

Arte, história e escatologia

Profa. Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro

Profa.do Instituto de Artes/UnB

Desde os anos 70 do século XX, um número crescente de historiadores vem incorporando objetos de arte ao *corpus* documental de suas pesquisas. O lançamento da trilogia *Faire de l'histoire – Nouveaux problèmes, nouveaux approches, nouveaux objets* - organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora¹, sinalizou as novas possibilidades teóricas e metodológicas que se abriam para o historiador. No segundo volume (*nouveaux approches*) um capítulo, escrito por Henri Zerner, foi dedicado à arte. Definindo as novas fronteiras conquistadas pela historiografia da arte, Zerner chamou a atenção para a contribuição em particular dos alemães, enfatizando o conceito de *Kunstwollen*, que, interpretado por Erwin Panofsky no início do século XX, serviu, segundo ele, “de ponto de partida para a história da arte”.²

No final da década de 70 e nos anos 80, em dois textos fundadores³, Jacques Le Goff definiu novas dimensões para a história medieval: o simbólico e o imaginário, vinculando à pesquisa histórica a novos testemunhos tais como a literatura e as obras de arte. Ele advertiu, então, os historiadores para o despreparo dos mesmos, que, habituados ao uso das fontes escritas, não possuíam a necessária familiaridade para lidar com as imagens visuais. Em torno do grupo de pesquisa denominado “Antropologia Histórica do Ocidente Medieval”, reuniram-se historiadores que passaram a privilegiar, juntamente com a documentação escrita, a *imago* medieval. A referência que fazem a Aby Warburg e Erwin Panofsky evidencia a preocupação em buscar na História da Cultura e de nos seus fundamentos antropológicos o significado das imagens visuais, considerando as relações entre os tempos da história e os tempos da arte. Para estes historiadores, o tempo, compreendido como *longa duração*, possui ritmos irregulares, descontínuos, que faz com que o tempo da arte – tempo das imagens visuais – nem sempre coincida com o tempo da história.⁴

¹LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *Faire l'histoire*. Gallimard: Paris, 1974.

²L'art. In: LE GOFF; NORA, 1974, *op.cit.*, p.250.

³LE GOFF, Jacques. *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1977. LE GOFF, Jacques. *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard, 1985.

⁴Para a relação entre o tempo da arte e tempo da história, consultar DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000.

O uso freqüente das imagens pelos historiadores levou-os a buscar na história da arte uma relação interdisciplinar baseada no reconhecimento da autonomia epistemológica de ambas as disciplinas. Há cerca de uma década, na França e na Alemanha, estabeleceu-se um diálogo profícuo entre historiadores e historiadores da arte,⁵ resultando na identificação dos pontos de confluência que aproximam as duas áreas de conhecimento. Precisando que o objeto de arte – domínio tradicional da história da arte –, na medida em que passou a fazer parte das práticas do historiador, trouxe conseqüências tanto para a história, quanto para a história da arte, Jean Claude Schmitt acenou para a necessidade de um maior entendimento entre os historiadores e os historiadores da arte. Dentre as condições necessárias a uma “verdadeira colaboração” ele destacou “as problemáticas históricas que levam em conta o lugar reconhecido às imagens no funcionamento das sociedades”.⁶

I

O objetivo desta comunicação é buscar compreender a função das imagens religiosas, enquanto propagadoras da crença escatológica salvacionista, em uma longa duração que se estende do século XIV aos meados do XVIII. Trata-se de uma pesquisa em andamento na qual procuro entender a eclosão e a história do purgatório no tempo e no espaço, tomando como referência a obra de Giotto (em particular os afrescos que se encontram na capela de Arena, em Pádua, e o retábulo representando São Francisco recebendo os estigmas, atualmente no Louvre) e os azulejos portugueses que exibem a vida de São Francisco nas paredes da Igreja da Matriz, em Cachoeira, cidade do Recôncavo Baiano.

Começarei pelo conhecido *Juízo final* de Giotto, datado do início do século XIV (1304-13) que se encontra na capela de Arena, no qual Enrico Scrovegni aparece entregando à Virgem Maria um modelo da capela que mandara construir em sua honra. Consta que Scrovegni contratou, pessoalmente, Giotto. A cena representada na parede oeste da capela expressa de forma significativa a doutrina do Juízo Final – voltada para a salvação individual da alma – que começou a ser divulgada no final do século XI, definindo-se nos séculos XII e XIII. Fruto de um debate teológico intenso, a doutrina do Juízo Final resultou na elaboração de uma geografia do Além, composta por cinco lugares: o paraíso, o inferno, dois limbos e o purgatório. Este último, concebido como um “terceiro lugar”, foi integrado definitivamente ao cristianismo em 1274, no Concílio de Lyon.⁷

⁵Klaus Krüger e Jean-Claude Schmitt, *Der Blick auf die Bilder*, Wallstein Verlag, 1997.

⁶Klaus Krüger e Jean-Claude Schmitt, *Der Blick auf die Bilder*, Wallstein Verlag, 1997, p. 9-10

⁷Segundo Jacques Le Goff, o purgatório foi construído como um “terceiro lugar” e embora, no momento da reforma, Lutero tenha afirmado que se tratava de uma in-

As razões da Igreja eram evidentes: a crescente urbanização da Europa, o aparecimento de novos grupos sociais com práticas inaceitáveis do ponto de vista do Papado, a relativa autonomia que o poder civil ganhava, o distanciamento de parte da população em direção as práticas apostólicas, o desafio imposto pelas heresias. Neste contexto, buscou-se definir o purgatório, estabelecendo as regras necessárias para a sua obtenção: preces, esmolas e missas.⁸

Ao construir uma capela e oferecê-la à Virgem, é ao purgatório que Scrovegni aspira. Usurário, integrante de um novo grupo social, ele sabe que dificilmente chegará ao paraíso. O afresco evidencia não só a entrada em cena de um homem rico que encomenda diretamente uma obra de arte a um artista. O gesto de Scrovegni revela o drama de consciência vivido pelo usurário, permitindo compreender a crença no purgatório. Desde o século XII, quando a Igreja distinguiu os pecados veniais, estabeleceu, ao mesmo tempo que, as penitências poderiam ter início ainda em vida. A partir daí, a vida na terra assumiu outro significado. Ao contratar Giotto, consta que Scrovegni determinou que o seu rosto fosse pintado pelo próprio mestre, o que reforça a crença, revelando que o usurário queria ser distinguido da massa dos demais personagens presentes no afresco. Procurava, assim, a certeza de que a Virgem intercederia em seu favor junto ao seu filho. A simultaneidade dos gestos de Scrovegni e de Maria – o primeiro entregando a capela e a segunda a recebendo – renovou o tema do Juízo Final, criando uma alternativa que assinala a vitória de um tempo que rompe com a definição imediata da pena – introduzindo uma transição – e permitindo a emersão de um “terceiro lugar”.

Menos de um século antes da época em que viveu Scrovegni, as ordens mendicantes haviam feito do purgatório uma doutrina de fé. Tal doutrina fez dos Franciscanos um dos maiores pregadores do purgatório. Seu fundador, Francisco de Assis (1181 ou 1182), era filho de um mercador e foi o maior emblema do seu tempo, incorporando o ideal da *vita apostólica*.

venção sem fundamento nas Sagradas Escrituras, historicamente, o purgatório começou a ser elaborado desde o século III. Quatro textos bíblicos serviram de fundamento à Igreja: o Segundo Livro dos Macabeus, XII, 41-46; o Evangelho de Mateus XII, 31-32; a Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios, III, 11-15 e o Evangelho de Lucas, XVI, 19-31. Inicialmente, tratou-se da possibilidade do perdão de certos pecados, em determinadas condições após a morte. Do ponto de vista teológico, Agostinho o concebeu como um tempo, enquanto Gregório o materializou como lugar, situando-o na terra. Além do discurso teológico, a liturgia e a epigrafia das inscrições funerárias permitem deduzir que a crença pode ser identificada nas práticas religiosas tais como a oração pelos mortos e outras ações em favor da alma do defunto. Cf. LE GOFF, Jacques. *La naissance du purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981.

⁸A estas práticas acrescentaram-se outras, que permanecem até hoje, como a abertura de um livro, onde se escreve o nome dos mortos com a finalidade de obter preces da comunidade. Mediante um dom oferecido a Igreja, os testamentos passaram a determinar o número de orações e missas destinados à salvação da alma. Cf. LE GOFF, 1981.

Os efeitos da pregação dos seguidores de Francisco fizeram-se sentir aos poucos. Propagadores das novas formas de devoção, os Franciscanos assumiram um papel essencial no momento da determinação das cláusulas testamentárias. A partir do século XIV, quando Scrovegni encomendou os afrescos, as doações e os pedidos de oração constavam nos testamentos.

Não cabe aqui diferenciar Francisco, do *franciscanismo*. Sabe-se que a ordem tomou seu próprio rumo após a morte do seu fundador e que os resultados da pregação de Francisco não foram imediatos, porém, foram duradouros, estendendo-se aos séculos subseqüentes. Os Franciscanos foram os maiores pregadores do purgatório tanto na Europa quanto, mais tarde, no Brasil, onde as paredes internas, revestidas de azulejos dos seus conventos, igrejas e capelas testemunham o poder espiritual e social conquistado.

A análise desse acervo de azulejos permite constatar os ritmos que o tempo imprimiu à crença do purgatório, isto é, não só a sua continuidade, mas, também, as suas rupturas. A crença que desembarcou no Brasil não foi à mesma que fez com que Scrovegni erguesse em Pádua, uma capela em homenagem a Virgem. A Igreja que desembarcou no Brasil em 1500 acabara de passar por divisões, mas os efeitos da Contra-Reforma não seriam imediatos. A tradição medieval, forte, entre o clero português, seria recriada na travessia do Atlântico, ambientando-se as condições diversificadas da colônia lusa. Com relação à arte religiosa, o Concílio de Trento, em sua última sessão (dezembro de 1563), determinara, dentre outras medidas, as normas que deveriam ser obedecidas.

Venho pesquisando⁹ os azulejos que narram a vida de Francisco de Assis, no interior da Igreja Matriz (1693-1754) situada na cidade de Cachoeira, Estado da Bahia. Trata-se de uma construção concluída no século XVIII, cuja decoração interior atesta a opulência da época. Com efeito, Cachoeira possui um passado que a insere na história nacional desde os primórdios da colonização do Brasil graças, inicialmente, ao plantio da cana-de-açúcar e mais tarde a prosperidade do porto, que ligava o Recôncavo ao sertão baiano, favorecendo um intenso comércio. No início do século XVIII a população havia aumentado, a cidade era rica e ganhava notoriedade. A construção da Igreja Matriz erguida com grande esplendor demonstra a importância econômica que a cidade adquiria.

Em estilo barroco, a riqueza das imagens e o revestimento da parte inferior das paredes em azulejos, nos conhecidos tons de azul e branco, revelam o poder econômico dos seus patrocinadores em consonância com a prosperidade da cidade. A riqueza concentrava-se nas mãos de poucos, muito poucos, fazendo com que a doação do terreno e a construção das

⁹Retomo e aprofundo as primeiras reflexões sobre a pesquisa que foram sintetizadas e publicadas na *Revista Nossa História*, Ano 3, n. 29, março 2006, Rio de Janeiro/São Paulo.

igrejas contasse, seguidamente, com o apoio de famílias poderosas pertencentes a esse seletto grupo de privilegiados.

Na verdade, o costume não era novo. Desde o final da Idade Média, os comerciantes ricos, estabelecidos nos principais centros urbanos da Europa, começaram a construir capelas particulares, tal como fez Scrovegni, ou a presentear generosamente a Igreja, buscando aliviar a consciência dos fantasmas da usura, garantindo para si uma estadia no purgatório. Dentre as razões que levavam as famílias ricas a patrocinar a construção de uma igreja, encontrava-se, sem dúvida, a salvação da própria alma. Os testamentos, com freqüência ao fazerem legados às Ordens, mencionavam o pedido de missas e orações visando tal fim, determinando, inclusive, o número.

À primeira vista, os azulejos parecem possuir a capacidade de enriquecer qualquer arquitetura, adaptando-se bem aos espaços e, fornecendo, às vezes, cenas figurativas repletas de alegorias ou de personagens, de acordo com o edifício. A representação da vida de Francisco, assim como os painéis de azulejos que narram cenas bíblicas ou hagiográficas presentes nas capelas, igrejas, ou catedrais, possuem uma origem vinculada à tradição medieval. Isto é: como o público que freqüentava a Igreja na Idade Média não sabia ler, o clero recorreu à representação das cenas bíblicas da vida de Cristo, permitindo que, visualmente, o iletrado pudesse acompanhar a Sagrada Escritura.

A partir da Baixa Idade Média, o mesmo procedimento foi adotado para os santos, para quem a Igreja havia sido dedicada. Visava-se, desta forma, tornar a vida do santo e o conhecimento dos seus milagres acessível aos iletrados. Tal tradição transplantada para o Brasil colonial sofreu mudanças, adaptando-se à nova realidade histórica: os fiéis que patrocinaram a construção da Igreja Matriz de Cachoeira eram letrados. Qual seria, então, a função social dos azulejos? Além do valor narrativo embutido nos mesmos e destinado a quem não sabia ler, qual seria o significado das suas representações para os que liam? Para responder a estas questões faz-se necessário compreender a relação social da qual participam três atores: a Igreja, o artista e o fiel, reconhecendo, nos azulejos, um testemunho do passado capaz de viabilizar este entendimento.

No início da colonização do Brasil a relação entre os dois primeiros atores (a Igreja e o artista) foi delimitada pelo Concílio de Trento, cuja importância para a arte religiosa não se restringiu apenas às questões formais das imagens ou ao debate teológica a cerca da idolatria. A percepção de que existe em Trento uma releitura do Segundo Sínodo de Nicéia, é essencial à análise da continuidade do medievo em plena modernidade. Os efeitos da Contra-Reforma foram tardios na América Portuguesa. No decorrer da defesa das acusações de idolatria determinou-se que as imagens – objetos de veneração – fossem pintadas de forma a não permitir ao leigo qualquer leitura julgada perigosa. Nada, absolutamente nada, poderia ser pintado ou esculpido em desacordo com a Sagrada Escritura, retomando-se a tradição da Igreja sedimentada ao longo da idade média. Tal

tradição assegurava no Novo Mundo a sobrevivência de normas importantes, como a submissão do artista ao texto bíblico ou hagiográfico, representação da narrativa de forma clara e o uso de atributos particulares que permitissem o pronto reconhecimento das figuras. O vigor das reformas de Trento influenciou não só o clero, mas também os leigos que acabaram por se submeter ao seu moralismo. Todavia, a Contra-Reforma, ao buscar a pureza da doutrina medieval, paradoxalmente acabava por retirar liberdades antes concedidas aos artistas medievais como, por exemplo, o direito de se nutrir, também, de textos apócrifos e lendas populares de origem pagã.

Nos séculos seguintes, a Igreja renovou gradualmente os métodos no combate a Reforma. No Barroco foram encontradas as formas de atrair os fiéis e propagar a fé católica. No lugar de construções simples, sem ostentação e imagens no interior, como defendiam os protestantes, a Igreja de Roma recrutou artistas para que louvassem a glória de Deus, erguendo igrejas cuja pompa das fachadas exteriores comungava intimamente com a riqueza interna da talha dourada, das imagens ostentando pedras preciosas e das paredes revestidas de azulejos. Desde a ascensão do Papa Gregório XV, fora aberto o caminho para as mudanças propostas pelos Jesuítas e outras organizações como o Oratório. A Companhia de Jesus associou-se ao Barroco, que acabou sofrendo o efeito indireto da Reforma. No interior das igrejas exigia-se que as imagens visuais ultrapassassem a função medieval de ensinar. Doravante, a prática Inaciana, fustigando as emoções, buscava persuadir, convencer e atrair os fiéis.

A historiografia tem apontado que a crença no purgatório encontra sua explicação nas mudanças socioeconômicas sofridas pelo ocidente europeu. Mas, também, nas transformações profundas ocorridas nas mentes humanas que passaram a abrigar a segurança de que a dívida com a justiça divina poderia começar a ser paga, ainda em vida. O edifício da igreja, associando arquitetura e escultura, formava um conjunto no qual o interior assumiu importância especial. Era ali que se apelava para as emoções dos homens e das mulheres. Uma das funções dos azulejos hagiográficos era a de oferecer imagens que os fizesse refletir sobre os seus atos em vida. A relação entre as imagens visuais e os fiéis processava-se por meio de um diálogo íntimo ou de orações. Tal relação sugere nos azulejos uma intenção que ultrapassa o seu conteúdo textual e a sua simples visualização.

As imagens são portadoras de um discurso teológico que foi, cuidadosamente, construído ao longo dos séculos, visando uma moral. Neste sentido, nenhuma narrativa se prestava tão bem a este propósito como a vida dos santos. Mas, representar no interior da Igreja a vida de Francisco de Assis, em imagens visuais, não significava apenas “contar” aos fiéis como o mesmo havia vivido e conquistado a santidade. Significava, principalmente, mostrar como um homem do mundo, no caso, Francisco, um

homem rico, pôde se despojar de toda a riqueza para servir aos pobres e a Deus. Em última palavra, transmitia-se a imagem virtual da caridade que não podia ser vista diretamente, mas que a vida de Francisco traduzia. A palavra *virtus*, em latim, teologicamente, significava no século XIII a potência soberana do que não aparece visualmente.¹⁰ Etimologicamente, pode ser traduzida como virtude entendida como a prática do bem, opondo-se ao vício. A identificação da representação virtual da mensagem de caridade endereçada aos fiéis abre a possibilidade de análise dos azulejos da Igreja Matriz.

Inicialmente, convém considerar que não se olhava para uma imagem, no século XVIII, como olhamos hoje. O olhar do fiel prolongava-se porque ele se entregava a uma devoção. No caso, os devotos de Francisco olhavam os episódios da vida de um homem – outrora rico – rico, como eles, os fiéis, mas que optara por uma vida apostolar. Aprofundando o olhar nos azulejos podiam visualizar mais do que a narrativa da vida do santo. As imagens azuis tornavam visível o seu próprio exemplo. Não que ele tivesse que ser necessariamente observado ao pé da letra – a espiritualidade do século XVIII exigia muito menos que a do século XIII –, o exercício da caridade objetivava aproximar a alma do devoto da salvação, isto é, permitiria ao mesmo chegar ao purgatório, escapando da condenação ao inferno. Por serem vitrificadas, os azulejos induziam o fiel a associarem o painel a um espelho – não no sentido metafórico dos medievais – mas, onde deveriam buscar a si mesmos. Um “espelho azul de louça” na feliz expressão de Godofredo Filho.¹¹

II

Vou me deter no painel que representa a cena em que Francisco está recebendo os estigmas. Os azulejos são de pintura monocromática em azul de cobalto e estão enquadrados em uma moldura fitomórfica. A figura de Francisco está voltada para o oriente. Os gestos indicam a magnitude do momento testemunhado por anjos e por um dos irmãos adormecido, sentado sob uma árvore. Na paisagem ao fundo, destacam-se arbustos e rochedos. Ajoelhado Francisco estende os braços em cruz. Do Serafim com rosto de homem crucificado partem, em raios de luz, os estigmas. Os gestos (de joelhos, mãos estendidas) expressam a suplica de Francisco, o seu desejo em provar na própria pele, o sofrimento da crucificação. O Serafim, palavra de origem hebraica, designa um anjo pertencente a uma hierarquia superior e que segundo o Antigo Testamento tem como tarefa principal adorar e servir o trono de Deus, simbolizando o fogo purificador (Isaias 6, 2-6). Finalmen-

¹⁰Cf. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

¹¹Cf. PINHEIRO, Silvanisio. *Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia*. Salvador: Livraria Turista, 1951.

te, os estigmas possuem para o cristianismo uma força especial: são gestos místicos que revelam “a interiorização da potência divina e a submissão à mesma”.¹²

Desde o final da Idade Média, quando Francisco de Assis se tornou o primeiro santo no Ocidente a receber na própria carne, os estigmas de Cristo (17/09/1224), o modelo do “novo Cristo”, espalharam-se entre as ordens monásticas, mendicantes e os leigos devotos. No século XVIII, a busca dos devotos de São Francisco não revela o desejo da paixão de Cristo, mas o ideal de salvação expresso na crucificação e, principalmente, no perdão (no afresco de Arena, Cristo, embora em majestade, exhibe as chagas das mãos).

A imagem do azulejo apropriou-se da iconografia dos séculos XIV e XV, em particular o retábulo de Giotto, (Museu do Louvre) que representa a cena dos estigmas estabelecendo a correspondência entre as chagas de Cristo às do santo. Nos séculos XVII e XVIII o conhecimento da vida de Francisco não era o mesmo de hoje. A Legenda dos Três Companheiros, a mais conhecida nos nossos dias, só foi publicada em 1768. A versão de São Boaventura, estabelecida no século XIII, ao contrário da versão de Celano (que se refere aos estigmas como um sonho) determinou que, no momento em que recebeu os estigmas, Francisco estava acordado (quem dorme é o seu companheiro), tal como vemos no retábulo de Giotto e nos azulejos da Matriz de Cachoeira. Assim, até o século XIX, é a vida de São Francisco, segundo São Boaventura, que circulou entre o clero. Foi através dela, provavelmente, que o autor dos azulejos, assim como os devotos, conheceram Francisco, capacitando os primeiros representá-lo e fazendo com que os segundos, ao fixarem o olhar nos azulejos, pudessem reconhecer, prontamente, as passagens da sua vida. Mas é possível que tanto o artista, quanto o fiel, nem sempre tenham tido acesso direto à hagiografia. É preciso considerar, também, a divulgação das imagens em forma de gravura e a relação entre o pregador, o artista e o fiel que se fazia constantemente nas igrejas.

Finalmente, aqueles que participavam da construção de uma igreja - fosse o autor dos azulejos, ou o seu patrocinador - nem sempre decidiam da composição dos mesmos. Trata-se de uma forma de arte institucionalizada determinada pela Igreja que possuía para tal fim um estoque de modelos estabelecidos desde a Idade Média. Tal como nos séculos anteriores, a arte religiosa exigia do artista que apenas trabalhasse com habilidade, e que, de preferência não fosse criativo, submetendo-se aos padrões estabelecidos. Embora o estilo tivesse se modificado, insistia-se no apelo às emoções e a memória visual, confirmando a sua importância na instrução dos fiéis: o exemplo do santo colocado à altura do olhar conduzia a identificação com a sua conduta.

¹²SCHMITT, Jean Claude. *La raison des gestes*. Paris: Gallimard, [s.d.]. p. 35.

III

Os azulejos da Matriz de Cachoeira permitem compreender as rupturas que a crença do purgatório sofreu no Brasil. Veiculada pela tradição medieval e fortalecida na devoção moderna, a crença não conheceu uma evolução linear. As imagens azuis sugerem os diferentes ritmos temporais, apontando para as rupturas. É evidente que o vínculo que a religiosidade estabeleceu submeteu-se ao lugar, à época e à cultura. Se o Concílio de Trento permitiu a continuidade do espírito medieval nas normas, limitou-o nas formas, estimulando na construção dos espaços de oração a busca de um novo estilo capaz de responder aos novos desafios impostos à fé. Ao integrar-se ao espaço barroco, as imagens vitrificadas dos azulejos expressam pelos gestos a realidade simbólica e emotiva da devoção, constituindo um testemunho vivo do passado que permite conhecer sua história.