

O poder simbólico e invocativo da imagem de São Pedro arrependido do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia.

**Maria Herminia Olivera Hernández, Emyle dos Santos Santos,
Vitor Hugo Carvalho Santos**, Universidade Federal da Bahia

No presente trabalho objetiva-se compreender de que forma o espaço e o suporte revigoram o poder simbólico e invocativo da imagem de São Pedro Arrependido (1640), atribuída a Frei Agostinho da Piedade, que após a fundação do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia, passa a ter um lugar de relevância nesse espaço. A ação dos monges beneditinos em facilitar um contato maior do público com seu acervo, propicia a compreensão de que a cultura material tem um papel importante como mediadora de trocas simbólicas e de construção de memórias, que passam cada vez mais do âmbito individual e privado às coletivas e públicas. A expografia deste artefato invoca uma conexão entre fruidor e escultura em seu significado simbólico, possibilitando que as pessoas integrem a imaterialidade de sua fé e a materialidade do mundo em que vivem.

Palavras-chave: Arte-Arquitetura. Museu de São Bento da Bahia. Objeto-Artefato. Imaginária.

*

In the present research, the goal is to perceive in which way the space and the structural support reinvigorate the symbolic and invocative power of the image of São Pedro Arrependido (1640), accredited to Frei Agostinho da Piedade. After the foundation of the São Bento da Bahia Monastery Museum, he started to gain a place of relevance in this space. The action of the Benedictine monks, facilitating the access of their collection to a broader public provides an understanding of the fact that material culture plays an important role as mediator of symbolic exchanges and the construction of memories, which are increasingly moving from the individual and private spheres to a collective and public ones. The exhibition design of this artifact invokes a connection between the sculpture and the one who enjoys it in its symbolic meaning, allowing people to do the integration of the immateriality of their faith and the materiality of the world in which they live.

Keywords: Art-Architecture. São Bento da Bahia Museum. Object-Artifact. Imaginary

Introdução

Este estudo objetiva compreender de que forma o espaço e o suporte revigoram o poder simbólico e invocativo da imagem de São Pedro Arrependido (Figura 01), atribuída a Frei Agostinho da Piedade, monge do Mosteiro de São Bento da Bahia. Nesse sentido são tratados os conceitos de cultura material, símbolo e memória relacionados à expografia, como forma de revelar as potencialidades do artefato exibido, notadamente nas suas instancias tangíveis e intangíveis. Utiliza como abordagem metodológica a análise documental e bibliográfica se aproximando da iconografia como estratégia de investigação que traz a imagem e seu protagonismo, demonstrando uma força que ultrapassa os contextos do universo religioso, alcançando outros campos e representações artísticas. Assim, o objeto será abordado através de análise das suas características formais e suas possibilidades de invocação provocadas pela própria imagem e pelo seu contexto expositivo.

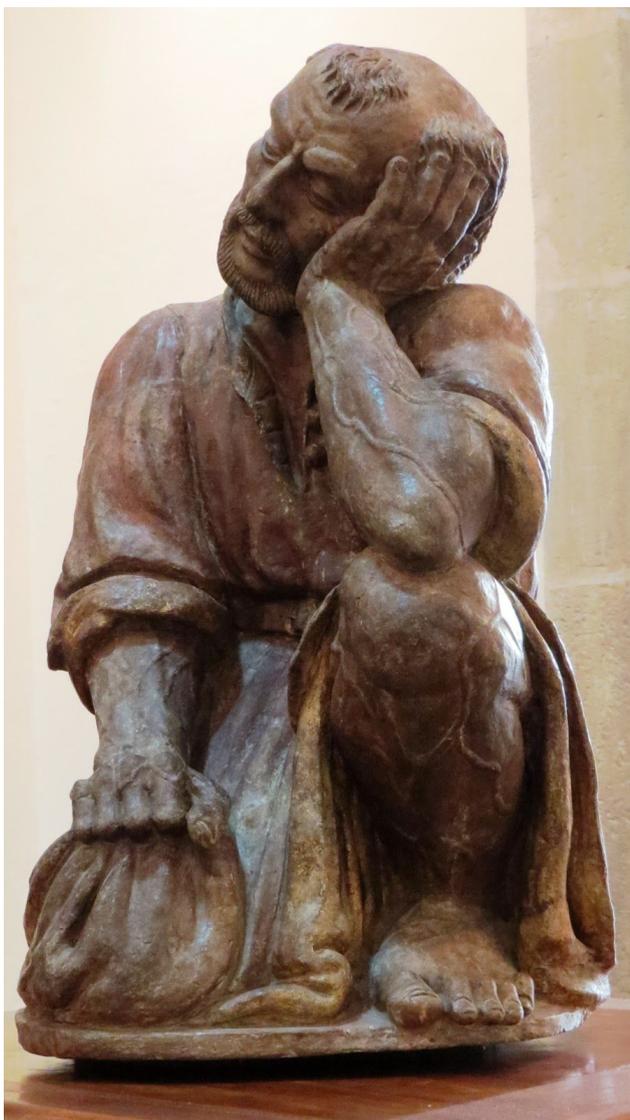


Figura 01: Imagem de São Pedro Arrependido
Fonte: Autores

O monge artista Frei Agostinho da Piedade nasceu em Portugal, por volta de 1580 e faleceu em 2 de abril de 1661, no Mosteiro de Nossa Senhora da Graça, em Salvador, Bahia, onde exerceu o cargo de capelão. Conforme o *Dietario*¹ do Mosteiro de São Bento da Bahia:

O vigésimo terceiro foi o P. Fr. Agostinho da Piedade nascido em Portugal, e professo nesta caza [...] Da Itapoam foi removido p.^a a Capella de N.S. da Graça neste tp.^o pertencente a este Mosteiro, achava-se ja adeantado em annos e destituído de forças naturaes [...] (LOSE, et al., 2009, p.24).

Nas fontes documentais consultadas, correspondentes ao provável período da produção artística de Frei Agostinho, não foram encontradas informações específicas que tratem sobre a obra escultórica religiosa que fazia, nem sequer foi chamado de artista, existindo apenas o legado de sua assinatura em quatro obras, Nossa Senhora do Monte Serrat, Sant'Ana-Mestra, Santa Catarina e Menino Jesus de Olinda. Outras realizações atribuídas correspondem a vinte e sete imagens, entre bustos relicários e imagens de corpo inteiro. Esta coleção de obras foi reconhecida por Dom Clemente da Silva Nigra² (1971), em três períodos, um primeiro, que caracteriza os bustos relicários como uma continuidade do esplendor renascentista, sob a provável influência da formação do monge no Mosteiro de Alcobaça em Portugal, um segundo em que o artista cria imagens de corpo inteiro ainda filiado aos modelos de seu aprendizado e, um terceiro, cuja imaginária revela aspectos estéticos que a diferenciam dos períodos anteriores. Segundo Valadares (1961, *apud* SILVA-NIGRA, 1971, p.11) "Do ponto de vista histórico, a obra deste artista beneditino revela-se por ser a primeira manifestação de artes superior que se fez nas terras do Brasil, e com a *terra brasileira*".

Considerando os períodos citados acima, a escultura de São Pedro Arrependido, se enquadra nas criações do terceiro, por volta de 1640. Confeccionada em barro, apresenta 67 cm de altura, trata-se de uma das melhores realizações do artista-escultor, que interpreta em sua obra ao apóstolo homônimo,

"[...] em primoroso trabalho exprime de uma maneira singular o extremo abatimento daquele apóstolo, depois de por três vezes negar o seu Divino Mestre. Perdido em si mesmo, entre sentado e ajoelhado, sustentando a cabeça pensativa com o braço que, por sua vez, se apoia sobre o joelho esquerdo [...]. A imagem revela ao mesmo tempo uma força exuberante e uma intensa concentração íntima. [...], a robustez exagerada exprime, pelo contraste, a força do arrependimento. (SILVA-NIGRA, 1971, p.31).

¹ O *Dietario* traz informações sobre a história do Mosteiro de São Bento da Bahia, desde a sua fundação, em 1581, até o ano de 1815. Esta história é contada através do resumo da vida de cada um dos monges que passou por ali ao longo desses anos.

² Monge beneditino do Mosteiro da Bahia, historiador da arte religiosa e crítico, biógrafo dos artistas e monges beneditinos que construíram seus mosteiros e igrejas.

A iconografia de São Pedro³ é geralmente apresentada seguindo dois tipos, como apóstolo e como sumo pontífice. Na imagem objeto de estudo, aparece vestido com a túnica de apóstolo, aspecto físico vigoroso, firme, calvo, cabelo curto, assim como a barba arredondada, tendo sua face marcada por grossas lágrimas que contribuem na definição do tema da escultura (Figura 02). Tema este relacionado à conhecida frase lágrimas de São Pedro, na qual o santo é mostrado na profundidade de seu arrependimento e que tem inspirado diversas produções artísticas.

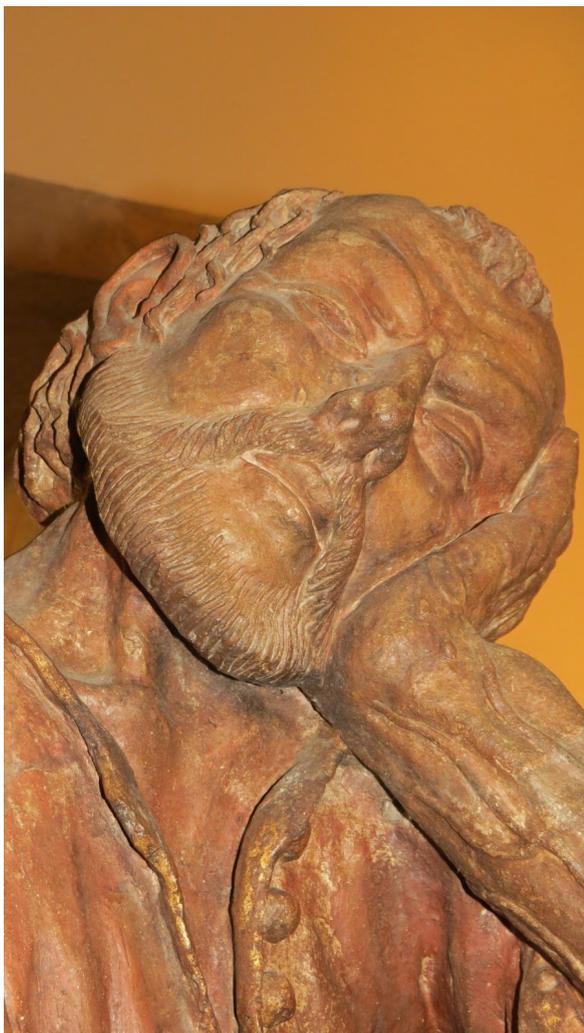


Figura 02: Imagem de São Pedro Arrependido. Detalhe da face.
Fonte: Autores.

Entre os atributos mais difundidos vinculados à figura do apóstolo estão as chaves, em número de duas⁴ pelo que muitas vezes é distinguido como o porteiro do paraíso, e também à cena que o vincula à pesca milagrosa na qual depois de ter predicado junto ao lago de Genezaré. Jesus subiu a um dos barcos ali parados e pediu a Pedro que jogara as redes. Este lhe respondeu que tinha trabalhado a noite inteira sem nada apanhar, mas obedeceu.

³ Era simples pescador de Cafarnaún, povoado perto do lago de Genezaré e foi junto ao seu irmão Andrés um dos primeiros discípulos de Cristo. De nome Simon, Jesus lhe deu o sobrenome arameu de *Kephas* (Pedra), que, helenizado, é Petros. (SCHENONE, 1992, p.621)

⁴ Como aparece na imagem "São Pedro Penitente" (c. 1590-95), autoria do Greco.

Ao fazê-lo tiveram tamanha quantidade de peixes que as redes se quebraram. (EVANGELHO⁵, 1985, p.1937)

Estas particularidades inerentes ao santo, mesmo que não evidenciadas na imagem de Frei Agostinho, formam parte da essência dos rituais, do culto, do imaginário, da fruição que historicamente tem recebido esta obra de arte nos diferentes locais onde esteve. Pode-se afirmar, seguindo o pensamento de Clarival do Prado Valladares que:

“Se esta escultura de São Pedro Arrependido fosse dos nossos dias, não vacilaríamos em consagrá-la como obra definitiva do assim chamado “realismo mágico”. Isto é, um realismo figurativo necessário como meio expressional de uma intenção poética” [...]. (1961, *apud* SILVA-NIGRA, 1971, p.31).

Cultura material, símbolo e memória

A fim de um aprofundamento na compreensão do objeto de estudo e sua transcendência, se faz necessário pontuar os principais aspectos envolvidos nos conceitos de cultura material, símbolo e memória, e como estes três aspectos podem se relacionar.

O conceito de memória está indissociavelmente vinculado à noção de história, visto que ambos se remetem ao passado, contudo, para Le Goff (1990, p.423), a memória seria uma “[...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Para Chevalier (1998, p.XXVI a XXVIII), o símbolo possui uma série de funções, entre estas, se destacam as funções “exploratória, substituto, mediadora, unificadora e pedagógica”. A memória e o símbolo desempenham um importante papel relacionando valores ao objeto. Conforme argumenta Jung (1964, p.20-21),

[...] uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperança de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.

Nesse mesmo contexto, Chevalier (1998, p.XXIII) coloca a importância do expectador enquanto agente participante do processo de significação do símbolo, assim,

[...] a percepção do símbolo exclui a atitude do simples expectador e exige uma participação de ator. O símbolo existe somente no plano do sujeito, mas com base no plano do objeto. Atitudes e percepções subjetivas invocam uma experiência sensível, a não uma conceitualização. É próprio do símbolo o permanecer permanentemente sugestivo: nele, cada um vê aquilo que sua

⁵ (Lc 5,1-3).

potência visual lhe permite perceber. Faltando intuição nada de profundo é percebido.

Simultaneamente a cultura material, diz respeito a artefatos produzidos pelo homem que auxiliam no desempenho de diversas atividades, permanecendo ao longo do tempo como um registro de uma época, guardando em sua materialidade a memória de uma cultura, expressando a tecnologia, ofícios e fazeres próprios do período. Para Moraes (2011, p.108), “[...] o processo de investir aos objetos materiais valores e significados é conhecido na área pelo que chamamos de simbolismo dos objetos”. Assim, conforme o mesmo autor “[...] os objetos representam muito mais do que sua própria materialidade e funcionalidade, pois sua existência tem relação com a vida dos indivíduos consumidores”.

Cardoso (2013, p.110) corrobora, quando cita que “as características dos objetos nos remetem a vivências, hábitos e até pessoas que associamos ao contexto [...]. Mas uma vez o mecanismo prioritário de identificação é a memória.” Complementando ainda que:

Os artefatos possuem sua própria especificidade discursiva, ou linguagem, que podemos tentar traduzir para o registro verbal por meio de abordagens como a “semântica do produto”, campo que estuda a “fala” dos objetos, ou seja: como suas características visuais e morfológicas sugerem significados e relações” (CARDOSO, 2013, p.112)

A construção de artefatos nem sempre advém das necessidades primárias, ligadas a sobrevivência, podendo assumir carácter simbólico que transpassa sua qualidade funcional, sendo assim, “o objeto traduz na sua materialidade a intenção do ato preexistente que lhe deu origem; e a sua forma é produto de uma *performance* imaginada até mesmo antes da sua própria configuração física” (DOHMANN, 2013, p.32).

Se faz necessário nesse ponto, apresentar a diferenciação entre os termos objeto e artefato. Pode-se dizer que uma flor ou uma pedra são objetos, mas não artefatos. Os artefatos são objetos criados a partir da ação humana sobre a matéria prima, ou seja, algo fabricado. (CARDOSO, 2013).

Sendo, os artefatos, fruto de uma intenção, logo são também produto da intersubjetividade do indivíduo que os produz, destarte, são materializações de uma visão e relação que o mesmo possui com o mundo que o cerca. Mudando o foco relacional, se afastando desta interação objeto/homem e focalizando na relação homem/mundo, que também permeia a criação do artefato, levando em conta a teoria proposta por Bronfenbrenner (1996), entende-se que o objeto é afetado diretamente pelos sistemas que compõem a vivência do homem no mundo, desde o seu nível microssistêmico, composto pelas suas relações mais proximais, como, pelas influências do nível macrossistêmico, constituído por exemplo, pela estrutura cultural a qual ele pertence.

Ao assumir estes parâmetros, coloca-se que, ao analisar um artefato, não se faz somente uma reconstrução da intencionalidade objetiva de criação do mesmo, mas que também, é

trazida neste processo, toda a impressão simbólica que este objeto possui no macrossistema em que foi feito. Ademais, a sua existência não constitui apenas memória material de um determinado passado, mas também, conteúdo de estímulo a novas intencionalidades presentes e futuras. Dohmann (2013, p.33) corrobora com este conceito, afirmando que:

O objeto reflete vivências e simbolismos que envolvem universos mentais, em atribuições de sentido caracterizadas por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de “estar-no-mundo” até a aura criada pelo próprio artefato, na condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais.

A obra do São Pedro Arrependido, representa uma imagem que serve como ponte de acesso ao simbolismo e significado tanto do tempo em que foi criada como do seu ressignificado contemporâneo. Segundo Cardoso (2013) o artefato se torna importante enquanto objeto concreto e representativo da memória, auxiliando na construção da identidade, pois permite acesso a significados da vivência passada auxiliando nos direcionamentos presentes e nas escolhas pelos caminhos e construções futuras.

É interessante notar que o artefato se complexifica ao longo do tempo, já que em seu período de criação congregava as funções utilitárias e simbólicas, no entanto ao passo que este objeto se insere na linha temporal notamos que ele não apenas guarda estas características intrínsecas, mas passa a ser dotado de uma história, sendo assim, o objeto introduz-se como elemento de conservação de uma memória cultural.

Expografia do São Pedro Arrependido

A imagem⁶ que esteve em seus primórdios no Mosteiro de São Bento da Bahia, foi levada, anos depois para o Mosteiro de São Bento de Brotas, em São Francisco do Conde, Recôncavo da Bahia, onde permaneceu até 1911, daqui passou para a Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat da Bahia, onde foi venerada pelos pescadores, romeiros e visitantes do local. Na década dos anos de 1990, é integrada à coleção de objetos exibidos na mostra permanente do Museu de São Bento da Bahia, inaugurado como parte de uma iniciativa dos monges em facilitar um contato maior do público com o acervo artístico da Ordem religiosa.

O citado Museu, localiza-se nas galerias superiores e coro da Basílica de São Sebastião, a imagem objeto do presente estudo fica exposta (Figura 03), na galeria leste, no lado do evangelho, formando parte do conjunto das peças que tem o barro como material constitutivo, nesse elenco (Figura 04) podem ser também encontrados bustos relicários seiscentistas expostos em composição retabular e outras imagens sobre bases, entre as quais uma do século XX, na intenção de propiciar aos visitantes uma visualização da imaginaria contemporânea em barro cozido.

⁶ Nos anos de 1960 foram feitas duas réplicas da imagem, atualmente localizadas no Museu de Arte Sacra da Bahia e Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat.

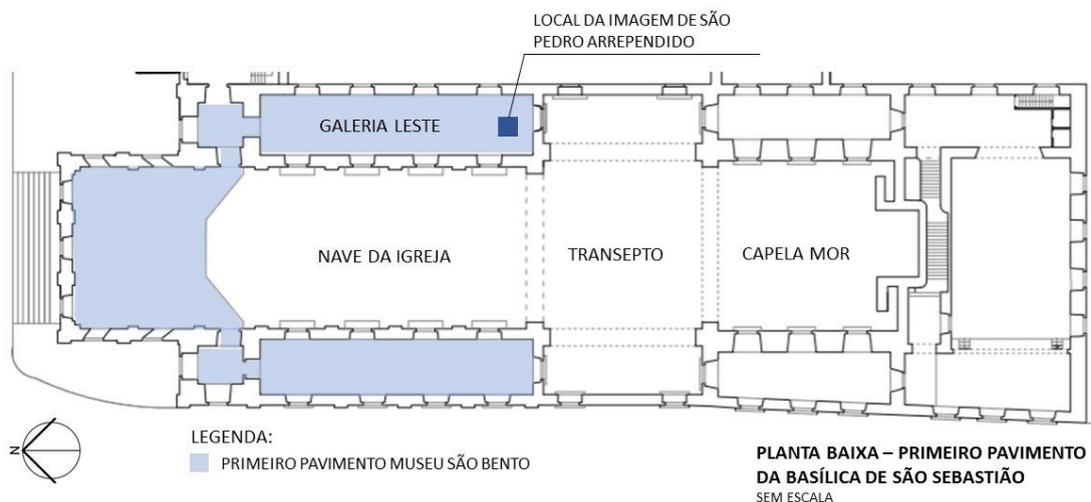


Figura 03: Esquema planta do ambiente com a localização da imagem
Fonte: Autores



Figura 04: Vista geral do ambiente, ao centro imagem vista pelo verso
Fonte: Autores

Tratando especificamente da narrativa expográfica realizada para viabilizar a interação e interpretação conceitual da imagem de São Pedro Arrependido é evidente que foram privilegiadas estratégias expositivas para que existisse uma aproximação entre público e obra, de modo que o usuário pudesse integrar a imaterialidade de sua fé e a materialidade do mundo em que vive, tornando-se parte e agente do ritual que a exposição possibilita.

Em virtude disso a imagem (Figura 05) aparece colocada sobre pedestal com recorte a maneira de nicho que possibilita ao usuário depositar um objeto e é antecedida por genuflexório que sugere uma posição do fruidor frente à obra. São numerosas as testemunhas do poder simbólico e invocativo que a imagem produz, notadamente nas invocações e graças alcançadas, agradecidas com o depósito de um objeto, entre os quais é comum uma chave.

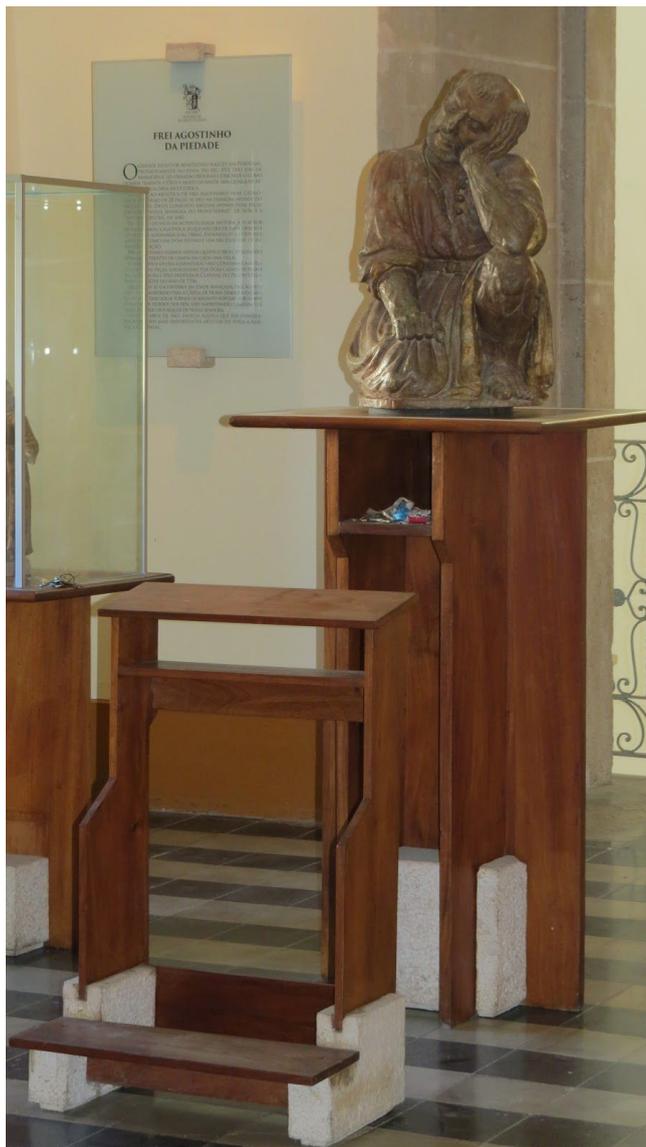


Figura 05: Expografia da Imagem de São Pedro Arrependido
Fonte: Autores

Nesse sentido, a expografia deste artefato invoca uma conexão entre fruidor e escultura em seu significado simbólico, que é potencializada pela espacialidade em que é apresentada. Poderíamos nos remeter, neste caso, a uma tipologia expografica que vem sendo conceituada contemporaneamente como “caixa cinza”, segundo Foster (2015) diante de linguagens contemporâneas como da *performance* e das instalações, a área de apresentação da arte almeja estar preparada para a recepção de qualquer manifestação artística ou interação com o público, facilitando sua apresentação a partir da

potencialização do seu discurso conceitual e viabilizando diferentes tipos de interação com as obras e o espaço.

Neste sentido, a inserção do São Pedro Arrependido na galeria do Museu de São Bento na Bahia, se apresenta em consonância com a tipologia da “caixa cinza” justamente por facilitar interações diferentes com a obra e o espaço, que não apenas contemplativas. Quando Foster (2015) aborda este conceito, ainda novo e em construção, ele quer comunicar a existência de tipologia híbrida, que responde à uma junção entre duas outras tipologias a dos cubos o “branco” e o “preto”.

O “cubo branco”, de acordo com O’Doherty (2002), foi uma das tipologias mais utilizadas até modernismo e que ainda pode ser encontrada na grande maioria dos espaços expositivos, possui como principal matriz a construção de um espaço considerado “neutro”, que é constituído por paredes brancas e pela ausência de qualquer elemento que possa interferir na relação contemplativa entre o visitante e a obra.

Já o “cubo preto”, que surge no período pós-moderno, principalmente pela presença da tecnologia e de movimentos como da vídeo-arte, exige uma reestruturação espacial que melhore a apresentação destas novas manifestações artísticas. Segundo Da Costa (2012) esta tipologia busca um diálogo mais aproximado a cenografia, pois deixa de maneira mais expressiva, a partir de sua montagem e direcionamentos focais luminotécnicos, a construção conceitual projetada para a exposição, sendo o espaço e sua estrutura, elementos que agem diretamente na obra e, portanto, na relação do fruidor com a mesma.

Quando entramos em contato com a obra do São Pedro Arrependido no Museu, identificamos rapidamente que a obra não se encontra em um espaço “neutro”, tampouco a mesma recebe algum tipo de tratamento focal específico que a distancie dos outros elementos pertinentes a arquitetura e interiores do Mosteiro São Bento. Sendo assim, o espaço leva em conta a criação de uma cena, não necessariamente realizada em uma espacialidade de fundo branco ou preto, mas que considera o espaço de sua montagem, utilizando-o como potencializador do discurso conceitual expositivo, explorando funções interativas diferentes das tradicionais contemplativas. A exemplo, do espaço expositivo, ainda se pode observar os cultos e atividades que ocorrem na nave da igreja, bem como as funções vinculadas a restauros que são realizados na galeria ao fundo da obra, cenas estas, que constituem a construção simbólica do fruidor no espaço (Figura 06).

Alguns autores como, Pomian (1984) e Ramos (2001) *apud* Silva e Lisboa (2014), colocam a questão da perda de sentido original de uma peça quando de sua inserção em uma coleção em um espaço expositivo, assim, para eles, tais peças perdem seu valor de uso. Contudo, tal posicionamento não se aplica completamente ao artefato apresentado neste estudo, uma vez que o São Pedro Arrependido, continua a despertar interações com o público que visita o Museu do São Bento.

Evidentemente o São Pedro Arrependido, seu lugar, entorno, evocações atmosféricas que o espaço possibilita e a modalidade dos suportes expográficos se fazem convidativos à experiência interativa e não apenas contemplativa.



Figura 06: Vista da nave da Basílica de São Sebastião
Fonte: Autores

Referências bibliográficas

- BRONFENBRENNER, U. *A ecologia do desenvolvimento humano: experimentos naturais e planejados*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- COSTA, Robson X da. *Expografia moderna e contemporânea: Diálogos entre arte e arquitetura*. IN: Asensio, Sabino, Asenjo & Castro (Eds.) (2012) SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 8, 2012.
- DOHMANN, M. [ORG]. *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.
- FOSTER, Hal. *Museus sem fim: Não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas porque?*. Revista Piauí, n.105, p.27-28, junho de 2015.
- JUNG, Carl G.. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Sp Editora Unicamp, 1990.

LOSE, Alicia Duhá. *Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia*: edição diplomática. Salvador: Edufba, 2009.

MORAES, Laíse Miolo de. Cultura material, consumo e sustentabilidade: um olhar sobre os novos caminhos do Design. *Mouseion*, Canoas, n. 9, p.105-117, jan./jun. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/32>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

O'DOHERBY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes: 2002.

O EVANGELHO segundo São Lucas. In: *A BIBLIA de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1985. p. 1126 a 1978.

SCHENONE, Héctor H. *Iconografia del arte colonial*. Buenos Aires: Fundação Tarea, 1992. v.II.

SILVA, Michel Platini Fernandes da; LISBOA, Pablo Fabião. Histórias sobre coisas e pessoas: Coleção e colecionismo em Krzysztof Pomian e Jean Baudrillard. In: IV CONGRESSO SERGIPANO DE HISTÓRIA & IV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH/SE "O CINQUENTENÁRIO DO GOLPE DE 64", 4., 2014, Aracaju. *Anais...*. Aracaju: 2011. p. 1 - 19. Disponível em: <http://www.encontro2014.se.anpuh.org/site/anaiscomplementares#php2go_top>. Acesso em: 18 ago. 2017.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria Dom. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João*. Salvador: UFBA, 1971.