovendo uma ressignificação do símbolo cultural.

Porém, para os cristãos piedosos que ainda possuem uma “viva” relação afetiva com este símbolo cultural tradicionalíssimo, a imagem poderá parecer chocante ou mesmo ultrajante, especialmente se for chamada pelo artista de “Espírito Negro” (ou de algo parecido). Existe ainda uma terceira possibilidade, mais remota, de que esta imagem atinja emocionalmente uma pessoa que não tenha qualquer informação prévia sobre as tradicionais implicações religiosas desse símbolo (uma criança chinesa de formação budista, por exemplo). Estar-se-ia então diante de um fenômeno simbólico verdadeiramente “vivo” e espontâneo. Mesmo considerando estas situações hipotéticas, frutos de um esforço imaginativo do autor da tese, percebe-se que a imagem possui diferentes níveis de atuação e eficácia simbólica, que se estendem do mais inconsciente e espontâneo, ao mais elaborado e convencional, sendo que, mesmo neste último caso, ainda fica preservado um certo grau de imprecisão e “mistério” no significado. “Depende da atitude da consciência de quem observa se alguma coisa é símbolo ou não” (JUNG, 1991b. p.445).

O objetivo desta seção foi de situar a criação artística como instância de produção simbólica, em estreita afinidade com a experiência religiosa imediata. Deve-se também situar a arte enquanto instância privilegiada de atualização dos símbolos, antes encerrados em dogmas engessados ou tradições estéticas anacrônicas. É preciso entender, no entanto, o que exatamente (ou ao menos aproximadamente) se transforma com a ressignificação do símbolo. A imagem de apelo coletivo inserida na tradição, quando apropriada e alterada pelo artista em sua obra, torna-se portadora de uma nova intuição da vida e do ser humano. O símbolo, por assim dizer, “quer”<sup>258</sup> se integrar a vida, ou melhor, “quer” promover a integração do inconsciente à vida. Que “diabos” então esta nova imagem simbólica “quer” dizer ao mundo? Para se ter um acesso, mesmo que precário, ao significado ou sentido dessas novas “mensagens”, ou transformações do símbolo, Jung propôs um método (mesmo que de forma esparsa em seus escritos), que se desdobra em

---

<sup>258</sup> O verbo “querer”, colocado aqui, parece atribuir uma intenção (ou vontade) ao símbolo. Mas é exatamente isto que, afinal de contas, Jung sugere com a descrição do processo de individuação: o conteúdo inconsciente, que às vezes age de forma autônoma e espontânea, teria uma finalidade (*telos*) e não simplesmente uma causa, como entendia Freud.



nuances no trabalho dos autores pós-*junguianos* (Nise, Neumann, Hillman, Jaffé, etc): a “amplificação simbólica” ou (na concepção de James Hillman) o “método imaginativo”. É o que se verá na próxima seção deste capítulo, enquanto polimento da lente com a qual se lançará, no terceiro capítulo da tese, um olhar para as imagens de Matheus de Simone e Antônio Obá.

### 2.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A “AMPLIFICAÇÃO SIMBÓLICA” E O MÉTODO “IMAGINATIVO” DE INTERPRETAÇÃO

O objetivo desta seção é trazer um questionamento e, conseqüentemente, uma pequena investigação a respeito das limitações e potencialidades da interpretação de imagens artísticas (particularmente as pictóricas, fotográficas e videográficas) a partir das categorias conceituais da psicologia analítica<sup>259</sup>. Percebe-se que as abordagens específicas da criação artística, enquanto fenômeno sociocultural, ocorrem na obra de Jung de forma bastante esparsa e pontual<sup>260</sup>, sem grandes aprofundamentos específicos. Exceções feitas ao livro “O espírito na arte e na ciência” (volume VX das obras completas) e a alguns capítulos do livro “Tipos psicológicos” (volume VI das obras completas)<sup>261</sup>. Jung dá grande ênfase ao processo criativo de uma maneira geral, como resultado de um encontro com as polaridades inconscientes, através de uma *função transcendente*, mas não se detém nas especificidades da criação “artística”<sup>262</sup>. Gustavo

<sup>259</sup>É preciso deixar claro aqui a sutil diferença entre análise e interpretação. Ao se analisar um objeto, divide-se sua estrutura em partes. Por exemplo, na análise de uma imagem pictórica, distingue-se o seu conteúdo temático, seu contexto histórico, a trajetória do artista, o comportamento dramático das figuras humanas, a possível presença de temas arquetípicos, as cores utilizadas, as formas predominantes, os pontos de interesse e atração do olhar, etc. A partir desta análise (distinção e separação das partes) pode-se operar a interpretação em si, ou seja, extrair da imagem algum significado ou significados possíveis, dentro de determinada linha conceitual. Como se verá, a análise pura e simples de uma obra de arte é limitadora enquanto forma de compreensão, exigindo, para se completar, uma interpretação de caráter mais humanista e aberta, mais intuitiva.

<sup>260</sup>Muito embora a “função transcendente” da psique e o método da “imaginação ativa” sejam tratados em profundidade, enquanto temas diretamente ligados ao problema da elaboração estética, tanto no livro “A natureza da psique” (JUNG, 1991c. p.14-19 e 141), quanto no próprio experimento estético artesanal (literário e pictórico) de Jung, recentemente publicado em forma industrial: “O livro vermelho” (JUNG, 2015).

<sup>261</sup> Os capítulos: **II** As ideias de Schiller sobre o problema dos tipos, **III** O apolíneo e o dionisíaco, **V** O problema dos tipos na arte poética prometeu e Epitemeu, de Carl Spitteler e **VII** O problema das atitudes típicas na estética.

<sup>262</sup> Os termos “arte”, “artístico” e correlatos, aparecem aqui eventualmente entre aspas, porque remetem a uma instância de reconhecimento sociocultural de determinação difusa, complexa e equívoca. O próprio

Barcellos, autor e psicólogo *junguiano*, aponta também para a **surpreendente** escassez de estudos bibliográficos (artigos e livros) neste campo, realizados por outros autores *junguianos*.

O volume XV dos *Collected Works* de C. G. Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature* - que contém os ensaios "Relação da Psicologia Analítica Com a Obra de Arte Poética", de 1922, "Psicologia e Literatura", de 1930, e os artigos sobre o Ulisses, de Joyce, e sobre Picasso, ambos de 1932 - tem sido o menos explorado e citado nos trabalhos dos pensadores junguianos e nas reflexões dos analistas. Os volumes referentes à clínica, à alquimia e aos estudos religiosos são mais apreciados, refletidos e estudados e deram origem a uma literatura que em boa parte apenas ilustra, repete ou estreita o trabalho de Jung neles apresentado. Entre os junguianos parece haver um desinteresse em buscar na arte uma reflexão genuína que, ao mesmo tempo que ampliasse e renovasse constantemente a prática clínica, **colocasse as categorias do pensamento junguiano a serviço da compreensão não só do indivíduo, mas do mundo, das coisas do mundo e da alma do mundo** (grifo do autor deste artigo). Talvez essa dificuldade de penetração das idéias de Jung acerca da arte, na psicologia e em outras disciplinas, esteja alocada no tecido das próprias idéias, que exigem antes de mais nada uma extraordinária capacidade de pensar paradoxos (BARCELLOS, 2006.p2013).

Esta escassez de referências e estudos (ou falta de interesse dos autores na interpretação de obras de arte e processos culturais mais amplos, a partir das categorias *junguianas*) soa como clara contradição, quando se considera a riqueza de interfaces da obra de Jung com a trajetória do espírito humano plasmada em imagens pictóricas, escultóricas, literárias, enfim, com as expressões universais do inconsciente coletivo (mitologias diversas, alquimia, cristianismo, religião oriental, etc). O autor da tese levanta duas hipóteses para a compreensão deste fato. Primeiramente, a reserva do próprio Jung em abordar o assunto, que se justifica em função do ambiente racionalista com o qual ele foi obrigado a se haver, sendo por diversas vezes chamado de “mistificador” e “obscurantista”, por empreender uma vasta e séria abordagem científica do mito e da religião. Em segundo lugar, a desconfiança em relação à eficácia de uma aplicação da teoria *junguiana* (desconfiança talvez originada na postura do próprio Jung) com o vetor apontando não para o paciente ou analisando (ou seja, a imagem enquanto elaboração estética dos conteúdos inconscientes para abordagem clínica), mas para o coletivo em que a obra de arte se insere (ou seja, para a dimensão do fazer artístico compartilhado culturalmente).

---

Jung, como já referenciado, se questiona a este respeito, mantendo uma atitude permanente de cautela na qualificação ou desqualificação das imagens, principalmente as pictóricas, enquanto “arte” ou simplesmente enquanto produto da “natureza” inconsciente.

### 2.3.1 O método da amplificação simbólica

Mesmo considerando o enunciado acima, a elaboração estética de conteúdos inconscientes, ainda que para objetivos estritamente terapêuticos e não “artísticos”, foi estudada e utilizada empiricamente por Jung com ênfase bastante significativa. A partir desses estudos, Jung aponta que a produção de imagens, plasmadas ou não em obras visuais ou verbo poéticas, faria parte da própria dinâmica intrínseca da individuação psíquica (a realização mais plena possível da personalidade de um indivíduo). O livro *O Mundo secreto dos desenhos* (FURTH, 2004), expõe de maneira bastante exemplar o dinamismo psíquico subjacente ao processo de expressão de emoções através do desenho, assim como as diretrizes racionais de uma interpretação dos conteúdos inconscientes, tendo em vista a compreensão de Jung sobre a interação entre o consciente e o inconsciente. Aqui, fala-se explicitamente na possibilidade de um método.

Este livro é, pois, em essência, a **sugestão** de um método para decifrar a linguagem dos desenhos. (...) Jung enxergava o valor dos desenhos que contém símbolos do inconsciente, percebendo que eles poderiam ser úteis como agentes de cura. No entanto, ele **não desenvolveu nenhum método para analisar os desenhos** (grifos do autor da tese) a partir dos seus conteúdos inconscientes. (...) Um terapeuta precisa estar alerta ao fluxo de energia proveniente do inconsciente do paciente. Isso pode ser averiguado por meio dos desenhos oriundos do inconsciente., bem como pela análise sem desenhos; no entanto, desenhos são comunicações diretas vindas do inconsciente e não podem ser facilmente camufladas, diferentemente da comunicação verbal (FURTH, 2004.p26-29-34).

Da mesma forma, se não existe em Jung a sistematização de um método para a interpretação de imagens artísticas em nível coletivo (com vistas a uma abordagem sociocultural), este método existe de forma empírica, mesmo que voltado à uma abordagem da realização criativa<sup>263</sup> do indivíduo quando expressa através de imagens (seja no sonho, na arte ou no comportamento). Trata-se do método da “amplificação simbólica”.

Para a interpretação de tais sonhos, Jung desenvolveu um processo próprio, o método de *amplificação*, pelo qual os elementos oníricos individuais são “enriquecidos” por imagens e símbolos análogos, de sentido semelhante, o que revelará as nuances de seus possíveis significados, até que seu sentido resplandeça com clareza suficiente. A escolha das analogias aplicáveis é feita independentemente do tempo e da cultura de onde provêm, e sem levar em conta se elas representam criações individuais ou coletivas. O ponto de vista decisivo

---

<sup>263</sup> Entendido este termo “criativo” em suas implicações mais amplas para a vida, não restritas às “criações artísticas”.

é que sejam asserções e criações da psique humana que tenham um significado comum ou similar (JACOBI, 2016. p.151).

O que inicialmente diz respeito, na prática terapêutica mais imediata, aos sonhos do indivíduo (enquanto instância privilegiada de produção de símbolos), pode se estender às imagens materializadas pelo sujeito em trabalhos de expressão visual (como nos desenhos já mencionados), pictórica ou poética, eventualmente “artísticas”. Jung, já na obra *Símbolos da Transformação* (JUNG, 1995)<sup>264</sup>, embora não elabore explicitamente o método, faz a interpretação de uma extensa série de poesias escritas por uma paciente esquizofrênica, estabelecendo analogias com temas mitológicos e imagens da arte religiosa de diversas épocas e lugares. A primeira edição desta obra possuía o número impressionante de 300 ilustrações, donde se depreende o valor dado pelo autor às imagens visuais, como referência para a interpretação dos conteúdos psicológicos.

O conteúdo arquetípico que, através do símbolo<sup>265</sup>, se manifesta na imagem visual (ou imagem de outra natureza), possui características e atributos que serão comuns e recorrentes em todas as suas manifestações no tempo e no espaço (em qualquer época ou local geográfico). Considere-se, por exemplo, o arquétipo da Grande Mãe, extensamente examinado por Eric Neumann (2006.). Os atributos gerais desse arquétipo remetem à experiência, às qualidades e aos comportamentos típicos da maternidade. Entre estes atributos, está o feminino enquanto origem física (material) da vida. A imagem de uma poderosa mulher que é senhora das águas (fonte da vida) será sempre bastante adequada para a representação do arquétipo da Grande Mãe, seja na obra de arte de um brasileiro do século XXI ou em narrativas mitológico-religiosas da Grécia no século V a.C.

Antecipando o assunto do terceiro capítulo da tese, tome-se como exemplo a imagem de Nossa Senhora Aparecida. Ela não é, a princípio, apenas uma “grande mãe”. É a mãe negra (enegrecida) de Jesus, que o concebeu virgem e veio das águas. Retirando dela seu filho Jesus e sua virgindade, ela poderia ser Iemanjá: a grande mãe negra africana<sup>266</sup> que veio das águas, com todos os seus outros atributos. Retirando-se dela também sua negritude, ela poderia ser Afrodite, uma grande mãe que veio das águas,

---

<sup>264</sup> Um de seus primeiros grandes livros, foi lançado em 1912, com o título de *Metamorfose e símbolos da libido*, sendo posteriormente revisto, editado e ampliado em outras quatro ocasiões. Teria sido o pivô da crise que ocasionou seu rompimento com Freud.

<sup>265</sup> Símbolo que através da *função transcendente*, materializa-se, torna-se cognoscível na imagem.

<sup>266</sup> Que no Brasil é paradoxalmente representada na forma de uma mulher branca.

também com todos os seus outros atributos. Retirando-se dela o fato particular de ter vindo das águas, ela seria uma grande mãe qualquer da humanidade, o que já seria “amplificar” demasiadamente, e talvez indesejavelmente, o seu significado (perdendo-se assim o contato com a motivação inicial do símbolo). Retirando de Nossa Senhora Aparecida o seu manto azul e sua cor negra, retirando de Afrodite sua beleza sensual e seus ornamentos cosméticos, ambas as figuras são mulheres mães que vêm das águas.<sup>267</sup>

Perceba-se: cada vez que se reduz o particular da imagem mitológica, amplia-se a abrangência do símbolo e o seu significado arquetípico mais geral. Trata-se, portanto, de destituir a imagem simbólica de seus aspectos particulares, tentando encontrar o seu aspecto de mais amplo alcance, sua qualidade última irreduzível, com a qual se possa traçar paralelos mitológicos. Com isso, amplia-se o seu significado para a consciência do indivíduo que sonha, ou produz uma imagem elaborada esteticamente no desenho, pintura, modelagem, poesia, etc. Paradoxalmente (bem à maneira de Jung) trata-se de “reduzir para ampliar”. Portanto, reduzir uma imagem simbólica do sonho, da religião ou da arte, destituindo-a de seus componentes mais particulares, em busca dos mais genéricos (comuns ou gerais), corresponde, paradoxalmente, a associá-la de maneira mais ampla (amplificação) a outras manifestações imagéticas trazidas de outros contextos, na busca de um fundo comum, que possibilite uma compreensão mais estendida dos processos e desenvolvimentos possíveis daquele tema ou drama.

Está aqui exemplificado o método de interpretação simbólica por “amplificação”, desenvolvido por Jung para uso na clínica, com seus pacientes. Encontrar no sonho ou na fantasia dos pacientes o fundamento arquetípico das imagens envolvidas, através do estabelecimento de paralelos com temas, imagens e narrativas mitológicas, corresponde a conhecer de forma aproximada as implicações existenciais e comportamentais (já conhecidas desde tempos imemoriais) daquele drama inconsciente, ali vivenciado no presente. Permite, ao mesmo tempo, que o paciente compreenda o sentido (ou a direção) dos afetos envolvidos na imagem. É um método largamente utilizado na clínica, por psicólogos *junguianos*, não só tendo os sonhos como ponto de partida e material de

---

<sup>267</sup> Como se verá no terceiro capítulo, buscando-se outras histórias semelhantes é possível constatar que estas mães mitológicas geralmente possuem filhos precocemente sacrificados (Adônis, no caso de Afrodite e Jesus, no caso de Maria) que eventualmente são também seus amantes (no caso de Maria e Jesus, esta relação incestuosa mitológico-simbólica é radicalmente rechaçada enquanto blasfêmia). Outro atributo das grandes deusas mães é que elas geram a vida material neste mundo, mas acabam participando, ao final, da esfera divina, na condição de espíritos de sabedoria incomum (*Sophia*).

referência, mas também com a produção espontânea ou estimulada de desenhos, pinturas, objetos modelares e textos escritos.

O método (ou a sugestão de um método) descrito acima, leva em grande consideração, além dos aspectos gráficos, temáticos e históricos da obra em si, também a vivência do paciente (ou analisando). Ou seja, o método está, em boa parte, voltado para a história de vida e para os dramas pessoais de quem sonha ou elabora a imagem, embora a interpretação final possa apontar para os conteúdos do inconsciente coletivo (impessoal) com os quais o indivíduo se confronta naquele momento. Cabe perguntar aqui até que ponto este método poderia ser utilizado para a interpretação simbólica de imagens artísticas, fora do contexto de uma clínica, levando-se em consideração em primeiro plano (embora não exclusivamente) a esfera da reação de um público, o impacto coletivo da obra, sem ter em vista necessariamente o drama individual do artista. Seria possível tal utilização do método?

### **2.3.2 A amplificação simbólica voltada para uma interpretação da arte enquanto fenômeno cultural coletivo**

A eficácia do método de “amplificação simbólica” na prática terapêutica do indivíduo parece ponto pacífico entre os *junguianos*, tanto para a “despotencialização” dos afetos, quanto para a orientação do trabalho do terapeuta. Mesmo que haja discordâncias neste sentido (e é possível que elas existam) não seria atribuição dessa tese deter-se na questão. O que deve ser questionado aqui é a possível pertinência do método para a interpretação de fenômenos culturais e, portanto, da esfera do coletivo. A dúvida reside exatamente na possibilidade ou não de situar este fenômeno de impacto coletivo (no presente caso, as obras de arte) para além de suas implicações e motivações pessoais (concernentes ao artista realizador).

Como sugerido anteriormente, o método da amplificação simbólica não se encontra sistematizado com objetivos de uma “interpretação do fenômeno cultural” a partir da abordagem simbólica de obras de arte. No entanto, é inegável que tentativas neste sentido foram feitas, mesmo que de forma episódica, pelo próprio Jung e por herdeiros de sua teoria.<sup>268</sup>

<sup>268</sup> Uma recente intercessão entre a história da arte, a estética, os estudos comunicacionais da semiótica e a antropologia, acabou por gerar um campo específico de estudos que tem sido denominado academicamente de “cultura visual”, em que se fala de “novas abordagens do fenômeno cultural a partir das imagens” (LARA e LIMA, 2017). Seria pertinente questionar aqui também se a psicologia analítica, através da teoria dos arquétipos e de sua visão original dos símbolos, não poderia vir a somar-se nesse campo de estudos,

Embora tenha escrito relativamente pouco sobre o tema diretamente (o volume XV, notem, é o menor entre os vinte outros que compõem a coleção das Obras Reunidas), Jung acabou por formular uma verdadeira teoria da arte. (...) Jung trata a produção e a natureza das obras de arte, abandonando completamente uma visão reducionista, que levaria a fatores pessoais alojados na personalidade do artista, o que por sua vez nos desviaria “da psicologia da obra de arte” em direção à “psicologia do artista”. A tarefa que Jung (CW 15, &148) se coloca é “explicar psicologicamente a obra de arte”. (...) Neste sentido, Jung propõe enxergarmos a obra de arte fundamentalmente numa relação compensatória à insuficiência ou unilateralidade do espírito de determinada época. O procedimento e a terminologia são os mesmos da análise da psicologia individual (...) Uma obra de arte que ofereça uma leitura simbólica parece servir ao mesmo propósito – para a coletividade e para uma época – a que serve o trabalho individual de um paciente com os símbolos em análise. (...) A intenção, a meu ver, não é transformar um poema, ou qualquer obra de arte, num paciente que está em análise. Não se trata de levar a poesia para o divã. Não se trata também de explicar o mistério da criatividade, o que seria uma estupidez – ou uma impossibilidade. Tampouco de substituir a crítica literária, ou mesmo a filosofia da arte, por uma reflexão “psicológica” necessariamente mais “rica” – pois agora com ferramentas originadas na prática da análise de pacientes, artistas ou não. Mas, sim, de tornar possível para a crítica de arte o que Jung tornou possível para o paciente da psicanálise: **justificar psicologicamente o esforço da apreciação simbólica e imagética**<sup>269</sup> (BARCELLOS, 2006.p.228-229).

A partir dessas considerações, é preciso resgatar o exemplo do próprio Jung e de outros autores *junguianos*, Tanto Jung quanto alguns de seus colaboradores e “sucessores” mais destacados, empreenderam, mesmo que de forma pontual (episódica e sem maiores desdobramentos), uma interpretação de obras de arte (ou de processos e tendências artísticas coletivas) através do método da amplificação simbólica, estendendo sua compreensão da imagem para o sentido mais amplo que ela poderia adquirir no contexto coletivo de uma época e de uma cultura. Ressalte-se o que o próprio Jung considerou a respeito do fenômeno psíquico da criação artística e do sentido da obra de arte na condição de evento de impacto coletivo: “sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a consciência da época, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos” (JUNG, 1991a. p.86).

A característica de síntese do processo criativo capacita a obra de arte a tornar-se um símbolo no qual o elemento pessoal e o transpessoal são concomitantes, efêmero e eterno mesclam-se. Isso deriva das noções tanto de Jung quanto de Neumann: o importante é que produtos criativos têm um significado coletivo, uma vez que, por meio deles, um complexo do inconsciente pessoal levou a personalidade para além de seus limites, para além do meramente individual, ou

---

com resultados profícuos (se é que tal diálogo já não esteja acontecendo de forma consistente, o que escapou até o momento, aos mapeamentos feitos pelo autor da tese).

<sup>269</sup> Grifo do autor da tese.

familiar, apresentando assim uma obra que, em maior ou menor escala, diz respeito a toda a coletividade (BARCELLOS, 2006. p.. 216).

Jung utiliza pontualmente a interpretação, através da amplificação simbólica, de obras de arte consagradas, estendendo tal abordagem às implicações socioculturais das imagens, tendo em vista seus possíveis conteúdos arquetípicos e a resposta dos públicos contemporâneos. Em relação às imagens visuais, é possível apontar pelo menos dois estudos importantes. Primeiro, uma rápida abordagem do trabalho de Picasso, publicada no livro “O espírito na arte e na ciência”.

PICASSO começa a pintar os quadros ainda objetivos em azul, o azul da noite, do luar e da água, o azul-Tuai do mundo inferior do Egito. Ele morre e a sua alma cavalga para o além. (...) A objetividade é marcada pela morte, expressa na **obra-prima horripilante das prostitutas adolescentes, sifilíticas e tuberculosas**. O motivo das prostitutas começa com a entrada no mundo do além onde “ele”, como alma desencarnada, se associa a um grande número das mesmas. Quando digo “ele”, refiro-me àquela personalidade em PICASSO que compartilha o destino do mundo inferior, aquele homem que, impelido pelo destino, não se dirige ao mundo da luz do dia, mas ao mundo da escuridão; aquele que não segue o ideal já reconhecido do belo e do bom, mas a força demoníaca de atração pelo feio e pelo mal. Esta vem à tona no homem moderno através de Lúcifer e do **anticristo**, gerando uma sensação de fim de mundo, envolvendo justo esse mundo claro da luz do dia com as neblinas do Hades, contaminando-o com uma decomposição mortal para finalmente dissolvê-lo, como numa região de terremoto, em fragmentos, linhas de ruptura, resíduos, escombros, farrapos e destroços inorgânicos<sup>270</sup>. **PICASSO e sua exposição são sinais dos tempos, tanto quanto as vinte e oito mil pessoas que vieram contemplar seus quadros**<sup>271</sup>. (...) Após os símbolos da demência experimentados na desintegração, seguem-se imagens que representam a reunião dos opostos: claro-escuro, em cima-embaixo, branco-preto, masculino-feminino, etc. Nos últimos quadros de PICASSO percebe-se, claramente, o motivo da união dos opostos em sua justaposição direta (JUNG, 1991a. p.124).

A título de ilustração, o autor da tese acredita que Jung, ao mencionar a “obra-prima horripilante das prostitutas adolescentes, sifilíticas e tuberculosas”, esteja se referindo ao seguinte quadro, da fase azul do pintor:

<sup>270</sup> No mesmo livro, ao se referir às representações fragmentárias e apocalípticas na arte moderna, Jung afirma ainda: “Num artista moderno não é a doença individual que provoca esta tendência, mas uma manifestação coletiva *do nosso tempo*. O artista não obedece a um impulso individual, mas a uma corrente coletiva, que, na verdade, não se origina diretamente do consciente, mas do inconsciente coletivo da psique moderna. Como se trata de uma manifestação coletiva, ela atua de forma idêntica nos mais diversificados terrenos, tanto na pintura como na literatura, na escultura e na arquitetura (JUNG, 1991a. p.102). “O artista é sem querer o porta-voz dos segredos espirituais de sua época e, como todo profeta, é de vez em quando inconsciente como um sonâmbulo. Julga estar falando por si, mas é o espírito da época que se manifesta e, o que ele diz, é real em seus efeitos” (JUNG, 1991a. p.107).

<sup>271</sup> Grifos do autor da tese.



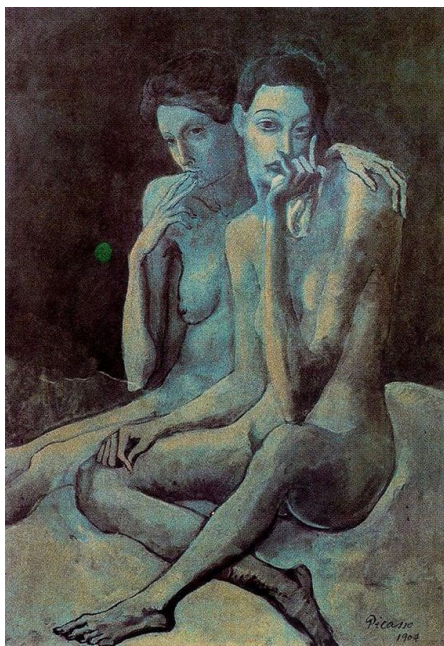


Figura 142

Um segundo exemplo, está no capítulo 3 (“O OVNI na pintura”) do livro “Um mito moderno sobre coisas vistas no céu” (JUNG, 1991d. p.67-84), onde o autor interpreta três obras pictóricas de diferentes artistas, de forma até mais aprofundada e extensa, em relação ao que foi feito com a obra de Picasso citada acima. O livro trata das visões de “discos voadores”, cujos relatos tornaram-se comuns e contundentes em meados do século XX, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Para Jung, o fenômeno seria oriundo de uma projeção do arquétipo do “si-mesmo”, experimentada por muitos indivíduos através dessas “visões”. A cisão do mundo provocada pela Guerra Fria e a iminência de uma guerra nuclear, demandaria um símbolo que promovesse a reintegração dos contrários na psique coletiva, através de imagens circulares que estariam aparecendo no céu, segundo a eloquente narrativa de muitas testemunhas.

As três pinturas interpretadas no texto conteriam a expressão deste mesmo movimento do inconsciente coletivo. A interpretação do quadro “O semeador de fogo” (de Erhard Jacoby) é particularmente elucidativa para o que se pretende demonstrar nesta seção da tese<sup>272</sup>. O quadro (que se vê na ilustração abaixo) mostra um gigantesco ser

<sup>272</sup> Os dois outros quadros interpretados por Jung neste texto (“A quarta dimensão”, de Peter Birkhäuser e um quadro “sem título” de Yves Tanguy) são ambos confrontados com a questão simbólica dos números “três” e “quatro”, na cultura ocidental cristã. Os elementos visuais presentes nestas imagens estão sempre em número de “quatro” (ou 3 + 1), tendo uma “quintessência” como centro, integrando o quarto elemento excluído pelo símbolo da Trindade. Estes quadros conteriam, portanto, uma variação da totalidade circular dos *mandalas*, motivo visual que vinha sendo projetado nos discos voadores (JUNG 1991d..p.74-84). O aspecto eventualmente “fálico” (formato de “charuto”) destes objetos que aparecem no céu, assunto

humanoide feito de fogo (cuja cabeça circular está separada do corpo) visto contra o céu noturno, a jogar “sementes de fogo” sobre uma cidade adormecida<sup>273</sup>.



Figura 143

Quis o benévolo destino que, no momento em que resolvi escrever estas notas, tomasse conhecimento da obra de um pintor, que, profundamente abalado pelos acontecimentos contemporâneos, reconheceu em nossa época o medo fundamental, o temor que se espalha pelo mundo inteiro de uma erupção catastrófica de forças destrutivas. Faz tempo que a pintura, seguindo a sua lei de transformar os temas mais fortes da sua época em formas visíveis, capta a

---

também brevemente tratado por Jung (1991d.p.22-23) neste mesmo texto, é significativo enquanto indício da vinculação entre a divindade solar (representada no catolicismo pela hóstia branca e circular) e o poder criativo fecundante dessa mesma divindade (poder expresso no “falo”). É exatamente aquilo que a obra de Matheus de Simone sugere (provavelmente sem a intenção consciente do autor) com a imagem de uma “hóstia fálica” na exposição “Eucarístico”, que será abordada no terceiro capítulo da tese.

<sup>273</sup> Neste mesmo texto Jung faz referência a um “quadro” (pintura?), que ele próprio “teria visto” em 1919, a descrevendo nos seguintes termos: “Embaixo, uma cidade que se estendia ao longo da beira mar, a vista cotidiana de um porto moderno com barcos, chaminés de fábricas fumegantes, fortes com canhões e soldados, etc. Acima, estende-se uma densa camada de nuvens, e sobre ela uma roda, uma ‘imagem marcante’, um disco brilhante, rotativo, dividido em quadrantes por uma cruz vermelha, uniforme. São dois mundos diferentes, separados por uma camada de nuvens, que não se tocam” (JUNG, 1991d. p.71). Esta descrição coincide de forma bastante aproximada com a pintura vista na página 125 do manuscrito original de “O livro vermelho”, recentemente publicado (JUNG, 2015). Seria, portanto, uma imagem interna do próprio autor, realmente “vista” (vislumbrada ou imaginada) por ele mesmo. Da mesma forma, as imagens de *mandalas* colocadas e rapidamente analisadas nas páginas 380 e 384 do livro “Os arquétipos e o inconsciente coletivo” (JUNG, 2014), que segundo o autor foram “feitas por um homem maduro”, também foram, na verdade, feitas pelo próprio Jung e constam igualmente n’O livro vermelho”, respectivamente nas páginas 105 e 163, referentes ao manuscrito original. Estes dois *mandalas* são mostrados na figura 127 da tese.

destruição das formas e a “quebra das tábuas da lei”, e cria quadros que, na mesma medida, abstraem o significado e o sentimento, e se destacam, tanto pelo “nonsense”, quanto pela falta de relação consciente com o espectador. (...) É a beleza do caos. É isso que esta arte preconiza e prega: um monte ostensivo de cacos da nossa cultura. (...) Mais ou menos consciente da analogia com o OVNI, o pintor criou no céu, sobre a cidade coberta pela escuridão da noite, um corpo incandescente, redondo, em rotação. Seguindo um impulso ingênuo de personificar, deu corpo, de forma insinuada, um rosto, transformado numa cabeça, separada porém do corpo, e que assim manifesta sua autonomia. Como a cabeça, também o corpo é feito de chamas. É a imagem gigantesca de um fantasmagórico “semeador que saiu para semear”. Ele semeia chamas; em vez de água, cai fogo do céu. Parece um fogo invisível, um “fogo dos filósofos”, pois a cidade não o percebe; também não acontece nenhum incêndio. Ele cai involuntariamente, como que sem motivo, aqui e ali, como as sementes da mão do semeador. Como um ser imaterial, a figura perambula entre as casas da cidade – dois mundos, que mutualmente se penetram, mas não se tocam. (...) O quadro poderia ser comparado a um sonho, que tenta esclarecer o sonhador de que, por um lado, o seu consciente habita um mundo banal-racional, mas que, por outro, está confrontado com a imagem noturna fantasmagórica de um “homo maximus” (homem muito grande). (...) Neste caso, **deveríamos presumir a existência de uma paranoia reprimida, que inquieta o próprio pintor. Com isso, todo o assunto se deslocaria para o campo patológico, e não representaria nada mais do que uma auto-afirmação neurótica, que se formou, como se diz, por baixo do pano. O aspecto aterrador de uma situação apocalíptica do mundo se transformaria, desta forma, naquele medo pessoal egocêntrico, que sente todo aquele que cultiva uma paranoia secreta, quer dizer, o temor de que a grandeza imaginada pudesse ser derrotada na coalizão com a realidade.**<sup>274</sup> A tragédia do mundo se transformaria na comédia de um pequeno fanfarrão. (...) A alusão a algo importante certamente não está só no tamanho e na estranheza da figura, mas, também, na numinosidade dos seus fundos inconscientes simbólico-históricos. (...) A figura se revela, em todos os seus traços, como arquetípica (...). Ela supera a figura humana como um rei arcaico, ou um deus; ela não é feita de carne e osso, mas de fogo, a sua cabeça é redonda como um corpo celeste, como no anjo do Apocalipse (Ap 10,1), cuja testa é circundada por um arco-íris, cujo “semblante brilha como o sol”, e cujos pés ardem como “colunas de fogo”; ou como as cabeças em forma de estrela dos deuses dos planetas, nas ilustrações medievais. (...) todas as características da figura que semeia fogo estão saturadas da tradição, em parte através da transmissão bíblica consciente, em parte, através de uma disposição hereditária para reproduzir imagens e idéias semelhantes, mas autóctones (JUNG, 1991d. p.67-69).

Em relação aos colaboradores e “sucessores” de Jung, é oportuno voltar aqui ao empenho altamente profícuo (e pioneiro no Brasil) de Nise da Silveira, já brevemente mencionado na seção anterior. Seu trabalho está registrado principalmente nos livros “Imagens do Inconsciente” e “O Mundo das Imagens”. Cabe destacar, muito a propósito, o extremo e criterioso cuidado da autora em circunscrever sua abordagem das obras gráficas e pictóricas de seus pacientes (ou “clientes”) ao ponto de vista médico e

---

<sup>274</sup> Perceba-se que neste trecho da citação, grifado pelo autor da tese, Jung divaga brevemente sobre uma possibilidade de leitura personalista da obra (abordando uma possível neurose do artista), antes de tecer as considerações a respeito da natureza arquetípica da imagem e de seu significado coletivo para aquele momento da humanidade.

terapêutico (“as obras de arte de nossos pacientes são tratadas como prontuários médicos”, teria dito Nise), sem qualquer intenção **apriorística** de estender, por sua própria iniciativa, o trabalho interpretativo das obras ao nível de uma abordagem sócio cultural. O reconhecimento de alguns de seus pacientes enquanto “artistas”, pelo circuito de exposições e galerias, abalizado pela crítica especializada, foi resultado, ainda assim, de uma atitude generosa e visionária de Nise. Ela permitiu tal abordagem, de um olhar externo à clínica, ao compreender que o conteúdo do inconsciente coletivo que assalta de forma devastadora aquelas personalidades individuais “adoecidas”, constitui-se também fonte para a expressão e elaboração estética (através da atividade lúdico laboral com materiais específicos, da tinta ao barro maleável) de processos vitais que ocorrem nas mentes em geral. Ficaria assim a critério do meio sócio cultural (através de seus críticos e curadores, como foi o caso de Mário Pedrosa), reconhecer-lhes este “valor artístico”, o que de fato veio a ocorrer.

Mesmo que o foco principal (prioritário) do trabalho de Nise tenha sido a clínica, no livro “O Mundo das Imagens” encontra-se a minuciosa interpretação do desenho de um adolescente, não identificado no texto enquanto paciente psiquiátrico, que descreve uma situação concernente ao coletivo contemporâneo, a partir de uma expressão imagética individual (que se vê abaixo na figura 143). “É em relação às imagens arquetípicas que o método da comparação histórica tem plena aplicação, tanto no campo da **pesquisa teórica** quanto no da prática clínica” (SILVEIRA, 1992. p.87). A imagem feita pelo garoto é, dessa forma, tratada como uma espécie de “radiografia” (ou “testemunho”, na palavra usada por Nise) desta situação arquetípica que estaria se processando em nível sócio cultural global (não somente brasileiro).



Figura 144

Nos sonhos de nossos contemporâneos revela-se o processo de aproximação de opostos. Se o animal reclama seus direitos, o encontro do espírito com a natureza terá de realizar-se agora conscientemente, num nível mais alto, acima da luta inconsciente entre os dois extremos contrários. O movimento de aproximação de opostos está se revelando modernamente no mundo inteiro nas lutas ecológicas, resultantes não só de interesses econômicos, mas de uma progressiva elevação do nível de consciência, capaz de uma visão da unidade de todas as coisas. (...) A intuição do artista apreende, no inconsciente, os movimentos de aproximação de opostos<sup>275</sup>. (...) Outro testemunho do mesmo processo inconsciente é a pintura de um menino de catorze anos, do norte do Brasil, realizado para servir de cartão de boas festas do Natal de 1963. Nela vemos uma Nossa Senhora bem pouco convencional. A cabeça está desprovida da constante auréola de santidade e os olhos não se dirigem para o alto, mas estão voltados para dentro e para baixo. O manto é curto e de cor vermelha, significando a parte ainda restrita concedida aos afetos, num conjunto de vestes onde predomina a espiritualidade do azul. Habitualmente vemos a Virgem pousar os pés sobre o globo terrestre ou sobre o crescente lunar, ambos símbolos femininos, parecendo que a lua representa a amada, a noiva, enquanto a terra corresponde às qualidades maternas. Terra ou lua são substituídas nessa pintura pela cabeça de um gato. As orelhas do gato, configurando as pontas do crescente, indicam as conexões deste animal com a lua; sua cor preta e seu aspecto misterioso caracterizam sua natureza ctônica. Note-se que os pés da Virgem não pousam apenas sobre a cabeça do animal;

<sup>275</sup> Na sequência do texto, antes de analisar o desenho do menino brasileiro anônimo, Nise faz referência a um quadro de Di Cavalcanti, onde vê uma forma de integração entre o símbolo religioso (a cruz cristã) e o elemento visual que remete a sensualidade e ao instinto (os seios da mulher e o gato em seu colo): “Di Cavalcanti pintou uma mulata que tem entre os seios opulentos, quase nus, um grande crucifixo e, sobre os joelhos, um gato preto. Cruz e gato são o centro da tela”. (NISE, 1992.p.120). Não existe a referência exata da imagem, mas provavelmente trata-se do quadro “Mulata com gato preto” (de 1966), que será usado enquanto referência para a construção de uma imagem no quarto capítulo da tese.

porém, a borda das vestes e pés parecem mergulhar dentro de sua cabeça. O intenso azul dos olhos do gato é o azul da túnica da Virgem, visto através de suas órbitas, e as pontas dos pés da santa aparecem como os dentes caninos do animal. Assim, parte de seus membros inferiores deve estar encravada no interior da cabeça do animal. O nariz do gato (faro), em cor vermelha e forma de coração, figura a intuição em atividade na esfera afetiva. Na testa do gato preto vê-se, entretanto uma mancha branca, pois no interior do Yin há sempre uma semente Yang; dentro do negrume, da matéria, está sempre contida uma parcela de brancura, uma centelha de espírito”. (SILVEIRA, 1992, p. 120-121).

Perceba-se que Nise “interpreta” sem explicar, apenas construindo um enunciado a partir da imagem, com sutis sugestões de significado: o Yang (claro) contido no Yin (escuro), a lua amada e a terra mãe, o pequeno manto vermelho do afeto sobre a grande túnica espiritual azul, etc.<sup>276</sup> Esta observação é de suma importância, como se verá a seguir, não só para explicitar o método, mas principalmente para exemplificar uma forma de utilizá-lo: de maneira mais imaginativa e menos racional linear, **imaginando a partir da própria imagem**, de forma intuitiva e holística.

Marie-Louise von Franz compara a procura do **sentido** dos símbolos à tentativa de alcançar, seguindo-lhe as pegadas, um cervo fugitivo particularmente rápido. O caçador deverá adestrar-se por meio de longos exercícios até tornar-se capaz de empreender seu objetivo. A captura do cervo é sempre delicada, pois **o animal deve ser apanhado vivo**. Outros métodos e técnicas mais fáceis ensinarão a esquartejar o servo, a dissecar-lhe as vísceras para examiná-las aos pedaços. O método que M.-L. von Franz desenvolve vê em cada imagem simbólica um organismo vivo que encerra em seu âmago profundas significações (NISE, 1992, p.94).

Também Aniela Jaffé, já mencionada no primeiro capítulo, (a propósito da obra de Marcel Duchamp), realiza uma rápida, mas importante, interpretação do significado simbólico das artes visuais no mundo contemporâneo, no texto “O simbolismo nas artes visuais”, publicado no livro “O Homem e seus Símbolos”. É curioso e sintomático que este artigo esteja incluído exatamente na publicação que pretende constituir-se em grande síntese, acessível ao público leigo em psicologia, da obra de Jung (publicação à qual ele resistiu durante algum tempo). Este livro traz uma série de grandes artigos escritos por diversos colaboradores de Jung e por ele próprio. No texto de Aniela Jaffé há rápidas interpretações de algumas obras, mas o escrito se concentra na apresentação dos maiores e mais recorrentes motivos imagéticos simbólicos na arte em geral: o animal, a pedra e o círculo. É dedicada também especial atenção à arte moderna, ela mesma entendida

<sup>276</sup> Esta abordagem feita por Nise mostra de maneira exemplar um processo inconsciente de transformação do símbolo através da imagem. É improvável dizer que o garoto de 14 anos tivesse alguma intencionalidade consciente nas mudanças operadas na imagem clássica da Virgem Maria: o olhar fechado e voltado para baixo, a cabeça de um gato substituindo o crescente lunar ou o globo terrestre.

enquanto forma de expressão simbólica dos conflitos psíquicos de nossa época: a alma secreta das coisas (percepção contraposta ao racionalismo que retira o aspecto sagrado da natureza na modernidade), a fuga da realidade (que faz o artista voltar-se para si mesmo, na direção de representações abstratas, ante um mundo cada vez mais caótico e hostil) e a busca final pela união dos contrários (que surge exatamente pela necessidade de superação da cizânia desagregadora anterior). Trata-se de referência fundamental para o mapeamento de uma aplicabilidade da visão *junguiana* (sobre os processos psíquicos) ao fenômeno artístico coletivo. Para os objetivos dessa tese, cabe ressaltar novamente esta afirmação de Anila Jaffé sobre as relações entre arte e religião<sup>277</sup>:

Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interação entre religião e arte (JAFFÉ, [1989?].p.232)

Uma última obra que merece menção é o livro de Eric Neumann “Art and creative unconscious” (ainda inexplicavelmente sem tradução oficial e publicação em português), que constitui também importante referência, enquanto base teórica para aquilo que se levanta nessa tese ou para qualquer estudo da arte que pretenda orientar-se pelo pensamento *junguiano*. Na abordagem da performance de Antônio Obá, a ser feita no terceiro capítulo da tese, será utilizada a leitura simbólica do quadro de Leonardo da Vinci, “Sant’Ana com a Virgem e o menino” (em analogias com o arquétipo da Grande Mãe e da “anima” expressa na figura de Sophia, a divindade da sabedoria) feita por Neumann neste mesmo livro. No momento, cabe registrar a análise que o autor traz a respeito das mudanças civilizatórias (concernentes ao coletivo) que possuem fundamento arquetípico, mas são expressas através do trabalho individual do artista (ainda que a partir de elementos do inconsciente coletivo). Ou seja, retornando ao questionamento da seção

<sup>277</sup> A este propósito, pode-se mencionar também o interessante trabalho de Edward Edinger, no livro “O encontro com o Self”, que traz uma abordagem da obra pictórica do artista britânico William Blake, obra em que este artista traduz em imagens “O Livro de Jó”, do Antigo Testamento. Percebe-se que Blake não produz desenhos meramente ilustrativos, mas estabelece com a narrativa bíblica um trabalho de releitura imagética criativa, acrescentando elementos simbólicos a princípio alheios ao conteúdo do texto. Edinger, por sua vez, utiliza as imagens do artista para estabelecer analogias simbólicas com uma das etapas cruciais do processo psicológico de individuação que dá nome ao livro, ou seja, “o encontro com o arquétipo do si-mesmo”.

anterior, fala-se aqui da “transformação do símbolo no tempo e no espaço, a partir do arquétipo e da percepção do artista”.

It is difficult if not impossible to analyze the art of our own time, because we ourselves still live entirely within the psychic field of which it is part. (...)

In Fig.2, you will find a diagram of a "balanced" culture, showing a collectivity and an epoch integrated with a cultural canon. The semicircle is the arch supporting the supreme values of the time, the symbols, images, ideals that constitute the transpersonal medium in which the psychic-spiritual existence of the collectivity is rooted. An archetype of the collective unconscious is associated with each of these supreme values. And we may say that the depth and force of an archetype, which is perceived through its projection into a supreme value of the cultural canon, are commensurate with the elevation of its position in the celestial arch.

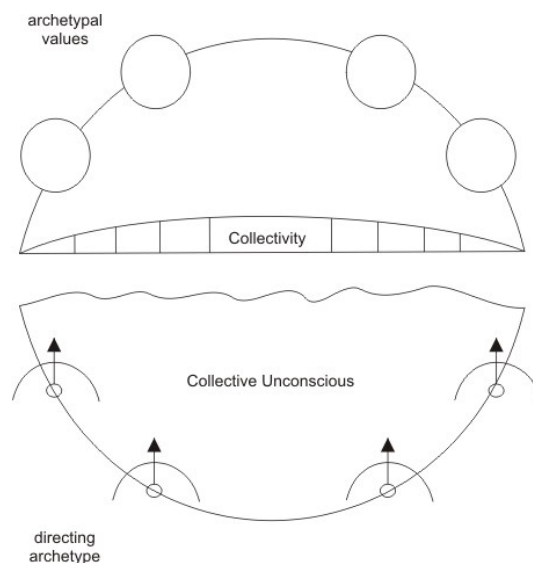


Fig. 2

For the collectivity the world of the cultural canon is a transpersonal as the world of the collective unconscious. The bond between the upper and lower semicircles, and between those two end the psyche of the group and of the individual, is unconscious.

The unity of life in this relatively self-contained sphere is secure and ordered as long as the higher corresponds to the lower. For in a balanced culture the collectivity and the individual integrated with the group are fed by the forces of the unconscious. In part, these forces flow into the personality through consciousness, which stands in direct communication with the constellations of the cultural canon in religion, art, custom, science, and daily life; in part, the unconscious is set in motion by the archetypes embodied in the cultural canon.

The diagram in Fig.3 represents the disintegration of the canon, characteristic of our time and the century or two preceding it. The equilibrium in the tension of the psychic field has been lost. In my figure the archetypes forming the canon seem to be fading out. The symbols corresponding to them disintegrate and the arch collapses because the underlying order has broken down. Just as a hive of termites or bees falls into chaos and panic as soon as the central power vested in the queen is destroyed, here too chaos and panic arise when the canonic order crumbles. (...)



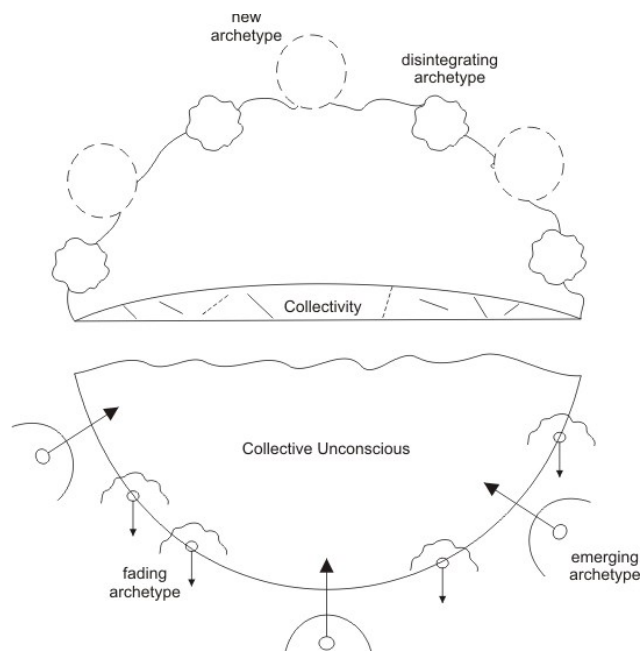


Fig. 2

Only at rare intervals, when the clouds part in the dark sky of the crumbling canon, do a few individuals discern a new constellation, which already belongs to the new canon of transpersonal values and foreshadows its configuration.<sup>278</sup>(NEUMANN, 1974. p. 107-110).

A exposição relativamente extensa, feita acima, do trabalho de três célebres autores *junguianos* com a interpretação psicológica de obras e fenômenos artísticos,

<sup>278</sup>(Tradução livre do autor da tese) “É difícil, senão impossível, analisar a arte de nosso tempo, porque nós mesmos ainda vivemos inteiramente dentro do campo psíquico do qual ela faz parte. (...) Na Fig.2, você encontrará um diagrama de uma cultura "equilibrada", mostrando uma coletividade e uma época integradas a um cânone cultural. O semicírculo é o arco que sustenta os valores supremos da época, os símbolos, as imagens, os ideais que constituem o meio transpessoal no qual se enraíza a existência psíquico-espiritual da coletividade. Um arquétipo do inconsciente coletivo está associado a cada um desses valores supremos. E podemos dizer que a profundidade e a força de um arquétipo, que é percebida por sua projeção em um valor supremo do cânone cultural, são proporcionais à elevação de sua posição no arco celeste. Para a coletividade, o mundo do cânone cultural é tão transpessoal quanto o mundo do inconsciente coletivo. A ligação entre os semicírculos superior e inferior e, entre esses dois extremos, a psique do grupo e do indivíduo, é inconsciente. A unidade da vida nesta esfera relativamente independente é segura e ordenada enquanto o superior corresponder ao inferior. Pois em uma cultura equilibrada a coletividade e o indivíduo integrado ao grupo são alimentados pelas forças do inconsciente. Em parte, essas forças fluem para a personalidade através da consciência, que está em comunicação direta com as constelações do cânone cultural na religião, arte, costumes, ciência e vida cotidiana; em parte, o inconsciente é posto em movimento pelos arquétipos incorporados no cânone cultural. O diagrama da Fig.3 representa a desintegração do cânone, característica do nosso tempo e do século ou dois que o precedem. Perdeu-se o equilíbrio na tensão do campo psíquico. Na minha figura, os arquétipos que formam o cânone parecem estar desaparecendo. Os símbolos correspondentes a eles se desintegram e o arco desmorona porque a ordem subjacente foi quebrada. Assim como uma colméia de cupins ou abelhas cai no caos e pânico assim que o poder central investido na rainha é destruído, aqui também o caos e o pânico surgem quando a ordem canônica desmorona. (...) Somente em raros intervalos, quando as nuvens se abrem no céu escuro do cânone em ruínas, **alguns indivíduos discernem uma nova constelação, que já pertence ao novo cânone dos valores transpessoais e prenuncia sua configuração**”.

contribui para a sedimentação de uma referência metodológica. O questionamento central aqui, pode ser assim resumido: se o símbolo possui, em níveis diversificados, uma eficácia viva, não só sobre a consciência individual, mas sobre a disposição e a cosmovisão de um coletivo, em que medida o método da amplificação simbólica pode lançar alguma luz sobre a recepção e as reações coletivas a este símbolo? Antônio Obá e Matheus de Simone evocam hoje, em suas obras, símbolos culturais (imagens simbólicas) que plasmaram durante séculos a presença viva dos arquétipos da Grande Mãe (Virgem Maria) e do Homem Deus sacrificado (Jesus), para milhões de pessoas. Mais que isso, eles promovem uma reelaboração conceitual dessas imagens, de maneira consideravelmente complexa (o que é próprio da arte contemporânea) reposicionando estes símbolos culturais entre outros elementos também eventualmente simbólicos (falo, máscara, beijo, bacia de madeira, pó branco, corpo nu, etc). Não se trata então de “colocar o artista no divã” (como ironizou acima Gustavo Barcellos) ou de levar em consideração o “poder terapêutico da imagem”, mas de compreender a inserção e a ressonância dessas obras no ambiente espiritual de uma época e de um lugar: o Brasil no início do século XXI. Ou seja, interpretar a obra de arte procurando compreender seu significado e seu poder de mobilização de afetos no coletivo (ou no social).

### 2.3.3 O método “imaginativo” de James Hillman

Essa possibilidade de uma “interpretação cultural” da imagem simbólica na arte, a partir de Jung, foi elaborada, como se verá, de maneira mais sistemática e consequente por James Hillman. Ele chama seu próprio método de interpretação de “método imaginativo”, assim como sua psicologia deixa de ser “analítica” para ser chamada de “arquetípica”.

A utilização das categorias do pensamento junguiano na apreciação da cultura de modo geral, ou para o tratamento psicológico de trabalho criativo em particular, por intelectuais fora desse círculo, no entanto, ainda é muito tímida. O enfoque reductivo freudiano<sup>279</sup> parece ter oferecido condições mais favoráveis para sua assimilação nos domínios da reflexão cultural. O trabalho dos teóricos

<sup>279</sup>Cabe mencionar que Freud, em suas tentativas pontuais de interpretação de obras de arte, particularmente nos textos “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” e “O Moisés de Michelangelo”, adotou compreensivelmente (levando-se em consideração o perfil de seu pensamento), uma abordagem quase exclusivamente personalista, ou seja, compreendendo as obras de arte enquanto sinais e sintomas de pré-disposições psíquicas dos respectivos artistas, a partir de suas histórias e traumas pessoais (ou do pouco que se conhece deles). Tem-se aqui outro paradoxo intrigante: exatamente o escopo teórico freudiano, bem mais personalista, tem sido muito mais amplamente utilizado para interpretações do fenômeno artístico em sua dimensão sociocultural.

da vertente junguiana da psicologia **arquetípica** (grifo do autor da tese) constitui, seguramente, uma exceção (BARCELLOS, 2006.p.213).

Quando se fala de uma psicologia arquetípica, em primeiro lugar está-se tentando escapar do enquadre analítico. Não propriamente excluí-lo, mas deixar de estarmos restritos a ele. “Arquétipo” é uma ideia que permite não só abordar, compreender e atuar na análise individual de pacientes, mas também na compreensão e no aprofundamento de eventos da cultura em geral, daquilo que está, digamos, “fora” dos consultórios. Arquétipo pertence ao humano, mas também ao mais que humano. Isso traz uma aplicação da perspectiva e do campo da psicologia que nos permite utilizar as categorias do pensamento junguiano na análise também das coisas do mundo e da cultura em geral. (...) Não importa mais, por exemplo, especular sobre a existência incognoscível do arquétipo (...), pois ele, o arquétipo, já se encontra sempre na sua realização, na sua atualização, que é a *imagem arquetípica* (BARCELLOS, 2012. p.79-80).

Buscando uma compreensão do termo “criatividade” em James Hillman, encontra-se já no início de sua explanação uma advertência, que pode ser entendida enquanto uma aula de interpretação segundo seu próprio método “imaginativo”. Ele considera que a palavra criatividade “se tornou um símbolo conceitual que sustenta as projeções de esperança e individualidade livre – até mesmo, talvez, da própria sobrevivência”. Sendo assim, ao propor definir a criatividade, ele sustenta: “podemos especular e fantasiar e com nosso logos contar uma história, isto é, confabular um pouco, apresentando um mitologema como contribuição à criatividade, para celebrá-la, comungar com ela; mas não nos encarregaremos de seu sacrifício (,,), nem de seu desmembramento ritual, por meio da análise psicológica. Portanto não haverá definição, que limita e corta, mas uma **amplificação que estende e relaciona** (HILLMAN, 1994.p.37). Citando o próprio Hillman, Gustavo Barcellos (2012, p.79) registra ainda: “nosso método, além do mais, não interpreta a imagem, mas fala com ela. Não pergunta o que a imagem significa, mas o que ela quer”.

Dessa forma, “ficar com a imagem” transformou-se na “única e rigorosa indicação técnica” ou regra básica no método da psicologia arquetípica. (...) As imagens psíquicas são encaradas como fenômenos naturais, são espontâneas, quer seja no indivíduo, quer seja na cultura, e necessitam, na verdade, ser experimentadas, cuidadas, consideradas, entretidas, respondidas. **As imagens necessitam de respostas imaginativas, não de explicação** (grifo do autor da tese). No momento em que interpretamos, transformamos o que era essencialmente natural em conceito, em linguagem conceitual, afastando-nos do fenômeno, Uma imagem é sempre mais abrangente, mais complexa, que um conceito (BARCELLOS, 2012. p.91).

É necessário lançar aqui um novo questionamento: em que medida é possível interpretar racionalmente um símbolo (na acepção *junguiana*), especialmente o símbolo expresso através da arte, sem anular sua própria razão de ser, que consiste, afinal de

contas, em comportar e trazer à tona o incognoscível? O símbolo interpretado é fatalmente um fóssil ou retrato póstumo daquilo que foi um símbolo “vivo”, em qualquer nível: do mais cultural e convencional, ao mais espontâneo e inconsciente.

Resolver o símbolo é o mesmo que soltar a libido num caminho direto ou, ao menos, força-la a uma aplicação direta. O símbolo vivo, porém, esconjura esse perigo. Um símbolo perde, por assim dizer, sua força mágica, ou, se quisermos, sua força redentora, logo que for conhecida uma solucionabilidade. Por isso, um símbolo ativo tem que ter uma constituição inexpugnável. Deve ser a melhor expressão da cosmovisão de uma época, simplesmente insuperável em seu significado, e estar tão distante da compreensão que faltem ao intelecto crítico todos os meios de solucioná-lo validamente e, finalmente, sua forma estética deve ser tão adequada ao sentimento que nenhum argumento sentimental possa erguer-se contra ele (JUNG, 1991b. p.229).

Esta afirmação de Jung parece referir-se ao símbolo em sua extrema vivacidade e eficácia, “insuperável” para a “cosmovisão de uma época”. É possível submeter qualquer obra de arte com caráter simbólico, mesmo as de menor impacto coletivo, a este critério? Importante ponderar, a este propósito, sobre o interesse algo determinado, patente nesta tese, em “compreender” o significado ou “sentido” das imagens, de seus temas e seus elementos formais<sup>280</sup>. É compreensível que a abordagem *junguiana*, neste caso, como tem sido recorrente observar no mais das vezes, conduza a resultados que podem ser considerados decepcionantes ou reducionistas. Traduzindo em linguagem verbal espontânea, sentimental (anímica) do autor da tese, ao final da interpretação poder-se-á dizer: “mas afinal de contas, no fundo, era **isso** que tal imagem trazia em si para dizer ao mundo”? É relativamente fácil observar que tal impressão se deve à natureza do método da amplificação simbólica: ele visa, em sua origem, a compreensão do fato psíquico expresso na imagem, essencialmente em seus desdobramentos empíricos para a

<sup>280</sup> O artista ou indivíduo que se dedica, mesmo para fins terapêuticos ou recreativos, a uma elaboração estética qualquer (desenho, pintura, poesia, composição musical, dança, performance, etc) pode se deparar com este impasse já no ponto de origem da obra ou atividade lúdica. Jung se detém sobre esta questão de maneira muito assertiva em seu texto dedicado à função transcendente: “Há pessoas (...) que nada vêem ou escutam dentro de si, mas suas *mãos* são capazes de dar expressão concreta aos conteúdos do inconsciente. Esses pacientes podem utilizar-se vantajosamente de materiais plásticos. (...) O perigo da tendência estética consiste na supervalorização do formal ou do valor ‘artístico’ dos produtos da fantasia que afastam a libido do objeto fundamental da função transcendente, desviando-a para os problemas puramente estéticos da formulação artística. O perigo do desejo de entender o sentido (**do**) material tratado está em supervalorizar o aspecto do conteúdo que está submetido a uma análise e a uma interpretação intelectual, o que faz com que se perca o caráter essencialmente simbólico do objeto. (...) Até onde é possível, no momento, tirar conclusões de caráter mais genérico, a formulação estética precisa de compreensão do significado do material, e a compreensão, por sua vez, precisa da formulação estética. As duas se completam, formando a função transcendente” (JUNG, 199c. p.16-18). A arte contemporânea costuma trazer para o processo de criação este dilema (racional *versus* intuitivo), buscando quase sempre alguma elaboração conceitual das imagens que estão em jogo na obra.

vida do indivíduo em tratamento na clínica de psicologia (apesar de Jung, Neumann, Nise e outros, terem eventualmente estendido o método para a esfera do coletivo). Retorna-se aqui ao velho dilema da impossibilidade ou da impropriedade de se “explicar” a obra de arte, eliminando exatamente aquele “mistério”<sup>281</sup> que lhe seria próprio. É o próprio Jung quem adverte quanto a este respeito:

Falamos tanto sobre o sentido e significação da obra de arte, que já não podemos ocultar a dúvida que nos assalta em princípio: será que a arte realmente “significa”? Talvez a arte nada “signifique” e não tenha nenhum “sentido”. Talvez ela seja como a natureza que simplesmente *é* e não “significa”. Será que “significação” é necessariamente mais do que interpretação, que “imagina mais do que nela existe” por causa da necessidade de um intelecto faminto de sentido? (...) Ela não precisa de sentido. A pergunta sobre sentido nada tem a ver com arte. Se me colocar dentro da obra de arte, tenho que submeter-me à verdade dessa afirmação. Quando, porém, falamos da relação da psicologia com a obra de arte, já estamos fora da arte e nada mais nos resta senão especular e interpretar para que as coisas adquiram sentido, caso contrário, nem podemos pensar sobre o assunto (JUNG, 1991a. p 66).

Face a esta afirmação de Jung, que situa seu método “fora do campo artístico” e o circunscreve (com razão) ao empirismo psicológico, será proposto aqui, enquanto método alternativo de interpretação, “não sair totalmente da arte”. Deve-se ouvir Von Franz (via Nise da Silveira, já referenciada acima) e perseguir o “cervo-símbolo fugitivo” para, quem sabe, se não captura-lo, ao menos tocá-lo em vida, com seu **constante (permanente) dever de significados**<sup>282</sup>. Isto equivale a buscar um sentido menos no terreno do científico racional e mais no intuitivo imagético. Nas palavras de James Hillman: “ficar com a imagem” (mesmo que na forma de metáforas verbais discursivas). Imaginar símbolos de símbolos, a partir da imagem.

Qualquer procedimento hermenêutico, qualquer intervenção do analista que possa ser caracterizado como interpretação conceitual necessariamente perderá a imagem. (...) Com esses procedimentos de amplificação da pesquisa simbólica, Jung estava realmente se dedicando ao desconhecido, ao misterioso, sem querer torna-lo conhecido, sem querer transformar o desconhecido em conhecido. (...) Quando um procedimento interpretativo ou simbólico direto é abandonado – ainda que haja amplificação, ainda que se busque um entendimento – procura-se olhar para as imagens como imagens, apresentações, sem precisar interpretar, procurando, através de procedimentos que podem “abrir” a imagem, ouvir o que

<sup>281</sup> Embora a negação deste componente “mistificador” (algo romântico) da arte seja precisamente o objetivo de muitos artistas contemporâneos, que buscam uma arte “conceitual”. Um crítico conhecido do autor da tese define a arte conceitual com a frase irreverente: “são obras de arte que precisam de **bula**”.

<sup>282</sup> No decorrer na escrita da tese, o autor sonhou com esta frase colocada no texto em negrito: **o símbolo é um constante (ou permanente) dever de significados**.

a imagem está querendo dizer. (...) **O que é difícil de vislumbrar, dentro de um paradigma fortemente conceitual como o da psicologia, é poder responder às imagens em seus próprios termos, ou seja, imaginando**<sup>283</sup> (BARCELLOS, 2012. p.92-94).

Lançar luz racional sobre o mistério *numinoso*, que já possui “luz própria”, pode obscurecer esta luz (o *numen*, a radiação sutil que emana deste mistério). Retomando aqui a metáfora da fotografia: dois raios de luz se anulam quando incidem sobre o mesmo ponto de um objeto (ao contrário de se somarem em dois, produzindo uma luz duplamente mais intensa, permanecem com luminosidade de um só). Esta é uma regra básica da fotografia: dois *spots* (ou lâmpadas), com potência (ou luminosidade) de 1000 *watts* cada, incidindo sobre uma mesma superfície, não produzem a luminosidade de um *spot* de 2000 *watts*. Então cabe aqui a pergunta: por que buscar uma forma de interpretação da obra de arte no trabalho acadêmico científico se, para o bem da verdade, alcança-se com isso uma redução (ou no máximo a manutenção) de sua potência *numinosa* enquanto obra de arte, ou seja, de sua significação afetiva e poder de atuação sobre a sensibilidade de seu público?

O resultado (impacto) empírico de uma obra de arte sobre a sensibilidade e as atitudes do indivíduo e do grupo é um dado inexorável, observável e mensurável na realidade. Nesta tese, está se falando em reações virulentas que atingiram as esferas pessoais, públicas, religiosas, políticas e até judiciais. Aproximar-se deste fenômeno através de um método científico no âmbito da academia é não só concernente ao coletivo, mas algo que se depreende da vontade (instância) anímica do pesquisador, enquanto interesse e motivação inescapáveis. A busca de um método que minimize a flagrante conspurcação da obra de arte pela interpretação racionalista, é o antídoto possível, mas não de eficácia certa, com o qual é necessário se haver em favor de alguma honestidade intelectual, no trânsito por este terreno pantanoso. É aqui que o método “imaginativo” de Hillman pode se somar ao método da “amplificação” de Jung.

A amplificação simbólica, como já observado, implica paradoxalmente em uma “redução”<sup>284</sup>. O método subtrai da imagem suas “cores” e roupagens idiossincráticas (particulares), sobrepuja a linguagem narrativa e pictórica dos mitos, até se aproximar, ao máximo possível, de sua base ou matriz arquetípica mais geral ou “ampla” (em si mesma,

<sup>283</sup> . Grifo do autor da tese

<sup>284</sup> Ou naquilo que James Hillman (1997) chama quase poeticamente de “baixar”, em seu livro “O código do ser”. Na linguagem popular brasileira, se diria “baixar a bola”.

incognoscível). Sendo assim, da maneira estrita como é aplicada na clínica (normalmente para abordagem de um sonho ou, eventualmente, de uma produção imagética estimulada) a interpretação simbólica de uma obra de arte via “amplificação”, fora do contexto da clínica, poderá levar a um resultado ou conclusão (como já foi observado acima) decepcionante ou irritantemente banal (de caráter prosaico ou mesmo infantil). E é compreensível que assim o seja, pois tal interpretação traz a imagem de um campo inconsciente atemporal (eterno) e coletivo (potencialmente épico, universal e dramático) para o cotidiano, para o aqui e agora da vida.

Na esfera artística, portanto, para o artista e para o público, esse procedimento poderá soar como nada menos que “a morte da obra”, a revelação de seu “mistério”, a destituição de seu poder mágico ou sagrado. A chamada “iniciação aos mistérios” de uma religião tem exatamente essa função: preservar a força *numinosa* do mistério. Apenas ao iniciado (que se entrega ao mistério) é permitido o acesso consciente àquela experiência “mística”, que possui função e eficácia extática e transformadora. A raiz etimológica da palavra “misticismo” é a mesma de “mistério” e remete também a “mistura”, ou seja, a síntese simbólica que une e reconcilia o consciente e o inconsciente, o conhecido e o desconhecido, mesmo que de maneira irracional (através do êxtase, do enlevo e da empatia).

O remédio em doses equivocadas ou aplicado no momento inadequado, pode funcionar como veneno. Assim, o que na clínica pode ter efeito terapêutico, na interpretação da cultura pode conduzir ao mero esvaziamento da fruição artística ou, em termos populares, ao “fim da brincadeira” (do encanto, do embevecimento, do lúdico). É por essa razão que o método “imaginativo” de James Hillman (que não apela, pelo menos **a princípio e a rigor**, ao paralelismo externo dos mitos e à racionalização conceitual) pode preservar a obra em sua dimensão efetivamente simbólica: seu significado é amplificado não pela análise descritiva, mas pelo **diálogo criativo com outras imagens**. Algo do mistério inicial é mantido ou mesmo agregado com algo para além dele<sup>285</sup>.

A interpretação simbólica pede novos símbolos. Interpretar adequadamente um símbolo, sem feri-lo de morte ou esvaziá-lo, só é possível com a produção de um outro

---

<sup>285</sup> Para efeitos de aplicação na clínica, tal método implicaria a “constelação de um novo arquétipo” na psique do indivíduo, o que demandaria, por parte do psicólogo, uma nova e mais **complexa** abordagem no trabalho terapêutico. Esta abordagem escapa aos limites dessa tese, na medida em que se trabalha aqui com um fenômeno cultural e não com o tratamento de uma personalidade individual.

símbolo, ou de uma outra imagem de conteúdo simbólico. A interpretação simbólica, sob esta premissa, requer um processo criativo que guarde algum grau de espontaneidade e, portanto, de expressão do inconsciente de quem interpreta. “Uma imagem nos toca em algum complexo e, óbvio, inclinamo-nos a cantá-la na direção do complexo. Não existe um trabalho puro, objetivo ou científico com imagens. Somos sempre nós mesmos na imagem e, por causa disso, inconscientes. (...) Meu movimento parte da imagem e para ela sempre retorna” (HILLMAN, 2018. p.38).

Traduzindo o termo *phatos* não como “sofrimento”, mas como “emoção intensa”, a *empatia* seria então uma “emoção compartilhada”. Quando se dá *empatia* estética, a obra de arte se torna concernente ao observador, por ter tocado seu inconsciente. “As imagens evocam e (...) carregam mais inconsciente com elas. Elas falam para o inconsciente, ao passo que os conceitos falam para a consciência. (...) Imagens dão corpo, conceitos removem corpo” (HILLMAN, 2018. p.81-83). O sonho do artista torna-se, sob essa perspectiva, o sonho do observador (a fantasia deste, passa a fazer parte da fantasia daquele). Portanto, as associações imagéticas feitas por este observador que interpreta (no caso aqui, o autor da tese), também passam a constituir material relevante para a interpretação da obra.

Assim, cada pessoa e cada época dão a seus símbolos uma nova roupagem, e aquela “verdade eterna” que o símbolo transmite é capaz de nos falar com um esplendor sempre rejuvenescido. A “transformação dos deuses” em nosso mundo interior e exterior é inesgotável e incessante. Portanto, pode-se dizer, com razão, “*que toda tentativa de explicação psicológica é, basicamente, a formação de novos mitos. Apenas estamos traduzindo um símbolo em um símbolo diferente*, (grifo do autor da tese) *que, no entanto, se encaixa melhor em nossa atual constelação de destino individual e na de toda a humanidade. Nossa ciência também é, de fato, uma linguagem de imagens. E, assim, criamos apenas um novo símbolo para o mesmo enigma que já era enigma em todos os tempos que nos precederam*”<sup>286</sup> (JACOBI, 2016. p.138-139).

Seguindo essa orientação, um método mais profícuo de interpretação simbólica deveria considerar a adoção de uma linguagem menos científica e acadêmica, e mais plástica, alegórica e pessoal. Afinal, é no terreno da plasticidade da imagem e da expressão do inconsciente irracional que o símbolo se revela. Se existe alguma possibilidade de aproximação verdadeira com o significado simbólico destas imagens, tal possibilidade está no diálogo com elas através de outras imagens, mesmo que sugeridas

<sup>286</sup> Joland Jacobi cita aqui, em itálico e entre aspas, um trecho de Jung contido no livro “Tipos psicológicos” (a autora referencia uma edição diferente daquela usada nesta tese).



através da linguagem verbal escrita, ou seja, através de metáforas. Sem abandonar o referencial teórico acadêmico, é necessário, portanto, dar aqui algum espaço para a imaginação ensaística.

O símbolo, assim como o arquétipo, por natureza, é sempre paradoxal comporta várias possibilidades de interpretação. A “amplificação” simbólica (através da analogia mitológica) tende a circunscrever o significado da imagem, freando de certa forma seu dinamismo. Na prática terapêutica isto pode ser eventualmente desejável (ao menos para facilitar ou viabilizar a abordagem do problema psíquico pelo terapeuta), mas na abordagem simbólica de uma imagem artística, a pertinência é questionável. A interpretação simbólica pelo método “imaginativo”, por sua vez, consistiria numa “amplificação” do sentido da obra, não na direção de uma “explicação” ou “tradução” racionais, que estancariam o fluxo vivo do processo de simbolização, mas sim na direção de estabelecer um novo “enunciado” (um novo “expor”, ou “dizer”). Ou seja, na direção de se criar uma nova imagem que exponha, noutra nível de elaboração, aquele significado simbólico original. “Dizer” ou “expor” algo, é expressar-se. Para Jung, a função mais nobre do símbolo é exatamente possibilitar a “expressão” do inconsciente, que, por assim dizer, fala através do símbolo. Considerando as três possibilidades hermenêuticas mais clássicas, a enunciação, a explicação e a tradução<sup>287</sup>, seria melhor optar por **enunciar o símbolo através de outro símbolo: imaginar a partir da imagem.**

A amplificação simbólica conduz a paralelos mitológico ou literários definidos. Uma amplificação por analogias metafóricas (imagens de imagens), por sua vez, pode continuar desvelando, de maneira mais diversa, o aspecto polissêmico da imagem original.

Quando trabalhamos a imagem por meio de analogias metafóricas, as conexões ocultas ramificam-se por todos os níveis e em todos os lugares. (...) ao deixarmos que a imagem fale por si, estamos sugerindo que as palavras e seus **arranjos (sintaxe)**<sup>288</sup> são minas de alma. (...) Aqui podemos ver a principal diferença entre fazer analogias e interpretar. (...) Analogias são múltiplas e não se perdem umas às outras. (...) Elas mantêm a imagem lá, viva e bem, retornando a ela cada vez em busca de um sentido renovado. A interpretação a transforma num significado (HILLMAN, 2018.p.47-55).

<sup>287</sup> Segundo a teoria hermenêutica, “este poder de ‘tornar compreensível’, associado a Hermes enquanto ele é mediador e portador de uma mensagem, está implícito nas três correntes básicas patentes no significado de *hermeneuion* e *hermeneia*, no antigo uso. As três orientações, usando a forma verbal (*hermêneuein*) para fins exemplificativos, significam: 1) exprimir em voz alta, ou seja, ‘dizer’; 2) explicar, como quando se explica uma situação, e 3) traduzir, como na tradução de uma língua estrangeira.” (PALMER, 1969)

<sup>288</sup> Grifo do autor da tese.

O termo “arranjos” aqui possui significado precioso. Hillman se refere a “deixar a imagem falar”, a partir de analogias metafóricas<sup>289</sup>. O método leva em consideração o “arranjo” que se estabelece entre os elementos visuais (ou verbo sonoros) que interagem no interior da própria obra de arte através de “conexões ocultas”. Nos casos de Simone e Obá, como se verá no terceiro capítulo, existem conexões entre “falo e hóstia”, “corpo nu de um jovem e a deusa mãe”; conexões que podem se desdobrar<sup>290</sup> em imagens que vinculam a mulata de Portinari (já mencionada por Nise da Silveira) e os femininos sorridentes de Da Vinci (trazidos por Eric Neumann), a flor de Narciso enquanto *mandala*, abraçada pelos braços do Narciso de Caravaggio. Esta analogia metafórica não determina uma interpretação concentrada no símbolo específico, consolidado culturalmente e já analisado pela tradição (lembrança do mito), mas aponta várias possibilidades de compreensão do significado da imagem, na interação (relacionamento interno) entre seus múltiplos aspectos e elementos semânticos<sup>291</sup>, sejam eles flagrantemente simbólicos (no sentido cultural) ou não.

A partir desta reflexão, sobre a relação entre os elementos constitutivos da imagem, é possível questionar, lembrando a descrição da obra de Antônio Obá, já feita no primeiro capítulo: de que maneira o corpo nu do homem negro se relaciona com a imagem da venerável deusa? De que maneira ambos se relacionam com o ambiente em penumbra onde se passa o ato? Qual o papel, neste drama, dos instrumentos, ralador e bacia de madeira, na transformação (“transfiguração”) de ambos os personagens? Agregando uma amplificação simbólica: o ralador seria o virulento masculino transformador nas mãos de um homem? A bacia de madeira seria o receptáculo feminino, o útero onde se processa a transformação?

Encontrar referências mitológicas e a conseqüente base arquetípica da imagem simbólica (método da “amplificação”), permite reconhecer e estabelecer um eixo, um leito, por onde novas imagens podem fluir, escoar. Fazendo outra analogia metafórica: semeia-

<sup>289</sup> A metáfora se constitui exatamente na sugestão verbal de uma imagem visual que substitui, por analogia, uma ideia abstrata (“tu és bela como uma rosa”). Esta “metáfora” poderia ser, portanto, uma outra imagem visual.

<sup>290</sup> A partir de uma “amplificação” extraída de várias referências culturais, na visão do autor da tese.

<sup>291</sup> Semântica é uma palavra derivada dos estudos da língua escrita e expandida para linguagens não verbais pela semiologia francesa. No campo da imagem visual, os elementos semânticos, que compõem a “sintaxe da linguagem visual” (título do livro clássico de Donis A. Dondis) seriam: figura, fundo, pontos de atração (interesse e atenção), qualidade das linhas, relações entre as formas dos objetos (geométricos, orgânicos, regulares, irregulares, etc), dimensões, cores, luzes, sombras, contrastes, temas e objetos de interesse, etc.

se a terra fértil da imagem, onde novas imagens podem brotar, surgir. Isto só é possível quando aquele que interpreta tem condições de se abrir a seu próprio processo intuitivo de criação, inconsciente ou parcialmente consciente. O símbolo então passa a dialogar com outros símbolos possíveis, a ele vinculados de alguma forma. Daí se pode inferir significados mais amplos e diversificados para o símbolo inicial, matricial. Daí se compreende a afirmação de Lopez-Pedraza, citada por Gustavo Barcellos: “ficar coma imagem”, ou seja, estar próximo da imagem em estado de disponibilidade, para que esta, no processo de interpretação simbólica, possa se desdobrar em outras imagens.<sup>292</sup>

Como se vê, a amplificação simbólica de Jung e o método imaginativo de Hillman, (que “abraça a imagem”) não são excludentes, mas complementares. “O que faz com que uma imagem seja arquetípica é a riqueza que se pode extrair dela<sup>293</sup>, (...) sua profundidade invisível. (...) Uma imagem é como uma fonte inesgotável de *insights*” (HILLMAN, 2018. p.45). O método “imaginativo” procura o significado da imagem “a partir de um processo de decodificação de suas *inter-relações*”, sua “simultaneidade”, a “sintaxe do imaginal” (HILLMAN, 2018. p.28-29).

As diversas relações possíveis e intercambiáveis entre os “elementos cênicos” de um sonho (no interior de uma “sintaxe onírica”), determinam ou sugerem outras imagens sutilmente intrínsecas a este sonho, que não dependem tanto de seu caráter simbólico cultural e mitológico (embora possam remeter a ele). Considere-se que o vídeo feito para registrar a performance de Antônio Obá com Nossa Senhora Aparecida seja a “filmagem” de um sonho do artista (e bem poderia sê-lo). Têm-se aí vários elementos “sintáticos” e “mitológicos” em jogo: o filho amante (“corpo masculino nu” + “grande mãe”), um rito sacrificial de transformação (“corpo nu” + “estátua da deusa” + “instrumentos de ralar” + “ato de pulverização”); a caverna enquanto “grande útero”, que envolve a cena da transformação em atmosfera de meia luz; “grande útero” que, por sua vez, se projeta na bacia de madeira, um “pequeno útero” onde a imagem da deusa se transforma em pó; este

---

<sup>292</sup> Para Charles Sanders Peirce, a cadeia semiótica possui três elementos triangulados: signo, objeto e interpretante. O signo poderá ser um ícone, um índice ou um símbolo. O “interpretante”, por sua vez, é sempre um novo signo (podendo ser um símbolo) que se forma no interior de uma “mente interpretante”, quando esta se depara com aquele primeiro signo (SANTAELLA, 2007). Aqui se reinicia a cadeia semiótica de interpretação: signos que geram signos, que geram signos, assim sucessiva e indefinidamente. Isto remete ao método aqui abordado: um símbolo, que gera outros símbolos, que se desdobram em outros símbolos.

<sup>293</sup> Hillman se refere também, nesta mesma página, às “múltiplas implicações da imagem” e à sua “riqueza subliminar”.

pó branco que, por sua vez, se integra ao corpo nu, promovendo a transformação (“transfiguração”) do homem. O todo desta cena (corpo nu + deusa + ralador + bacia + caverna + penumbra + série de atitudes do corpo nu) comporta vários significados analíticos (sua *lysis*) e, por extensão, interpretativos que, no entanto, são uma só e mesma imagem. Atinge-se novamente o simbólico, não se recorrendo racional e diretamente ao mito, mas às relações entre os elementos constitutivos da imagem como um todo e às narrativas possíveis e inerentes que daí se depreendem.

O que se propõe aqui, é trazer para a tese o método “imaginativo” de Hillman e *reimaginar* os símbolos a partir do mito, como não deixa de fazer Jung em sua “amplificação”. Ou seja: rearticular a imagem simbólica artística com outros símbolos culturais (míticos), atuais ou pregressos, antropofágica e intuitivamente, num processo híbrido entre o “imaginativo” de Hillman e a “amplificação” simbólica de Jung. Pode-se dizer que existe nisso uma proposta de interpretação da arte a partir da própria arte. Um exemplo, estendido no tempo, de uma imagem que gerou outras imagens: a narrativa literária da ceia ritualística com os judeus rebeldes, feita pelo evangelista João (figura 144)<sup>294</sup>, gera a ceia pictórica renascentista e romantizada com os modelos nobres (ou neo burgueses?) de Leonardo Da Vinci (figura 145)<sup>295</sup>, que gera a ceia herético orgíaca e cinematográfica contemporânea de Luís Buñuel (figura 146).

---

<sup>294</sup> “Jesus ficou comovido e afirmou: ‘Na verdade eu vos digo: um de vós me entregará’. Os discípulos olhavam uns para os outros, sem saber de quem falava. Um deles, a quem Jesus amava, estava à mesa ao lado de Jesus. Simão Pedro lhe fez um sinal para que perguntasse de quem estava falando. Inclinando-se sobre o peito de Jesus, o discípulo perguntou: ‘Senhor, quem é?’” (JOÃO 13:21)

<sup>295</sup>A ceia de Da Vinci é uma tradução imagética fidelíssima da narrativa do evangelista João. Mas aquelas túnicas coloridas e aqueles rostos europeus estão muito distantes do que provavelmente teria sido uma reunião de *zelotas* ou *sicários* judeus.

Narrativa literária da ceia feita pelo evangelista João.

*Jesus ficou comovido e afirmou: "Na verdade eu vos digo: um de vós me trairá". Os discípulos olhavam uns para os outros, sem saber de quem falava. Um deles, a quem Jesus amava, estava à mesa ao lado de Jesus. Simão Pedro lhe fez um sinal para que lhe perguntasse de quem estava falando. Inclinando-se sobre o peito de Jesus, o discípulo perguntou: "Senhor, quem é?"*

Figura 145

Interpretação "imaginativa" renascentista feita por Leonardo Da Vinci.

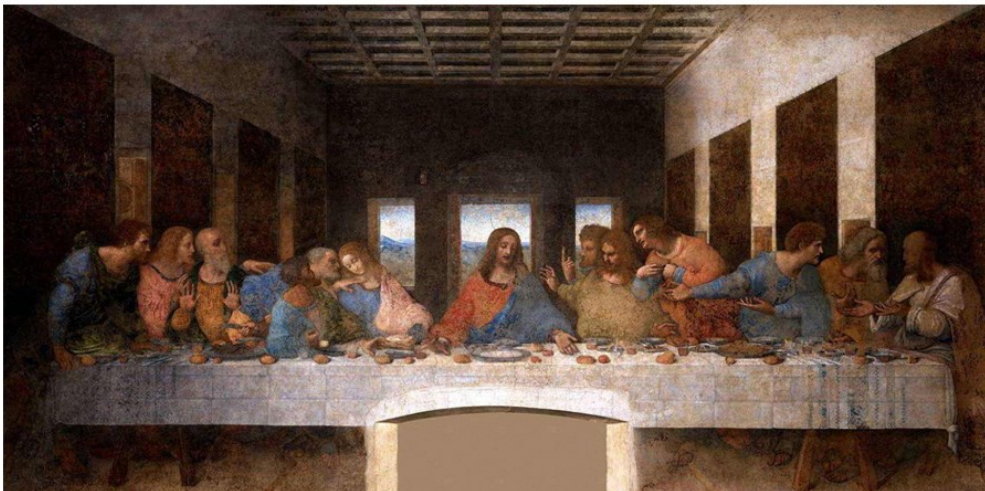


Figura 146

Interpretação "imaginativa" contemporânea feita por Luis Buñuel.



Figura 147

O autor da tese, por sua vez, permitiu-se imaginar, em 2007, uma ceia de boêmios ao longo balcão de um bar, plasmada no desenho que segue.



Figura 148

Traduzindo o processo *intersemiótico* de dois mil anos que se descreveu acima: o evangelista João explica e traduz os mistérios do deus Dionísio no contexto hebraico do século I <sup>296</sup>. Da Vinci traduz e explica João no contexto da Renascença. Buñuel traduz e explica Da Vinci com os segregados da sociedade industrial do século XX (sua ceia é feita por mendigos que invadem uma mansão). O autor da tese dá um *pitaco* na conversa<sup>297</sup>. Todos, na verdade, mais do que explicar e traduzir, tornam a enunciar o mesmo motivo imagético, a mesma cena onírica e mitológica, articulando novos elementos, em novas imagens.

Referir-se a símbolos que geram símbolos, corresponde a dizer que o símbolo, assim como a metáfora, “transporta o significado de uma imagem a outra, fazendo com que possamos compreender uma pela outra, simultaneamente, em comunicação, em trânsito” (BARCELLOS, 2012. p.97). Tratando-se aqui de um trabalho acadêmico, circunscrito a uma área de conhecimento (Ciências da Religião) em que o intelecto se sobrepõe ao apelo sensorial intuitivo da imagem visual (enquanto forma de leitura do fenômeno), não seria possível prescindir de uma abordagem textual (verbal) de caráter científico racional, o que está sendo feito. Esta abordagem pode ser, no entanto, acrescida de uma leitura imagética complementar, através de um exercício ensaístico “imaginativo” do autor da tese, afim de propiciar uma interpretação simbólica de caráter mais dialógico, em consonância com a própria dinâmica natural do símbolo. Dessa forma, após o exercício interpretativo textual do terceiro capítulo, haverá ainda um quarto capítulo para a elaboração de duas imagens visuais (dois desenhos) que dialogam, não com as imagens de Matheus de Simone e Antônio Obá, mas também com imagens de outros artistas que estiveram presentes no corpo desta tese.

---

<sup>296</sup> O ritual da ceia ali descrito possui elementos dos ritos iniciáticos de *Eleuses*: a elevação da taça com o vinho, a importância do pão enquanto fruto da mãe terra Deméter, o corpo do deus sacrificado e “repartido” entre os iniciados. “Tirésias expôs a verdade terrena do pão e do vinho atribuídos, respectivamente, a Deméter e a Dionísio. Trata-se de uma verdade de tal magnitude que o cristianismo usou o pão e o vinho para expressar o mistério da Eucaristia” (LOPEZ-PEDRAZA, 2002)

<sup>297</sup> A bem da verdade, “a última ceia” talvez seja o motivo imagético cristão mais revisto, reelaborado (atualizado) e deliberadamente satirizado em toda a história da arte.

### 3 O OLHAR: OBÁ E SIMONE NO CRUZAMENTO ENTRE CORPO E ESPÍRITO

Este capítulo é dedicado a uma leitura dos símbolos nas obras de arte destacadas ainda no primeiro capítulo da tese: dois vídeos e uma sequência de fotografias da exposição “Eucarístico”<sup>298</sup>, do artista Matheus de Simone, e a performance corporal “Atos da transfiguração, desapareção ou receita para fazer um santo”, do artista Antônio Obá. Antes dessa abordagem dos símbolos propriamente dita, serão feitas algumas considerações sobre o termo “erotismo” (um dos motes centrais da tese) e suas implicações mais imediatas.

#### 3.1 EROS E O HERMES EXU

Esta seção tem por objetivo situar metaforicamente<sup>299</sup> o termo “erotismo” (vinculado etimologicamente ao deus grego Eros) em sua condição de “função integradora” dos elementos opostos, em analogia ao que se entende na psicologia analítica por “função transcendente”, também compreendida enquanto instância da psique formadora de símbolos. Dessa forma, o texto aqui estabelece um contraponto com a primeira seção do capítulo anterior, quando foi abordada a cisão entre espiritualidade e sexualidade. Aqui será agora introduzida a possibilidade de transcendência da cisão entre estes dois aspectos fundamentais da vida humana, através do símbolo artístico, “sob as bênçãos de Eros”.

Dois outros termos, sexualidade e sensualidade, talvez fossem mais específicos que “erotismo”, para qualificar o aspecto concreto e personalista dos elementos mundanos

<sup>298</sup> A sequência de fotos “Confissões entredentes” e os vídeos “Tomai e Comei” e “Valentin (Narciso)”.

<sup>299</sup> Cabe aqui ressaltar, a propósito da analogia “metafórica”, mais uma vez a importância fundamental que James Hillman atribui à palavra (à linguagem verbal), enquanto força de imaginação (a sugestão de imagens visuais através do texto), que propicia uma interpretação “errante”, cambiável, mais afeita ao terreno da sombra simbólica do que propriamente de uma luz que se possa lançar sobre o símbolo: o “ímpeto pueril e cheio de Anima” da “ambiguidade metafórica, do relativismo e da dessubstancialização”, a “via negativa no vale do fazer alma” (HILLMAN, apud QUINTAES, 2011.p.30-31). “Ficar com a imagem’ é evitar reduzir a imagem a um conceito, pois esta sempre será mais abrangente e complexa que o conceito. Consiste **na recusa da prática interpretativa como tradução**, o repúdio à tentativa de encarcerar a polissemia inerente a toda e qualquer imagem em um sentido unívoco do discurso conceitual”. (QUINTAES, 2011. p.166). “Amplificar uma imagem por meio do mito, para a psicologia arquetípica, não intenciona buscar um sentido arquetípico, universal e generalizante, e sim poder alimentá-la com outras imagens que aumentem seu volume, sua profundidade, suas ressonâncias **metafóricas** e a libertem em sua fecundidade de significações” (QUINTAES, 2011. P 169).



corpóreos<sup>300</sup> que, nas obras de arte a serem aqui abordada, se justapõem de forma bem contrastante à espiritualidade<sup>301</sup>. O primeiro termo, sexualidade, remete não só ao ato sexual em si (a cópula), mas também à discussão pública sobre um conjunto de sinais e comportamentos que circunscrevem socialmente uma determinada identidade sexual, um certo modo de existência que configura o que tem sido chamado, apropriadamente ou não, de “identidade de gênero”. A própria “cultura *queer*”, já referenciada aqui, enquanto estudo dos sinais que orbitam a condição homossexual nas últimas décadas, pertence a este círculo semântico. Penetrá-lo de maneira incisiva seria extrapolar o campo de visão dessa tese.

Já o termo “sensualidade” restringiria o sexual a seu apelo radicalmente sensório, enquanto sedução, atração pelos sentidos (aqui, especificamente o visual). Volúpia, lascívia e languidez lhe seriam quase sinônimos acentuados. Seu uso eventual aqui tornou-se pertinente porque ele vincula as reflexões da tese (a respeito do símbolo) com o estatuto do “corpo” (a instância material corpórea), não só em sua contraposição (ou justaposição) ao espírito, mas enquanto “casa da alma”, forma de existência física no mundo cognoscível aos sentidos, peso da matéria, substância da imagem psíquica em seu aspecto visual.

Talvez os termos sexualidade e erotismo tenham sido aqui empregados, até este momento, de forma relativamente indiscriminada. Mas na medida em que se propõe vislumbrar uma transcendência do velho conflito entre as dimensões da espiritualidade e da sensualidade, ao menos no terreno das imagens artísticas, cabe aqui situar o “erotismo” (terreno de atuação do Eros) neste contexto, frente à mera sexualidade instintiva.

Querer ver no erotismo, na imaginação sexual, o amor, como quero fazer aqui, é imaginar que tanto um quanto outro estão cheios de alma, ou que a alma neles se enche de significado e propósito. “O amor é a metáfora final da sexualidade”, disse Otávio Paz num dos livros mais belos sobre o amor: *A dupla chama*. (...) “o certo é que o trânsito da sexualidade ao amor se caracteriza tanto por uma crescente complexidade como pela intervenção de um agente que leva o nome de uma linda princesa grega: Psiquê”. (...) Assim, ao falar do amor, precisamos evitar entendê-lo de modo linear: o erotismo se desprende da sexualidade (“desviando-se de seu fim, a reprodução”) e já é o amor; uma face, não um estágio do amor. **O erotismo é imaginação, é alma.** (BARCELLOS, 2012. p.44-45).

---

<sup>300</sup> Falo, nudez, beijo na boca, deglutição voraz, ralação violenta.

<sup>301</sup> Espiritualidade evocada pelos símbolos religiosos cristãos: Eucaristia, hóstia, estátua da Virgem Maria.

O termo “erotismo”, enquanto instância de atuação do Eros, transcende a sexualidade e a sensualidade, mas também traz consigo e integra algo de ambas<sup>302</sup>. Mais que isso, o termo evoca a integração espiritual na realização do *hieros gamos* mitológico e da *Coniunctionis*<sup>303</sup>. Em outras palavras, a dimensão erótica revela o caráter potencialmente espiritual da sexualidade e da sensualidade,

Psicologicamente, o matrimônio sagrado simboliza a união dos opostos. É a aproximação, em igualdade de status, do princípio do masculino e do feminino, a conjunção da consciência e da inconsciência, do espírito e da matéria. É processo místico através do qual elementos desconectados reúnem-se para formar um todo. Na consumação do hieros gamos, sexualidade e espiritualidade são aspectos integrais, cada um extraindo vitalidade do outro. Esse processo psíquico, escreve Jung, efetua “a ‘terralização’ do espírito e a espiritualização da terra, a união dos opostos e a reconciliação dos divididos (QUALLS-CORBETT, 1990. p.102).

Em alternativa a uma abordagem semântica do termo “erotismo”, que se contrapõe à ideia de assepsia espiritual cristã, seria mais profícuo falar em Eros, a personagem mítica que dá origem ao termo moderno. Eros é um deus alado, que se ergue para além dos contrários, propiciando aproximação, promovendo a união, junção e síntese entre polos opostos. “A função transcendente, entendida como o aspecto do processo de individuação que supera opostos incomensuráveis criando símbolos, deve também ser atribuída a eros enquanto impulso para o alto. Eros como sintetizador, aglutinador e intermediário reconcilia dois domínios; forma símbolos” (HILLMAN, 1994.p.80 ). Eros representa “uma consciência imaginal, marcada pelo pensar politeísta, que não é sinônimo de aceitar ou vivenciar tudo e sim dar direito a que tudo possa ser vivenciado. Se o pensar monoteísta concebe-se como da ordem da exclusão, o politeísmo se configura como possibilidade de aceitação. Trata-se de exercer uma psicologia politeísta que **permita escolhas diante da diversidade, variedade e multiplicidade de imagens da alma**”<sup>304</sup>(QUINTAES, 2011.p.98-99).

Assim como o andrógino e o deus do vinho Dionísio, Eros é uma das forças da natureza que aproxima os contrários, propicia a união sagrada, a síntese entre razão e emoção, bem e mal, céu e inferno, masculino e feminino, sagrado e profano. É neste sentido que as obras de Matheus de Simone e Antônio Obá estão impregnadas de

<sup>302</sup> A energia psíquica sempre transfere alguma qualidade quando se desloca de um objeto a outro.

<sup>303</sup> Este termo foi trazido da alquimia por Jung e extensamente trabalhado em suas obras mais maduras, cuja abordagem demandaria outra tese, que expressa também a união entre os contrários em nível espiritual.

<sup>304</sup> Grifo do autor da tese.

erotismo, não só em função do evidente apelo sensual (sexual) das imagens, no corpo nu ou no beijo e na felação devoradoras, mas na integração essencialmente religiosa (*re-ligadora*) entre o símbolos da fé confessional católica e outras imagens que hoje representam convencionalmente o profano<sup>305</sup>: o falo doce devorado e a estátua pulverizada, que outrora eram símbolos religiosos, respectivamente, do poder ou princípio criador masculino do deus, e da sublimação do elemento material em corpo sutil (fumaça, perfume ou pó), transformando-se assim em objetos também da instância cultural e espiritual.

O processo criativo artístico que aqui se examina envolve mais a espiritualização do elemento sexual, do que a *sexualização* da imagem espiritual religiosa (algo que, nas origens das religiões, já era um dado da realidade de mão dupla). Ressalta-se dessa forma, o caráter *numinoso* da sexualidade. Nas obras de arte aqui abordadas, o contato com o símbolo religioso confessional (Eucaristia, hóstia ou estátua da Virgem) muda o estatuto do elemento sexual instintivo, transformando-o em cultura. Na dimensão estético-imagética, o instinto transita para além de seu caráter imediatamente animalesco ou lascivo, integrando-se com a espiritualidade, inserindo-se na esfera do sublime (da leveza que conduz à graça, ao *humos*, à reflexão consciente e, eventualmente, ao belo e à empatia, mesmo que de forma, às vezes, imediatamente perturbadora). “Para os que conhecem bem a fenomenologia religiosa, não constitui nenhum segredo o fato de que, embora a paixão física e espiritual sejam inimigos mortais, contudo, não deixam de ser irmãs e, por isso, basta apenas um pequeno toque, para que uma delas se converta na outra” (JUNG, 1991c. p.149).

As obras de Matheus de Simone e Antônio Obá estabelecem relações entre elementos imagéticos que rearticulam, promovem uma síntese, entre os aparentemente irreconciliáveis universos da espiritualidade cristã (onde reina o *logos* e a retidão de Apolo) e o erotismo dionisíaco (onde reina a ação desconcertante e apaixonante de Eros). A busca pela compreensão dos sentidos desta síntese é o eixo central do presente trabalho. A imagem do falo, o beijo na boca apaixonado e a nudez masculina frontal, no contexto da cristandade ocidental, por exemplo, não constituem símbolos religiosos culturais dogmáticos. Mas tanto em outros contextos socioculturais, quanto na própria expressão

---

<sup>305</sup> É digno de nota que tais imagens (falo, corpo nu, ato erótico sensual), em outros contextos sócio-históricos e culturais são também empregados enquanto símbolos do sagrado.

espontânea inconsciente (no sonho ou na arte) do homem cristão contemporâneo, tais imagens, originalmente de conotação sexual, podem sim adquirir a função de símbolos naturais vivos, de caráter religioso, no sentido que Jung atribui ao termo “religião”, originado de *religiere*, citando Rudolf Otto: a observação acurada e inescapável de um aspecto *numinoso* da realidade, interna ou externa. O erotismo, ao promover uma aproximação entre espiritualidade e sexualidade, está exatamente evidenciando o caráter *numinoso* deste último.

Sexualidade, como “um modo autônomo de conhecimento”, é uma entrada no mistério da criação, de abordar e participar da imagem de deus. Eliade parece sugerir que a sexualidade é mais do que *um* caminho. Pode ser que seja *o* caminho. Os seres humanos associam-se a seus aspectos mais profundos através de sua experiência sexual, sensual, orgásmica e instintiva. (...) O significado da sexualidade, de acordo com Eliade, é revelar aos seres humanos aquilo que está além do *ego* – em termos religiosos, o divino. Traduzindo em termos junguianos, a sexualidade traz dentro de si uma revelação do caráter arquetípico do inconsciente. A religião é portanto inevitavelmente ligada à sexualidade. A religião organiza ou encoraja uma conexão com a realidade arquetípica ou a obscurece. (...) Em qualquer caso os seres humanos não podem evitar serem tragados pelo processo hierofânico devido a sua natureza sexual, considerando-se ou não religiosos. A grande importância que todas as pessoas dão à sexualidade é psicologicamente baseada no fato de que a sexualidade é um meio de entrar em uma realidade sagrada e conhecê-la. Instinto e arquétipo são companheiros íntimos. A imagem de deus fala a linguagem da libido. Deus, como nos ensina a bíblia, é amor (MONICK, 1993. p.29).

Espírito e matéria, céu e terra, masculino e feminino, civilização e Eros, bem e mal (nos julgamentos morais ocasionais): o erotismo compreendido enquanto “princípio de Eros”, propicia então o fluxo da libido<sup>306</sup> entre bestes opostos. O princípio erótico, expresso no corpo vivido, atrai (seduz), cria interesse, estimula o entusiasmo, desloca, surpreende, tira do lugar, transforma, re significa, **atualiza**, instiga a revisão, a releitura (o olhar sob novo ângulo) e, em última instância, também **subverte**. Por que não? Eros perturba o casamento, a união estável, mesmo entre os deuses. Em termos psicológicos, modifica a constelação dos arquétipos, esvazia alguns símbolos e traz novo significado a outros. O símbolo ferido pela flecha de Eros entra na órbita de um novo sol, ganha um

---

<sup>306</sup> Libido não estritamente compreendida, de forma intrínseca, enquanto “desejo sexual” (na acepção psicanalítica), mas enquanto forma estendida, quantitativa e não só (determinantemente) qualitativa. Ou seja, a energia psíquica potencialmente destinada à realização criativa em diversas instâncias da vida, dos empreendimentos que visam aquisição de poder às mais sutis, sublimes ou questionadora criações artísticas, científicas ou cotidianas.

brilho novo, faz “uma estrela aparecer na manhã de um novo amor” (como canta Vinícius de Moraes, na música Canto de Osanha): a estrela matutina de Vênus.

Neste sentido, Eros tem algo de dionisíaco. Ele também opera com a condição (força) da perda de controle e do desregramento dos sentidos (ruptura com o apolíneo cristão), provocado pela paixão. Com o fogo de sua flecha, Eros libera e coloca à disposição do ego (indivíduo) as revigorantes energias da libido, vivenciadas na atração, no apelo ao contato com o outro<sup>307</sup>. Para Freud, é a própria pulsão de vida, em resistência à pulsão de morte, Tânetus. Todo ganho de libido (energia psíquica) corresponde a uma sensação de prazer, realização. “A força criativa de Eros e o impulso dionisíaco não deixarão jamais a Psique sozinha” (HILMANN, 1994. p.260). Qualls-Corbett cita Ann Ulanov, a propósito do feminino em seu aspecto de “transformação” (oposto a seu aspecto de “conservação” maternal), que pode ser expresso na figura e atuação de *Eros* (assim como no feminino dionisíaco).

O lado transformativo e ativo do princípio feminino acentua os elementos dinâmicos da psique que se ressentem de mudança e transformação. Esse lado ativo do feminino é semelhante àquela loucura divina da alma descrita em Fedro, de Platão, que evoca forças primitivas que nos levam além das limitações e convenções das normas sociais e da vida razoável. Neste sentido Eros produz êxtase, a liberação das convenções de grupo... o êxtase pode variar, indo seu espectro desde um ser sendo momentaneamente levado para fora de si, até o profundo alargamento da personalidade (QUALLS-CORBETT, 1990. p.72).

Eros proporciona a distensão, transforma tensão em movimento. *Tesão*, não mais *tensão*, pois “sem tesão não há **solução**”, já diziam os muros de Paris em 68, no auge da contracultura, embalados pela releitura de Freud por Marcuse, em *Eros e Civilização*.<sup>308</sup>

Esta estrutura conjunta é o que o dominante arquetípico de Dionísio oferece para uma consciência unificada e uma imagem de mundo unitária. É isto o que, para nossa vida atual, significa a assunção de Maria: recuperar para a psique o que foi atribuído ao corpo, retomar séculos de misoginia, reassumir na consciência o físico, o feminino e o inferior. É esta a redenção do que Jung chamou “a terra,

<sup>307</sup> “O corpo dançante entra em ritual que liga o pessoal com o transpessoal; através do êxtase erótico, a profundidade do espírito se realiza (...). A prostituta sagrada também é um aspecto da alma do homem, a imagem feminina interna que leva o homem a valorizar aspectos de si mesmo que envolvem **espiritualidade erótica**. Ela é **imagem dançante**, radiante e estimulante do feminino” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.90-96).

<sup>308</sup> Até que ponto o fenômeno contracultural, com todos os seus desdobramentos na arte e no comportamento (dos movimentos feminista, negro, gay, ecológico ao rock “demoníaco” e as diversas poéticas “marginais” literárias, pictóricas e cinematográficas das décadas de 60 e 70) está vinculado ao fenômeno da *enatiódromia* no *éon* cristão (com a simbólica transição, evocada pelo movimento hippie, da *era de peixes* para a *era de aquário*) é digno de nota.

obscuridade, o lado absmal do homem corpóreo, com suas paixões animais e sua natureza instintiva e (...) ‘matéria’ em geral” (MARCUSE, 1981.p.247)

“Dioniso cancela as categorias que impõem uma dicotomia, não se localizando numa significação específica, mas circulando entre ambas” (QUINTAES, 2011. p.143). É sob este ponto de vista que a tese evoca aqui também a figura de Hermes, o patrono mitológico da hermenêutica e, portanto, de qualquer tentativa de interpretação simbólica (por mais que aqui tenha-se relativizado este termo “interpretação). Na condição de deuses alados, tanto Eros quanto Hermes promovem a síntese transcendente, um pelo ato de identificação e empatia amorosa, outro por traduzir e levar as mensagens. Ambos são, portanto, agentes da “função transcendente”: promovem a formação do símbolo que une inconsciente e consciente. São primos de Dionísio, que promove por sua vez a reintegração do indivíduo ao *uno*, à natureza original, através do êxtase dos sentidos e do ato amoroso orgíaco.

Platão, no *Banquete*, narra, por intermédio da sacerdotisa Diotina, que Eros não é um deus e sim um *daimon*, isto é, um intermediário entre os deuses e os homens, ele está a meia distância entre uns e outros, ele preenche o vazio, tornando-se assim o elo que une o todo a si mesmo. Eros é um mediador, tem a função de interpretar e transmitir. (...) **ele é psicopompo como Hermes e comunga com Dioniso a inexorável energia viva.** É pura pulsão de vida, força interna que busca erotizar as relações a fim de preservar o que é próprio da vida<sup>1</sup> (QUINTAES, 2011.p.97-98).

É neste sentido que Eros e Hermes podem ser considerados parceiros, complementares. Se a interpretação pretende iluminar algo, apontar caminhos de compreensão, esta “iluminura”<sup>309</sup> pode se dar a partir e também através do sensório e erótico apelo visual das imagens (segundo o método imaginativo de Hillman). A imagem que, portadora privilegiada do *sin-boulos* (antítese do *di-aboulos*) promove a **síntese** que transcende os contrários na consciência, através daquilo que Jung chamou exatamente de “função transcendente” (que possibilita a integração dos conteúdos conflitantes do inconsciente). Aquilo que Marcuse, por sua vez, a partir de Freud, evocou como “dimensão estética”. É baseado nessa afinidade entre a imagem visual (em seu apelo sensório e **erótico**) e a tentativa de interpretação conceitual (a **hermenêutica**), que será

---

<sup>309</sup> Para citar as imagens que acompanhavam os manuscritos medievais e ajudavam esclarecer (iluminar) os textos.

proposto a produção das duas imagens pictóricas no quarto capítulo da tese..

Tanto Jung, quanto Nise da Silveira e Aniela Jaffé, em suas leituras simbólicas das imagens artísticas (como visto no capítulo anterior), chamam a atenção para um dado em comum nas manifestações arquetípicas na arte contemporânea: a busca da “cura” de uma divisão que existe em nossa cultura, a necessidade de uma união de opostos e um vetor em direção a esta síntese criativa, que transcenda o mal, reintegrando-o à consciência, e recoloca o feminino, a natureza e a sensualidade ao lado do masculino, racionalista e cientificista, na expressão da totalidade da vida<sup>310</sup>. Esta busca da união de opostos é paradoxalmente<sup>311</sup> simbolizada de maneira muito apropriada, no cristianismo, através da imagem da **crúz**. Seria então interessante dar um pouco de descanso aos deuses gregos e evocar o Exu do *panteon* afro-brasileiro, exatamente aquela entidade que atua nas **encruzilhadas**, onde os caminhos e direções opostas se **crúzam** (se encontram e se conectam), onde é necessário discernimento (a correta interpretação, a **hermenêutica** precisa) na escolha do caminho mais adequado (o melhor?). Exu está próximo e acessível aos homens, é um deus mediador. Promove a ligação do mundo espiritual com o mundo da cognição, dos sentidos. Exu é um deus dos símbolos. Seu tridente espeta e “conecta” o que está apartado, coloca o *driver* no *cluster* apropriado.

Exu abre (ilumina caminhos) porque (assim como *Lúcifer*) joga luz sobre as possibilidades, às vezes contraditórias, das **encruzilhadas** da vida. O senhor das **encruzilhadas** é também o senhor dos caminhos e, portanto, do discernimento entre eles. O discernimento, por vezes, pede interpretação. É neste sentido que, no *panteon* afro-brasileiro, Exu pode representar a melhor analogia com o deus Hermes, dos gregos e da “**hermenêutica**”. Ele é aquele que **interpreta** (estabelece **interconexão**), traduz e

---

<sup>310</sup> “Depois de havermos frisado que o simbolismo central do cristianismo é a Trindade, verificou-se empiricamente que os símbolos espontâneos da totalidade psíquica configuram-se no inconsciente sob a forma de quaternidade, que inclui o feminino e o mal. Num processo muito sofrido, o elemento feminino vem lentamente sendo integrado dentro dessa quaternidade. Mas se impõe agora uma questão impossível de ser afastada: o problema do mal. (...) Estamos ainda longe da aceitação consciente do princípio feminino e do mal. Eis aí uma tarefa atualíssima: cuidar dessa integração. Parece-nos que a psicologia junguiana é o instrumento adequado para realizá-la. A proposta de Jung é um modelo quaternário da existência, correspondente ao quarto estágio do processo coletivo de desenvolvimento da consciência humana, para o qual caminhamos, apesar de muitos tropeços (SILVEIRA, 1992. p.165).

<sup>311</sup> O paradoxo reside no fato de que seja exatamente o cristianismo, aquela denominação religiosa que promoveu no ocidente talvez a cisão mais radical entre espírito e matéria, santidade e sensualidade, supremo bem celeste e condenação eterna do mal aos infernos.

estabelece comunicação entre os diferentes e as diferenças, entre este mundo e aquele outro. Conduz à síntese que revela o caminho do meio: o *tao*.

Trazer exu para participar da dança, é uma forma de amplificação lúdica das imagens de Eros e Hermes, de maneira bem apropriada ao tema da tese. Exu é identificado e estigmatizado pelo senso comum cristão no Brasil, como se fosse uma entidade “demoníaca”, “diabólica” ou “satânica”. Ora, a problemática não estaria tanto na associação em si, mas na incompreensão do significado simbólico destes termos, por aqueles os consideram apenas em seus aspectos negativos, suposta e potencialmente “**anticristãos**”. O *Diaboulos* é aquele que promove a divisão (cisão), cria, portanto, a tensão entre opostos. A oposição (a diferença) é a centelha que dá origem ao movimento. É aquilo que impulsiona: o *daimon* grego (origem da palavra “demônio”), o *Lúcifer* questionador que “joga a luz” inicial sobre a contradição inerente à suposta onisciência de Deus<sup>312</sup>, revelando sua incoerência moral. *Ah-satã*, no hebraico, significa exatamente “o opositor”, aquele que se apresenta ante a divindade enquanto “outro”, a diferença, a trave horizontal da cruz, o irmão mais velho de Cristo (e seu opositor), Caim frente a Abel, o segundo peixe no signo do zodíaco que designa o *eon* cristão. Mas esta atitude de *Lucifer* (na bíblia citado na condição de “estrela caída”), significa o nascedouro de qualquer possibilidade analítica, de separação das partes de um todo, para que se possa compreender a realidade. A discriminação dos opostos é a condição *sine qua non* da futura síntese, ou interpretação, que pode ser feita a partir do *simboulos*: aquele que volta a unir.

Voltando a imagem simbólica da cruz, Cristo estaria alegoricamente “pregado” (fatalmente unido) a sua contradição essencial, entre dois caminhos: o humano (expresso na sua encarnação) e o divino (expresso em sua irrefreável aspiração espiritual). Mas a dimensão espiritual da sensualidade e a vivência tátil, corpórea e sensualizada do espírito, podem se realizar no ato amoroso, ou seja, sob o signo de Eros, em sua dimensão estético imagética. A imagem da cruz é também, para além do sofrimento, em última instância, uma expressão simbólica *do hieros gamos*, da união no interior da divindade (o casamento sagrado).

---

<sup>312</sup> Tanto no livro bíblico de Jó (sendo chamado de Satã), quanto no Fausto de Goethe (sendo chamado de Mefistófoles).

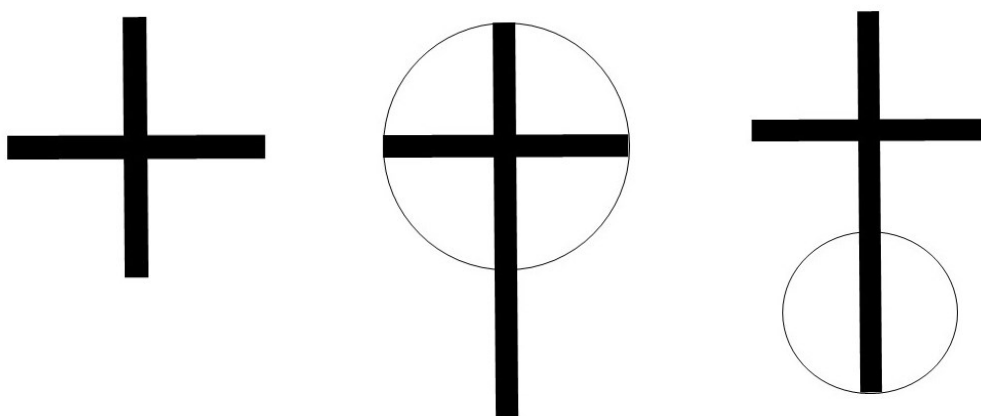




Figura 149

Segundo Jung, porém, a elevação (deslocamento para cima) do eixo horizontal sobre o eixo vertical da cruz indica uma tendência intrínseca à supervalorização do espiritual no seio do cristianismo. Ao mesmo tempo, este deslocamento produz uma “inflação” da base, que acaba se tornando “maior” (de maior peso). Isto traduz simbolicamente (graficamente, alegoricamente ou metaforicamente) um desnível energético que, por sua vez, conduz à necessidade de uma compensação *enantiandrômica* (conforme já abordado anteriormente): o inferior reclama seu lugar junto ao superior.

Figura 150



A imagem (corpo visível) reclama seu lugar junto ao verbo (conceito abstrato). A síntese entre razão e emoção, Eros e civilização, espírito celeste e matéria sensual, exige, para além de Hermes (interpretação conceitual), a interseção divina do Eros lúdico e sensório imagético: as imagens do **quarto** capítulo da tese. Hermes Exu.

## 3.2 MATHEUS DE SIMONE E A HÓSTIA FÁLICA DE NARCISO

### 3.2.1 O *teoqualo* e a eucaristia católica

Nas imagens de Matheus de Simone aqui adotadas como objetos de interpretação, existem dois conteúdos simbólicos de forte apelo em diversas épocas e culturas: a imagem do falo e o ato de se “comer algo”. No contexto de uma exposição cujo título é “Eucarístico”, as imagens apontam mais precisamente para o ritual ou o ato de se “comer deus” na Eucaristia católica. Entre os astecas, esta prática ganhou no nome de *teoqualo*<sup>313</sup>, termo que será adotado aqui como referência geral para denominá-la.

Na sequência de fotos “Confissões entredentes”, uma pequena bala doce de morango, em forma de pênis bastante estilizada (simplificada, gráfica ou geométrica), dissolve-se lentamente sobre uma língua exposta, como se vê na imagem abaixo.

---

<sup>313</sup> Presente em rituais de diversas religiões ancestrais, o *teoqualo*, assim chamado pelos astecas, consiste no ato de se comer a divindade ou o deus morto após o seu sacrifício (seja na forma animal ou vegetal). Na religião católica o *teoqualo* corresponde ao ritual da Eucaristia (que significa agradecer, ou dar graças), em que o pão (produto agrário) é transformado na carne do “cordeiro de Deus” (ou “corpo de Cristo”) sacrificado e comido pelos fiéis. A palavra *hóstia* (que denomina o pequeno pedaço de pão consagrado pelo sacerdote e servido aos fiéis durante o rito) de origem grega, significa exatamente “vítima”. O termo *teoqualo* é referenciado por Jung nos livros “Símbolos da Transformação” e “O Símbolo da Transformação na Missa”. Também é utilizado por Eugênia Houvenaguel no artigo “Teoqualo: o Dios es Comido”, inserido no livro “Saberes y Sabores en México y el Caribe.”

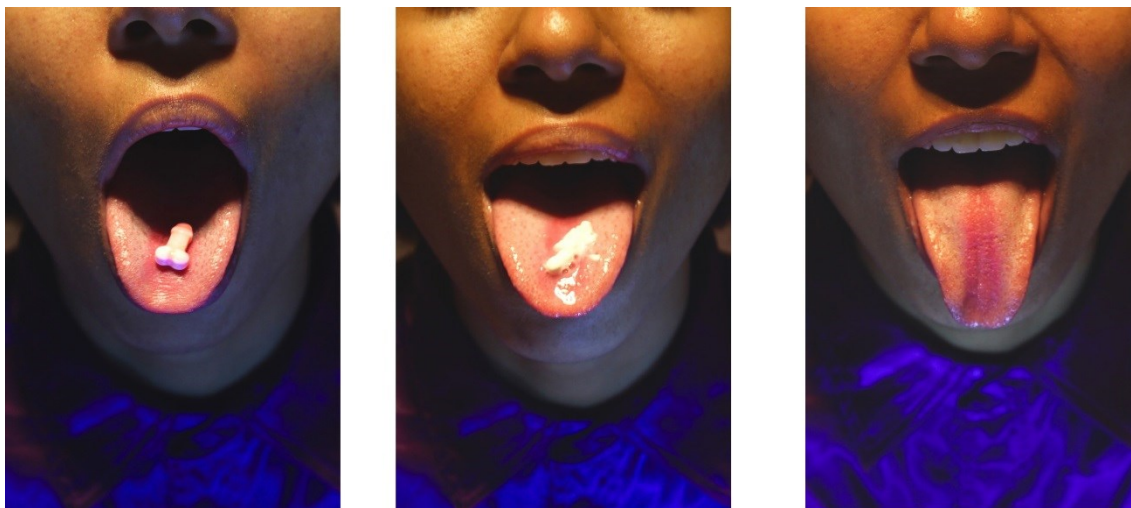


Figura 151

No vídeo “Tomai e comei”, o próprio artista simula um ato de felação com um objeto que reproduz, de forma bastante naturalista, um pênis humano. O objeto também se dissolve em sua boca, até que seja completamente devorado.



Figura 152

Da mesma forma que o título da exposição, os títulos das duas obras remetem conceitualmente de forma direta à liturgia e a práticas do rito católico (o termo “confissão” e o imperativo “tomai e comei”).

O sequenciamento de obras aqui expostas é uma proposição do autor da tese, até porque a exposição em si não possuía esta disposição linear, podendo o espectador contemplar as obras de acordo com seu próprio deslocamento arbitrário pelo ambiente. O objetivo dessa sequência é alcançar uma lógica narrativa arquetípica, identificando, ou construindo, um diálogo possível com a dimensão poética da obra. Simone traz o falo e outras imagens, através de pequenas esculturas doces comestíveis, para o ritual da Eucaristia, sugerindo assim a incorporação de um poder “erótico” criativo.

Jung se refere ao “primitivo que se une ao seu ancestral-totem por meio de uma refeição ritual” (JUNG, 1991c. p.327). Émile Durkheim, por sua vez, coloca o ritual do sacrifício, em algumas de suas formas, em relação estreita com o banquete comunitário que a ele se segue (DURKHEIM, 2008. p.200). O consumo ritual do animal totêmico sacrificado (o “cordeiro de Deus”, no caso da eucaristia católica) se faz, portanto, através de comunhão alimentar. O ritual da Eucaristia no catolicismo remete ainda a esta prática ancestral. Marcel Mauss afirma, a respeito do sacrifício do próprio deus e de seu consumo em comunhão:

Assim transformado e como que sublimado, o sacrifício se conservou na teologia cristã. Sua eficácia foi simplesmente **transportada do mundo físico para o mundo moral**. O sacrifício redentor do deus perpetua-se na missa diária. Não pretendemos investigar como se constituiu o ritual cristão do sacrifício, nem como ele se liga aos ritos anteriores. Acreditamos no entanto que ao longo deste trabalho pudemos algumas vezes relacionar as cerimônias do sacrifício cristão àquelas que examinamos. Aqui nos será suficiente lembrar a espantosa similitude entre elas e indicar que o desenvolvimento de ritos tão semelhantes aos do sacrifício agrário pôde dar origem à concepção do sacrifício redentor e comunal do deus único e transcendente. Sob esse aspecto, o sacrifício cristão é um dos mais instrutivos que se pode encontrar na história. Nossos sacerdotes buscam, pelos mesmos procedimentos rituais, quase que os mesmos efeitos buscados pelos nossos mais remotos antepassados. O mecanismo da consagração da missa católica é, em linhas gerais, o mesmo que o dos sacrifícios hindus. Ele nos apresenta, com uma clareza que nada deixa a desejar, o ritmo alternado da expiação e da comunhão. **A imaginação cristã se erigiu sobre planos antigos**<sup>314</sup> (MAUSS e HUBERT, 2017.p.74).

Uma variação deste motivo arquetípico simbólico, bastante próxima do mundo contemporâneo e da realidade latino americana, é exatamente o já mencionado ritual do *teoqualo* asteca.

La escenificación de Teoqualo se puede interpretar como un recordatorio de los orígenes paganos de la eucaristia. Basándonos en el énfasis que Sor Juana da a las semillas y los granos de la masa divina, queremos aducir la idea de una referencia más antigua, a saber, una referencia al origen de la Eucaristía, que constituye, lo sabemos, el tema central de su auto sacramental. El origen de la costumbre teofágica del cristianismo de comer hostias en la eucaristía (es decir, el cuerpo de Cristo-Dios) estriba en la ingesta del grano, al que los pueblos antiguos de Europa consideraban representación del espíritu divino. El pan tuvo una gran importancia en las civilizaciones antiguas y adquirió valor religioso. Al término de las cosechas daban forma humana al pan dotándole de carácter sacramental ya que lo que decían comer es el cuerpo del espíritu de los granos.<sup>17</sup> De esta manera, el hecho de que Jesucristo sea considerado en la religión cristiana, el pan de cereal, no es más que una metáfora histórica de los tiempos antiguos en los que el alimento básico se divinizó. Pero también la idea de un Tláloc, un dios de la lluvia o un dios de los campesinos se puede relacionar históricamente con la Eucaristía. El origen de la procesión de la hostia del cereal, serían las fiestas de ‘Recolección’ de religiones paganas ‘agrícolas’ en las que se daban las gracias a la Diosa Madre, por los frutos de verano o los de invierno,

---

<sup>314</sup> Grifos do autor da tese.

ofreciendo marmitas de granos, cestas de frutos o bandejas de pan<sup>315</sup>  
(HOUVENAGUEL, 2010.p.77)

A este propósito de analogia, da mesma forma que o ritual do *teoqualo* asteca, o antigo ritual de Dionísio será aqui evocado enquanto paralelo pagão da Eucaristia católica, para que se desvele um pouco de seu significado simbólico amplificado. Dionísio e tudo o que o envolve (especialmente suas vinculações com Eros e o falo) faz-se mais uma vez presente então, mesmo que de forma “subterrânea” (inconsciente) e sublimada, no imaginário cristão.

Os estudiosos modernos têm transmitido a ideia de que o orgiástico ritual dionisiaco do esquartejamento de animais<sup>316</sup> era uma representação do desmembramento do menino Dioniso pelos titãs. O mito também é entendido como uma descrição antropológica de canibalismo<sup>317</sup>; neste caso, do devoramento de um deus, um tema que tem sido exaustivamente discutido pelos estudiosos das religiões. O mistério cristão da Eucaristia vem ao caso, pois nos conecta, simbolicamente, com o nível mais arcaico da psique. Assim, na imagem do desmembramento e ingestão de Dioniso, temos o encontro do mito com a religião. É provável que nesta imagem, que mescla religião e canibalismo, esteja sendo expressa uma necessidade muito íntima de humanidade. A imagem reveste-se de importância primordial, porque toca um nível que sempre estará presente na natureza humana (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016, p.23).

No cristianismo primitivo existe uma associação, expressa em imagens pictóricas presentes nas catacumbas romanas (como se viu no primeiro capítulo da tese), entre a figura de Cristo e a figura de Orfeu, o deus que encanta e atrai os animais a sua volta com a música de sua lira (daí a figura do “bom pastor”). Isto demonstra a afinidade original da imagem de Cristo com a tradição do “homem deus”, presente em inúmeras religiões ancestrais, de tradição agrícola, ligadas, portanto, aos ciclos da natureza e aos rituais de

---

<sup>315</sup> A encenação do Teoqualo pode ser interpretada como uma lembrança das origens pagãs da Eucaristia. Com base na ênfase que Sor Juana dá às sementes e grãos da missa divina, queremos aduzir a ideia de uma referência mais antiga, a saber, uma referência à origem da Eucaristia, que constitui, como sabemos, o tema central do seu carro sacramental. A origem do costume teofágico do cristianismo de comer hóstias na Eucaristia (isto é, o corpo de Cristo-Deus) está na ingestão do grão, que os antigos povos da Europa consideravam representar o espírito divino. O pão teve grande importância nas civilizações antigas e adquiriu valor religioso. Ao final das colheitas, davam ao pão uma forma humana, dotando-o de caráter sacramental, pois o que alegavam comer é o corpo do espírito dos grãos. Dessa forma, o fato de Jesus Cristo ser considerado na religião cristã, o pão de cereais, nada mais é do que uma metáfora histórica dos tempos antigos em que o alimento básico era divinizado. Mas também a ideia de um Tlaloc, um deus da chuva ou um deus camponês pode estar historicamente relacionado à Eucaristia. A origem da procissão do anfitrião dos cereais, seriam as festas de 'Recolção' das religiões pagãs 'agrícolas' em que a Deusa Mãe era agradecida pelos frutos de verão ou de inverno, oferecendo potes de grãos, cestos de frutas ou bandejas de pão (Tradução do autor da tese).

<sup>316</sup> Descrito na peça teatral “As Bacantes”, de Eurípedes.

<sup>317</sup> É de se questionar aqui o quanto os rituais de canibalismo dos índios brasileiros possuem de similitude, em simbolismo religioso, com os rituais similares ao *teoqualo*. O sacrifício do inimigo não seria uma forma de santifica-lo, aproximá-lo da divindade, para além de um ato de vingança?

fertilidade, como na religião de Dioniso. “Cristo é um deus comido na ceia. Sua morte transforma-o em pão e vinho, que consumimos como alimento místico. Não podemos deixar de mencionar aqui a conexão que existe entre Agni e o comer o Soma, entre Dioniso e o vinho” (JUNG, 1995 p.328)<sup>318</sup>. Importante aqui ressaltar o simbolismo do pão (transformado em carne) e do vinho, enquanto símbolos das duas instâncias aprioristicamente antagônicas da vida: a matéria (corpo), alimentada pelo pão, e o espírito que recebe o álcool enquanto acréscimo extático. A este respeito, Lopez-Pedraza cita “As bacantes” de Eurípedes:

Tirésias tenta sem êxito algum fazer com que Penteu abandone seu propósito de destruir Dioniso e, num longo discurso para acalmar o ânimo de Penteu, toca a origem da cultura ocidental:

Porque existem **duas coisas, nos assuntos humanos.**

A primeira: Deméter – a deusa que também é a Terra,

chame-a com o nome que queira -,

que nutre os homens com o **alimento seco.**

Depois dela, veio Dioniso, o filho de Sêmele.

A bênção que ele buscou e outorgou aos homens

é o complemento do pão: o **diáfano suco da uva.**

Quando os mortais bebem sua cota

de vinho, os sofrimentos de nossa raça infeliz

desaparecem, os males cotidianos são esquecidos com o sonho.

Não existe outra cura para a dor.

Tirésias expôs a verdade terrena do pão e do vinho atribuídos, respectivamente, a Deméter e a Dioniso. Trata-se de uma verdade de tal magnitude que o cristianismo usou o pão e o vinho para expressar o mistério da Eucaristia<sup>319</sup> (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016. p.85).

---

<sup>318</sup> “O sacrifício sacramental de Dioniso-Zagreu e o ato de comer a carne sacrificial produzia a ressurreição do deus, como se depreende do fragmento cretense de EURÍPEDES (levando uma vida consagrada desde que / me tornei um iniciado do Zeus de Ida / e um pastor dos bois do noturno Zagreu, / e ao ter comido as refeições de carne crua). Ao comerem a carne sacrificial crua, os iniciados, segundo a lenda cultural, recebiam o deus em si (nota de rodapé número 59, na mesma página).

<sup>319</sup> O autor adverte logo a seguir: “Estas linhas prévias devem ser lidas dentro de um contexto geográfico e racial: o pão do trigo e o vinho das uvas foram ganhos culturais, de origem mediterrânea”. Logo em seguida, completa em nota de rodapé na mesma página: “Quando os jesuítas foram para a China, no século XVI, e falaram sobre o mistério da Eucaristia, relacionando-o com o pão e o vinho, os chineses não tinham ideia do que estavam dizendo a eles” (LÓPEZ-PEDRAZA, 2016. p.85).

Matheus batizou sua exposição de “Eucarístico”, em evidente referência ao ritual católico em que os fiéis “comem” o Cristo sacrificado. Assim como seu modelo original católico, o ritual mimetizado e encenado por Matheus, em sua performance corporal registrada em foto e vídeo, está longe de ser cruento (ou sanguinolento)<sup>320</sup>, como provavelmente eram os rituais ancestrais de mesma significação simbólica, quando animais eram sacrificados e sua carne crua ingerida. “Hoje em dia podemos julgar estes ritos cruéis, primitivos e pagãos, e optar por repudiá-los. No entanto, para melhor compreender o fundamento racional que existe por trás de tais práticas, devemos encarar o ritual como desempenhado de maneira bastante semelhante, por exemplo, ao rito da Eucaristia, o qual, de acordo com a tradição cristã, é edificado sobre sacrifício humano – a libação do sangue para o fortalecimento da vida” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.30). Ao trazer a imagem do falo e do ato sensual (felação) para a Eucaristia, Matheus recobra apenas um pequeno aspecto do vínculo original desses rituais com as vivências mais radicais e viscerais (empíricas e não sublimes) do corpo: alimentação, embriaguez, violência e morte (sacrifício humano ou de animais). Coisa pouca.

Matheus não toca a cruenta violência do rito original, mas inegavelmente traz o corpo sensualizado ao ascético e abstrato símbolo cristão dogmático, recobrando assim alguma potencialidade *numinosa* que, como já visto na seção anterior, é próprio também da sexualidade. Tudo o que Matheus devora é doce: objetos caprichosamente esculpidos em confeitos infantis (balas de açúcar sabor morango). Matheus faz aqui uma ressignificação (subversão e vilipêndio?) do símbolo cultural, atualiza o rito, harmonizando duas esferas simbólicas aparentemente opostas e excludentes. Seu ato eucarístico não remete às origens sanguinárias do ritual Dionísio, mas são, outrossim, impregnadas de um erotismo, de uma sensualidade, ou de um apelo sensório à vivência do corpo e de um eventual prazer, que são, antes que chocantes no contexto religioso, comoventes (na percepção do autor da tese). É uma atitude ao mesmo tempo “erótica” (no sentido amplificado aqui concedido ao termo, enquanto “união dos opostos”), mas também de apelo deliberadamente e inegavelmente sensual.

Na tradição religiosa ocidental há inúmeros símbolos da união de opostos. A Santa Eucaristia é um deles. Um pedaço de hóstia, representando o corpo, é misturado com vinho, que representa o espírito, produzindo-se assim a *coniunctio* da alma e do corpo. Idéia semelhante encontra-se na filosofia chinesa clássica, onde o Tao significa completa harmonia entre céu e terra, entre espírito e matéria, entre masculino e feminino” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.105).

---

<sup>320</sup> Embora em momentos possa parecer chocante a certas sensibilidades cristãs piedosas.

Porém, é preciso desde já, recorrendo a Eric Neumann, destacar o forte aspecto simbólico do ato de se “comer deus”, contido no ritual da Eucaristia, que deve ser colocado em pé de igualdade com o aspecto sensualizado da imagem. “Todos esses ‘atos corporais’ simbolizam algo que inclui, simultaneamente, um processo psíquico-espiritual. Os ritos do canibalismo e do banquete funerário, a engolição dos deuses nos Textos das Pirâmides, assim como os mistérios da comunhão, representam um ato espiritual” (NEUMANN, 2014.p.42). O ato de “comer algo” concretamente, colocado pela consciência na condição de imagem simbólica, pode traduzir muito adequadamente a experiência espiritual de “assimilar completamente” ou “unir-se com”.

Comer = acolher, dar à luz = expulsar; a comida como único conteúdo e o ser nutrido como a forma fundamental de existência, como modo mais antigo de se apoderar de uma coisa, aparece já nos mais antigos textos egípcios, os textos das pirâmides (...) Disso faz parte o “sacrifício” que é oferecido como alimento e é “comido” pela divindade, o que é um ato de incorporação, ou seja, de interiorização no sentido de pôr-algo-para-dentro, que representa, ao mesmo tempo, uma apropriação, ou seja, um acréscimo de poder. (...) Quando dizemos que a mente consciente “assimila” um conteúdo inconsciente, não estamos expressando muito mais do que aquilo que está implicado no símbolo do comer e do digerir. (...) Sempre que as bebidas, as frutas, ervas, etc. aparecem como veículos de vida e imortalidade, incluindo-se aí a “água” e o “pão” da vida, o sacramento da hóstia, assim como toda forma de culto que envolva comida, temos diante de nós este antigo modo de expressão humana. (...) na verdade, algo externo é experimentado simbolicamente, isto é, “saturado” de um conteúdo que, por considera-lo psíquico-espiritual, associamos à própria psique. Este objeto material exterior é então “incorporado”, quer dizer, comida (NEUMANN, 2014.p.39 - 41).

### 3.2.2 A hóstia enquanto círculo solar

A hóstia ingerida pelos fiéis no ritual da Eucaristia é descrita, após consagrada, como sendo o próprio “corpo de Cristo”. Pode-se conjecturar que tal descrição seja uma expressão simbólica, mas segundo o dogma, para o crente católico que o aceita, a hóstia é concretamente e de fato, o corpo de Cristo. Porém, sua forma é simples, geométrica e circular. Não possui nada de uma forma orgânica, no sentido do que seria a representação de um corpo humano. Sua imagem é de um simbolismo espiritual absoluto. Seu grafismo não remete a um “corpo”, mas a um espírito de pura energia que habita e reina na órbita celeste: o sol.

O círculo está presente em diversas representações de divindades solares. Está sobre a cabeça de Hórus no Egito antigo, e evidencia sua identidade com o astro rei. Está



também em torno da cabeça de Mitra, deus persa cujo culto se estendeu aos primórdios do cristianismo. Existem inclusive representações imagéticas datadas dos dois primeiros séculos da era cristã, que sugerem uma identidade entre Cristo e Mitra. Em certo momento, os dois cultos provavelmente se fundiram. A auréola com irradiações em torno da cabeça de Cristo, na arte medieval e posterior, teria origem nestas primeiras representações<sup>321</sup>. Também em diversas passagens dos evangelhos, Cristo é sutilmente descrito como deus sol. Não é difícil, portanto associar a forma da hóstia com a identidade solar de Cristo<sup>322</sup> e com a representação simbólica do si-mesmo.

Na obra “Símbolos da Transformação”, Jung descreve a visão (ou alucinação, melhor dizendo) de um doente mental em que aparece o sol portando um falo. Este falo seria, segundo a narrativa do paciente psiquiátrico, a origem do vento. Posteriormente, Jung irá encontrar paralelos desta visão em narrativas míticas antigas. Ou seja, sol e falo (ambos símbolos da libido<sup>323</sup>) estão unidos na mesma imagem, enquanto geradores, ou criadores, do vento. O vento é um dos símbolos mais frequentes da ideia de “espírito”. O paráclito, ou “espírito santo” (na religião católica), é considerado pelo dogma como “expiração” (sopro) do Deus pai, cujo poder gerador teria feito Maria conceber Jesus Cristo. O Deus filho (Cristo), por sua vez, deixa aos homens este mesmo “espírito santo” como herança e consolador. Outra aproximação, ainda mais enfática, entre a simbologia do sol (brilhante, branco e circular) e a simbologia fálica, está evidente nesta afirmação:

---

<sup>321</sup> “Mas para vós que temeis o meu nome surgirá o Sol da justiça, trazendo sob suas asas a salvação’. Quem não pensa aqui no disco solar alado do Egito? Estas ideias passaram para o sincretismo helenístico e foram transmitidos ao Cristianismo através de Filon e Plutarco. Por isso não é correto afirmar, como às vezes até mesmo os teólogos modernos o têm feito, que não há influências egípcias na formação da concepção cristã e que se por acaso existe é num grau muito reduzido. O contrário é que é verdade (...) a Igreja católica é bastante liberal, a ponto de admitir o mito de Osíris-Hórus-Isis como uma prefiguração da lenda cristã da salvação, pelo menos nas partes em que se correspondem (JUNG, 1979. p.6).

<sup>322</sup> Aqui também já foi oportunamente abordado o significado da forma circular enquanto símbolo da totalidade e, portanto, do *self* arquetípico: matriz da imagem de deus na mente humana.

<sup>323</sup> “O sol (...) a bem dizer é a única imagem ‘ racional’ de Deus, seja sob o ponto de vista primitivo, seja sob o prisma das ciências naturais de hoje: nos dois casos o Sol é Deus Pai, do qual vivem todos os seres vivos e que é o fecundador e criador, a fonte de energia de nosso mundo. (...) O Sol é adequado para representar o deus visível deste mundo, a força propulsora de nossa própria alma a que chamamos de libido e cuja essência é produzir coisas úteis e nocivas, boas e más” (JUNG, 1985). Cabe aqui ressaltar que o sol foi particularmente adotado como símbolo de deus em religiões que tendiam ao monoteísmo. No Egito, o faraó Akhenaton (século XIV a. C) adotou o culto monoteísta ao deus sol *aton*, contrariando o intenso politeísmo então vigente. Este simbolismo reflete a conhecida capacidade do sol tanto de criar vida como destruí-la, como afirma Jung na citação acima. Ele expressa e condensa, portanto, as forças antagônicas no interior da divindade, que levariam ao politeísmo, eliminando esta tensão. Da mesma forma, o falo também encarna simbolicamente o poder criativo. Os símbolos, sol e falo, possuem, portanto, uma proximidade de significação.

O disco solar com seu calor fecundante é o análogo do calor fecundante do amor. A comparação da libido com o sol e o fogo é essencialmente “análoga”. Ela também contém um elemento “causativo”, pois Sol e fogo, como forças benfazejas, são objetos do amor humano (por exemplo, o herói solar Mitra é alcunhado de o “Muito amado”). Na poesia de NIETZSCHE a comparação também é causativa, mas dessa vez em sentido contrário: a comparação com a serpente é indubitavelmente fálica. O falo é a fonte da vida e da libido, o criador e taumaturgo, e sempre foi venerado como tal (JUNG, 1995. p.85).

### 3.2.3 A hóstia fálica

Tem-se dessa forma, no grupo simbólico relacionado com as deidades masculinas, uma estreita conexão entre as imagens do círculo solar (*o mandala* elementar que se projeta na hóstia) e do falo. A primeira foto da figura 151 (da sequência de fotos “Confissões Entredentes”), que mostra um objeto fálico no interior de uma boca aberta (onde deveria estar uma hóstia), pode ser considerada uma síntese do conjunto de obras da exposição de Matheus de Simone, não só por remeter de forma clara ao ritual “eucarístico” (título do evento), mas também por que na exposição existe uma abundância de símbolos fálicos. Há uma instalação com diversas bananas podres no interior de preservativos. Há também um objeto, feito com balas de caramelo, semelhante a uma igreja católica, cuja torre central sugere um falo. O próprio vídeo “Tomai e comei”, como já visto, mostra o artista segurando um objeto com forma orgânica de pênis, seguindo-se um ato de felação antropofágica.

Considerando-se o sistema de símbolos do cristianismo atual (símbolos correntes e oficialmente aceitos pela igreja), a imagem do falo não constitui de forma evidente um símbolo religioso cultural. Porém, noutros contextos e tradições religiosas e mitológicas, o falo adquire flagrante e relevante função simbólica. Nas obras de Matheus de Simone, o falo, no entanto, está integrado no ritual da eucaristia, substituindo a hóstia, simbolicamente associada ao corpo de cristo. O apelo erótico do falo é intensificado com a performance do artista que simula uma felação e acaba por devorar o objeto fálico, feito com balas doces de morango. É rico o conjunto de sugestões que esta imagem desperta, pois a intensidade do estímulo produzido por uma obra de arte é diretamente proporcional à tensão gerada pelo contraste de elementos em seu interior: no caso, falo e eucaristia. Cabe refletir sobre o quanto consciente (ou, ao contrário, intuitivamente) o artista traz ao público, por intermédio dessas imagens, a força esquecida (ou amortecida) dos mistérios iniciáticos antigos, que permaneceram latentes, subterrâneos, potenciais, no rito da missa católica que evoca o sangue em forma de vinho (proporcionando o êxtase que conduz ao

contato com o sagrado) e o corpo (o pão e o trigo, a energia que fornece o sustento indispensável à vida do organismo).

O simbolismo fálico (como já observado acima) está presente em muitos mitos e religiões de muitos povos, em diversas épocas. A bibliografia ligada à psicologia analítica (produzida por autores *junguianos* ou pelo próprio Jung) é particularmente abundante e profícua na interpretação dessa simbologia, com múltiplas abordagens. Jung narra em sua autobiografia um sonho de infância em que viu um falo gigantesco, portador de um olho na glândula, situado no altar de um templo subterrâneo. Ou seja, o inconsciente do menino que se tornaria um dos maiores psicólogos do século XX, identifica o falo com uma divindade misteriosa. Filho de um severo pastor protestante, a imagem não deixou de escandalizá-lo. “O simbolismo de minha experiência infantil e a brutalidade das imagens que haviam surgido me causaram uma perturbação extrema. Perguntava a mim mesmo: ‘Mas quem está falando? Quem tem e usa prudência a ponto de representar um falo em sua nudez, dentro de um templo? (...) O falo deste sonho parece um deus subterrâneo que é melhor não mencionar’ (JUNG, [1989b?]).

O tema deste sonho (o falo em seu caráter ao mesmo tempo pornográfico e sagrado) antecipava algo que se concretizaria posteriormente em sua vida: de formação psicanalítica (ou freudiana), que confere grande ênfase à sexualidade, Jung rompe com esta escola e passa a se dedicar, de forma não menos enfática, ao estudo das religiões e mitologias comparadas e ao estudo da própria religião como fenômeno da psique humana (individual e coletiva). Na obra “Símbolos da Transformação”, motivo de seu desentendimento teórico e pessoal com Freud, devido a uma divergência sobre a conceituação de libido<sup>324</sup>, a temática do falo aparece de maneira recorrente como símbolo dessa energia psíquica.

Dedais, dátilos e cabiros naturalmente têm aspecto fálico, pois são forças criadoras personificadas, cujo símbolo é o falo. Este representa a libido, a energia psíquica e seu **aspecto criador**<sup>325</sup>(...) não significa o órgão sexual, mas a libido, e mesmo quando aparece claramente como tal não quer indicar a si mesmo mas representa um símbolo da libido. Pois os símbolos não são sinais e alegorias de um fato conhecido, mas procuram insinuar uma situação pouco ou nada conhecida. (...) A mesma força criadora que é simbolizada pelo polegar e outros,

---

<sup>324</sup> Libido, para Freud, seria uma forma de energia psíquica intrinsecamente sexual e serviria de base para todas as outras pulsões. Jung, por sua vez, passa a conceber a libido como uma energia que não possui qualidade em si mesma, podendo se manifestar de diversas formas.

<sup>325</sup> Grifo do autor da tese.

também pode ser representada pelo falo ou outros símbolos (JUNG, 1995. p.111-112).

Um dos objetivos dessa explanação é deslocar (ou descolar) o símbolo de seu componente formal (manifesto) personalista e sexual, para sua verdadeira forma de atuação e sentido coletivos, enquanto representação, embora sempre incompleta, do conteúdo *numinoso* (e consequentemente religioso, no sentido estrito) que a obra de arte tenta expressar.

Considerar essas imagens “obscenas” é incorrer no erro de uma profunda incompreensão. (...); o simbolismo sexual, no culto e no ritual, assim como no mito e na imagem, quer, no entanto, ser entendida de modo sagrado e transpessoal. Trata-se do simbolismo do criativo e não da genitalidade pessoal. É apenas incompreensão personalista o fator que torna “obscenos” esses conteúdos sagrados. (...) Verbo criador, sopro criador, pneuma – isto é, espírito criador. (...) O falo solar que simboliza o elemento criador é a fonte do vento, tanto num papiro mágico egípcio como na visão de um psicótico moderno. Esse vento, vindo através de um tubo que vai de Deus Pai no Sol até Maria, penetra, na forma da pomba Ruach do Espírito Santo”(NEUMANN, 2014. p.34).

O que se procura aqui depreender destas obras é, portanto, não o apelo sensual do pênis humano, mas a ligação ou analogia do falo com o “poder criativo”, que concretamente existe na capacidade fecundante responsável pela inseminação e pela concepção da vida, através do sexo, mas simbolicamente se manifesta nos mitos de criação do mundo e nas narrativas de nascimento, morte e ressurreição das divindades (enquanto símbolo das transformações da energia psíquica ou libido). Em termos simbólicos, o falo expressa a potência criativa e produtiva do ser humano em geral, que é capaz de intuir e conceber soluções sintéticas, ou seja, de **criar** (os casos do artista e do cientista, a título de exemplo, são apenas os particularmente mais emblemáticos). “O símbolo fálico muitas vezes representa a divindade criadora, do que Hermes é um excelente exemplo. O falo é concebido como independente, o que não era apenas uma ideia comum na Antiguidade, mas se depreende também dos desenhos de nossas crianças e artistas. Não é de admirar, portanto, que determinadas características correspondentes sejam reencontradas também no vidente, artista e taumaturgo mitológicos” (JUNG, 1995. p.114). A referência de Jung a Hermes evoca novamente o parentesco entre este deus mensageiro e Eros, aquele que age enquanto função integradora entre os opostos. Eros<sup>326</sup> também possui caráter eminentemente fálico.

---

<sup>326</sup> “O aspecto fálico de eros sugere sua essência masculina. (...) Quer seja como graça do espírito descendente, como a ardente aspiração platônica para o alto, ou como um princípio aristotélico de movimento universal, o amor íntimo, inicia, excita, cria vida. Eros tem conexões míticas específicas com

É importante lembrar esta qualidade de Eros, ou seja, seu traço marcadamente masculino. Essa qualidade tem sido, muitas vezes, esquecida dentro do campo da psicologia junguiana, por causa da polarização entre Eros e Logos, em que o Deus é associado ao aspecto lunar e feminino. Repetindo, Eros, quando aparece nos mitos e nas obras clássicas, aparece preponderantemente em um contexto masculino, como sátiro, menino, flecha, fogo, tocha, cópula. Hillman nos lembra que Eros tem conexões míticas específicas com Fanes, portador da luz; com Hermes, o mensageiro masculino; com Príapo, a encarnação fálica; com Pã, a força masculina da natureza; com Dioniso, a indestrutível energia viva; ou seja, o princípio do amor ativo que Eros representa é masculino. (...) Sendo assim, dizemos que toda possibilidade de amar é masculina, independentemente de o sujeito ser homem ou mulher. Eros é masculino e é sua força de **potência criativa** e de **função de relação** (grifos do autor da tese) que torna possível o encontro amoroso (QUINTAES, 2011.p.67).

Mais uma vez, percebe-se que a junção entre a dimensão da sexualidade mundana, expressa nas imagens sensualizadas, e a dimensão espiritual expressa nas imagens religiosas tradicionais, encontra-se manifesta no símbolo novo e “erótico” gerado pela arte, em seu duplo aspecto enquanto “potência criativa” e “função de relação”. A fixação no aspecto sexual personalista, que oblitera o potencial poético (sublime) da obra, é simplesmente mais uma atitude unilateral da consciência, esta mesma que conduz ao inevitável fenômeno *enantiandrômico*: uma reação furiosa do espírito “santo” contra esta arte “pervertida”.

A ausência de iniciação e de mistérios em nossa cultura é a maior responsável por nossa fixação na sexualidade, por nossa incompreensão e psiquização defeituosa de sua natureza multiforme e, em consequência, por nossa imensa dificuldade em relação à identidade erótica. (...) A sexualidade muda a medida que os Deuses que conduzem seu emblema – o falo-pênis – se alteram durante as fases de nossas vidas. Pã, Príapo, Hermes, Dionísio, Zeus, Apolo, Eros, os Kouroi, Kaberoi, Silenos, Sátiros, Centauros – cada um representa um modo de iniciação ao ser sexual, um modelo de fantasia através do qual é possível experimentar o instinto. A figura de Jesus, nos textos e na iconografia (com raras exceções ou em forma camuflada), omite por completo este penhor. O resultado é que em nossa cultura o indivíduo não dispõe de nenhuma imagem divina como exemplo de iniciação ao ser sexual. Uma das várias consequências infelizes desta omissão é a nossa contínua preocupação ocidental a respeito da natureza de eros. (HILLMAN, 1994.p62).

O artista Matheus, ao trazer o falo para a Eucaristia, “desomite” (deixa de omitir) o Eros fálico (este poder criativo, no sentido mais amplo do termo), ao associá-lo com Cristo, escancarando o incômodo dessa preocupação: “num certo ponto, o desenvolvimento da psique requer a discriminação entre pênis e falo e entre sexualidade e eros<sup>327</sup>, enquanto num outro momento torna-se igualmente essencial que ambos se

---

Fanes, o portador da luz; com Hermes, o mensageiro masculino; com Príapo, a encarnação fálica; com Pã, a força masculina da natureza; com Dionísio, a indestrutível energia viva” (HILLMAN, 1994.. p.66).

<sup>327</sup> Discriminação feita por esta tese, já no título.

fundam numa unidade numinosa” (HILLMAN, 1994.p62). Em nenhum dos exemplos de rituais arcaicos análogos ao *teoqualo* aqui expostos, é feita qualquer analogia entre o “deus comestível” e a imagem simbólica do falo. Matheus de Simone faz, portanto, uma sugestão, se não inédita ou inovadora (não há como se ter certeza a este respeito), no mínimo ousada, provocativa e de grande poder expressivo. Ele transforma, assim como no sonho de Jung, que coloca um pênis sobre o altar-mor de um templo subterrâneo, o deus do *teoqualo* em falo, símbolo, dentre outras coisas, do poder criativo e da própria função integradora (transcendente) de Eros. Pode-se ler simbolicamente a imagem das fotos “Confissões entredentes”, nestes termos: alguém está incorporando e compartilhando do poder criativo da divindade, através de uma atitude “erótica”.

Uma observação deve ser feita a respeito do corpo e da sexualidade nas obras da exposição “Eucarístico”. A questão da dissociação entre corpo e espírito (e consequentemente entre sexualidade e espiritualidade), e das consequências dessa dissociação na produção de imagens religiosas, remonta à filosofia grega e às origens judaicas do cristianismo (como se viu no primeiro capítulo da tese). O corpo é a forma de um indivíduo existir no mundo, conferindo a ele sua imagem. Mitologicamente, o corpo é a casa da alma. A divindade, se compreendida como puro espírito, não possui corpo. Portanto, não possui imagem, e não pode ser representada ou vista, contemplada.

O símbolo aqui, em forma imagética de falo e eucaristia, ganha novo significado e se atualiza no momento (mais um entre tantos já referenciados) em que o corpo se torna tema central, privilegiado, não só da arte, mas da política em sua dimensão mais ampla e significativa. Neste novo momento sócio histórico e cultural, em que um número crescente de indivíduos, mesmo entre os fiéis católicos, admite, ou mesmo anseia, a releitura ou a revisão de dogmas, leis e ritos, Matheus de Simone faz a ressignificação e atualiza o símbolo religioso: confere uma forma corpórea orgânica ao “corpo de Cristo”, que deve ser comido (ingerido em comunhão), transformando-o de círculo geométrico abstrato ideal (hóstia) em potência de criação e atitude “erótica” (falo) a ser compartilhada e incorporada. Existe aqui o resgate da dimensão religiosa da sexualidade (o *hieros gamos*) através da revalorização da experiência corporal, própria da arte contemporânea (assim como houve na Renascença). Um novo contexto sociocultural passa a permitir, em certa medida, mesmo com todas as reações negativas ou violentas, uma nova dimensão simbólica da imagem, atualizada através de uma ressignificação, pela experiência

religiosa imediata (na medida em que a arte possa ser assim compreendida) do artista que comunica tal experiência através de sua obra<sup>328</sup>.

### 3.2.4 Alma enquanto duplo ou imagem especular

No vídeo “Valentin (Narciso)”, e somente nesta obra, não é o falo que é devorado no sugerido *teoqualo* eucarístico erótico, mas uma espécie de “máscara mortuária” do próprio artista. O objeto doce de sabor morango (vermelho e sensual) que Matheus devora é uma reprodução escultural de sua própria face. Isso também é significativo. A imagem videográfica da performance mostra o artista de perfil, em atitude solene, ascética, sóbria, quase ritual, frente a imagem do próprio rosto, o que remete imediatamente ao tema mitológico do “duplo”, aquele outro que é uma cópia mágica do indivíduo e que vive a sua revelia<sup>329</sup>. Evoca-se aqui dois temas arquetípicos muito recorrentes na literatura e nas mitologias: a alma enquanto sócia humana (ou imagem replicada) e o espelho de Narciso. O artista beija a própria imagem na boca, e acaba por devorá-la de maneira feroz: uma incorporação e um reconhecimento de si mesmo, na busca pela individuação.

---

<sup>328</sup> Antes de passar ao próximo elemento simbólico a ser abordado, cabe uma ressalva. A palavra “libido”, na psicologia analítica, expressa, como já foi mencionado, o conceito de energia psíquica, que se manifesta também, embora não somente, através de força geradora, dinâmica e criativa. Tanto o falo quanto a figura mitológica da grande mãe, em suas muitas variantes (útero, vaso, caverna, a fértil mãe terra, o mar das deusas das águas, etc), são símbolos dessa força vital. Esta observação é necessária porque a presente abordagem se concentra na imagem do falo enquanto representação da divindade, em seu aspecto criador e gerador (no caso, sendo colocado no lugar da hóstia, ou do “corpo de Cristo”). Este enfoque acentuado pode levar à impressão de que o poder gerador é exclusivamente masculino, o que não corresponde à realidade dos símbolos da libido. O falo, se não pode ser considerado simbolicamente análogo ao princípio criativo ou criador em si, é todavia um instrumento ou acessório que propicia e literalmente participa da criação enquanto canal, veículo (ou tubo) de ligação. O falo traz a semente, ou centelha, que, emitida pela divindade masculina (inconsciente), deflagra a divisão da célula única original e dá início às incomensuráveis divisões ou diferenciações (sob o ponto de vista psicológico) posteriores, possibilitando assim a criação da consciência, esta capaz de produzir e se expressar através de uma miríade de símbolos, no aqui e agora, através da arte. O falo alude aqui ao poder criador, no lugar de princípio criativo,

<sup>329</sup> As recentes experiências científicas com a clonagem de seres vivos, gerou uma obra ficcional de forte apelo popular, inclusive em nível internacional: a telenovela “O clone”, produzida pela Rede Globo, em que a autora Glória Perez utiliza de maneira evidente paralelismos literários e mitológicos com esta temática.



Figura 153

Ao se referir ao “Ka” (espírito de vida ou princípio vital) dos egípcios antigos, Jung o considera “como ‘alma’, ou como **sósia espiritual**. É a ‘vida’ do morto e por isso pode ser comparado, de um lado, com a alma e, do outro, com o ‘espírito’, com o ‘gênio’ do homem” (JUNG, 1979. p.20-21). Ao analisar o episódio simbólico do “desaparecimento” do corpo de Cristo (o Deus encarnado que, portanto, tornara-se “visível”) no sepulcro, Jung afirma: “O ‘corpo’ corresponde **à forma externa, visível**, da versão até então conhecida, mas passageira, do valor supremo” (JUNG, 1978. p.95). Mais uma vez, a este propósito, integrando novamente Eros ao assunto, recorre-se aqui a James Hillman (1994.p.82): “A alma que não estiver unida ao corpo por eros permanece fora dele – cônica, é verdade, mas não desperta; mental, sim, mas com uma consciência que não é do coração e do thymos. Daí a importância do aspecto fálico de eros, do insensato movimento descendente que traz a psique até o corpo, queima as asas da alma na chama da vida e ao mesmo tempo, curiosamente, eleva e idealiza”.

Para o homem “primitivo” (na aurora da humanidade), “a alma, mesmo sendo, sob alguns aspectos, independente do organismo que ela anima, confunde-se, entretanto, com este último, a ponto de não poder ser radicalmente separada dele: há órgãos que são não apenas sua sede reconhecida, mas sua forma exterior e manifestação material. (...) O



homem passou a se acreditar duplo. (...) Essa dualidade não exclui, mas ao contrário, implica unidade profunda e penetração íntima dos dois seres assim diferenciados. (DURKHEIM, 2018.p.89). A ideia de alma seria então “reduzível à ideia de duplo” (Ibidem.p.89). “Entre alma e corpo não existe somente solidariedade, mas confusão parcial. Da mesma forma que existe alguma coisa do corpo na alma, posto que, por vezes, ela lhe reproduz a forma, assim também existe alguma coisa da alma no corpo” ((DURKHEIM, 2018. p.300).

Existem diversas associações lendárias, literárias e antropológicas entre “alma” e “imagem” (enquanto duplo ou cópia). Alguns índios, em seus primeiros contatos com antropólogos, evitavam ser fotografados, com receio de que sua alma fosse “capturada e aprisionada” na imagem. Múmias, esculturas e pinturas realistas representam um esforço ancestral hercúleo na busca de técnicas que preservem o corpo e (ou) sua imagem, para que a alma do morto retorne ao mundo ou se mantenha nele. A produção de máscaras mortuárias (moldes escultóricos feitos através do contato da argila maleável com o rosto do defunto) e a prática de se fotografar os parentes recém falecidos, como se ainda estivessem vivos (algo comum nos primórdios da técnica fotográfica) são testemunhos deste anseio em se preservar a última imagem visual possível do corpo (antes que ele se decomponha), na esperança de que algo de sua alma permaneça vinculada a este mundo sensível do espaço e do tempo conscientes.

“O Retrato de Dorian Gray”, romance de Oscar Wilde, enquanto obra contemporânea do Simbolismo, traz também o apelo à magia e ao irracional através da imagem figurativa do belo (um retrato pintado) que aprisiona a alma. Dorian Gray (o personagem principal do romance) tem sua alma aprisionada no quadro pictórico, que envelhece, enquanto ele mesmo (seu corpo) adquire juventude eterna. A imagem, retrato plasmado de Dorian, que retendo sua alma envelhece em seu lugar, é uma forma de “imagem especular” (imagem no espelho). Dorian é também um Narciso trágico, às avessas. Enredado na própria aparência ideal, Dorian se torna, em seu corpo, a eterna imagem jovem de si mesmo, porém sem sua alma, que está aprisionada no “objeto” retrato. Ele em si é mera imagem sem vida, mero reflexo especular e congelado da própria juventude e beleza pueris. Assim como Fausto e Riobaldo, Dorian vende sua alma ao diabo

Um clássico exemplo de sócia humano (uma pessoa semelhante a outra), encarnado enquanto “duplo” de um personagem (a materialização de sua alma no espaço e tempo reais), está no conto de Edgar Allan Poe, “Willian Wilson”. Assim como Dostoiévski em seu romance “O duplo”, Poe também imagina um sócia ostensivo, algo surreal, para seu protagonista. Ele se apresenta na condição de “imagem especular” anímica do personagem central, mas também na forma de maldição: uma sombra espectral, e até certo ponto ameaçadora, que é ao mesmo tempo “um outro eu” e “ele mesmo”. Algo parecido com o que Jung vivenciou internamente ao identificar em si, ainda na infância, “uma segunda personalidade” (chamada por ele de seu “número dois”) que se apresenta em sonho na forma de uma sombra que o persegue: seu inconsciente, um aspecto autônomo de sua alma (JUNG, [1989?]).

Se a existência da alma humana no mundo depende do corpo, estando aquela eventualmente aprisionada neste, e considerando o corpo material aquilo que permite à visão humana perceber o objeto (ou seja, aquilo que gera a “imagem visual” possível da alma) então a imagem visual (o reflexo da pura luz que incide sobre o corpo e atinge a retina) é uma espécie de irmã gêmea (ou cópia e reflexo, segundo Jung) da alma. Neste caso, a perda da alma corresponderia a uma perda da imagem ou, no mínimo, a perda de seu reflexo luminoso: a imagem de Drácula não se reflete no espelho. Na ficção literária de Brian Stoker, o personagem Conde Drácula perdeu sua alma, perdeu sua conexão com a temporalidade e a com a própria morte. Ele é eterno, imortal (assim como Dorian Gray). Tudo o que é vivo, e tem alma, morre. Ele não morre, pois não tem alma e já é, portanto, um morto-vivo.

### **3.2.5 A máscara mortuária eucarística e o mito de Narciso**

A tese recorreu a estas analogias literárias para enfatizar a qualificação da alma, não só enquanto “senhora das imagens”, mas ela mesma enquanto a imagem refletida, duplicada, plasmada ou encarnada (aprisionada ou exilada) na superfície do espelho, na fotografia, no retrato pictórico, no lago ou na máscara mortuária. As distorções, perversões sombrias e perdas da alma estão sempre vinculadas metaforicamente ao reflexo e a duplicação da auto- imagem. A precursora mais célebre dessas narrativas talvez seja o mito de Narciso. Considerando-se que a autoimagem seja metáfora da alma, e que o processo de individuação seja a realização “mais plena possível dessa alma”, a

queda de Narciso no lago, afogando-se no reflexo da própria imagem, não deixa de ser uma figura simbólica de matiz sarcasticamente trágico do processo de individuação.

As análises mapeadas e encontradas na revisão bibliográfica da tese, sobre o mito de Narciso, possuem uma acepção algo negativa sobre seu significado psicológico, como expresso no título do clássico estudo psicanalítico “Narcisismo, a negação do verdadeiro self” (LOWEN, 1993). O narcisismo seria, nesta perspectiva, uma fixação na imagem ideal do ego, o que dificultaria ou mesmo impediria o processo de individuação, ou seja, de um caminho do desenvolvimento da personalidade com o objetivo de realização do si-mesmo (o *self*, a totalidade possível na psique do indivíduo): é preciso que o ego se desfaça de certas pretensões superficiais e ilusórias para realizar gradativamente as potências inconscientes que conduzem a uma situação final de relativa completude indivisível. O ego preso a um erotismo autocentrado corresponderia ao herói mitológico que se encontra ainda fortemente vinculado à figura da Grande Deusa Mãe. Narciso é uma forma do herói que resiste erroneamente à sua condição primeva de “filho amante”, imposta por esta situação *urobórica*. Ele é um trágico herói “renitente” (assim como Édipo e Penteu). Quer evitar a todo custo a relação incestuosa com a mãe, a quem ainda está ligado, iludindo-se na “miragem narcísica de seus espelhos” (QUINTAES, 2011, p.113). Acaba resistindo assim radicalmente a qualquer relacionamento que não seja com a sua própria imagem. Foge aos apelos de Eco (a ninfa que tenta seduzi-lo) e não quer entrar em sua caverna (o “útero materno”)<sup>330</sup>. Este é o aspecto narcísico do filho-amante a ser devorado<sup>331</sup>.

A Grande Mãe com a espiga de trigo, o seu filho trigo, é um arquétipo cujo poder se estende aos mistérios de Elêusis, à madona cristã e à hóstia de trigo – na qual é comido o corpo de trigo do filho. Os jovens pertencentes à Grande Mãe são deuses da primavera que devem morrer para serem lamentados pela Grande Mãe e renascerem (...): todos são jovens de beleza e encanto tão marcantes quanto o seu narcisismo. (...) O mito de Narciso deixa claro que o narcisismo é uma

---

<sup>330</sup> “Esse afastamento da Grande Mãe como expressão da centroversão pode ser vista claramente nas figuras de Narciso, Penteu e Hipólito. Estes três resistem aos amores fogosos das grandes deusas, mas são punidos por elas ou por seus representantes. No caso de Narciso, que não quer amor e, por fim, apaixona-se fatalmente pela sua própria imagem, é óbvia a dedicação a si mesmo e o afastamento do objeto voraz e exigente de amor. No entanto, sublinhar aqui a ênfase posta no próprio corpo e o amor a si mesmo não diz tudo. A tendência do ego e da consciência em vias de se tornarem autoconscientes – quer dizer, da autoconsciência e da auto-reflexão – a se verem num espelho é uma característica necessária e essencial desse nível. **Aqui começa decisivamente o desenvolvimento da autoformação e do autoconhecimento** como processo de autoconscientização da consciência humana” (NEUMANN, 2014, p.78-79). O grifo aqui feito pelo autor da tese chama a atenção para o que se verá a seguir: o drama de Narciso como símbolo de uma etapa necessária ao processo de individuação, e não apenas como ameaça de estagnação deste.

<sup>331</sup> A tese voltará ao tema do filho-amante na próxima seção, ao tratar da obra de Antônio Obá.

admiração do próprio corpo. Especialmente característico desse estágio é a ênfase narcísica do falo como epítome do corpo e da personalidade narcísica (NEUMANN, 2014. p.54).

Mas não é esta leitura inicial voltada à relação de Narciso com a Grande Mãe o que mais interessa na presente abordagem. Considere-se aqui o “duplo anímico” do artista, materializado na própria máscara (mortuária?), que ele contempla de forma solene ante o próprio rosto. O espelho de Narciso é um lago em que ele se afoga, enamorado da própria imagem. Na imagem poética de “Eucarístico”, no entanto, este Narciso beija vorazmente a sua própria máscara escultural que lhe serve de espelho. Esta imagem traz, antes do ato de devorar, o ato do beijo.

É possível o cultivo da alma, a atitude erótica em relação às imagens da vida psíquica<sup>332</sup>, desprovido desse momento mítico onde meus lábios tocam os lábios do Outro? (...) Por meio do beijo, o sujeito é **arrancado de seu narcisismo** (grifo do autor da tese), de seu universo parental, do circuito endogâmico e de sua libido e é lançado em direção ao Outro, à diferença, ao universo da radical alteridade que se corporifica nos lábios de homens e mulheres, meninos e meninas, jovens e velhos a encarnar as figuras dessa alteridade. Por meio do beijo, o sujeito é desafiado a avançar em territórios estranhos ao seu próprio eu (QUINTAES, 2011. p.103).

É paradoxal que se evoque o beijo, este exercício radical da alteridade, em contexto onde afirma-se a presença de Narciso, esta imagem por excelência de uma suposta “negação do verdadeiro Self”<sup>333</sup>. Matheus de Simone contamina subversivamente a experiência narcísica de fixação na própria imagem, com um ato erótico que lhe é oposto: o beijo. Mais que isso, o artista devora a própria imagem. Matheus simplesmente comeu a si mesmo ao beijar-se. Normalmente, quanto mais paradoxal for a construção artística (quanto mais existir ênfase no contraste de elementos) maior será a tensão afetiva suscitada e maior o potencial expressivo e simbólico da obra.

Matheus constrói uma outra espécie de Narciso, não exatamente anticristão (ao trazer o falo para a ceia), mas talvez pós-cristão: um Narciso que devora alegoricamente, ou de maneira modernamente antropofágica (criativa, sintética e metafórica) o próprio rito cristão. A hóstia eucarística aqui não é nem mais sequer um falo: é a própria autoimagem do artista. Assim como se verá na obra de Antônio Obá (na próxima seção), o Narciso de “Eucarístico” incorpora a substância material deste seu “outro eu” especular

---

<sup>332</sup> “Atitude erótica em relação às imagens da vida psíquica”. Não seria esta frase uma metáfora apropriada ao que se entende por “processo de individuação” (a realização das imagens da alma)?

<sup>333</sup> O “self” enquanto máxima instância de “alteridade” psíquica interior, o absolutamente “outro” *numinoso*, que se apresenta objetivamente ao sujeito no processo de individuação.

(o caramelo sabor morango)<sup>334</sup> e assim realiza a “epifania da alma” através do beijo doce: “a corporificação do encontro com o outro<sup>335</sup>, a ponte que faz a transição do beijinho incestuoso de boa noite da mamãe para o beijo ardoroso de língua de quem ‘já sabe namorar’” (QUINTAES, 2011. p.114). A alma encarnada materialmente na imagem duplicada da face (a máscara mortuária), devorada pelo artista performático em violento ato erótico, é como “uma pedra lançada no meio do espelho narcísico em que o sujeito se engana” (QUINTAES, 2011. p.113).

### 3.2.6 Narciso, *self* e flor

Aqui se impõe outra questão simbólica não menos flagrante: a relação entre a flor enquanto símbolo do *self* e a própria transformação final de Narciso em flor. Narciso é um símbolo cultural antigo, determinado, amplamente reconhecido. O “espelho” é um tema simbólico muito recorrente em diversos mitos e narrativas literárias. Possui assim caráter reconhecidamente cultural, mas aparece também de forma espontânea em sonhos e outras manifestações artísticas inconscientes. É, portanto, eventualmente, um símbolo natural. O ato autofágico e sensual do personagem Matheus-Narciso está inserido na exposição do artista cujo nome é “Eucarístico”. A Eucaristia católica, por sua vez, é ainda um símbolo cultural religioso que mantém uma forte vitalidade para muitos fiéis. Não se pode desconsiderar o fato de que, no ritual da Eucaristia, o fiel é levado a “comer Deus”, na forma de um círculo branco: a imagem da hóstia é um *mandala* simplificado e elementar (o círculo enquanto símbolo do *self*, que também é simbolizado pela imagem do próprio Cristo). Narciso (a flor) também é símbolo dessa totalidade que se refere ao objetivo final da individuação (o *self*, ou si-mesmo).

A permanência do herói na situação *urobórica* engendra a imagem arquetípica do filho-amante narcísico. Porém, mesmo neste caso em que se mantém uma relação simbolicamente incestuosa<sup>336</sup> o elemento fálico masculino também atua, impelindo “para

---

<sup>334</sup> Assim como Obá vai incorporar a substância material da deusa mãe, jogando sobre o próprio corpo o pó branco de gesso da estátua ralada.

<sup>335</sup> Ainda que este “outro” seja a própria imagem, que aqui ao menos não é “pura luz” refletida no espelho d’água onde se afoga, mas matéria doce que pode ser devorada erótica e prazerosamente.

<sup>336</sup> É preciso destacar sempre o termo “simbólico”, pois não se trata de um incesto concreto e vivenciado com a mãe real, mas de uma situação psíquica em que o ego do indivíduo permanece fortemente atrelado ao inconsciente e suas determinantes.

cima”<sup>337</sup>, para um certo grau de consciência, mesmo que limitado e autocentrado na própria imagem.

O estágio alegadamente narcisista, autista, auto-erótico, egocêntrico e, como vimos, antropocêntrico da uroborus, tão evidente no auto-relacionamento autárquico e ingênuo da criança, forma um importante pré-estágio do desenvolvimento ulterior. O mesmo simbolismo urobórico que está presente no começo, antes do início do desenvolvimento do ego, ressurgue no final, quando o desenvolvimento do ego é substituído pelo desenvolvimento do self ou individuação. Quando o princípio universal dos opostos já não predomina, e devorar o mundo ou ser por ele devorado deixa de ser o mais importante, o símbolo da uroborus ressurgue como **mandala**<sup>338</sup> (NEUMANN, 2014. p.45).

A negação inicial de um desenvolvimento voltado à alteridade, adquire um matiz de certo enlevo poético na tríade de imagens sequenciadas e aqui evocadas: 1 - o espelho narcísico (lago em que se afoga ou a própria máscara mortuária que se devora), 2 - atração pela imagem fálica (hóstia ingerida em forma de falo) e 3 - a disposição *mandálica* em forma de flor narcísica, que reproduz o *mandala* elementar representado pela própria hóstia (enquanto representação circular do *self*).

A totalidade psíquica como flor, lótus, lírio e rosa, a virgem como flor nos mistérios eleusinos, simbolizam o desabrochamento das mais elevadas possibilidades psicoespirituais, tal como desabrocham as flores. Assim, o nascimento a partir da flor feminina é uma forma arquetípica de nascimento divino, quer pensemos no nascimento de Rá ou de Nefertem, no Egito; no nascimento da “joia divina no lótus”, segundo o budismo, ou no nascimento do “self” da Flor de Ouro, na China como no homem moderno. (NEUMANN , 2006. p. 230)

Cabe questionar se não existiria um paralelo entre esta expressão imagético simbólica do jovem Narciso transformado em flor (*mandala*), e as imagens da “mulher que se transforma em flor”, pintadas pela paciente de Nise da Silveira, Adelina Gomes. Segundo o mito de Dafne, ao negar o amor de Apolo, a ninfa se recolhe à sua Mãe Terra, transformando-se em vegetal (um loureiro) e ficando assim paralisada. Esta situação mítica expressaria a própria condição pessoal de Adelina, impedida de vivenciar um amor juvenil, por imposição da mãe, e levada assim a uma condição descrita na psiquiatria como “embotamento afetivo” (SILVEIRA, 2015. p.219-222). No entanto, é importante observar que o vegetal pintado por Adelina não é um vegetal qualquer, mas uma profusão de flores coloridas e diversificadas. Ficando-se com a imagem, como sugere Hillman,

---

<sup>337</sup> Eros, como se viu, além de ser alado, tem caráter fálico, para propiciar as relações (*plugs*, tubos e conexões).

<sup>338</sup> Grifo do autor da tese.

extrapola-se inclusive a amplificação inicialmente propiciada pelo próprio mito: Narciso, ao morrer afogado, também transforma-se em flor, alçando o símbolo imagético do processo de individuação (mesmo que inconsciente) a uma outra dimensão estético poética<sup>339</sup>.

Para esclarecer de que maneira a tese compreende a “subversão” do mito narcísico operada pela obra de Matheus, é necessária uma certa digressão final sobre a natureza da imagem no espelho, ante a natureza da imagem fotográfica (considerando que a máscara mortuária seja uma espécie de “fotografia em três dimensões”). O professor Alindo Machado, um dos maiores estudiosos de mídia, tecnologia e imagem no Brasil, denominou seu clássico livro sobre fotografia de “A ilusão especular”, deixando patente esta afinidade de essência (mesmo que ilusória) entre a imagem no espelho e a imagem na foto<sup>340</sup>. Para além desta alegada e suposta similaridade, existem diferenças sutis entre ambas as formas de imagem. O espelho d’água no mito de Narciso é símbolo de um mecanismo psíquico que aprisiona o ego em sua condição presente estática, impedindo os sucessivos distanciamentos (ou recuos), as conseqüentes reflexões conscientes e o retorno também sucessivo à imagem em outro patamar de consciência (em outras palavras: o avanço no processo de individuação através de relacionamentos). A fotografia, por sua vez, mesmo semelhante a uma imagem especular, propicia exatamente este distanciamento algo objetivo que o espelho não permite.

Como já visto aqui, a fotografia é, segundo a semiótica *peirciana*, um signo de aspecto (caráter) fortemente indiciário. Isso quer dizer que ele se relaciona com seu

---

<sup>339</sup> A flor é uma das imagens representativas mais comuns do *mandala*, símbolo do si-mesmo, da totalidade íntegra da psique de um indivíduo que atualizou, trouxe à consciência e realizou, ao máximo possível, os conteúdos de seu inconsciente. Mas é possível perguntar se um ato de amor e ternura narcísica, mesmo que conduza a uma estagnação (a uma “negação do self”) do desenvolvimento psíquico, não seja também capaz de gerar beleza estética, ética e religiosa. Pois a flor abarca simbolicamente estes três terrenos da existência. Flores são oferecidas à pessoa amada, em sinal de reverência aos mortos e no gesto de um pacifista português, colocada no cano do fuzil de um militar. Particularmente no misticismo oriental, a flor de lótus é “a casa de Buda e símbolo central do *mandala*.” A flor ornamenta velórios e cadáveres em nossa civilização, talvez lembrando que a morte simbolicamente implica em novo nascimento para o todo, uma re-integração com Deus (a flor do *mandala*). Ornamentos pictóricos em motivos florais se espriam pela arte e pelo artesanato (decorativo ou não). Enfim, o simbolismo da flor lança, produz um sentido poético diverso ao mito de Narciso.

<sup>340</sup> “O que nós chamamos aqui ‘ilusão especular’ não é senão um conjunto de arquétipos e convenções historicamente formados que permitiram florescer e suportar essa vontade de colecionar simulacros ou espelhos do mundo, para lhes atribuir um poder revelatório. A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como o ‘espelho do mundo’, só que **um espelho dotado de memória** (grifo do autor da tese). Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreotipo contribuíram para essa analogia” (MACHADO, 1984. p.10-11).

objeto, o ser fotografado, compartilhando um traço de sua existência: a luz incide sobre o objeto, é refletida e atravessa a lente da câmera, queimando o filme, ou o material fotossensível. A foto é, pois, a marca da existência física do objeto. Ela só passa a existir para referenciar o objeto, se este tiver uma preexistência material, física. A imagem no espelho também possui uma natureza semelhante. Ela só pode ser vista enquanto a luz que incide sobre o objeto físico é refletida e retorna em direção ao vidro. Mas a imagem especular “mente” para o ser (observador) que nela contempla o próprio reflexo. Esta imagem não é perene e consolidada, perpetuada no tempo, como o é a fotografia. Ela se comporta e se move mimeticamente de acordo com os gestos da “vítima” refletida. É uma imagem do objeto presente e vivo, em tempo real. É impossível toma-la à mão, guarda-la e tornar a vê-la, exatamente como era horas ou dias antes, assim como se faz com a fotografia. A imagem no espelho não é “um outro”. Ela é o próprio sujeito vivo, a se observar naquele exato momento. Impossível um distanciamento objetivo, com tamanho grau de aproximação e ligação do sujeito com a própria imagem,, sendo ele próprio o objeto refletido.

A foto, por sua vez, é “um outro”. Ela é um ser do passado (“um espelho com memória”), não um ser presente<sup>341</sup>. Quem é este “ser outro” que se vê *a posteriori*? Quem é este “outro” que pode ser guardado no bolso, no porta retrato ou na gaveta (ou mesmo na memória virtual e volátil da câmera digital) e poderá ser revisto daqui a dias ou anos? Quem é este “outro” que permanecerá após a morte do indivíduo, carregando sua imagem, enquanto traço de sua existência pretérita no tempo e no espaço? Ninguém se verá na fotografia, em qualquer momento futuro, da mesma forma que se via no instante do ato fotográfico. Isto equivale a dizer que a foto não mataria Narciso. Na medida em que ela “aprisionou” (registrou) sua imagem, um vestígio material de sua existência anímica, ela deixa livre o indivíduo. Narciso sabe que poderá viver independente dela e retornar a ela. A fotografia é uma autoimagem que é, ao mesmo tempo, um objeto do mundo externo, não uma “ilusão especular” fugaz e subjetiva. Na fotografia, existe em potencial a relação com uma alteridade.

A máscara mortuária, assim como a fotografia, é uma peça escultórica de aspecto fortemente indiciário. Ela é moldada através do contato do material maleável (argila,

---

<sup>341</sup> Mesmo que o tempo decorrido entre o *clic* da câmera e a visão da foto do visor LCD sejam os segundos posteriores a uma *self* no celular.



gesso ou o caramelo derretido usado por Matheus) com a face do indivíduo. O molde extraído é então preenchido com material fundido, líquido ou pastoso, que posteriormente se solidifica. Ela só existe porque o material referente existiu e entrou em contato físico (material existente) com ela. Seria, por assim dizer, uma espécie de “fotografia” (embora independa da ação da luz para ser “grafada”) em três dimensões. O vídeo em que Matheus de Simone devora a escultura da própria face, que lembra fortemente uma máscara mortuária, remete também (no próprio título) ao mito de Narciso. Ele está diante do próprio retrato em três dimensões à sua mão, assim como poderia estar à frente de um espelho ou uma fotografia. O artista beija de forma lânguida a própria imagem feita de material adocicado comestível (balas infantis derretidas, sabor morango) e termina por devorá-la de forma algo violenta.

O ato erótico (algo violento) de comer com voracidade a própria imagem, também subverte o mito narcísico. O artista se reconhece no objeto de sua obra, enquanto espelho, e sua performance (a verdadeira obra), de natureza erótica, sugere a destruição (aniquilamento) e a incorporação de sua própria imagem especular através de uma autofagia. O Narciso mitológico não teve a mesma sorte, pois sua imagem não era matéria incorporável, mas pura luz refletida: ele é atraído e absorvido (devorado) pelo espelho d’água. O Narciso do mito tem que se haver com a pura luz intangível (a “ilusão especular”) e seu apelo sensual (sedução). O Narciso da obra de Matheus pode se apaixonar por si mesmo, mas sua imagem tem um corpo sólido e, por sorte, docemente comestível. Ele pode devorar-se, antropofagicamente (como os modernistas) em ato ao mesmo tempo sensual e violento (afirmativo e fálico). Assim como poderia guardar sua foto no bolso e seguir seu caminho, sem se estagnar, o Narciso do artista incorpora (ingere) sua imagem-alma especular tridimensional e corpórea (escultural) e também se liberta do jugo de um ego racionalista (“pura luz”) estagnado.

Em síntese, o Narciso do mito grego morre na água, símbolo do inconsciente, e assim atinge, mesmo que de forma entrópica, a condição final do si-mesmo: transforma-se tragicamente em flor. Se a morte é símbolo de transformação, passagem de um estágio a outro, através do renascimento (passagem de homem apaixonado a flor bela), pode também se tornar uma alegoria da estagnação da vida empírica: “o sujeito já morreu e não sabe” ou “está mais morto do que vivo”. Porém é possível fazer, a partir da “ilusão especular” fotográfica, uma ressignificação apologética do mito de Narciso, não mais enquanto “negação do verdadeiro self” ou empecilho à individuação. A imagem de

Narciso no espelho d'água, enquanto símbolo da relação estagnada do “eu” (ego) com o “si-mesmo” (self), adquire então um novo significado. A foto redime Narciso, permite considerar a relação final do personagem com sua imagem uma transformação positiva, não negativamente regressiva (embora nem toda regressão seja negativa) através de uma atitude fálica. O Narciso de Matheus de Simone realiza os potenciais tanto fálico, quanto erótico, latentes no mito grego. Mais uma vez, na arte contemporânea, o corpo sólido e sensível se impõe ao puramente imaginado e espiritual. A hóstia fálica e a máscara mortuária doce, quando menos serão metáforas neo-narcísicas e pós-cristãs. Novos símbolos vivos em transformação?

### 3.3 OBÁ E A MADONNA NEGRA DE ALMA BRANCA

#### 3.3.1 Nossa Senhora Aparecida e a tradição das “madonas negras”

Uma breve reapresentação da obra: na performance *“Atos da Transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo”*, o artista Antônio Obá adentra o ambiente completamente nu, segurando uma imagem de Nossa Senhora Aparecida na altura da genitália. Esta atitude, por si só, já é bastante sugestiva, provocativa e até perturbadora para um espectador conservador fortemente vinculado ao credo religioso católico.



Figura 154

Obá caminha solene e lentamente (como o faria numa procissão ou culto religioso) e se dirige ao centro da audiência, onde estão colocados uma grande bacia feita de madeira rústica e um grande “ralador” de alimentos feito de metal. Estes objetos, segundo o

próprio artista, remetem ao imaginário e às lembranças do trabalho doméstico realizado por cozinheiras no interior do país, local de sua origem.



Figura 155



Figura 156

Obá se ajoelha ao chão, posiciona o “ralador” entre as pernas e passa a “ralar” a imagem de Nossa senhora Aparecida no interior da bacia.



Figura 157

Feita de gesso, a imagem estará reduzida, em poucos minutos, a um monte de pó branco.



Figura 158

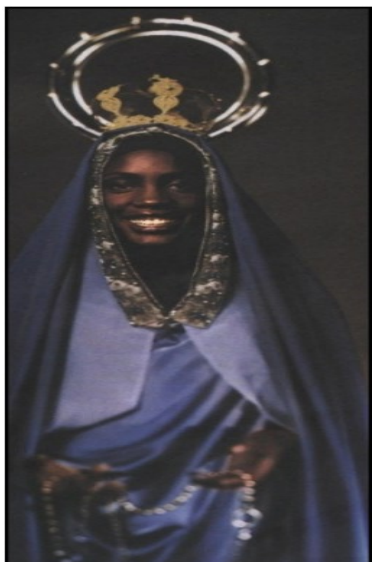
Obá conclui a performance jogando o pó branco sobre o próprio corpo.



Figura 159

As questões de identidade relativas à sexualidade e a origens étnicas têm perpassado as artes visuais de diversas formas no cenário contemporâneo (que compreende os últimos 40 ou 50 anos). Nesta obra de Antônio Obá, tais questões são colocadas de forma contundente, justapostas a questões religiosas, com fortes reflexos e consequências políticas junto ao público e ao próprio artista.

Nossa Senhora Aparecida é considerada pelo imaginário popular como uma divindade negra, no sentido étnico racial. Muitas réplicas recentes da imagem, vendidas em feiras e lojas de *souvenirs*, procuram ressaltar traços físicos e fisionômicos (como o cabelo, por exemplo), que apontam esta tendência. Da mesma forma, representações midiáticas (em filmes, revistas, programas televisivos, etc), caminham na mesma direção. Por exemplo, como se vê na imagem abaixo, “o primeiro número da revista Star Magazine (out/nov 2002), dedicada à moda e espetáculos de cinema, teatro e música, trouxe em sua primeira página, uma modelo negra, também vestida de Nossa Senhora Aparecida” (SANTOS, 2013)

Figura 160<sup>342</sup>

A história lendária do aparecimento de Nossa Senhora Aparecida (não se sabe ao certo até que ponto correspondente a “fatos” históricos autênticos), fala de uma imagem feita de barro cozido e retirada das águas do Rio Paraíba, por um grupo de três humildes pescadores. Após sua “aparição”, teria ocorrido um “milagre” de abundância na pesca, até então escassa naqueles dias. “Tendo logo sido identificado seu poder milagroso, a peça passou a ser venerada. A história é referência popular que se firmou como verídica em 1717. Porém, além dos depoimentos orais que perpassam as gerações, há referências de que, na documentação jesuítica, estes constataram o fato, em período próximo ao acontecimento”. (COUTINHO, 2016).

Autores ligados à Igreja Católica sustentam que não se tratava de uma imagem que retratasse uma mulher ou divindade “negra” (ou africana), mas de uma imagem convencional de Nossa Senhora da Conceição, que teria sido posteriormente enegrecida pela fuligem das velas que foram acesas em seu altar durante décadas. Relatos que se referem à imagem, entre os séculos XVIII e início do século XX, não fazem menção específica a sua cor, mas a primeira imagem estampada de Nossa Senhora Aparecida, datada de 1854 e feita na França, mostra uma mulher de feições e cor da pele flagrantemente caucasianas (como se vê na imagem abaixo).

---

<sup>342</sup> Esta ilustração corresponde a imagem, de número 31, constante no livro “O enegrecimento da Padroeira do Brasil: religião, racismo e identidade” (SANTOS, 2013)



Figura 161<sup>343</sup>

O material original é barro com provável policromia. Pelo tempo de permanência na água, perdeu a policromia original, ou seja, mantém a cor do barro da base da imagem. Ao longo da vida, ficou exposta e recebeu fuligem de velas oferecidas pelos fiéis. É imagem de veneração, o que, ao longo dos anos, acentuou a cor do barro escuro. Não apresenta biótipo com feições características da raça negra, mas sua cor marrom escuro permite ser interpretada como uma imagem negra. (COUTINHO, 2016)

Os estudos técnicos realizados com a imagem apontam evidências que confirmam este fato. Porém, o movimento espontâneo do inconsciente coletivo brasileiro que atribuiu à imagem este caráter de negritude é muito significativo e revelador, não só das bases arquetípicas que fundamentam o mito<sup>344</sup>, às quais a tese retornará mais adiante, mas também das tensões relativas à questão racial no país. A imagem foi sendo paulatinamente acolhida pelas comunidades negras católicas, marcadamente após a proclamação da república e da abolição da escravatura, num processo de “negociação” com a Igreja, que

<sup>343</sup>Esta ilustração corresponde a imagem, de número 1, constante no livro “O enegrecimento da Padroeira do Brasil: religião, racismo e identidade” (SANTOS, 2013).

<sup>344</sup> A respeito da Nossa Senhora negra de Einsiedeln, na Suíça, uma das muitas existentes na Europa, há um caso curioso que, a despeito das causas de sua negritude, aponta para a atuação de forças arquetípicas do inconsciente coletivo na devoção dos fiéis. “Sua cor original não era preta, mas a cor da pele dos europeus. Através dos séculos, no entanto, devido à fumaça das grandes velas de devoção em torno dela, ficou preta. Cerca de dois séculos atrás, um artista restaurou-lhe a cor original, mas o povo manifestou dúvidas sobre a genuinidade da imagem renovada, pois muitos milagres haviam sido previamente atribuídos a ela. O artista foi então solicitado a pintá-la de preto novamente. Aqueles que a cultuavam, ‘queriam-na negra por tratar-se de expressão religiosa com base arquetípica’” (QUALLS-CORBERT, 1990).

posteriormente reconheceria de forma tácita o culto a uma “Virgem (ou Madona) Negra”<sup>345</sup>. Como explica, em entrevista, o professor Lourival dos Santos:

Esse processo de enegrecimento deve ter se dado entre o final do século XIX e o início do século XX”. (...) São os devotos, conforme explicou o professor, um dos pontos chave para entender as mudanças identitárias da imagem. Isso porque a população negra, que até hoje representa mais da metade dos brasileiros, representou, ao longo da história brasileira, um forte “peso” entre o público católico. (...)”É uma negociação no sentido de você relativizar as tensões existentes. Na década de 1980, com o surgimento da teologia da libertação, com a pastoral afrobrasileira, aí você vai encontrar imagens da Santa totalmente ligadas à questão de negritude: cabelo crespo, por exemplo. Então você tem toda uma participação forte da igreja católica que reivindica a negritude da Nossa Senhora (entrevista concedida pelo professor e autor à jornalista Izabela Sanchez, disponível em

<https://www.campograndenews.com.br/cidades/pesquisador-revela-como-nossa-senhora-aparecida-foi-ficando-negra>).

No entanto, a frequência com que teólogos, estudiosos e autoridades católicas questionam atualmente a “negritude” da imagem original, aponta para um desejo mal disfarçado de ressaltar sua “branquitude” e, portanto, sua pureza e bondade essenciais. Sintomaticamente, o significado da cor negra em ícones religiosos, em contraste com o branco, é assim descrito num artigo teológico sobre imagens, particularmente sobre os ícones marianos:

Aí reside um dos segredos da mensagem dos ícones. As cores têm significado teológico. (...) A utilização das cores depende da mensagem que se transmite e da tendência predominante de determinada escola de iconógrafos. **Branco**: claridade, pureza, luz do tabor. (...). **Café** (cor terra): barro, criação terrestre<sup>346</sup>, cosmos inanimado. **Preto**: o nada, a morte, o caos. Serve como contraste para apreciar a vida. Sinaliza também o mal, que será vencido por Cristo (MURAD, 2016).

Antônio Obá tem consciência deste fato, e conclui sua *performance* transformando-se ele próprio, ironicamente, num “homem branco”. Para isto, usa o que seria a essência da imagem, seu interior e sua condição de existência física: o pó de gesso branco ralado. Como num ritual mágico, Obá faz desaparecer a imagem, ralando-a, e

<sup>345</sup> “A Igreja católica observa um silêncio muito eloquente sobre o tema da ‘negritude da Virgem’. Ela se deveria, respondem apressadamente os padres interrogados, à fumaça de incontáveis círios” (BOYER, 2000). A tese voltará de forma mais detida ao tema da Madona Negra, mais adiante.

<sup>346</sup> Destaca-se aqui a cor “café” (enquanto “criação terrestre”) por duas razões. A imagem de Nossa Senhora Aparecida é frequentemente descrita como tendo a “cor da terra”. Esta ligação da imagem com a esfera ctônica, terrestre, em contraposição à esfera celeste e azul da iconografia mais tradicional, será analisada posteriormente, a propósito das “Madonas Negras”.



transmuta seu próprio corpo jogando sobre ele o pó branco. Não se pretende aqui restringir e enquadrar as diversas implicações simbólicas da obra a este aspecto, o que implicaria necessariamente (como já se observou no capítulo anterior) uma diminuição desta em favor de um racionalismo hermenêutico e interpretativo bastante limitado. Mas não se pode deixar de perceber as sugestões contidas neste gesto performático, mesmo por que o próprio artista assim o declara.

Lembro que, certa vez, entrei numa loja de artigos religiosos de Candomblé e, a primeira coisa que vi ao entrar, foi a imagem de Aparecida. (...) Ter visto esse ícone cristão, naquele contexto, definiu todo o caráter da performance "Atos da Transfiguração". É uma santa supostamente negra. Digo isso, porque vem de uma tradição histórico-religiosa que nada tem a ver com a religiosidade africana, por exemplo. O próprio conceito de sincretismo passou a ser muito frágil. De onde vem essa fala? É confortável defender a ideia de uma dita igualdade, quando, historicamente, já se marginalizou toda uma cultura. Isso tem a ver, inclusive, com os projetos de embranquecimento populacional que marcaram o Brasil no século 19, por exemplo. Ralar uma imagem preta até reduzi-la a um pó branco, jogar esse pó sobre si, após um "trabalho" braçal extenuante, se encobrir, fazendo desaparecer sua pele, sua identidade, são aspectos que a performance toca. Todavia, isso não se fecha, a obra acaba por ganhar vida própria e atinge, com isso, outros significados: **cobrir o corpo com pó branco, em algumas civilizações africanas, significa divinizar esse corpo.**<sup>347</sup> O próprio nome da performance "Atos da Transfiguração: Desaparição ou Receita para Fazer um Santo", faz referência ao rito de fazer a cabeça, fazer o santo, no Candomblé. Ou seja, ao mesmo tempo em que há uma crítica, há também uma exaltação. É uma celebração antagônica, um ritual. (Entrevista concedida pelo artista ao Blog do Arcanjo, disponível em

<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/07/20/nu-artista-antonio-oba-faz-performance-com-nossa-senhora-aparecida-e-concorre-a-premio-de-130-mil/>)

O artista faz referência explícita, na declaração acima, ao “projeto de embranquecimento populacional” que se verificou a partir do século XIX, ante o dilema e o desafio de integrar na cidadania da república recém fundada, a gigantesca massa de escravos recém libertos.

O problema do branqueamento, abordado nas últimas quatro ou cinco décadas como um problema exclusivo do negro, nasce do medo da elite branca do final do século XIX e início do século XX, cujo objetivo é extinguir progressivamente o segmento negro brasileiro. (...) Por meio de diferentes maneiras, o país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Havia uma expectativa de o Brasil tornar-se um país branco, como consequência do cruzamento de raças. Esta visão não estava só na ciência, mas também nas artes, nos escritos dos pesquisadores, na imprensa, evidenciando uma resposta ao medo gerado pelo crescimento da população negra e mestiça que, segundo o senso de 1872, chegava a 55% do total de brasileiros (BENTO, 2003)

---

<sup>347</sup> Grifo do autor da tese.

Parece paradoxal que, paralelo a este projeto de branqueamento do país, tenha se desenvolvido uma devoção coletiva tão poderosa a uma divindade católica que, de forma inversa, foi paulatinamente transformada em divindade negra. Mas deve-se lembrar, como já foi apontado aqui, que este processo foi fruto de uma “negociação” tácita entre os devotos, a igreja e o estado, com a conveniente aceitação do catolicismo, visando agregar a massa de fiéis afrodescendentes. O autor Lourival dos Santos, em entrevista já referenciada, menciona ainda que a empatia dos negros pela divindade católica, então ainda conhecida como Nossa Senhora da Conceição e vista como “branca”, foi potencializada por dois fatos. Ao ser retirada das águas e colocada no altar, a imagem ganhou um rosário pendurado no pescoço, o que induziu a uma identificação desta com Nossa Senhora do Rosário, a imagem da Virgem Maria desde sempre predileta das comunidades negras. Da mesma forma, Princesa Izabel era devota fervorosa de Nossa Senhora da Conceição e teria “presenteado” a santa com a coroa que ela ainda sustenta hoje, sendo assim coroada “Rainha do Brasil”.

Uma rainha negra, mas cujo interior ou essência (no caso da estátua usada na *performance*, o gesso) é branca. É a partir das entranhas brancas da santa católica negra, que o negro Obá se transforma em homem branco. A força poética e questionadora deste ato é de uma contundência inequívoca. Neste sentido, na concepção alegórica do artista, Nossa Senhora Aparecida é uma santa mestiça, assim como ele próprio. A mesma mestiçagem que embalava aquele sonho já mencionado de um país que um dia se tornaria branco. Ao trazer explicitamente, como veremos em sua fala, o tema da mestiçagem, Obá reforça algo que é recorrente e fundamental em seu trabalho performático: as questões do corpo e da sexualidade (a própria *performance*, como já se afirmou aqui, constitui uma linguagem em que o corpo é a tela, o suporte da obra).

Um ponto de ancoragem gira em torno de uma afirmação da presença do corpo. Fosse na pintura, na caligrafia, no desenho, sempre era uma tentativa de chegar, encontrar, tornar o corpo presente. Na pintura, por exemplo, esse era um aspecto que, à medida que executava, ficava muito claro: o gesto como potência e marca (...). Tudo isso vindo do corpo, representando e apresentando o corpo. (...) Era evidente; algo ali gestava uma ação performática e eu sabia disso (...).

Estava nesse estado de encantamento e terror ante aspectos que moldaram meu corpo. A busca pelo corpo culminou na busca por uma reflexão sobre a identidade que oscila entre uma memória íntima e um contexto social maior. Mergulhar em questões históricas e situações atuais relacionadas ao sincretismo, racismo, processos de aculturação, miscigenação, rituais

religiosos, masoquismos, erotismo e como essas questões transfiguram o indivíduo, foi e é fonte para as *performances*, no caso. (...).

Sou mestiço, construí minhas relações afetivo-familiares numa tradição catequizante e, mesmo as referências artísticas que contribuíram para minha formação vêm em boa parte de uma construção estética europeia e isso é um problema, como disse acima, cultural e educacional. Em um determinado ponto isso se tornou um incômodo pelo fato da vivência em tradições afro-brasileiras terem sido negadas. Um corpo lançado às sombras que agora reclama seu lugar de fala. Participei dos ritos, em determinada altura da vida quase entrei no seminário, tenho conhecimentos que vêm de uma tradição cristã, ao passo que a influência étnica africana sempre foi negligenciada e rechaçada. E isso torna-se mais evidente quando, no sistema educacional, os estudos sobre matrizes africanas são encarados como um conteúdo de menor importância e mesmo tendencioso no sentido de estar supostamente doutrinando estudantes.

Claro, num contexto brasileiro, a miscigenação e a ideia de um sincretismo estão muito arraigadas nesses costumes. Refletir sobre essa herança e, principalmente, sobre meu corpo (negro, miscigenado), todas as situações que esse corpo histórico herdou e herda sem pedir, se tornaram motes de pesquisa e vivência em minha criação.

(Entrevista do artista disponível em

<http://www.premiopia.com/2017/09/conversa-com-o-antonio-oba-por-luiz-camillo-osorio/>)

A exposição ostensiva da nudez na arte, a valorização da expressão corporal, da sensualidade e do movimento (aspectos já extensivamente abordados no primeiro capítulo), despertam uma questão que interessa muito no caso da performance de Obá: o culto das Madonas (ou Virgens) Negras. O contraste chocante entre o corpo nu de Obá e a imagem de Nossa Senhora Aparecida (assim como o anjo lascivo de Caravaggio e o Cristo atlético e jovial de Michelângelo) remete a uma tensão entre a espiritualidade ascética do catolicismo e a necessidade premente de redescoberta e vivência do corpo, da sexualidade. Para vários autores, a devoção às centenas de Madonas Negras espalhadas pelo mundo também tem origens e fundamentos nesta tensão, vigente desde meados da Idade Média (século XII, mais precisamente), quando, acredita-se, surgiram a maioria dessas imagens. “As Virgens negras são as grandes figuras da devoção marial. Contam-se mais de quinhentas na Europa. (...). Algumas dessas Virgens negras teriam sido trazidas pelos cruzados, outras teriam chegado *misteriosamente de barco*”. (BOYER, 2000)<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Faz-se aqui um grifo na expressão “trazidas *misteriosamente de barco*”, pois adiante haverá uma associação entre as imagens da “negra” Aparecida e da “branca” Iemanjá, ambas também *misteriosamente* oriundas das águas. Parece que as águas do mar e dos rios, enquanto forças da natureza e símbolos

Muitas dessas virgens possuem traços fisionômicos flagrantemente negroides e se assemelham a imagem egípcia de Ísis com seu filho Hórus. Muitas delas têm origem remotíssima no Oriente Médio ou no Norte da África. Outras são realmente imagens mais tradicionais católicas<sup>349</sup> (como a própria Nossa Senhora Aparecida) enegrecidas por fatores ambientais e “adotadas” pelos fiéis como Virgens genuinamente “negras”. No fundamento desta devoção popular, está um fator arquetípico: a imagem da Grande Mãe original (ou da “Deusa”, como é comumente chamada) adorada desde a antiguidade e mesmo na Idade Média, por culturas originalmente não cristãs e não católicas.

A Virgem adquire sucessivamente a identidade de Ísis, deusa negra egípcia nutriz, de Istar ou de Gaia, deusas mesopotâmicas assimiladas à terra mãe, às montanhas, às cavernas, às fendas inquietantes e úmidas de onde surge a vida original. (...) Quando possuem uma aparência mais tradicional, como a Chartres ou de Saragoça, as Virgens negras se aproximam da personagem do Cântico dos cânticos de Salomão – “Sou negra mas sou bela”<sup>350</sup>, isto é, uma serva do Senhor. O clero às vezes justifica assim esse fato. Mas essas criaturas sombrias e míticas podem também ser assimiladas a forças misteriosas, maléficas, próximas das forças invisíveis da magia, das substâncias negras da alquimia antes de se transformarem em ouro, próximas também de Lilith, filha de Satã, e de Kali, a deusa indiana ao mesmo tempo destrutiva e fértil. Essas figuras exóticas permitiriam aos crentes ampliar os limites de seu imaginário e reconciliar certas marginalidades com sua fé. Trata-se de uma força alternativa, na qual muitos indivíduos se reconhecem. (BOYER, 2000.)



Figura 162 - A Virgem Negra da Catedral de Chartres, na França. Provavelmente enegrecida por fatores ambientais,

---

respectivamente do inconsciente e do fluxo da vida, guardam estreita relação com a mítica das Virgens negras, ou da Deusa original.

<sup>349</sup> “Muitas Nossas Senhoras negras são normalmente valorizadas como símbolos religiosos, mas muito mais numerosas são as imagens de Nossas Senhoras convencionais ‘azuis’”. (QUALLS-CORBET, 1999)

<sup>350</sup> “Em Tindari, na costa do Mediterrâneo no leste da Sicília, uma estátua negra de Nossa Senhora possui a inscrição: *nigra sum sed formosa* – do Cântico de Salomão 1,5. Eruditos cristãos interpretam esta passagem como referência a uma noiva, a Virgem Maria como Ecclesia, unindo-se em matrimônio com o noivo, seu filho Cristo” (QUALLS-CORBET, 1999).

assim como Nossa Senhora Aparecida, possui fisionomia e indumentárias semelhantes às madonas católicas tradicionais.



Figura 163 - Madona Negra de Montserrat, Catalunha, Espanha. Esta imagem possui fisionomia, indumentária e estilo escultural não convencionais, em relação ao predominante na iconografia católica. Provavelmente é uma Virgem originalmente “negra”.



Figura 164 - O mesmo acontece com esta Virgem, a Nossa Senhora das Maravilhas, do santuário de Rocamadour, na França.

O arquétipo da Grande Mãe original possui (como todos os arquétipos) dois aspectos divergentes, mas complementares. Um é o aspecto espiritual, materno, acolhedor, apaziguador, que nutre e protege. O outro aspecto é sombrio, ameaçador, ctônico, ligado à terra, às forças da natureza, aos rituais de fertilidade e, portanto, à sensualidade e ao corpo físico. As imagens mitológicas das Grandes Mães originais possuíam, via de regra, um equilíbrio entre estes dois aspectos. A Grande Mãe cultuada pelo catolicismo, a Virgem Maria, teria sido desprovida deste segundo aspecto ctônico, sensual e sombrio. Ela é a Rainha do Céu, com seu manto azul celeste, absolutamente bondosa, protetora e devotada a Deus. Sua imagem é muitas vezes representada sobre um globo terrestre ou sobre a lua, pairando no cosmos.

Ela é a idealização da feminilidade, pessoa de absoluta pureza sobre a qual não há sombra de pecado. Era também humana, mas mais do que humana, uma vez que a tradição cristã decreta a assunção de seu corpo ao céu. (...) Quando revemos os atributos da deusa, desde a primitiva civilização suméria, até as civilizações altamente artísticas da Grécia e de Roma, descobrimos que as características em comum que elas possuem (com a Virgem Maria) são beleza física, virgindade, associação com a lua e a morte trágica, ou o sacrifício deliberado, do filho amante. Com isso em mente, consideremos a imagem de Maria, mãe de Jesus. Ela é cultuada como a Virgem Maria. Na verdade, é a sua virgindade (o estado de castidade, e não o sentido original da palavra) que a separa das outras mulheres. Maria também é associada ao cosmos, costumando ser chamada Rainha do Céu. Para evidenciar sua beleza celestial, ela é frequentemente representada entronizada sobre a lua. (QUALLS-CORBERT, 1999. p.201-202)

As Virgens Negras<sup>351</sup>, por sua vez, com sua cor marrom escura, que remete à terra, trariam então um equilíbrio simbólico a esta imagem primordial da Grande Mãe, evocando o aspecto ctônico e misterioso (sombrio e ao mesmo tempo sensual) do arquétipo, ausente na Virgem Maria convencional<sup>352</sup>. Aqui tem-se uma chave para compreender a implicação simbólica da proximidade e do contato da imagem de Nossa

---

<sup>351</sup>Mais uma observação importante sobre essas Virgens Negras: “Não se trata da Nossa Senhora angélica, mais familiar, em seu manto azul, mas de Nossa Senhora tão negra quanto a própria terra. Ela pertence ao mundo de baixo, não ao domínio celeste.”(QUALLS-CORBERT, 1999.)

<sup>352</sup> “Quando as mulheres se adaptaram aos dogmas religiosos do patriarcado, elas também aceitaram a imagem da alma do homem como um reflexo preciso da natureza feminina. Assim sendo, elas perderam a conexão com o feminino genuíno, inclusive com os aspectos ctônicos representados pela Nossa Senhora negra.(...) A Nossa Senhora negra, associada tanto com a terra como com a fertilidade, é imagem do feminino divino que reflete uma ligação antiga entre a natureza da mulher e a deusa do amor. Através dela, a Grande Deusa vive no cristianismo” (QUALLS-CORBERT, 1999).

Senhora Aparecida com o corpo nu e a genitália do artista Antônio Obá. Ele, num ato de atmosfera ritualística, transmuta-se durante a *performance* ao lançar sobre si o pó de gesso e assim “incorporar” o material físico da estátua (ou seja, o material “corpóreo”, ligado à terra). Seu corpo nu impregna de sensualidade a *performance*, que tem ao mesmo tempo um caráter profundamente religioso<sup>353</sup>, fundindo um poderoso ícone católico (Nossa Senhora) com suas referências materiais e familiares (a bacia de madeira e o ralador), relacionadas à cultura interiorana da qual descende. Obá ressalta em seus depoimentos (já referenciados) o incômodo que sente com a associação vulgar que é feita entre o corpo negro, viril ou feminino, com a potência sexual e a sedução. Entretanto, segundo o próprio artista, não é esta sua intensão ao ostentar o corpo nu durante a *performance*, mas sim, para além da inevitável conotação sensual, evidenciar e reforçar sua busca pela retomada identitária do seu próprio corpo mestiço.

Retornando ao tema da mestiçagem<sup>354</sup>, pode-se lançar aqui uma breve reflexão sobre o sincretismo entre as figuras de Nossa Senhora Aparecida e de outra Grande Mãe, originária da cultura afrodescendente. A lenda em torno da origem de Nossa Senhora Aparecida (ou evento histórico que se tornou lendário, com ou sem distorções) afirma que a imagem da santa católica teria sido “retirada das águas”. Isto é bastante significativo, já que uma das Deusas Mães maiores do candomblé, Iemanjá, é rainha das águas e lá habita, assim como a deusa grega Afrodite e a Yara dos índios brasileiros. Iemanjá reina no mar, símbolo do inconsciente<sup>355</sup>. Ela é a entidade que propicia milagrosamente o alimento e a vida, tornando a pesca abundante (aqui temos outra associação com Aparecida, cujo primeiro milagre teria sido este). Mas Iemanjá também

---

<sup>353</sup> Obá ressalta frequentemente sua busca por conferir às suas *performances* este caráter ritualístico e religioso.

<sup>354</sup> Obá afirma em seus depoimentos que Nossa Senhora Aparecida seria, ela própria, alegoricamente, uma imagem mestiça. Ele faz assim uma sutil associação entre os fenômenos da mestiçagem e do sincretismo religioso.

<sup>355</sup> Assim como o mar, a selva também é “símbolo da inconsciente”. Yara habita o rio (símbolo do fluxo da vida) mas também habita a selva, sendo, portanto, considerada outra Grande Mãe mitológica brasileira. “Os contos de inspiração índia falam de um espírito aquático Yara – na interpretação de Arthur Ramos uma mãe fálica – que no fim se mostra mais potente do que o herói. Um possível reflexo da exuberante e perigosa selva, outro símbolo da grande mãe, que de um lado abriga o homem, dando-lhe esconderijo contra os múltiplos perigos, mas que finalmente o engole. O mar como a selva não se deixam domesticar ou controlar pelo homem” (UNTERSTE, SD).

seduz e leva o pescador à morte nas águas (atributos estes convenientemente ausentes na santa católica Aparecida).

Iemanjá é a mãe da vida e da morte, é a dona Janaína, como a chamam, a Calunguinha, a estrela do mar. Calunga é sinônimo de morte e mar no idioma bantu. Como doadora de peixes, Iemanjá é a mãe da vida; como mar furioso e perigoso é a mãe da morte. É o aspecto duplo da imagem da “grande mãe” dos mitos como o descreveu Erich Neumann na sua obra já clássica *A Grande Mãe*. No Oriente são as figuras de Kibele e Astarte, no mundo grego é Afrodite e entre os Astecas Coatlicue. (UNTERSTE, SD)

Como já foi dito, a Virgem Maria ostenta o aspecto celeste, maternal, acolhedor e protetor da Grande Mãe original. Embora Nossa Senhora Aparecida tenha sido consagrada popularmente como Madona Negra, tendo sua cor ligada à esfera ctônica, seu vasto manto azul remete a seu reino na esfera celeste e espiritual, estando sua imagem desprovida de qualquer traço maior de sensualidade. Iemanjá, por sua vez, ostenta os braços nus estendidos, o volume dos seios e a forma dos quadris são evidentes sob o vestido, possui vastos cabelos negros e longos. Dessa forma, sua imagem contém, além do aspecto materno, um aspecto predominantemente sensual, mais ligado ao corpo e à natureza. Curiosamente, suas representações brasileiras mais comuns, em maioria, mostram o tom da pele e as feições de uma mulher branca, desprovida de maiores associações alegóricas com universo imagético afrodescendente. Aparecida e Iemanjá constituem juntas um díptico, representativo das duas faces da Grande Mãe original na cultura religiosa brasileira: a face materna e acolhedora predominante na primeira e a face sensual, presente na segunda.

À Maria, como virgem imaculada, falta o aspecto erótico. A total dedicação a Deus, que é espírito, não dá lugar àquilo que, como no tipo Helena, fascina e encanta o homem. (...) No ato de sincretização com Nossa Senhora, esta última foi absorvida por Iemanjá, e onde seu nome aparece como um dos apelidos do orixá (Nossa Senhora Iemanjá) nada mais é do que uma concessão ao ambiente católico. (...) Iemanjá presente como orixá nos centros do candomblé e umbanda está presente também de forma discreta na Igreja católica: na veneração de Nossa Senhora com quem se mistura em sincretismo inextricável. Tanto a Madona como Iemanjá são chamadas estrelas do mar. A sereia morena<sup>356</sup> igual a Ísis dos egípcios tem sua cor de terra em comum com as diversas manifestações de Nossa Senhora em Aparecida, em Guadalupe no México, em Montserrat na Espanha, em Einsiedeln na Suíça, em Czenstochowa na Polônia e em muitos outros lugares (UNTERSTE, SD).

---

<sup>356</sup>É possível discordar do autor, neste ponto, quando ele compara Iemanjá às Madonas Negras. Embora não haja dados precisos a este respeito no momento, parece que Iemanjá, **no Brasil**, é predominantemente representada como uma mulher “branca”.



Para além das considerações de caráter político e sociológico, pode-se abordar o fato sob o ponto de vista psicológico e simbólico. Foi feita aqui uma longa digressão sobre as imagens da Madona Negra e sua ligação arquetípica com a Deusa original da maternidade acolhedora, mas também da sensualidade e da morte. Antes de ser um objeto (ou imagem) de culto, Nossa Senhora Aparecida é um símbolo que atua na psique coletiva como catalizador de uma força arquetípica do inconsciente coletivo. Dessa forma, compreende-se que obras de arte como a de Antônio Obá estejam causando tamanho escândalo e reação por parte do público, na medida em que propõem uma releitura, revisão ou atualização do símbolo, dentro de determinado contexto sócio cultural também em transformação. A imagem de Nossa Senhora Aparecida talvez já não corresponda, em suficiente amplitude, à dinâmica das relações étnico raciais, afetivas e interpessoais (e até eróticas<sup>357</sup>) que se processam hoje na sociedade brasileira. Em termos alegóricos, a obra de Obá sugere que a essência desta imagem da santa negra seja branca, somente sua superfície seria negra. A partir desta essência branca, Obá criou, utilizando seu corpo negro, um ser humano de essência negra e superfície branca. Talvez precisássemos agora de uma Madona Negra de traços fisionômicos e indumentárias negras, como são muitas das que existem em diversas partes do mundo e são de fato, em sua origem, Negras<sup>358</sup>. A consciência dos afrodescendentes, relativamente transformada nas últimas décadas pelo movimento negro no Brasil, talvez já não admita mais com tanta naturalidade esta imagem, tal como ela é, enquanto símbolo de suas experiências religiosas. Ela é, como nos mostra Obá, uma “negra de alma branca” (expressão que se tornou emblemática do racismo). Por sua vez, Iemanjá que ainda hoje é predominantemente representada no Brasil com uma superfície “branca”, talvez clame por revelar sua verdadeira essência e origem cultural: sua cor e sua alma negras.

---

<sup>357</sup> Vislumbra-se aqui “uma relação entre o arquétipo da Virgem Negra” (amplamente difundida) “e a contemporânea necessidade de ‘conciliar as condições materiais da vida; por exemplo, a sexualidade com a espiritualidade’ (CARVALHO, 2011)

<sup>358</sup> Como já referenciado, a partir da teologia da libertação, essa maior presença de elementos mais autênticos da cultura negra nas imagens de Nossa Senhora Aparecida tem sido reivindicada, tanto pela comunidade quanto por setores da própria Igreja.

### 3.3.2 A transformação do filho-amante em ego emancipado

Por que a nudez do artista performático? Ele poderia estar vestido ou portar no corpo adereços religiosos e simbólicos. A opção pela nudez total é significativa. Um fato inexorável é que a nudez contribui para o estabelecimento de uma atmosfera de naturalismo sensual nas imagens. O artista estabelece, pelas condições de iluminação e através dos objetos que utiliza, um ambiente de mistério e semi-inconsciência, que remete ao feminino elementar. Tudo é silêncio, penumbra, espaço vazio, o que sugere uma solenidade melancólica, nostálgica, ritualística, obscura. Poderia ser uma longínqua caverna de habitação primitiva ou, antes e mais apropriadamente, a cozinha com fogão a lenha e paredes enegrecidas pela fuligem, na casa de uma avó no interior, em algum rincão das Minas, no Nordeste ou no Brasil central (região de origem do artista), naquelas longas e nostálgicas tardes de domingo da infância. Ali são tecidas conversas surdas, relações em torno do fogo e da figura da mãe, da avó, das tias, enfim, das matriarcas. Ali se processa a transformação das matérias orgânicas diversas em alimento.

O grande ralador é um instrumento de cozinha, do terreno ou domínio quase sagrado das mães domésticas. A grande e rústica bacia não só é um utensílio de cozinha, mas é também um dos mais célebres símbolos do feminino maternal, quanto mais sendo de madeira (proveniente então da árvore da vida, com a qual se constroem barcos, baús e caixões). A bacia de madeira é o vaso, o caldeirão, o recipiente criativo, o contingente onde será processada a transformação. “O vaso pertence ao caráter elementar do feminino. É o símbolo central da realização dos mistérios primordiais, em todas as suas etapas. Nos mistérios da preservação, esse símbolo é projetado na caverna, tanto na forma de local sagrado e templo, como em suas formas ulteriores – habitação, aposento, tenda e, posteriormente, casa e armazém” (NEUMANN, 2006.p 249).

Aliás, diga-se de passagem, a ligação intrínseca do corpo (matéria e natureza) com o feminino, faz o próprio corpo humano ser visto também enquanto grande vaso, veículo e sede (casa) do erotismo integrador e da sensualidade propiciatória. Em termos estéticos e semióticos, o papel da luz que incide sobre o corpo nu, gerando sombras intensas, enfatizando músculos, sulcos e volumes, é importante para o estabelecimento de uma atmosfera não só de sensualidade, mas também de acentuada intensidade dramática (de ação e emoção, qual nas pinturas barrocas de Caravaggio ou nos filmes de Fritz Lang, o alemão expressionista). Não foi possível constatar se tal elaboração da luz foi deliberadamente pensada e elaborada pelo artista, ou iniciativa criativa do cinegrafista

que efetuou o registro videográfico da performance, ou ainda mero acaso derivado da luz ambiente disponível no local da apresentação. Em qualquer dos três casos, a consciência do autor da tese portou-se ante a este aspecto estético da imagem, de maneira a percebê-lo como indício de significado simbólico no conjunto integrado de elementos visuais (solenidade dos atos – do caminhar ao ajoelhar e ralar - a sensualidade do corpo nu, o silêncio ritualístico, etc).

O cenário da performance, por sua vez, é quase um útero gigantesco, uma caverna ou gruta (projeção da bacia ou vazo que se encontra no chão, como sugere Neumann). A nudez total do artista, em estado absolutamente natural, despido de qualquer adereço cultural, faz dele um ser humano *primevo*, lançado às origens. Assim, no interior dessa “caverna útero”, ele é qual um recém-nascido ou um adolescente em rito de iniciação masculina. Ele está tão intimamente ligado ao universo maternal, que sua atlética nudez adulta sugere a figura mitológica dos heróis amantes de suas grandes deusas mães. “O reflexo desse estágio inicial da consciência na sua relação com o inconsciente é encontrado na mitologia da Mãe Deusa e do seu vínculo com o filho-amante. (...) A figura do filho- amante segue o estágio do embrião e da criança. Ao diferenciar-se do inconsciente e afirmar sua alteridade masculina, ele quase se transforma em parceiro do inconsciente maternal; é filho, mas também amante” (NEUMANN, 2014.p52). Importante ressaltar, que a relação incestuosa mitológica do herói com a mãe estende-se, como não poderia deixar de ser, para o mito cristão em suas origens mais remotas.

A relação entre filho e mãe constitui a base de muitos cultos. Robertson (Die Evangelien-Mythen, p.36) observou a relação de Cristo com as Marias e ele supõe que esta relação provavelmente faz alusão a um mito antigo “onde aparece um deus palestino, talvez de nome Josué, com relações alternadas de amante e filho para com uma Maria mítica – uma flutuação natural na teosofia antiga e que ocorre, com variações, nos mitos de Mitra, Adônis, Átis, Osíris e Dioniso, todos eles relacionados com uma mãe-deusa e uma esposa ou uma sócia feminina; a mãe e esposa ocasionalmente são identificadas (JUNG, 1995.p 212).

Uma alusão direta a este mitologema dentro da simbologia dogmática cristã mais recente, no entanto, suscitaria incontáveis questionamentos de ordem moral e sociocultural, relacionados ao estatuto da sexualidade ante a espiritualidade ascética. Dessa forma, o eventual papel de Maria enquanto “mulher” e não apenas enquanto “mãe” no drama familiar divino, e na sua própria relação com a humanidade, está convenientemente “esquecido”.

Sua primeira associação é com o filho, que é sacrificado; o papel de Maria como esposa (amante) é insignificante. Apesar desses paralelos com a imagem

da deusa, Maria é convencionalmente associada apenas com o aspecto maternal do feminino – estático e protetor. O aspecto dinâmico e transformador, relacionado à paixão, à sexualidade e à fertilidade da deusa do amor, é visivelmente negligenciado (QUALLS-CORBETT, 1999. p.201-202).

No entanto, o autor da tese vislumbra uma sutil e inconsciente referência imagética a esta situação arquetípica inescapável, no arranjo doméstico de objetos que expressam a devoção popular católica. Quem deixará de notar o ostensivo casal romântico, de corações expostos, que ornamenta as paredes das salas de família piedosas pelo Brasil afora? Não raro, esta imagem extremamente popular dos “sagrados corações de Jesus e Maria”, está disposta ao lado de uma foto do casal de fiéis que mora no local.

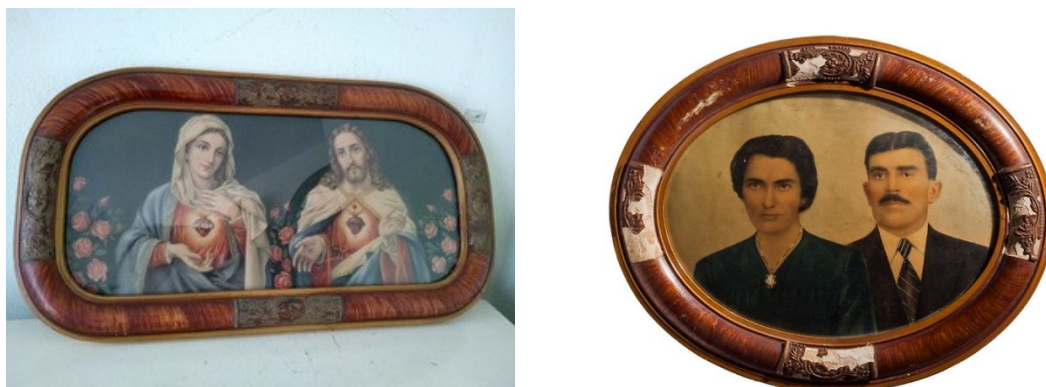


Figura 165

Seguindo o que reza a narrativa dos mitos, a performance de Obá se desdobra em atos de transformação (ou a “transfiguração” já sugerida no título da obra). A transformação (transfiguração) mais evidente, é a do próprio personagem encarnado pelo artista performático (aqui visto na condição de filho-amante da deusa), que na conclusão do ato é “feito santo”.

Outro fio comum que se entrelaça nos mitos de todas as deusas do amor é o tema do filho-amante, mencionado anteriormente. A deusa em si é eterna; todavia, o filho amante é morto ou sacrificado para ressurgir de novo. O jovem amor de Inana era Dumuzi, que era sacrificado para o Reino dos Mortos por seis meses durante todos os anos, como o filho amante de Istar, Tamuz. No Egito, havia Ísis e Osíris; na Lídia, Cibele e Átis. O tema se repete na medida em que cada jovem tem morte prematura e cruel, e com o tempo é trazido à terra ou à vida novamente. E continua através das eras até a mitologia grega, mais familiar a nós (QUALLS-CORBETT, 1990. p.76).

A morte e o renascimento (iniciação) do filho-amante é parte do processo de transformação que conduz a emancipação de ego heróico, o início de sua libertação da esfera de influência opressiva da mãe, símbolo da consciência humana que começa e a se diferenciar do inconsciente. A transfiguração do personagem performático vem depois do “desaparecimento” (do ato de “desintegração” mágica e de aniquilamento) da imagem de uma grande mãe que, por sua vez, se transforma em pó: a estátua de gesso é ralada sobre a bacia.

A superação do matriarcado, a saída da condição urobórica, paradisíaca, implica na diferenciação dos contrários, na separação, e **um ato simbólico de transformação da grande** mãe ou do grande pai. Essa transformação geralmente envolve um **ato de transgressão ou violência** (ocasionando a morte dos criadores originais), que pode se manifestar, por exemplo, na castração do grande pai pelo deus-filho, ou na morte e desmembramento do dragão (símbolo do inconsciente materno devorador) pelo herói, que por sua vez constrói (**funda ou cria**) **um novo mundo com as partes do monstro** <sup>359</sup> (NEUMANN, 2014).

A transformação do filho-amante acontece quando este pó branco é espalhado sobre seu corpo nu. O pó branco é agregado ao corpo do artista (assimilado por ele), que já não é mais absolutamente natural. A “alma” (essência) branca da imagem, transforma-se, enfim, em adereço corporal humanizado, produto de uma ação cultural. O corpo está agora, de certa forma, espiritualizado, diferenciado. Subvertendo o caráter elementar da “gruta”, onde repousaria a imagem sagrada da Grande Mãe<sup>360</sup>, o artista instaura, através dos atos de desaparecimento e “transfiguração”, o caráter feminino de transformação. A grande mãe *urobórica*, de caráter elementar, dá lugar à *anima*, elemento feminino que impele o homem, questiona, provoca, subverte, movimenta, enfim, transforma e transfigura (muda a imagem, re-imagina).

A imagem inicial de Antônio Obá nu, adentrando (penetrando) a caverna e carregando a imagem da deusa na altura da virilha<sup>361</sup>, foi relatada pelos fiéis enquanto particularmente chocante (conforme vídeo mencionado no primeiro capítulo). A cena foi

---

<sup>359</sup> Grifos do autor da tese.

<sup>360</sup> Qual na cidade natal do autor da tese, onde existe abaixo da Igreja Matriz, uma gruta onde reside a imagem de Nossa Senhora Aparecida.

<sup>361</sup> Este fato (a obliteração da imagem fállica, escondida pela imagem da deusa) pode também ser entendido enquanto imagem de uma “castração” simbólica. O medo, a ameaça ou, eventualmente, o próprio ato de castração (suprimir o poder fállico do filho que se movimenta para a emancipação), é tema recorrente nos mitos do herói que se liberta da Grande Mãe.

o que imediatamente sugeriu ao autor da tese uma analogia com a virtual relação incestuosa do filho amante com a deusa mãe, relação que sempre antecede o movimento de emancipação e tomada de consciência e transformação.

É preciso salientar ainda que sobretudo o mito solar mostra como a base do desejo “incestuoso” não é a **coabitação** mas a ideia de voltar a ser criança, retornar ao abrigo dos pais, **penetrar na mãe para novamente dela nascer**. E para esta finalidade surge um obstáculo, o incesto: a necessidade de tornar a penetrar no ventre materno de uma forma qualquer. Uma das maneiras mais simples seria fecundar a mãe, e assim, por si mesmo, tornar a gerar a si próprio. (...) Um destes meios é transformar a mãe num ser diferente ou torna-la mais jovem, para **fazê-la desaparecer, ou melhor, retransformá-la**<sup>362</sup> depois do nascimento. O que se procura não é a coabitação incestuosa mas o renascimento (NEUMANN, 2014).

A transformação sempre decorre de um ato heróico potencialmente violento, por parte do jovem filho, que visa uma ruptura radical com o reino dos pais e, eventualmente, a morte simbólica da figura materna. “Somente quando Horo, como filho de seu pai, decapita a Ísis terrível, irmã de Set, o aspecto pavoroso desta é destruído e transformado” (NEUMANN, 2014.p.66). Assim, Obá “dissolve”, “decompõe” a estátua da deusa. “Pulveriza”, “transforma em pó”, “esfarela”, num ato deliberado e ativo de transformação. “Sem o assassinato, o desmembramento e a neutralização dos velhos pais não pode haver novo começo. (...) A emancipação do jovem amante da uroborus começa com um ato que foi apresentado simbolicamente como negativo, como destruição” (NEUMANN, 2014.p.99). A partir do aniquilamento dessa forma inicial e material da divindade, Obá joga sua substância essencial (o pó de gesso) sobre o próprio corpo, tingindo-o de branco e tornando-o, dessa forma, “divino” (nas palavras do próprio artista, que evoca essa tradição das religiões africanas<sup>363</sup>). “O alvo de toda **iniciação** – dos ritos da puberdade aos mistérios das religiões – é, no entanto, **a transformação**. Em toda iniciação é gerado o **homem espiritual superior**<sup>364</sup>” (NEUMANN, 2014 p.225).

---

<sup>362</sup> Grifos do autor da tese

<sup>363</sup> “Cobrir o corpo com pó branco, em algumas civilizações africanas, significa divinizar esse corpo”. (Entrevista concedida pelo artista ao Blog do Arcanjo, disponível em <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/07/20/nu-artista-antonio-oba-faz-performance-com-nossa-senhora-aparecida-e-concorre-a-premio-de-130-mil/>)

<sup>364</sup> Grifo do autor da tese.

### 3.3.3 A transformação da Grande Mãe espiritual

O apelo simbólico fundamental, em todo o complexo imagético evocado por Obá nesta performance (grande mãe, útero, nudez, erotismo, etc) parece residir no próprio “ato da transfiguração”. Existe o “ato de transfiguração” do personagem encarnado pelo artista, mas também o ato de “desaparecimento” e consequente transformação da imagem da deusa, de estátua antropomórfica em pó branco. Ou seja: a transformação dessa imagem singular da divindade, operada a partir de sua violenta decomposição e de sua pulverização por sobre um outro corpo (o corpo humano do artista). O “ato da transfiguração” torna presente a transformação de um símbolo cultural (a Virgem Maria), sua passagem a outro estágio, sua morte e renascimento, sua renovação. Qual Dionísio em busca de Sêmele, Obá desce à “caverna útero” para resgatar a imagem da “Grande Mãe Nossa Senhora Aparecida”, outrora viva, mas algo esquecida no Hades dos símbolos já um tanto desvitalizados.

Seguindo nossa linha de pensamento, a relação mãe/filho entre Dioniso e Sêmele dá uma perspectiva diferente à de Penteu e Ágave. Sêmele morre antes do nascimento de seu filho, Dioniso, e este fica na trágica condição de ser uma criança órfã de mãe. O mito nos relata que Dioniso dirigiu-se ao reino dos mortos para resgatar sua mãe Sêmele e leva-la para o céu. Psicologicamente falando, isto significa uma profunda consciência da relação mãe/filho por parte do filho. (LOPEZ-PEDRAZA, 2002)

A Virgem Maria é uma grande mãe moderna altamente espiritualizada, destituída, em sua imagem, dos aspectos negativos do arquétipo materno. Ela não possui, de maneira evidente e manifesta, os atributos da mãe terrível, devoradora e, às vezes, sensualizada, representada em algumas mitologias pelo dragão, que pode, em certos casos, devorar o herói temporariamente. O herói tende a matar o dragão e propiciar uma libertação ou transformação na ordem social, propiciando assim, simbolicamente, a fundação de uma nova cultura ou civilização. É compreensível que uma Grande Mãe tão espiritualizada como a Virgem Maria não seja representada por um dragão voraz ou algo do gênero (embora seu aspecto tenebroso não desapareça de todo com esta assepsia insidiosa, como se percebe no seu eventual aspecto ctônico “enegrecido”). Mas o herói da presente cena não deixa de promover uma transformação (chamada pelo artista de “transfiguração”), a morte simbólica da grande mãe (que aqui, lembre-se, não está representada por nenhum dragão ou bruxa) ao destruir a imagem física da deusa e incorporar sua essência, o pó branco resultante de sua pulverização.

Esta atuação do herói que se liberta da mãe, mata o dragão, salva a princesa (*anima*) e funda uma nova civilização instaurando uma lei “paterna”, corresponde psicologicamente, no nível individual, à emancipação do ego em relação ao inconsciente. Em nível coletivo, corresponde à consolidação das sociedades patriarcais, onde o direito materno, baseado na tradição e no hábito, é substituído pelos sistemas judiciais (leis escritas). Também o poder das grandes deusas mães, baseado em sistemas religiosos politeístas (com a miríade de entidades divinas pertencentes à natureza), tende a ser substituído pelo monoteísmo concentrado na figura de um deus pai<sup>365</sup>.

Cabe aqui uma reflexão sobre este estágio transitório, que sinaliza uma compreensão das atitudes coletivas raivosas contra a obra de Obá. O choque perturbador, seguido de reação furiosa, provocado pela obra, parece resultado da ação de transformação dessa imagem arquetípica materna, impossível de ser elaborada conscientemente enquanto expressão simbólica, no atual estágio do processo psíquico coletivo de tomada de consciência na sociedade brasileira. Tal elaboração demandaria um movimento, mesmo que mínimo, de distanciamento, reflexão, ou seja, uma consequente emancipação (mesmo insipiente) do ego e sua entrada num outro nível de consciência, transformado. A inconsciência matriarcal *urobórica* alimenta um ninho de fúria que cega o movimento de massas, especialmente quando instigado pelas redes sociais. Para uma consciência ainda fortemente vinculada à grande mãe (inconsciente coletivo), inapta a compreender racionalmente e elaborar o significado simbólico e **abstrato** da performance de Obá (a imagem do aniquilamento da figura da grande mãe e a consequente transformação de um filho-amante nu) constitui uma inconcebível provocação à fé confessional da “santa madre igreja”.

É possível supor que o estado de desenvolvimento da consciência coletiva brasileira ainda não tenha ultrapassado este estágio de relação *urobórica* com o princípio maternal. Em que pese o tradicional caráter patriarcal dos costumes no país, que por vezes beira o mero e vergonhosamente mais brutalizado machismo atávico (subordinação da

---

<sup>365</sup> Ressalve-se que tal afirmação está colocada aqui de maneira extremamente simplificada e generalizada, não fazendo jus à gigantesca complexidade e diversidade das situações históricas, antropológicas, políticas, religiosas e sócio-econômicas envolvidas neste processo de transição do matriarcado para o patriarcado. Podem ser apontadas aqui quatro grandes obras de referências neste sentido: “A origem da família, da propriedade privada e do estado” (de Frederich Engels), o texto “Totem e tabu” de Freud, “História da origem da consciência” e “A grande mãe”, estes dois últimos do *junguiano* Eric Neumann, ambos largamente já referenciados no corpo desta tese.



mulher, discriminação e violência contra homossexuais, ostentação orgulhosa da rudeza no comportamento másculo, etc) a dificuldade persistente em consolidar o estado democrático de direito, que passa pela mais desleixada inobservância de leis e normas comezinhas no trato cotidiano (em favor do “jeitinho”, na “ultrapassagem do sinal vermelho”, em “furar a fila” ou “burlar o troco”), chegando às periódicas e intermitentes ameaças e períodos ditatoriais (1937, 1952, 1964, recentes apelos à “volta do AI5”, etc), aponta para esta possibilidade: o verdadeiro estágio de consciência típico do patriarcado talvez não esteja ainda consolidado na instância coletiva brasileira. Deve-se ressaltar aqui que o termo “consciência patriarcal” não se refere aqui ao “domínio do macho”, mas à passagem para um estado de consciência em que as relações sociais estejam assentadas de fato na observância eficaz do pacto coletivo, expresso no estado de direito e, portanto, no funcionamento da justiça, não só em seu aspecto meramente punitivo, mas enquanto garantia da equidade de direitos.

O caráter exclusivamente celeste e benevolente de Maria exclui e torna inconsciente para o coletivo o aspecto negativo devorador do arquétipo mãe (a ser superado), simbolizado outrora na luta contra o dragão, e hoje projetado em ameaças de “subversão” contra o aspecto “conservador” típico das sociedades ainda fortemente orientadas por uma consciência matriarcal. É exatamente este dragão que sorratamente está por trás deste **estado infantilizado** da psique coletiva<sup>366</sup>, mantendo-a inconsciente de sua permanente dependência *urobórica* em relação a um grande outro de feição matriarcal (não necessariamente feminino): 1) o rei salvador que há de retornar, 2) o “pai dos pobres” (na verdade, a “mãe provedora”) que camufla a privação com assistencialismo precário e, no extremo 3) o ditador paranoico e castrador que impõe uma ordem radical arbitrária num mundo que, supostamente, corre o risco de entrar em colapso entrópico *urobórico*, ou no caos original da desordem social e política (geralmente com

---

<sup>366</sup> J.C. Meira PENNA (SD) associa determinadas características do homem brasileiro a uma permanência na condição do *puer aeternus*, que ele descreve através da figura literária de Don Juan: “a análise da personalidade de d. Juan a define inicialmente como associada à figura arquetípica do *puer aeternus*, isto é, no indivíduo que não amadurece, do eterno adolescente, eternamente lúdico. À primeira vista parecerá estranho colocar a figura teatral desse super-homem do erotismo, protótipo da virilidade desassomburada, num quadro primordialmente infantil. Há algumas dezenas de anos, Gregório Maraño, o ilustre médico e escritor espanhol, escandalizou o seu público ao denunciar o dom-juanismo como a fase juvenil da indeterminação ou da cavilação na escolha do objeto sexual. (...) Entretanto, na controvertida tese de Maraño, o que nos interessa principalmente não é o *background* psicossomático do caso, mas a faceta cultural. A teoria do espanhol concorda com a teoria junguiana graças à qual enquadrámos o nosso herói entre as figuras ilustrativas do paradigma do *puer aeternus*: d. Juan é um avatar do tipo do imaturo psíquico, reagindo à invencível “fixação na figura materna” pela agressividade, exagerada e impudente, contra a mulher estranha e contra o rival.

o argumento de instaurar um patriarcado fundado na lei, tal expediente funciona como mero agente da reação de uma grande mãe fálica ameaçada).

O autoritarismo de estado militarizado, como elemento flagrantemente masculino, pode estar, no fundo, a serviço de uma lógica matriarcal, na medida em que suspende a lei, o pacto coletivo expresso no sistema judicial, e tenta impor uma ordem arbitrária, pela força e pela violência. No seio de uma sociedade que já tangencia o patriarcado<sup>367</sup>, talvez pela reação do matriarcado elementar agonizante, as ideias e ações autoritárias e totalitárias funcionam da mesma forma que o elemento masculino arcaico subordinado a dinâmica matriarcal: os falos em forma de chifres, serpentes e dentes afiados que as mães terríveis ostentam. O falo e a ação masculina violenta, na guerra e no sacrifício, fazem parte desde sempre da corte da grande mãe tirânica e terrível, que impõe a morte para garantir a fertilização da terra pelo sangue e a renovação da vida. A saída da *uroburos* matriarcal expõe o ego nascente ao risco da queda no caos. Recorrer a uma ordem tirânica “masculina”<sup>368</sup> imediata, que evite mesmo que artificialmente este caos, é sempre uma solução mais fácil do que o árduo estabelecimento de um pacto coletivo fundado no estado de direito e na lei.

É comum nas sociedades em transição para o patriarcado monoteísta, a instauração inicial de uma ordem fundamentalista de caráter radicalmente misógino, em que os homens do poder, não raro, usam saias e barbas ostensivas (vide os talibãs, verdadeiras milícias da grande mãe terrível agonizante numa sociedade de organização tribal). A ordem patriarcal autoritária e personalista (com todo aquele mimetismo vazio e artificial de ideias e gestos), expressa bem a situação algo paradoxal de um *uróborus* patriarcal (o “**útero espiritual**” a que se refere Eric Neumann): o grande pai devorador e repressor que, no nível da psique individual, aprisiona o ego heroico em fantasias racionalistas estéreis (distanciando-o da realidade da vida com suas relações afetivas: o feminino).

---

<sup>367</sup>Seja por convivência contígua com sociedades de patriarcado consolidado, ou por estarem em processo de transição entre o matriarcado e o patriarcado.

<sup>368</sup> Não por acaso, nestas situações, reprime-se ostensivamente o feminino ameaçador, subjungando e anulando a atuação da mulher empírica, geralmente em consonância com algum fundamentalismo religioso monoteísta.

### 3.3.4 Sophia

O método de amplificação, associado ao método imaginativo, permite, no entanto, apontar um outro significado maior e transcendente da obra de Obá. Através da transfiguração de seu corpo, que recebe a “substância espiritual” (termo aparentemente paradoxal, para designar o pó branco<sup>369</sup> enquanto matéria sutil) de Maria no próprio corpo, Obá constrói a metáfora visual do “grande feminino” passando a um estado **ainda mais** diferenciado e espiritualizado. Segundo Eric Neumann: o estágio da transformação espiritual. Segundo Jung, existem quatro formas de diferenciação do arquétipo da *anima*, o elemento feminino da psique. Utiliza-se aqui o termo “diferenciação”, no lugar de “desenvolvimento”, para evitar uma visão linear progressiva, com etapas definidas que se sucedam hierarquicamente, de maneira que umas sejam vistas enquanto mais “evoluídas” que outras. As etapas são eventualmente concomitantes ou sucedem-se em avanços e recuos, não necessariamente lineares sob o ponto de vista cronológico ou do critério de valor cultural. Cada uma dessas etapas é simbolizada por uma figura mitológica emblemática, que expressa seus atributos gerais: Eva, Helena, Maria e Sofia.

*Eva* representa o *feminino biológico*. Ela é a mãe dos vivos, a mãe telúrica, a grande mãe que dá vida ao homem. Mas ao mesmo tempo é a causa de sua morte, como aparece claramente na *Bíblia*, onde Eva se deixa seduzir pela serpente que traz como consequência a morte. *Helena* simboliza o *feminino erótico*. Este tipo de mulher é, antes de tudo, a amante, a amiga e a companheira do homem, sedutora e inspiradora ao mesmo tempo. *Maria* é o tipo de *feminino espiritual*. Ela é, segundo a teologia, a segunda Eva, porém, somente no seu aspecto positivo de mãe. Ela é somente a boa mãe, faltando-lhe o aspecto de Eva que é a mãe da vida e da morte. À *maria*, como virgem imaculada, falta o aspecto erótico. A total dedicação a Deus, que é espírito, não dá lugar àquilo que, como no tipo *Helena*, fascina e encanta o homem. *Sofia*, enfim, é o feminino que reúne em si todos os tipos já mencionados, sem excluir um e/ou outro aspecto. *Sofia*, como já diz o nome, é o tipo da mulher que, pela experiência da plenitude da vida, se tornou sábia (UNTERSTE, SD p.124).

O aniquilamento agressivo da imagem de uma Grande Mãe espiritual (*Maria*), para a consciência que ainda não dispõe de instrumentos que lhe permitam elaborar a mensagem visual em termos de seu significado abstrato e simbólico, não concreto e

---

<sup>369</sup> É sempre algo polêmico associar a cor branca ao “luminoso” positivo (consciência) e a cor negra ao “escuro” negativo (inconsciente), devido às tradicionais associações cultural e socialmente estabelecidas entre estas cores, estes termos e as condições da população afrodescendente nas Américas. Embora a simbologia inconsciente das cores (tanto na religião e na arte, quanto no sonho), em termos da psicologia *junguiana*, possa funcionar de maneira automática e espontânea, independente da tradição, não é justificável que tais associações sejam utilizadas em nível sociocultural para a perpetuação de estigmas e preconceito.

imediatamente, representa (como já afirmado) uma provocação inconcebível (inaceitável) à fé confessional. No entanto, a Virgem Maria transformada, a partir de sua condição enquanto “mãe espiritual”, só pode diferenciar-se positivamente passando à condição de Sophia, a deusa da sabedoria, o mais pleno estágio do arquétipo da *anima*. Ela já não é mais sequer, necessariamente, uma imagem antropomórfica. Transforma-se em dom espiritual da matéria, presente desde sempre, mesmo que de forma dissimulada ou subjacente, na imagem da pomba branca do Espírito Santo. Da mesma forma, “o Feminino-Sofia atinge na forma da flor a mais sublime expressão de seu desenvolvimento, não desaparece na abstração nirvânica de um espírito masculino; ao contrário, seu espírito continua ligado ao fundamento terreno da realidade, como o aroma sempre está ligado à flor”. Descrita ainda como “a mais elevada sabedoria feminina”, ou a “suprema evolução espiritual daquilo que é terreno, (...) centro das esferas terrena e espiritual” (NEUMANN, 2006.p. 283); a imagem da divindade Sophia encerra (fecha, torna completo) o círculo do feminino iniciado no *uróborus* matriarcal, integralizando o *mandala* que representa a totalidade do mundo. Mitologicamente, Sophia é prefigurada, presentida e, de certa forma, anunciada na bíblia. Nos Provérbios de Salomão (escritos nos séculos IV ou III a.C., época aproximada em que também foi escrito O Livro de Jó) “encontramos um indício da influência grega que, se porventura começou mais cedo, atingiu a região judaica através da Ásia Menor, e mais tarde, através de Alexandria. Refiro-me à ideia de *Sophia* ou *Sapientia Dei*, uma espécie de *pneuma* coeterno, de *natureza feminina*, mais ou menos hipostasiado e preexistente à criação”<sup>370</sup> (JUNG, 2001. p.28). Sophia acompanha, dessa forma, o desenvolvimento do *logos* ocidental, participa da etimologia da palavra *filosofia*: um pensamento sobre o mundo que engendra a metafísica “moral”, distanciando-se do terreno das religiões “sacrificiais” mais ancestrais.

A medida em que o curso da História vai-se aproximando do início de nossa era, mais abstratos os deuses se tornam, ou melhor, mais se espiritualizam. O próprio Javé deve passar por esta transformação. Na filosofia alexandrina do último século antes de Cristo, modifica-se não só sua natureza, como surgem também ao seu lado duas outras figuras divinas: o Logos e a Sofia. Estas figuras chegam mesmo a formar uma tríade com o próprio Deus, numa prefiguração da Trindade cristã” (JUNG, 1979. p.17).

---

<sup>370</sup> “(...) Quando ele fixava os céus, eu estava lá, (...) / quando assentava os fundamentos da terra, / eu estava lá, como predileta a seu lado, / era toda encantamento dia após dia, / brincando todo o tempo na sua presença, / brincando sobre o globo de sua terra, / achando minhas delícias estar junto aos filhos dos homens” (PROVÉRBIOS. 8:27).

Sua presença discreta na mitologia cristã imprime (agrega) ao Espírito Santo e, de forma mais indireta, à própria Maria, os atributos da esperança, do humanismo (defesa da condição humana frente às injustiças), da conciliação, do conforto (o “paráclito”) e do apaziguamento. Ela é a virgem “compadecida” e a “mulher vestida de sol”, figuras da literatura teatral de Ariano Suassuna.

À semelhança de Deus, ela tem também o seu trono no céu. (...) O Logos do evangelho de João é, por assim dizer, o seu equivalente. (...) À semelhança do Espírito Santo, a sabedoria é dada a todos os eleitos de Deus. Este é um ponto em que, mais tarde, se apoiará a doutrina do Paráclito. (...) ‘E, de fato, a Sabedoria é um espírito amigo dos homens’, a ‘artífice de todas as coisas’. ‘Existe nela um espírito santo intelectivo’, uma ‘exalação do poder divino’, um ‘eflúvio da glória do Todo Poderoso’, um ‘resplendor da luz eterna, um refluxo da divina obra’, um ser constituído de matéria sutil, que tudo penetra com sua presença. Está em íntima união com o Deus e o Senhor de todas as coisas a ama (JUNG, 2001. p.30-31).

Sophia é também aquela que “instrui filósofos e dá inspiração aos poetas” e santos. “A deusa radiante, amante do sorriso, é princípio psíquico vital tanto em homens quanto em mulheres. Ela é o **princípio ativo de Eros**<sup>371</sup>, que nos habilita a nos relacionarmos com nossas próprias emoções, e também a tocar a substância emocional de outra pessoa” (QUALLS-CORBETT, 1990. p.87). Leonardo da Vinci teria captado e expressado a força espiritual e redentora desta face do arquétipo da *anima*, segundo a interpretação de Eric Neumann, no quadro algo enigmático “Sant’ana com a Virgem e o menino”.

However, St. Anne is usually represented as mother and Mary as daughter. But Leonardo's figures are eternally youthful twin figures of the feminine. They too, like the Eleusinian Demeter and Kore, might be called "the goddesses". But in Leonardo there is a strange reversal. Mary, as she bends forward to clasp the child, represents the maternal, elementary character of the feminine; the smiling St. Anne dwells in the spiritual, transformative realm of Sophia, which here forms a background even more meaningful and mysterious than the Mona Lisa. (...) This reversal, in which **the Sophia-Spirit-transformative character outweighs the elementary character of the maternal**<sup>372</sup>, is the symbolic expression of an archetypal situation that seems to be characteristic not only for Leonardo but for modern man in general. (...) In Leonardo's painting the daughter who gives birth to the savior represents, then, the elementary character; she is subordinated to St. Anne as the Great Mother and source of spiritual transformation. And here we find manifested an archetypal

---

<sup>371</sup> Grifo do autor da tese.

<sup>372</sup> Neste grifo do autor da tese, tem-se a expressão daquilo que Obá promove em sua obra: a transformação da Maria maternal (elementar) em Sofia espiritual (transformadora).

constellation whose revolutionary import we cannot fully fathom even today (NEUMANN, 1974p.59-62).<sup>373</sup>

Sant'ana sustenta aquele mesmo “estranho sorriso (...) quase faunesco” (BERENCÉ, [1974?], sorriso indecifrável, sugestivo, provocativo (irreverente?) e cheio de humanidade, que se repete idêntico no retrato de *Monalisa* e na figura do São João Batista que se confunde com Dionísio.

In Valentinian Gnosis, "the world soul was born of Sophia's smile". And whit Mona Lisa's smile was born the soul of modern man, in which Madonna and witch, the eartly, and the divine, are combined. The break-through that occurred in Leonardo's enconter with Mona Lisa led in his life to the vitory of Eros over Logos, of love over knowledge. (...) All of leonardo's great paitings after Mona Lisa mest be understood in the light of this Eros, whitch transformed and renewed his life (NEUMANN, 1974.p.56).<sup>374</sup>

Em síntese: é de se compreender que a miríade de sugestões arquetípicas evocadas por Antônio Obá tenha gerado a perturbação que se verificou no espírito dos fiéis que a ela reagiram negativamente e de forma virulenta, conforme exposto no primeiro capítulo. A revisão ou atualização do símbolo arquetípico, apartado durante séculos de seu aspecto telúrico, sensual e sombrio, provoca consternação nas consciências. “Ao longo da evolução judeu-cristã patriarcal, com sua tendência às abstrações de caráter monoteísta-masculino, a deusa, como **figura da sabedoria feminina**, foi destronada e reprimida.

---

<sup>373</sup> No entanto, Santa Ana é geralmente representada como mãe e Maria como filha. Mas as figuras de Leonardo são figuras gêmeas do feminino eternamente jovens. Elas também, como a Deméter e Kore de Elêusis, podem ser chamadas de "as deusas". Mas em Leonardo há uma estranha inversão. Maria, ao se inclinar para abraçar a criança, representa o caráter maternal e elementar do feminino; a sorridente Santa Ana habita o reino espiritual e transformador de Sofia, que aqui forma um pano de fundo ainda mais significativo e misterioso do que a Mona Lisa. (...) Essa inversão, em que **o caráter transformador da Sophia-Espírito supera o caráter elementar do maternal**, é a expressão simbólica de uma situação arquetípica que parece ser característica não só de Leonardo, mas do homem moderno em geral (...) Na pintura de leonardo a filha que dá à luz o salvador representa, então, a personagem elementar; ela está subordinada a Santa Ana como a Grande Mãe e fonte de transformação espiritual. E aqui encontramos manifestada uma constelação arquetípica cuja importância revolucionária ainda hoje não podemos compreender completamente (tradução do autor da tese).

<sup>374</sup> Na Gnose Valentiniana, "a alma do mundo nasceu do sorriso de Sophia". E com o sorriso de Mona Lisa nasceu a alma do homem moderno, na qual se combinam Madonna e bruxa, o primitivo e o divino. A ruptura que ocorreu no encontro de Leonardo com Mona Lisa levou em sua vida à **vitória de Eros** sobre o Logos, do amor sobre o conhecimento. (...) Todas as grandes pinturas de Leonardo após a Mona Lisa podem ser compreendidas à luz desse **Eros**, que transformou e renovou sua vida (tradução e grifos do autor da tese).

Sobreviveu somente de forma secreta, principalmente **através de expedientes heréticos e revolucionários**” (NEUMANN, 2006.p.287). Várias condições sócio históricas confluem para que a obra de Obá seja enquadrada neste escopo de expedientes potencialmente “heréticos ou revolucionários”. No caldo efervescente de cultura que se engendrou nos últimos anos, três motivações do trabalho de Obá ocupam posição de destaque em polêmicas públicas: as questões da raça, da sexualidade e da religião. O artista é de origem católica, mas vivenciou ritos ligados à sua origem africana. É declaradamente homossexual e tematiza também o corpo negro masculino nu, sensualizado e feito objeto de desejo. São questões que extrapolam, no entanto, sua condição individual e reverberam na consciência e no inconsciente da coletividade, para o mal e para o bem, pois todo arquétipo, como sabido, é ambivalente e não cabe, pelo menos aqui, julgamento de valor moral a este respeito.

A leitura simbólica neste momento final da tese opera com duas imagens essenciais: o filho-amante transformado em “santo” e a deusa mãe transformada em Sophia. O ato de violência expresso no aniquilamento da imagem antropomórfica da deusa, promove sua conversão (transformação) em matéria sutil: o pó branco (o mesmo branco da pomba do Espírito Santo, esta manifestação, algo camuflada, da divindade Sophia). Sendo uma expressão simbólica da mãe espiritual, (o terceiro estágio da *anima*, segundo Jung), mesmo que em seu aspecto ainda impregnado de elementos ctônicos (a cor negra), espera-se que a Virgem Maria só poderá diferenciar-se quando alçada à condição de deusa da sabedoria, a Sophia (o quarto e mais diferenciado estágio da *anima*, já em sua qualidade de feminino transformador, não mais elementar).

Sendo assim, a “transfiguração” do título da obra (na percepção do autor da tese) não corresponde só à transformação da “figura do artista” (seu corpo), de homem nu em “santo” corporificado, mas também à transformação da própria divindade.: a grande mãe de feição humana que se converte em espírito de sabedoria da matéria. Ela, por sua vez, é quem propicia a transformação deste mesmo filho-amante que a sacrificou, na medida em que “impregna” o corpo do artista com sua própria substância essencial (o pó branco). A atitude do personagem performático simula ( de maneira sublimada e imensamente menos brutal) a atitude do herói que luta contra o “dragão do inconsciente”, esta figura

monstruosa<sup>375</sup> cuja representação está a léguas de distância da atual e espiritualizada “madona negra”, aqui em questão.

O ego heroico “mata” (transforma) então o feminino ameaçador e sombrio (figurado às vezes no dragão), promove a “separação dos pais do mundo” e a “morte **simbólica** da mãe”. Com os restos (fragmentos) deste ser mutilado (ou pulverizado) o herói mitológico (agora transformado em herói fálico e solar luminoso, emancipado, renascido como o sol da aurora) construirá um novo mundo de cultura e civilização (geralmente sedimentado na lei paterna) através da consciência. O filho-amante Obá, de aspecto inicialmente natural (nu) “transfigura-se” em santo impregnado de cultura religiosa (qual o “santo” feito no terreiro ao ser pintado de branco, situação à qual ele próprio alude)

O autor da tese não desconsidera o fato de que a ideia de associar a transformação de Maria em Sophia, a partir da imagem elaborada por Obá, possa estar impregnada de um forte componente de perspectiva pessoal. Mas é preciso vislumbrar, na “transformação da grande mãe”, algo além da consolidação de um novo mundo patriarcal (que afinal de contas, já se realizou no cristianismo). Encerra-se o trabalho assim evocando uma imagem conciliadora e erótica. Sophia contém os femininos telúrico e espiritual integrados (o perfume que se mantém na flor). A civilização para a qual Obá aponta com a incorporação das cinzas (ou do pó de gesso) do símbolo cristão, sugere (na percepção do autor da tese) uma nova etapa de vivência e realização (incorporação, assimilação) do feminino na esfera da cultura. Talvez um novo matriarcado espiritual, renovado em Sophia. Uma *uróborus* que se refaz, superando o caos inicial que ali imperava, não mais a poder de qualquer autoritarismo arbitrário masculino, mas na forma de *mandala*, em cujo centro está a própria Sophia, na condição de quintessência integradora. A manifestação do ser andrógino espiritual completo<sup>376</sup>, que realiza em outro

---

<sup>375</sup> Bem mais arcaica que a figura da sedutora e sensual Iemanjá, a grande mãe afro-brasileira que também eventualmente ameaça reter o ego heroico, impedindo seu desenvolvimento e arrastando-o para o fundo das águas, qual ocorreu com o Narciso devorado no lago pela própria imagem.

<sup>376</sup> Andrógino que em Leonardo da Vinci aparece nas faces e sorrisos enigmáticos do São João Batista dionisiaco, da Monalisa e da Sant’ana que se eleva ao céu azul, acima do cordeiro e da criança divina (ambos presos a mãe terra e posteriormente sacrificados, transformados), acima da própria Maria enquanto mãe espiritual (sentada em seu colo). Pois Sophia é a mãe celeste original, que já estava lá, junto ao pai, antes de todos, no ato da criação.



nível de consciência a imagem mitológica do antigo hermafrodita biológico (a totalidade entre masculino e feminino, ainda não diferenciada).

Sophia também poderia ser aquela “mulher vestida de sol” do Apocalipse (12,1-3)<sup>377</sup>, que aparecerá para redimir os homens através de seu filho recém-nascido. Afinal, ela está grávida de uma nova consciência, ética e reflexiva, superando assim o dragão que também aparece para ameaçar a criança, a sombra terrível do anticristo *enantindrômico*,: esta figura odienta que encarna, como visto no segundo capítulo, o retorno das forças arcaicas obliteradas, em que o novo criativo (solar, lúdico e erótico-amoroso) está contaminado indiscriminadamente com a sexualização grosseira, a brutalidade violenta e as escatologias corporais mais sórdidas. Qual seria a face atual através da qual este poder infame se atualiza nas consciências? Que venha Sofia.

---

<sup>377</sup> “Apareceu no céu um sinal extraordinário: uma mulher vestida do sol, com a lua debaixo dos seus pés e uma coroa de doze estrelas sobre a cabeça. Ela estava grávida e gritava de dor, pois estava para dar à luz. Então apareceu no céu outro sinal: um enorme dragão vermelho com sete cabeças e dez chifres, tendo sobre as cabeças sete coroas. Sua cauda arrastou consigo um terço das estrelas do céu, lançando-as na terra. O dragão pôs-se diante da mulher que estava para dar à luz, para devorar o seu filho no momento em que nascesse. Ela deu à luz um filho, um homem, que governará todas as nações com cetro de ferro. Seu filho foi arrebatado para junto de Deus e de seu trono”.

#### 4 DUAS IMAGENS PROPOSTAS PELO AUTOR DA TESE

Neste quarto capítulo o autor evitará grandes discursos teóricos, resumindo-se a pequenos comentários pontuais. Serão apresentados dois desenhos, inspirados nas imagens de Matheus de Simone e Antônio Obá, elaborados a partir das reflexões da tese e em diálogo também com as obras de Caravaggio (Narciso), Leonardo da Vinci (Santa Ceia, Monalisa e São João Batista) e Di Cavalcanti (Mulata com gato preto). Antes de cada desenho, será colocada uma pequena sequência de figuras que documenta o processo de elaboração da imagem.

##### 4.1 NARCISO DEVORA O MANDALA FÁLICO

Assim Phillippe Dubois traça um paralelo metafórico entre a fotografia e o mito de Narciso: “Abraçar (uma superfície) com o *olhar*, isto é, envolver, circunscrever por completo: narcisismo e desejo de totalidade. Abraçar (um corpo) com os *braços* e com a *boca*: narcisismo e autoerotismo. Podemos proporcionar uma imagem desse *abbracciare* polissêmico olhando, por exemplo, o *Narciso* atribuído a Caravaggio, amarrado por inteiro, construído numa circularidade – especularidade desejanste” (DUBOIS, 2012. p.142)



Figura 166 - O Narciso de Caravaggio

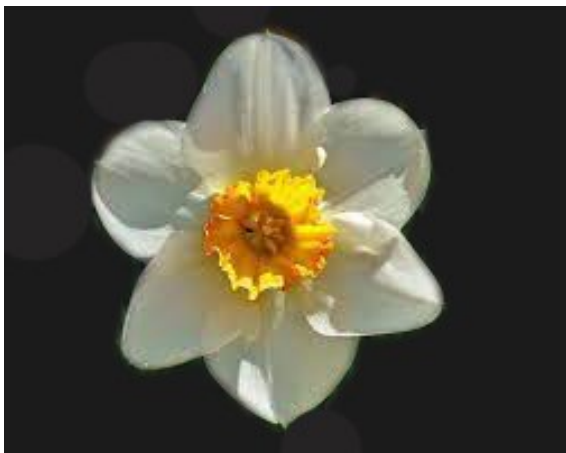


Figura 167 - A flor Narciso

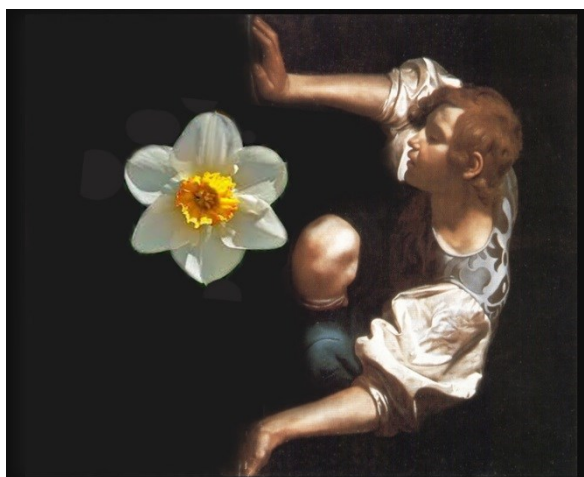


Figura 168 - Narciso abraça a própria imagem, transformada em flor (*mandala, self*)

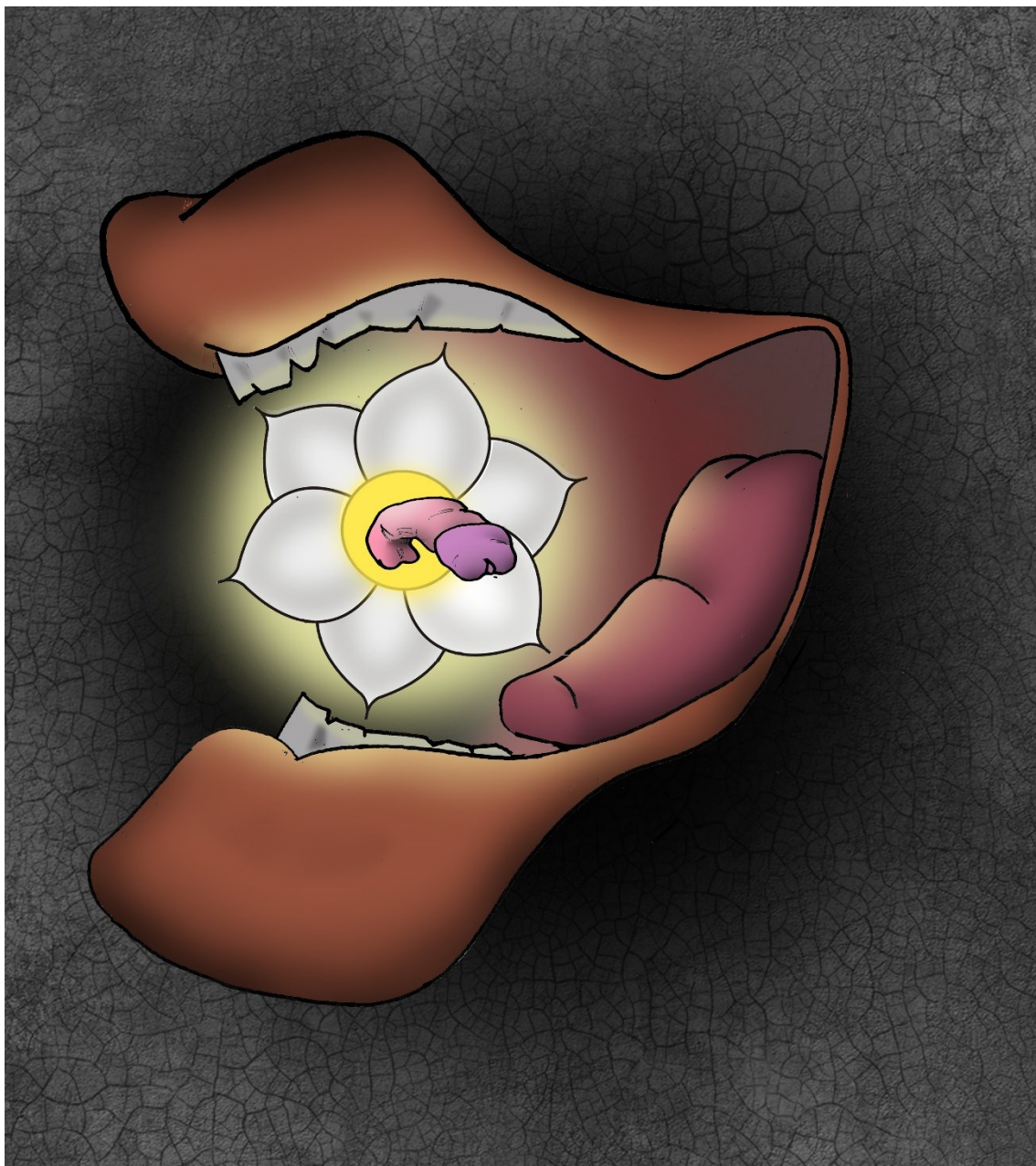
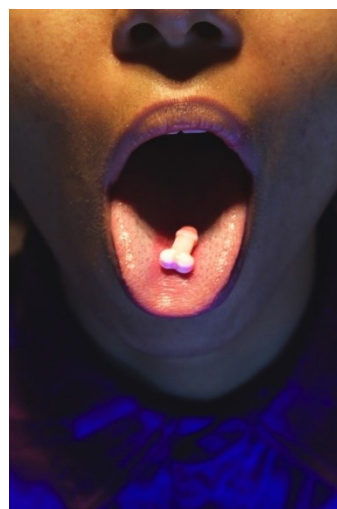


Figura 169 - No desenho final, o ato de abraçar e envolver torna-se análogo ao ato de comer, incorporar e unir-se. Do centro *numinoso* da flor (hóstia), projeta-se um falo, seu poder criador.

Figura 170 - Ao lado, a foto original de Matheus de Simone.



## 4.2 A DEUSA MÃE SHIVA SOFIA



deusa mãe

Figura 171- O filho amante com a



Figura 172 - Apartada do filho, Maria aponta o próprio coração.



Figura 173 - Na ceia de Da Vinci, o filho Cristo tem uma das mãos virada para cima, a outra para baixo



Figura 174 - Monalisa, por sua vez, tem as mãos cruzadas sobre o ventre.



Figura 175 - O São João Batista andrógino aponta a cruz (ou o céu) e mantém o sorriso enigmático que Da Vinci imprime na Monalisa e na Santana do quadro com a Virgem e o menino. Segundo Neumann: o sorriso ao mesmo tempo sábio e erótico de Sophia.



Figura 176 - Aqui mesclam-se todos os gestos significativos e performáticos dessas figuras religiosas que se irmanam no sorriso, no feminino ou na androginia.



Figura 177 - Voltando ao Brasil, Nise da Silveira observa (ver nota 275 do segundo capítulo) que Di Cavalcanti faz a síntese entre a instintividade felina e a religiosidade cristã (o

pingente com o crucifixo) nos seios fartos, eróticos e maternais desta musa morena.: “Di Cavalcanti pintou uma mulata que tem entre os seios opulentos, quase nus, um grande crucifixo e, sobre os joelhos, um gato preto. Cruz e gato são o centro da tela”. (NISE, 1992.p.120).

Figura 178 - O desenho final dialoga com o cenário do quadro anterior e com o rosto típico das mulheres de Di Cavalcanti. Incorporam-se aqui todos gestos mesclados anteriormente, formando uma espécie de deusa Shiva tropical. No pingente onde havia o crucifixo, há um coração. A partir de um chão meio sombrio, sua mão direita aponta o céu azul e uma luz amarela que brilha no morro esverdeado.





## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal dificuldade na realização e apresentação desta tese consistiu na abrangência e amplitude de seu objeto. Tematizar o erotismo e o símbolo religioso na obra de arte em contexto cristão, enquanto fatores de conflito, ainda que circunscrevendo a abordagem final em duas obras, demandou nada menos que discorrer sobre a cisão entre sexualidade e espiritualidade no seio do cristianismo. A opção por utilizar a psicologia analítica enquanto parâmetro de interpretação do fenômeno colocou o desafio inescapável de analisar o que este autor chama de “arco *enantidromico*”, que se estende da arte *paleocristã* à arte contemporânea. As seções 1.1 e 2.1 constituem dois monstros gigantes e necessários, que apresentam o problema em sua extensão, cerne e geratriz. Trata-se, na verdade do problema fundamental que ocupou inicialmente a psicanálise e, por extensão, a psicologia analítica: a cisão entre a consciência e o inconsciente. Nessa arena de embate, pares de opostos se engendram em contradições diversas: Cristo e Anticristo, Apolo e Dionísio, masculino e feminino, espiritual e corpóreo, religiosidade e sensualidade, etc.

A seção 3.1 concentrou-se em observar o movimento possível de superação destes conflitos através dos princípios de Eros, enquanto fator de transcendência e integração dos opostos, e de Hermes, enquanto possibilidade de interpretação através de novos enunciados. A partir disso, fez-se também imperativo abordar o símbolo em suas manifestações imagéticas visuais, tanto na criação artística, quanto na experiência religiosa. Por fim, os dois artistas que se inserem no cenário da arte contemporânea materializam (encarnam) o objeto específico dessa polarização, que se manifestou na projeção furiosa de afetos por parte do público.

Realmente, uma das primeiras opções de abordagem do fenômeno, a partir da psicologia analítica, seria uma análise da projeção da sombra dos fiéis sobre a obras, enquanto geradora de reações negativas. Essa foi uma sugestão plausível e interessante feita inicialmente pela orientadora da tese. Mas tal abordagem direcionaria o vetor principal da pesquisa para a psicologia do público, sendo que o autor (não um psicólogo, mas um profissional das imagens) vislumbrava aquilo que Jung denominou de “psicologia da arte”: o conteúdo arquetípico da obra e o sentido (*telos*) de sua mensagem para a coletividade e a cultura.

Dessa forma, constatou-se que Antônio Obá avança em cheio na jugular de um dos arquétipos mais sensíveis (senão o mais sensível): a Grande Mãe. A morte (ou o

aniquilamento) da deusa, enquanto condição para que ela se transforme (passe a outra etapa de existência), perturba e deixa perplexas as consciências desavisadas. Mas um novo homem renasce, feito santo: o Obá filho amante transformado pela essência espiritual (o pó branco) de sua Grande Mãe sacrificada. Essa imagem aponta a possibilidade e o vislumbre de Sophia: a reflexão que supera o *uroborus* matriarcal original e a lei patriarcal opressora, gerando consciência. A capacidade humana de reflexão e a conseqüente tomada de consciência, são a condição (ainda que dolorosamente expressa nessa imagem algo chocante para o fiel católico) que pavimenta o caminho para a resolução do impasse civilizatório que ora assola a cultura, a política e as relações sociais.

Matheus de Simone, por sua vez, traz para o ritual da Eucaristia católica as atitudes sensuais do beijo e da felação, além da imagem sexual do falo. O ritual eucarístico, em seus paralelos arcaicos, consistia na ingestão da carne do animal totêmico pelos membros do clã, que dessa forma se uniam a seu pai ancestral, incorporando-o. A hóstia católica, no entanto, remete ao pão, feito de trigo, produto da Mãe Terra. Mas a utilização ritualística do pão na “comum união” já consistia, mesmo em sociedades arcaicas, na substituição do sacrifício sanguíneo: o pão ritualístico era eventualmente produzido com forma humana. O pão ritualístico católico adquiriu, por sua vez, a forma simbólica e mais espiritualizada de um *mandala* branco e circular. É demasiado patente sua vinculação com o círculo do deus solar que paira sobre a cabeça de Hórus e circunda a cabeça de Cristo na forma de auréola. Se Jung identificou na alucinação visual de seu paciente um “falo do sol”, enquanto origem do vento (espírito), torna-se plausível a transformação da hóstia em símbolo fálico: a potência espiritual geradora e criadora, mesmo considerando que o falo (nas formas de serpente, dentes afiados ou língua ferina) era também um companheiro das grandes mães terríveis.

Mas para além dessa leitura simbólica feita acima, o que choca os fieis nessa imagem é o ato sensual associado ao rito sagrado. Escapa à consciência corrente que o artista está transformando este ato de união e reconciliação (que torna todos os fiéis irmãos em Cristo) em ato amoroso. Um ato erótico no sentido mais nobre que a tese atribui ao termo, ainda que tal ato esteja eventualmente eivado de certa violência (pois o ato sexual, ainda que amoroso, comporta alguma virulência, mesmo que sublimada). Eros penetra no drama ritualístico da “comum união” na forma de falo. Aqui o símbolo cristão se faz impregnado do aspecto amoroso sensual que lhe foi, desde sempre, negado.

Matheus traz também para a cena eucarística o tema do narcisismo, esta condição quase vilanesca para a psicanálise. Fica então, na imagem final proposta pelo autor da tese, o abraço de Narciso em sua própria imagem especular, sua alma (metáfora da fotografia): a união consigo mesmo, a incorporação da flor Narciso enquanto símbolo *mandálico* da individuação realizada e não enquanto resultado de sua morte trágica. Na visão do autor da tese, Matheus redime o narcisismo, ao subverter eroticamente o mito de Narciso e ato eucarístico, devorando apaixonadamente sua doce máscara mortuária.

Uma última palavra sobre um fato ocorrido no processo de realização da tese. Em 3 de outubro de 2021, este autor deparou-se, ao acaso, com a figura de São Dionísio Areopagita. Este santo foi um teólogo e um dos primeiros pais da igreja cristã. Viveu e escreveu a partir da Síria, nos séculos V ou VI, embora pouco se saiba sobre sua vida. É frequentemente confundido com outro São Dionísio, que viveu posteriormente e foi bispo de Paris. O Areopagita é também conhecido sob a alcunha de “pseudo Dionísio”. Isto se deve ao fato de que o autor daqueles escritos teológicos teria adotado o nome de um personagem bem anterior, mencionado pelo apóstolo Paulo ainda nos séculos I ou II (em ATOS 17:34): o verdadeiro Dionísio Areopagita. Ao pregar no Areópago de Atenas (o local onde se concentravam os magistrados da cidade estado), Paulo teria convertido um eminente areopagita chamado Dionísio. Ao comentar sobre as imagens de deuses gregos espalhados por toda a cidade<sup>378</sup>, Paulo teria dito: “Ao passar pela cidade e contemplar os objetos de vosso culto, achei até um altar em que está escrito ‘Para o deus desconhecido’. Pois bem, aquele que venerais sem conhecer, é esse que vos anuncio” (ATOS 17:23), sendo que tal Deus “não habita em santuários feitos por mãos de homens” (ATOS 17:24). A expressão “deus desconhecido” é também traduzida como “deus invisível”. Está aqui um dos inícios da querela iconoclasta dentro do cristianismo posterior: seria legítimo (ou mesmo possível) plasmar a divindade em imagens visuais?

O pseudo Dionísio Areopagita, quase quinhentos anos depois, teorizou sobre a questão. Ele sugere que a divindade só pode ser representada visualmente por aquilo que ela não é, através do que ele chama de “semelhanças dessemelhantes” (o que até parece um paradoxo tipicamente *junguiano*). Se você representar Deus no céu, desenhe o oposto extremo disso: um sapo sobre uma pedra.

O símbolo, na qualidade de signo fundado na semelhança, é inadequado para designar a natureza divina. Entre Deus, o mundo e as realidades terrestres, nenhuma semelhança no sentido estrito é possível. Em compensação, no que

<sup>378</sup> “Seu espírito se enchia de amargura, vendo a cidade cheia de ídolos” ATOS 17:16.

diz respeito ao movimento vertical da anagogia<sup>379</sup>, do terrestre ao celeste, Dionísio recomenda usar símbolos dessemelhantes, como, por exemplo, o sapo, para representar uma realidade celeste, a fim de que o símbolo não permita nenhuma identificação possível entre o que ele é e o que ele significa. A extrema beleza pode ser expressa pela extrema feiura, isto é, de forma negativa. O caráter repelente dos símbolos mais “baixos” provoca inevitavelmente uma dialética da anagogia, pois o espírito, longe de aderir a eles, é de certa maneira projetado em direção a seus contrários (LICHTENSTEIN, 2007.p.18).

É significativo, portanto, que este santo pai da igreja tenha adotado o nome de Dionísio Areopagita, tendo em vista o apelo feito por Paulo em favor do “deus desconhecido (ou invisível)”, por ocasião da conversão daquele grego. Não se sabe o quanto o nome do deus Dionísio era popularmente adotado pelos atenienses como nome próprio nos séculos I ou II, mas é também significativo que o primeiro convertido grego mencionado na bíblia tenha este nome: o nome do deus pagão pintado a rodo por renascentista e barrocos, e evocado posteriormente por Nietzsche enquanto protótipo do Anticristo.

Na compreensão do autor da tese, a proposta teológica de criação de uma imagem da divindade através de sua extrema dessemelhança, é potencialmente subversiva e altamente instigante em termos artísticos. A antítese, o paradoxo e o contraste são o motor mais eficaz da expressividade na arte. Se você quer desenhar o deus sol, não faça um círculo branco, faça uma piroca (com perdão da expressão). Matheus de Simone está, portanto, perdoado em nome de São Dionísio Areopagita.

Logo após ter lido algo sobre a teologia da imagem deste santo padre, naquele mesmo dia 3 de outubro, o autor da tese recebeu no *zap* uma mensagem da paróquia de São Jorge, a Igreja Melquita ortodoxa do bairro Santa Helena em Juiz de Fora: “Hoje é dia de São Dionísio. Venha para a missa”. Após este típico evento de sincronicidade *junguiana*, o autor da tese adotou São Dionísio como santo de devoção.

Por fim, entre todos os termos cogitados aqui para expressar verbalmente, de forma sintética, o que se entende a respeito da “transfiguração”<sup>380</sup> (mudança de forma) da imagem simbólica na arte, talvez o mais adequado seja “atualização”. Os outros termos (vilipêndio, subversão, ressignificação, revisão, releitura, etc), embora também justos, constituem uma escala impregnada de juízos valorativos, que se estendem da reação raivosa ao eufemismo condescendente. O termo “atualização” possui um sentido que

<sup>379</sup> Do dicionário: “elevação da alma na contemplação das coisas divinas”.

<sup>380</sup> Para usar a palavra sacada por Obá no título de seu trabalho.

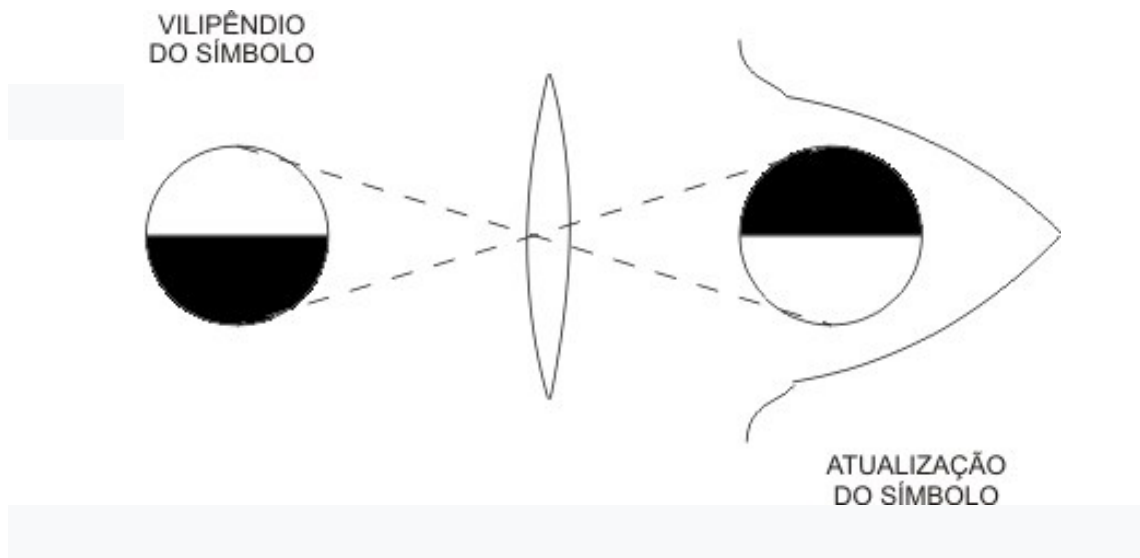
pode revelar outra dimensão insuspeita do fenômeno. “Atualizar” não significava só “tornar atual”, no sentido mais corrente de “modernizar” ou “trazer para a compreensão dos dias atuais”.

Seja hoje (no início do século XXI) ou no século I da Palestina violentamente romanizada, o arquétipo (no caso, o Cristo e seu séquito) possui uma natureza universal (coletiva) e eterna (atemporal). Ou seja: o arquétipo tem origem no inconsciente coletivo, onde as dimensões do espaço e do tempo típicas da consciência (ontem, hoje e amanhã; antes, agora e depois; algures e alhures; aqui e noutra lugar) estão suspensas ou são de outra ordem, funcionam noutra lógica que não é dada à consciência experimentar. “Atualizar”, aqui, significa volver o olhar do universal para o particular, trazer o objeto de sua existência eterna (fora do tempo corrente e linear) para o aqui e agora, o estado presente e singular (único) da própria vida.

O símbolo na arte é uma das instâncias que propiciam esta atualização. O “poder do deus pai criador” e a “grande mãe nutriz (e devoradora)” são entidades eternas e universais. A “hóstia fálica de açúcar” e a “Nossa Senhora de gesso ralada” dizem respeito aos jovens homossexuais<sup>381</sup> brasileiros e ao negro brasileiro da periferia, que tiveram que se haver com o símbolo cultural cristão católico e seu poder, em algum momento de suas existências. Dizem respeito ao irmão **do lado, hoje**. Dizem respeito a todos nós, brasileiros contemporâneos. A tese termina retomando a imagem da introdução, acrescida de legendas que agora evidenciam o oposto inerente ao objeto, qual nos arquétipos. De Eva à Sophia, o círculo da Grande Mãe, que já foi *urobórica*, se fecha noutra nível de elaboração. A lente da fotografia sempre inverte a luz refletida pelo objeto, projetando na película fotossensível ou no sensor da câmera digital, uma imagem “de cabeça para baixo”:

---

<sup>381</sup> Tanto Antônio Obá quanto Matheus de Simone declaram publicamente sua homossexualidade,.



## BIBLIOGRAFIA

- ALBAGLI, Fernando. **A última tentação de Cristo**. Revista Cinemin. Rio de Janeiro. n48. p6. Outubro. 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BARCELLOS, Gustavo. **Vôos e raízes**. São Paulo: Ágora, 2006.
- \_\_\_\_\_ **Psique e imagem**. Petrópolis, Vozes, 2012.
- BENTO, M. A. Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: CARONE, Iray. Org. *Psicologia social do racismo*. Petrópolis: vozes, 2003.
- BÉRENCE, Fred. **Leonardo de Vinci**. Lisboa: Editorial Aster, [1974?].
- BESANÇON, Alain. **A imagem proibida. Uma história intelectual da iconoclastia**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1997.
- BOYER, Marie-France. **Culto e imagem da Virgem**. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_ **Viridiana**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- CAPRA, Fritjof. **O tao da física**. São Paulo: Cultrix, 1999.
- CARVALHO, A. M. Romeiro. Virgem Negra, Maria Madalena e Nossa Senhora da Conceição. a continuidade de um culto pagão. **Revista ACFA on line**, nº 4, 2011.
- CHEFS-D'OUVRE de l'art. **Grandes peinters. Cimabué**. Paris: Hachette, 1968.
- CLARK, Kenneth. **O nu**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1956.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- COUTINHO, M. I. Lopes. A história da imagem de Nossa Senhora Aparecida. In: GUIMARÃE, Valdivino. Org. **Iconografia de Aparecida e Teologia da Imagem**. São Paulo: Paulus, 2016.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2012.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares de vida religiosa**. São Paulo: Paulus, 2008.
- ECO, Humberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EDINGER, Edward F. **O encontro com o self**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- EISLER, Robert. **Orpheus – The fisher. Comparative studies in orphic and early Christian symbolism**. London: J.M Watkins, 1921.
- ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Köln: Taschen, 2005.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Martins Fontes, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade. Volume 4. As confissões da carne**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- FURTH, Gregg M. **O mundo secreto dos desenhos**. São Paulo: Paulus, 2004.
- FRANGIOTTI, Roque. **História das heresias (séculos I-VII)**. São Paulo: Paulus, 1995.
- FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo (1914). In: **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Sigmund Freud, Obras Completas, v. 11).
- GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_ **Os usos das imagens**. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1989?]
- HILLGARTH, J.N. **Cristianismo e paganismo**. São Paulo: Madras Editora, 2004.
- HILLMAN, James. **O código do ser**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- \_\_\_\_\_ **O mito da análise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.



- \_\_\_\_\_ **Uma investigação sobre a imagem.** Petrópolis: Vozes, 2018.
- HOUVENAGHE, Eugenia. Teoqualo o Dios es comido: un plato ritual escenificado por Sor Juana Inés sobre la base de la crónica de Torquemada. In: DE MAESENEER, Rita & COLLARD, Patrick (org.). **Saberes y sabores en México y el Caribe.** New York: Rodopi, 2010.
- JACOBI, Jolande. **Complexo, arquétipo e símbolo na psicologia de C.G. Jung.** Petrópolis: Vozes, 2016.
- JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1989?]
- JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- \_\_\_\_\_ **Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo.** Petrópolis: Vozes, 1982.
- \_\_\_\_\_ **A natureza da psique.** Petrópolis: Vozes, 1991c.
- \_\_\_\_\_ **Aspectos do drama contemporâneo.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- \_\_\_\_\_ **Escritos diversos.** Petrópolis: Vozes, 2016.
- \_\_\_\_\_ **Interpretação psicológica do dogma da Trindade.** Petrópolis: Vozes, 1979.
- \_\_\_\_\_ **Mysterium Coniunctionis. Rex e Regina. Adão e Eva. A conjunção.** Petrópolis: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_ **O espírito na arte e na ciência.** Petrópolis: Vozes, 1991a
- \_\_\_\_\_ Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1989?]
- \_\_\_\_\_ **O livro vermelho.** Petrópolis: Vozes, 2015
- \_\_\_\_\_ **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- \_\_\_\_\_ **O símbolo da transformação na missa.** Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_ **Memórias, sonhos, reflexões. Rio de Janeiro:** Nova Fronteira, [1989?b].

\_\_\_\_\_ **Psicologia e alquimia.** Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_ **Psicologia e religião.** Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_ **Psicologia e religião oriental.** Petrópolis: Vozes, 1982b.

\_\_\_\_\_ **Resposta a Jó.** Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_ **Símbolos da transformação.** Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_ **Tipos psicológicos.** Petrópolis: Vozes, 1991b.

\_\_\_\_\_ **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu..** Petrópolis: Vozes, 1991d.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith.** São Paulo: Cultrix, 2017.

LAMBERT, Gilles. **Caravaggio.** Köln: Taschen, 2001.

LARA, Valter Luiz & LIMA, Anderson de Oliveira. Introdução ao estudo da cultura visual religiosa. **História agora. A revista de história do tempo presente.** p.204-220. 2017

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org). **A pintura - Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura.** São Paulo: Editora 34, 2007.

LIMA, Sávio Queiroz. Semeadoras de ideias, colhedoras de bons frutos: iluminuras eróticas e humorísticas e literatura crítica ao amor cortês no século XIV. **Anais do XIII Encontro Internacional de Estudos Medievais. Sobre Margens, Diversidades e Ensino.** p, 564-579, 2019. Disponível em [http://abrem.org.br/revistas/index.php/anais\\_eiem/article/view/542/474](http://abrem.org.br/revistas/index.php/anais_eiem/article/view/542/474). Acesso em: q2 set. 2022.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael. **Dionísio no exílio.** São Paulo, Paulus, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MAUSS, Marcel & HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu, 2017.
- PENNA, J.C. Meira. Dom Juan e o bandeirante brasileiro. **Revista Planeta Especial**. n 35A. p119-126. SD
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MESTRES DO RENASCIMENTO: obras primas italianas. **Catálogo da exposição**. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais, 2013.
- MONICK, Eugene. **Falo. A sagrada imagem do masculino**. São Paulo: edições Paulinas, 1993.
- MOREIRA, Fuviane. Nu e nudez na arte sacra: vestir e despir a partir do Concílio de Trento. **Anais do XXXVIII Congresso do CBHA**. p.254-264. 2018.
- MURAD, Afonso. Ícones marianos. Breve introdução à teologia da imagem. In: GUIMARÃE, Valdivino. Org. **Iconografia de Aparecida e Teologia da Imagem**. São Paulo: Paulus, 2016.
- NERÉT, Gilles. **Miguel Ângelo**. Köln: Taschen, 2005.
- NEUMANN, Erich. **Art and the creative unconscious**. Princeton University Press. 1974.
- \_\_\_\_\_ **A grande mãe**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_ **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- \_\_\_\_\_ **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- PALMER, Richard E. **Hermenêutica**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- PIEPER, Frederico. **Religião e cinema**. São Paulo, Fonte Editorial, 2015.
- PIFANO, Raquel Q. Pintura colonial: bíblia dos iletrados. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional**, v. 24, n. 2, p. 99-112, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/44973>. Acesso em: 12 set. 2022.

- QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada**. São Paulo: Paulus, 1990.
- QUINTAES, Marcus. **Letras imaginativas**. São Paulo, Paulus. 2011.
- RICUER, Paúl. **Freud: uma interpretação de la cultura**. Cerro del Agua: Siglo Veintiuno Editores s.a. de c.v., 1990.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- \_\_\_\_\_ **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- SANTOS, Lourival dos. **O enegrecimento da Padroeira do Brasil: religião, racismo e identidade (1854-2004)**. Salvador: Editora Pontocom, 2013.
- SHANDASANI, Sono. Liber Novus. O “Livro Vermelho” de C.G. Jung. In: JUNG, Carl Gustav. **O livro vermelho**. Petrópolis: Vozes, 2015
- SINGER, June. **Androginia. Rumo a uma nova teoria da sexualidade**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.
- SILVEIRA, Nise. **Imagens do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- \_\_\_\_\_ **O mundo das imagens**. São Paulo: Ática, 1992.
- UNTERSTE, Herbert. Iemanjá e o complexo-mãe do brasileiro. **Revista Planeta Especial**. n 35A. p119-126. SD
- WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- VON FRANZ, Marie L. Conclusão: a ciência e o inconsciente. . In: JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos** (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1989?].
- ZÖLLNER, Frank. **Leonardo**. Köll: Taschen, 2006.