

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

IMAGENS DA MEMÓRIA BARROCA DE OURO PRETO:
O ESPAÇO BARROCO COMO EDUCADOR DO IMAGINÁRIO OURO-PRETANO

Alexander de Freitas

SÃO PAULO
FEVEREIRO/2009

ALEXANDER DE FREITAS

IMAGENS DA MEMÓRIA BARROCA DE OURO PRETO:
O ESPAÇO BARROCO COMO EDUCADOR DO IMAGINÁRIO OURO-PRETANO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Educação junto à área temática *Cultura, Organização e Educação*.

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Cecília Sanchez Teixeira

SÃO PAULO
FEVEREIRO/2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.047(81.51) Freitas, Alexander

F866i Imagens da memória barroca de Ouro Preto : o espaço barroco como educador do imaginário ouro-pretano / Alexander Freitas ; orientação Maria Cecília Sanchez Teixeira. São Paulo : s.n., 2009.
308 p. il., fotos.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração : Cultura, Organização e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Educação – Aspectos culturais – Ouro Preto, MG 2. Cultura brasileira 3. Barroco 4. Imaginário 5. Memória cultural 6. Espaços culturais 7 cidade I. Teixeira, Maria Cecília Sanchez, orient.

Toda a cultura cria um modelo inerente à duração da própria existência, à continuidade da própria memória. Modelo esse que corresponde à idéia do máximo de extensão temporal, de tal modo que constitui praticamente “a eternidade” duma determinada cultura. Já que uma cultura se concebe a si mesma como existente apenas se se identifica com as normas constantes da sua própria memória, a continuidade da memória e a continuidade da existência, geralmente, coincidem. (Iuri Lotman e Boris A. Uspenskij, 1981, p. 42)

Existem muitos arraiais mineiros que mostram a cristalização de certas facetas da vida do século XVIII. (Adalgisa A. Campos, 1994, p.2)

R E S U M O

Palavras-chave: *imaginário, cultura, memória, educação, Ouro Preto, barroco mineiro, cidade.*

Esta pesquisa foi fundamentada teórico-metodologicamente por uma perspectiva de análise interpretativa e tradutora do significado de imagens e de símbolos verbais e não-verbais (hermenêutica semântico-simbólica). Seu objetivo principal foi investigar a influência e a complicação das imagens iconográficas e arquitetônicas pertencentes às igrejas barrocas de Ouro Preto na formação de um imaginário barroco que se prolonga até a contemporaneidade. Como fonte de pesquisa iconográfica utilizou-se principalmente imagens e símbolos presentes na Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Antônio Dias), na Igreja da Ordem 3^a de São Francisco de Assis, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar e na Igreja de São Miguel e Almas, Sagrados Corações e Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Ouro Preto. Como fontes de pesquisa do imaginário ouro-pretano, destacam-se: 1) fontes etnográficas: depoimentos de moradores de Ouro Preto; 2) fontes literárias: textos de Drummond, Pedro Nava, Murilo Mendes, entre outros; 3) fontes visuais: pinturas de Alberto da Veiga Guignard, pinturas realizadas por José Joaquim de Oliveira e por José Roberto Grão Mogol (Oficina de arte-terapia do Centro de Atenção Psicossocial de Ouro Preto), além de fotografias de Edward Zvingila sobre a cidade. Aplicando-se a hermenêutica semântico-simbólica à iconografia barroca recolhida, verificou-se que a sua mensagem conduzia a quatro tipos de representações dos medos da morte: 1) imagens da morte-martírio e da função redentora da mortificação corporal; 2) imagens do medo do Julgamento e da condenação; 3) imagens macabras/*vanitas* que exortam à angústia diante da transitoriedade da vida; 4) imagens da animalidade devorante que exprimem simbolicamente as faces do diabo, da angústia da morte e do Julgamento. Como representações imagético-simbólicas do imaginário ouro-pretano, a hermenêutica semântico-simbólica evidenciou: 1) imagens análogas aos quatro tipos de representações da morte que se abstraiu da iconografia barroca; 2) a obsessiva representação de uma cidade espacialmente sitiada, dominada e subjugada pelas torres das igrejas ouro-pretanas; 3) a memória da iconografia macabra/*vanitas* e a memória do Purgatório como estruturantes das narrativas míticas sobre fantasmas e almas penadas, as mais populares do imaginário ouro-pretano. Conclui-se que o espaço barroco das igrejas de Ouro Preto é um agente gerador de cultura que arregimenta, rege e governa as representações imagético-simbólicas do imaginário ouro-pretano, conservando e re-transmitindo heranças da memória barroca. Sugere-se daí uma função educativa do espaço interno/iconográfico e externo/arquitetônico das igrejas de Ouro Preto que, ao preservar e revisitar a memória barroca da cultura, educa o imaginário ouro-pretano.

A B S T R A C T

Key-words: *imaginary, culture, memory, education, Ouro Preto, baroque from Minas Gerais, city.*

The present research was, theoretically and methodologically, based on an interpretative and translator analysis of the meaning of verbal and non-verbal images and symbols (semantic-symbolic hermeneutics). The purpose of it was to investigate the influence and the co-implication of the iconographic and architectural images from Ouro Preto's baroque churches on the formation of a baroque imaginary, which is extended to the contemporaneity. The source of the iconographic research was the images and symbols found in the Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Antônio Dias), in the Igreja da Ordem 3^a de São Francisco de Assis, in the Matriz de Nossa Senhora do Pilar and in the Igreja de São Miguel e Almas, Sagrados Corações e Senhor Bom Jesus de Matozinhos de Ouro Preto. Among the sources for the research of the imaginary of the people from Ouro Preto, are highlighted: 1) ethnographic sources: testimonies of the residents of Ouro Preto; 2) literary sources: texts written by Drummond, Pedro Nava, Murilo Mendes and others; 3) visual sources: paintings by Alberto da Veiga Guignard, paintings done by José Joaquim de Oliveira and also by José Roberto Grão Mogol (workshop on art therapy at the Center for Psychosocial Care of Ouro Preto), besides photographs of the city taken by Edward Zvingila. By applying the semantic-symbolic hermeneutics to the collected baroque iconography it was verified that the message led to four different types of representations of fears of death: 1) images of death preceded by martyrdom and of redemptive role of the corporal mortification; 2) images of the fear of the Judgment and of condemnation; 3) macabre/*vanitas* images which exhort to the anguish before the transience of life; 4) images of a devouring animalism that symbolically express the faces of the devil, the anguish of death and the Judgment. As images and symbols which represent the imaginary of the native residents, the semantic-symbolic hermeneutics showed: 1) analogous images to the four types of representations of death which were abstracted from the baroque iconography; 2) the obsessive representation of a spatially besieged city, dominated and overwhelmed by the towers of the churches; 3) the memory of macabre/*vanitas* iconography and the memory of Purgatory as the structure for mythic narratives about ghosts and wandering souls, which are the most popular in the imaginary of the native residents of Ouro Preto. It can be concluded that the area of the baroque churches in Ouro Preto is a generator agent of culture which regiments, commands and governs the representations of images and symbols from the imaginary of the people of Ouro Preto, retaining and continually transmitting the inheritance from the baroque memory. Therefore, it is suggested an educational function of the internal/iconographic and external/ architectural spaces of the Ouro Preto's churches which, while preserving and revisiting the memory of the baroque culture, educates the imaginary of the people from Ouro Preto.

S U M Á R I O

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS DA PESQUISA..... | 1 |
| Por uma hermenêutica semântico-simbólica..... | 2 |
| O problema da significação na arte visual: o <i>modus operandi</i> da hermenêutica semântico simbólica..... | 11 |
| A construção do objeto de pesquisa pela hermenêutica semântico-simbólica..... | 35 |
| Questões estilísticas..... | 41 |
| | |
| CAPÍTULO II – ICONOGRAFIA DOS MEDOS DA MORTE NA ARTE SACRO-BARROCA OURO-PRETANA: A PERSISTÊNCIA DO IMAGINÁRIO BARROCO..... | 43 |
| As faces da morte em Ouro Preto: da iconografia sacro-barroca ao imaginário barroco ouro-pretano..... | 44 |
| Iconografia do martírio: o sofrimento físico e sua função redentora..... | 53 |
| Iconografia da <i>ars moriendi</i> : o medo do Julgamento e o medo da condenação..... | 76 |
| Iconografia da arte macabra e da <i>vanitas</i> : consciência traumática (medo) da perda da individualidade..... | 97 |
| Iconografia teriomorfa: as faces de Satã, da morte e do Julgamento... | 118 |
| A persistência do imaginário barroco em Ouro Preto..... | 136 |
| | |
| CAPÍTULO III – OS FANTASMAS DE OURO PRETO: O AR COMO ELEMENTO MODELIZANTE DA MEMÓRIA BARROCA..... | 198 |
| Memória barroca: da arquitetura eclesiástica ao elemento material bachelardiano..... | 199 |
| Etnografia dos fantasmas ouro-pretanos..... | 210 |

| | |
|--|------------|
| O “ar pesado” como elemento materializante dos fantasmas ouro-pretanos..... | 230 |
| Fantasmas: heranças da memória barroca..... | 246 |
| Fantasmas: memória do “ <i>Pulvis es</i> ”..... | 251 |
| Fantasmas: memória do Purgatório..... | 259 |
| | |
| CAPÍTULO IV – LIÇÕES DE HERMENÊUTICA PARA A INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO DA CIDADE: O ESPAÇO COMO MEMÓRIA CULTURAL..... | 275 |
| | |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 294 |

FUNDAMENTAÇÕES TEÓRICO-
METODOLÓGICAS DA PESQUISA

1.1 Por uma hermenêutica semântico-simbólica

O mundo em que cada um vive depende, antes de mais, da interpretação que se tenha dele: a interpretação outorga importância e significação. (Arthur Schopenhauer, *apud* Ortiz-Osés, 2003, p. 95)

Se é plausível, como diz Schopenhauer, que “o mundo em que se vive, é a interpretação que dele se tem”, então eu diria que é a modalidade de interpretação que define e dá sentido à investigação científica – à ciência – que se realiza. Assim, penso que qualquer investigação científica deve principiar pela confissão da modalidade de interpretação da qual se valeu o investigador para circunscrever – ou, melhor dizendo, para criar – seu universo de pesquisa. Esta minha crença faz com que a assunção, logo de início, da profissão-de-fé do investigador – o que convencionalmente se chama de “metodologia” – seja um dever de honestidade e de generosidade para com o leitor.

E digo se tratar de um “dever” porque à guisa do fragmento de Schopenhauer que utilizo como epígrafe, acredito que, o que melhor define uma investigação científica não é a explicitação do objeto ou da hipótese de trabalho, como costumeiramente se usa fazer, mas, sobretudo, é a explicitação da profissão-de-fé do pesquisador – o modo *sui generis* como o investigador vai abordar os dados – isto é, a modalidade de certo modo única e individual que o pesquisador vai propor para capturar, cotejar, refletir/analisar/interpretar e comunicar os fatos encontrados empiricamente.

Só com a explicitação da profissão-de-fé do pesquisador é que o objeto e as questões-problema se alinham e se revelam. Com isso quero dizer que acredito que o que melhor define – ou, talvez, o que mais honestamente define – uma pesquisa científica é a confissão dos seus “métodos”, entendidos aqui como “criações” ancoradas em convicções profundas do pesquisador – sua profissão-de-fé.

Assim, em convergência com a valorização da idéia de interpretação que encontrei em Schopenhauer, creio que é o “tipo de interpretação” – que é em si a visão de mundo do pesquisador, re-afirmada em sua profissão-de-fé (que o discurso científico insiste em nomear, positivamente, de “metodologia”) – que vai guiar a narração do “quê”, do “como” e do “porque” do universo científico; não o contrário.

Neste sentido, antes mesmo de explicitar o objeto desta investigação, direi que aplicarei uma *análise semântica* aos dados empíricos (iconográficos, pictóricos,

etnográficos, historiográficos e literários) que compõem – criam, fundam – esta investigação. Para tornar um pouco mais preciso o que quero dizer com esta modalidade de análise semântico-compreensiva que proponho, baseie-me em Gilbert Durand (1993, p. 43), para quem a semântica se define como “*ciência do sentido*”, isto é, como uma ciência da interpretação e da elaboração de sentidos, ancorada no uso pragmático da língua:

Los “operadores” semánticos no tienen en absoluto el mismo origen que los operadores algebraicos que pretenden – mediante la física y sus técnicas – dar lugar a una operación objetiva. Los operadores semánticos apuntan hacia un sentido, una orientación del sujeto que llamamos “comprensión”. (...) Es preciso que el lingüista tome conciencia de una vez del “círculo semántico”, y se dé cuenta de que el “estatuto del significado” no se deriva del estatuto del significante, y que “la palabra *perro* no muerde”. Pero hay que añadir, además, que el perro tampoco muerde – en sí –; sólo muerde al hombre o a cualquier otro mamífero que “interpreta” la mordedura, que la “usa” significativamente. (Durand, 1993, p. 59-60)

Denunciando na passagem acima a fragilidade dos pilares de sustentação da lingüística estrutural de Saussure, Propp e o do Círculo de Praga, Durand refuta a objetividade positivista do estruturalismo lingüístico, segundo ele fundado sobre as necessidades nascentes da cibernética e da informática.

Neste sentido, é enquanto crítica ao estruturalismo lingüístico que Durand vai afirmar, na citação acima, que a palavra cachorro “não morde”, isso porque esta palavra não possui um significado em si, mas, ao contrário, depende inexoravelmente do contexto de uso para que se produza sua significação. É assim que a compreensão da palavra “cachorro”, através do conceito de *semântica* de Durand, depende, obrigatoriamente, da motivação pragmática do seu uso, na elaboração da sua significação.

Por intermédio do “*Postulado de uso semântico*” – no qual Durand (1993, p. 60-64) defende a relativização do sentido através do contexto de uso da língua – é possível compreender que a semântica é, para Durand, uma atitude interpretativa e compreensiva que re-introduz o humano como tutor dos processos intersubjetivos de significação, criação e uso da linguagem, em total contraposição à lógica técnico-binária da cibernética e da informática.

Deste modo, vou entender a análise semântica, no contexto durandiano, como uma atitude anti-positivista cujo objetivo é re-afirmar a relativização do sentido através do seu contexto de uso, re-allocando a subjetividade e a polissemia criativa do *sapiens sapiens* como condição *sine qua non* do processo de elaboração da

significação de uma imagem sob investigação. Daí o autor falar em “*semantismo das imagens*” (Durand, 1989, p. 41).

Mas o principal motivo da minha insistência na configuração “semântica” da análise que proponho é porque, através dela, pretendo demarcar uma contraposição às modalidades descritivo-estilísticas e/ou descritivo-históricas com que, quase sempre, se investigam as manifestações artísticas que integram o barroco ouro-pretano (refiro-me aqui, fundamentalmente, à arte visual e à arquitetônica, que, juntas, compõem a iconografia sacro-barroca que recolhi em Ouro Preto).

Parece que a via comum de investigação da iconografia sacro-barroca de Ouro Preto é a perspectiva estilística (que se detém na forma) e/ou a histórica de análise, ao que quero me contrapor, propondo uma análise da significação da iconografia sacro-barroca em termos da sua relevância na formação da cultura ouro-pretana (entendendo aqui cultura como um sistema de elaboração, processamento e organização da informação que chega ao homem, através da sua inter-relação com o mundo exterior).

Assim, em direção à crítica de Durand contra o estruturalismo lingüístico, direi que a análise semântica que proponho é uma atitude interpretativo-compreensiva que se contrapõe às perspectivas estilística, formalista e histórico-artística de análise, em prol da perspectiva compromissada com a significação cultural da iconografia sacro-barroca ouro-pretana, isto é, em termos do poder desta iconografia em dirigir, em governar – em educar – a moldura cultural que viceja ainda hoje em Ouro Preto.

Deste modo, reitero a importância da análise da iconografia recolhida (chamo de iconografia o conjunto de imagens visuais e/ou arquitetônicas sem diferenciar sua técnica de produção artística) em seu “contexto pragmático”, isto é, no poder desta iconografia em modelizar uma das faces da cultura ouro-pretana, o que justifica o uso que faço da análise semântica no contexto durandiano.

Neste sentido, peço ao leitor que atente para dois pressupostos que estruturam o que chamei de “análise semântica” da iconografia que recolhi: 1) a investigação histórico-estilística, ou seja, aquela vinculada à análise do estilo característico de um período da história das artes, não é capaz de gerar a significação da imagem sob investigação; 2) como a iconografia não tem valor em si, me deterei na interpretação dos nexos que unem as imagens iconográficas aos seus respectivos contextos “pragmáticos de uso”, o que revela uma significação cultural da iconografia recolhida. É exatamente uma elaboração da significação cultural da

iconografia sacro-barroca de Ouro Preto que é pretendida pela aplicação da modalidade semântico-compreensiva de análise.

Para evidenciar uma vez mais o compromisso interpretativo-compreensivo da modalidade de análise que adotarei nesta investigação, creio que seja importante lembrar ainda a noção de *hermenêutica* de Ortiz-Osés, que à guisa da acepção de semântica de Durand, pende para a adoção de uma razão interpretativo-tradutora, que visa a construção da significação do real.

É assim que para a *hermenêutica* de Ortiz-Osés, assim como para o “*Postulado de uso semântico*” de Durand, a razão interpretativa, convertendo-se em razão interposta, mediadora e relacional, vai se tornar ferramenta fundamental na decifração da significação cultural da iconografia recolhida em Ouro Preto:

A chave da Hermenêutica contemporânea está em considerar o entender – o entendimento de algo ou de alguém – como um interpretar, ou seja, como uma interpretação. A Hermenêutica estabelece que todo o entendimento de algo já é interpretação, de forma que a interpretação se eleva à categoria universal do conhecer humano. É nisto que se baseia a universalidade da Hermenêutica, na qual a razão humana se converte em razão interpretativa e, por conseguinte, uma razão interposta ou intercalada, intrometida e mediadora, impura e relacional. Interpretação significa, efectivamente, interposição e define a tarefa de mediar ou remediar entre os diferentes e as suas diferenças, quer se trate do objecto e do sujeito ou dos próprios sujeitos diferenciados. (...) O hermeneuta ou intérprete é então o “tradutor” interposto mediadoramente entre objectos e sujeitos, línguas e pessoas, à guisa de interlinguagem de vaivém; trata-se de uma mediação intersubjetiva que possibilita a comunicação mútua e o entendimento ou compreensão do real na sua significação. (Ortiz-Osés, 2003, p. 95)

No âmbito do que Ortiz-Osés entende por *hermenêutica*, ratifico a noção de semântica – de análise semântica – que utilizarei nesta investigação, considerando sua ação eminentemente interpretativa em prol da decifração do real, através da aplicação de uma razão que, sendo tradutora, é, obrigatoriamente, interposta, intercalada, intrometida e mediadora entre a iconografia recolhida e sua significação cultural. É esta significação cultural da iconografia sacro-barroca de Ouro Preto que evidenciará o que adiante chamarei de imaginário barroco ouro-pretano.

Mas, sobre o que se concretiza a intenção interpretativa da análise que proponho? – deve perguntar o leitor mais curioso. Dito de outro modo cabe interrogar: sobre o que se debruçará meu *homo-interpres*?

A resposta para tais interrogações faz com que não seja suficiente que eu diga que procederei a uma “análise *semântica*”, mas, sim, a uma “análise *semântico-simbólica*”, querendo dizer com isso que são os símbolos presentes nas imagens que recolhi que concretizam a intenção interpretativo-compreensiva que proponho como referencial metodológico desta investigação.

Assim, eu poderia dar por resolvida a missão de explicitar a metodologia que utilizarei nesta investigação, dizendo que o suporte material da análise semântica que proponho é o *símbolo*, na acepção que lhe dá Gilbert Durand.

Entretanto, esta questão não pode ser dada por encerrada porque uma análise “semântico-simbólica”, ou o que dá no mesmo, uma análise “hermenêutico-simbólica”, é, pelo menos aparentemente, um contra-senso ao próprio conceito de *símbolo* estabelecido por Durand (doravante, optarei por adotar o uso da expressão “análise semântico-simbólica”, que deve ser lida também no contexto hermenêutico-simbólico de Ortiz-Osés).

É que para Durand o símbolo não é passível de interpretação, ou pelo menos, não de uma interpretação como se pode entender pelo uso corriqueiro do termo. Em outras palavras, para Durand a interpretação simbólica exige um *modus operandi* interpretativo que lhe é característico e peculiar. Assim, para esclarecer os domínios da análise semântico-simbólica que proponho, é preciso primeiramente compreender o conceito de *símbolo* de Durand, para, a seguir, precisar o que quero dizer com a modalidade interpretativo-simbólica de análise.

Primeiramente é importante considerar que o símbolo é uma entidade quase que ininterpretável para Durand (1988), senão vejamos como o autor vai propor o seu conceito de *símbolo*, a partir de alguns excertos presentes na obra “*A imaginação simbólica*”: 1) “*um signo eternamente privado do significado*” (p. 12); 2) “*qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de ser percebido*” (p. 14); 3) “*é a recondução do sensível, do figurado, ao significado; (...) é inacessível, é epifania, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante*” (p. 14-15); 4) “*é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato*” (p. 15); 5) “*é uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério*” (p. 15); 6) “*signo que remete a um indizível e invisível significado*” (p. 19).

Mas, diante dessas categóricas afirmações de Durand a respeito da impossibilidade de interpretação – decifração – do símbolo, é preciso perceber uma atitude detida e cautelosa do autor, que provavelmente visa expurgar os

reducionismos e as banalizações na arte de interpretação simbólica; mais do que a colocação de uma impossibilidade de fato. Receoso, talvez, em limitar com seu método a polissemia do símbolo – assegurando a inalienável polifonia simbólica – o símbolo para Durand só poderá ser interpretado por redundância, isto é, pelo cotejamento analógico com outras referências simbólicas sobre um mesmo tema.

Eis que, para Durand, a interpretação simbólica é orquestração polifônica e, portanto, obrigatoriamente, convergência de significados pelo cotejamento de matrizes diferentes sobre um mesmo tema, que, ao se repetirem, permitem a elaboração do significado do símbolo sob investigação.

Assim, a condição *sine qua non* da interpretação simbólica é, na verdade, um *modus operandi* interpretativo fundado na associação por analogia, posta em evidência pela redundância e pela repetição:

É através do poder de repetir que o símbolo ultrapassa indefinidamente sua inadequação fundamental. Mas esta repetição não é tautológica: ela é aperfeiçoada através de aproximações acumuladas. Nisso, é comparável a uma espiral, ou melhor, um solenóide, que a cada repetição circunda sempre o seu foco, o seu centro. Não que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos, uns através dos outros, acrescenta-lhes um “poder” simbólico suplementar. Assim também, a partir dessa propriedade específica de redundância aperfeiçoadora, pode-se esboçar uma classificação sumária mas cômoda do universo simbólico à medida que os símbolos esclarecem uma redundância de gestos, de relações lingüísticas ou de imagens materializadas por uma arte. (Durand, 1988, p. 17)

À guisa de Durand, faço do processo de elaboração de sentido proposto pelo método de convergência por redundância simbólica, o modelo operativo por excelência do que chamei de análise semântico-simbólica. Assim, entendendo “razão interpretativo-simbólica” como “razão por convergência simbólica”, esclareço um possível contra-senso em relação à impossibilidade de interpretação simbólica vinculada ao conceito de símbolo de Durand.

Deste modo, re-estabeleço a possibilidade de decifração simbólica, lembrando com Durand (1988, p. 61-62) que o símbolo, do alemão *Sinnbild*, é, em si, uma sutura de antinomias, isto é, reunião do sentido (*Sinn* = o sentido) conscientemente apreendido, com a imagem arquetípica (*Bild* = a imagem) que emana do fundo do inconsciente, portanto, irrepresentável.

Aliás, vejamos que é por intermédio da própria etimologia do símbolo como *Sinnbild* que Durand vai propor a ancoragem da interpretação simbólica na

invariância, na constância e na universalidade do arquétipo que estrutura o símbolo. Daí que: “é a exaltação arquetípica do símbolo que nos dá o seu ‘sentido” (p. 61).

Aqui vale a pena dizer que entendendo a análise semântico-simbólica como decifração por convergência analógica – considerando “analogia” como operação de comparação que flagra semelhanças e aproximações entre objetos e situações originalmente distantes (Ferrara, 2007, p. 9) – abre-se o campo de investigação desta modalidade de análise para consideração obrigatória de uma multiplicidade de matrizes simbólicas diferentes que devem ser, inexoravelmente, incluídas.

Neste sentido, a amplitude e a diversidade das fontes de pesquisa acaba sendo uma exigência vinculada à adoção do referencial simbólico-compreensivo, uma vez que, para “*encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa*”, o símbolo vai viver pelo “*jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a [sua] inadequação*” (Durand, 1988, p. 19). É assim que justifico a recorrência a fontes tão díspares como a fotográfica, a plástica, a arquitetônica, a pictórica, a literária, a etnográfica, a histórica, etc., na criação do universo desta investigação.

Ainda que a revelação do semantismo simbólico que perscrutarei nas imagens recolhidas esteja atrelada à explicitação do que obsessivamente se repete, é preciso declarar que a modalidade de análise que proponho é totalmente dependente da subjetividade e da criatividade do investigador, isso porque a articulação das convergências analógicas, através da linguagem que as descreve é, intrinsecamente, um ato de criação (percepção criativa, elaboração criativa e descrição criativa).

É que a análise semântico-simbólica pressupõe, implacavelmente, uma boa dose de sagacidade perceptiva e de capacidade de articulação (tanto na elaboração do significado, como na descrição de seus resultados) que dependem mais do poder de invenção e de criação do pesquisador, do que de qualquer outro determinante. Com isso quero dizer que, a análise semântico-simbólica, por exigir a aplicação da razão analógica sobre uma diversidade de fontes, é, eminentemente, libertária, criativa e criadora; em uma palavra: “poiética”. Assim, a arte do hermeneuta dos símbolos é, sobretudo, sagacidade e articulação (perceptiva e descritiva) criativas.

Por fim gostaria de sistematizar os domínios e as nuances do que propus como método de análise semântico-simbólico, recorrendo a um apontamento solto de Fernando Pessoa, publicado pela primeira vez na “*Obra poética: volume único*” da Editora Nova Aguilar. Neste pequeno texto, Fernando Pessoa recorre à simpatia,

à intuição, à inteligência interpretativa, à compreensão pela redundância de significados e à Divina Graça, como guias do processo de decifração simbólica:

O entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos) exige do intérprete que possua cinco qualidades ou condições, sem as quais os símbolos serão para ele mortos, e ele um morto para eles. A primeira é a simpatia (...). Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada – todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar. A segunda é a intuição. A simpatia pode auxiliá-la, se ela já existe, porém não criá-la. Por intuição se entende aquela espécie de entendimento com que se sente o que está além do símbolo, sem que se veja. A terceira é a inteligência. A inteligência analisa, decompõe, reconstrói noutro nível o símbolo; tem, porém, que fazê-lo depois que, no fundo, é tudo o mesmo. (...) Não poderá fazer isto se a simpatia não tiver lembrado essa relação, se a intuição não a tiver estabelecido. Então a inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica, e o símbolo poderá ser interpretado. A quarta é a compreensão, entendendo por esta palavra o conhecimento de outras matérias, que permitam que o símbolo seja iluminado por várias luzes, relacionado com vários outros símbolos, pois que, no fundo, é tudo o mesmo. (...) Assim certos símbolos não podem ser bem entendidos se não houver antes, ou no mesmo tempo, o entendimento de símbolos diferentes. A quinta é menos definível. Direi talvez, falando a uns, que é a graça, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo. (Pessoa, 1994, p. 69).

Lembrando repetidas vezes que *“no fundo, é tudo o mesmo”*, creio que na descrição da quarta qualidade proposta por Pessoa (a “compreensão”) há uma aproximação à sistemática do método durandiano de interpretação dos símbolos por convergência analógica de redundâncias, fundamento operativo do que eu propus como modalidade semântico-simbólica de análise. Interessante é que, mesmo a terceira qualidade, a “inteligência”, já aparece enviesada pela componente analógica – *“a inteligência, de discursiva que naturalmente é, se tornará analógica”* – o que termina por reforçar a minha crença de que a análise semântico-simbólica subverte a lógica por contigüidade que estrutura a linearidade do pensamento e da sua expressão discursiva, nos seus usos corriqueiros.

Curioso ainda é que Pessoa, para caracterizar seu método simbólico-interpretativo, recorre, para além do obrigatório cotejamento das redundâncias simbólicas à luz da razão analógica, à simpatia, à intuição e à Divina Graça, três

artifícios que vêm confirmar a peculiaridade – a ruptura – desta modalidade de decifração – de elaboração de significado – em relação ao que se pode entender por “interpretação” no senso comum.

Estes três operadores (a simpatia, a intuição e a Graça), que intermediam a razão interpretativo-simbólica de Pessoa, estabelecem correlação direta com três características da análise semântico-simbólica que propus. Assim, meditando sobre os três operadores que mediam a razão interpretativa de Pessoa, chego a três fundamentos adicionais, que estruturam a modalidade de análise que proponho.

Neste sentido, penso que: 1) a “simpatia” é uma espécie de amor obsessivo, de desejo apaixonado e incoercível dos sentidos pela decifração do que se pretende levar a cabo – personifica o domínio de *Eros* – que, se ausente, resulta em uma esterilização do universo que se pretende pesquisar; 2) o apelo à “intuição” denota um tipo de percepção e avaliação da realidade sem mediação conceitual e/ou racional, que permite perceber o que “*o que está além do símbolo, sem que se veja*”. No caso particular desta investigação, os domínios meta-perceptivo e meta-compreensivo da intuição se manifestaram através de “coincidências significativas”, que, promovendo encontros extracasuais, me arremessaram, miraculosamente, ao encontro de significados imprevisíveis na teia de relações simbólicas que eu pretendia investigar; 3) a “Graça” é o resultado da comunhão do pesquisador com a epifania interpretativo-simbólica (poderia dizer, mais precisamente, bachelardiano-fenomenológica), cuja mobilização sensitiva, mediada pela inspiração (a “Graça”), conduz à explosão criativa que gera significações (decifrações, traduções, interpretações, etc.) inusitadas e imprevisíveis.

Mais uma vez, a articulação destes três mediadores do método simbólico-interpretativo de Pessoa, que se justapõem ao estilo semântico-simbólico de análise que propus, vão ao encontro da concepção de hermenêutica de Ortiz-Osés (2003, p. 96), cuja “*autêntica interpretação é capaz de subtrair, de modo amorosamente sub-reptício, a ‘alma’ do real*”. “*Subtrair, de modo amorosamente sub-reptício a alma do real*”, não é condensar a dimensão erótica (amorosa) da “simpatia”, com a dimensão oculta, misteriosa e furtiva (sub-reptícia) da “intuição”, ambas, à procura da inefável “Graça”, de cuja mobilização sensitiva, sobrevém a captura da “*alma*” do real?

Por fim, para sistematizar o que chamei de análise semântico-simbólica, proponho seis dimensões que lhe servem de pilares de sustentação: 1) seu caráter interpretativo-compreensivo que crê na razão tradutora como possibilidade de significação do real (semântico/hermenêutico); 2) seu funcionamento por

convergência de redundâncias simbólicas (simbólico-analógica); 3) sua dimensão criativo-criadora (poético-poiética); 4) sua fundamentação *Eros*-dependente (simpático-empática); 5) sua mediação sensível, extra-racional, meta-conceitual e acasual (guiada pela intuição e pela sincronicidade); 6) sua configuração fenomenológico-compreensiva (na acepção bachelardiana), isto é, entregue ao “*enthusiasmos*” da vivência simbólico-interpretativa (inspirada pela “Graça”).

1.2 O problema da significação na arte visual: o *modus operandi* da hermenêutica semântico-simbólica

A relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. (...) São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Michel Foucault, 1995, p. 25)

Graças ao que, na imagem, é puramente imagem, podemos passar sem a palavra e continuamos a nos entender. (Roland Barthes, 1990, p. 55)

Findada a descrição dos pilares que estruturam teoricamente o referencial metodológico que utilizarei, penso que seja necessário, agora, tentar circunscrever o funcionamento – o mecanismo de ação – da hermenêutica semântico-simbólica que aplicarei às fontes que compõem esta investigação. E aqui este detalhamento se faz fundamental porque grande parte das imagens que submeterei à análise semântico-simbólica são imagens visuais, cuja tentativa de significação é, ainda nos dias de hoje, um grande desafio para os pesquisadores que se valem destas imagens para construir seus universos de pesquisa.

Parece que, ao fim do século XX, a imagem, apesar de legitimada como recurso de informação, comunicação, conhecimento e dominação, ainda impõe obstáculos a sua decifração, de modo que, ainda hoje, na contemporaneidade, se poderia dizer que a tradução do texto visual em discurso verbal faz com que o sábio trocadilho italiano “*traduttore, traditore*” – “tradutor, traidor” – tenda ao infinito.

É justamente a denuncia desta irredutibilidade da imagem visual ao texto verbal que estão expressas nas duas epígrafes que utilizo para introduzir a discussão desta seção.

Na primeira, Michel Foucault, na clássica análise do quadro “*Las meninas*” de Velásquez, aponta as divergências entre “o que se diz” e “o que se vê”, isso porque o que é dito verbalmente pouco conflui para o que está dito visualmente: para Foucault, nunca que a mão do pintor coincide – e, se reduz – à mão do escritor que se debruça sobre a interpretação do signo visual.

É que fazendo uso do encadeamento obrigatoriamente linear (sujeito-predicado-complemento) que normatiza e regula a sintaxe do discurso verbal, a mão do escritor pode racionalizar e reduzir o que expressa a mão do pintor, mas não traduzir a imagem visual que se desenha: a mão do escritor é, por determinação da linguagem de que este se utiliza, infinitamente mais objetiva, mais unívoca, mais regulamentada e mais disciplinada do que a sorradeira, leve, incoercível e indisciplinada – poderia dizer, mais fielmente, “entrópica” – mão do pintor. Tal discrepância evidenciada por Foucault vale principalmente quando se considera a relação da imagem visual com o texto verbal não-artístico – isto é, não-literário – como é o caso da linguagem que o filósofo se utiliza para decifrar o quadro de Velásquez, que se enquadra dentro da mesma ordem discursiva da que utilizarei para interpretar as imagens visuais que são as fontes desta investigação.

Mas a dissonância entre o que “diz” o texto verbal e o que “diz” o texto visual se encontra elevada às últimas conseqüências na segunda epígrafe. Nesta, Roland Barthes evidencia uma certa incomunicabilidade entre os dois textos, ou melhor dizendo, reconduz ao limite a perspectiva interpretativa que funda o discurso do crítico de arte. É assim que exortando à valorização da imagem pela imagem – defendendo uma total irredutibilidade de uma linguagem à outra – Barthes propõe uma interlocução por medição imagética, sem a intromissão da linguagem articulada do interpretante, isto é, que prescinde da palavra como elemento de intermediação da imagem visual com o seu observador.

Mas se a imagem não pode ser descrita, traduzida, decifrada; se não há solução de contigüidade entre a imagem visual e a linguagem articulada: a palavra escrita de que se vale o interpretante – efetivamente, se eu admitir à guisa de Barthes, que é possível “*passar sem palavras e continuamos a nos entender*” –; então, em que termos devo eu propor a interpretação das imagens visuais através da hermenêutica semântico-simbólica?

Afinal, se a imagem não é passível de decifração por intermédio do texto verbal, como posso eu propor uma hermenêutica que é essencialmente interpretativo-compreensiva? A resposta a estas questões – que guiará a escrita desta seção e me defenderá de uma possível contradição entre o caráter decifrador (semântico/hermenêutico) da análise que utilizo e a impossibilidade de interpretação da imagem visual – obrigam-me a adotar alguns pressupostos adicionais, que complementam os descritos na seção anterior.

Em primeiro lugar, à guisa do questionamento enunciado por Barthes (1990, p. 13) “*seria fundamental e necessário decidir se o que chamamos obra de arte pode ser reduzido a um sistema de significações*”, gostaria de dizer que, embora eu concorde que a obra de arte não deva ser objeto exclusivo das ciências da interpretação – e, mesmo que se trata de uma grande simplificação tratá-la apenas do ponto de vista interpretativo-compreensivo – no âmbito deste trabalho, as imagens serão valorizadas em relação ao viés interpretativo-compreensivo, ou seja, pela submissão destas à análise semântico-simbólica.

É claro que servir à interpretação não é a razão de ser da obra de arte – e seriam tantas as suas “razões de ser”, que eu não poderia sequer enumerá-las. Mas, no âmbito de uma modalidade semântica de investigação, a imagem visual deve servir, inalienavelmente, à decifração do que dela se possa apreender. Ademais, é justamente este posicionamento em prol da significação obrigatória da imagem visual, que confere plausibilidade à aplicação de uma hermenêutica eminentemente interpretativo-compreensiva na sua decifração.

Mais radicalmente ainda, embasado no ensaio “*A pintura é uma linguagem?*” de Roland Barthes (1990, p. 136), defenderei que uma obra de arte nunca é mais do que sua interpretação plural: “*o quadro só existe na narrativa que o ‘escritor’ lhe dá; ou ainda: na soma e na organização das leituras que dela se pode fazer: um quadro nunca é mais do que sua própria descrição plural*”.

Uma obra de arte definida enquanto soma e organização de leituras interpretativas – eternamente inconclusas – que dela se possam fazer: eis aqui afirmada, em tom maior, a potência interpretativa da imagem visual, que se coaduna perfeitamente aos propósitos semânticos da análise que proponho.

Com isso penso que é possível afastar do horizonte do hermeneuta o incômodo medo da interpretação que acaba por intimidar as investigações científicas fundadas em análises semânticas da imagem visual. Ademais, é sempre este medo

ambivalente de, por um lado, agir de modo reducionista, e, de outro, cair no subjetivismo, que bloqueia e castra o intérprete a lançar-se à aventura interpretativa.

Se a ciência teve, em sentido amplo, o objetivo de libertar o homem de seus medos, com este segundo pressuposto – que reduz a obra de arte às leituras que dela se possam fazer – gostaria de libertar os espíritos mais tímidos dos grilhões de uma pretensa objetividade científica. Eis que se a obra é, como à guisa de Barthes, a sua interpretação; então, estamos livres: podemos interpretar sem medo!

Ainda com relação à plausibilidade deste segundo pressuposto é interessante analisar o posicionamento de Ivan Gaskell, curador de pinturas de um dos Museus de Arte da Universidade de Harvard. Defendendo, talvez, uma alternativa à interpretação verbal da imagem visual – o texto verbal é a via comum de expressão do intérprete –, Gaskell sugere que a sua decifração deva ser conduzida através da criação de um novo material visual, que estabeleça com a imagem de origem, uma relação metafórica:

Talvez a posição mais interessante adotada hoje em dia seja a de que o material visual do passado, especificamente a sua arte, só pode ser adequadamente interpretado através da criação de novo material visual – a arte como parte de um campo de comportamento representacional – que seja **rigorosa e conceitualmente disciplinado**. (Gaskell, 1992, p. 262, grifos meus)

Curioso aqui é que, apesar de Gaskell sugerir uma interpretação da imagem pela imagem, sem interposição da palavra (como diria Barthes), seu método traz como premissa, rigor e disciplina conceitual. Aqui intervém a questão: se Gaskell considera a interpretação por mediação do texto verbal, reducionista, por que ele vai interpor ao trabalho de tradução imagética, rigor e disciplina conceitual? Afinal, se o autor quer desvincular o campo representacional da arte, do campo lógico-conceitual (lógico-argumentativo) do texto escrito, não estariam a disciplina e o rigor conceitual, em contradição à proposição metodológica de pesquisar “a imagem pela imagem”?

A resposta a estas questões evidencia de modo emblemático exatamente o que quero defender com esta seção: à liberdade sígnica que estrutura a linguagem artística deve-se interpor, para interpretá-la, um método que reduza seu grau de desordem.

Com isso quero dizer que é a partir de uma ação *neguentrópica* (literalmente, “que nega a entropia”, isto é, que impõe um esteio ordenador à desordem do sistema em que ela se aplica), que a imagem visual se tornará passível de interpretação. Não será em defesa desta ação neguentrópica que devemos entender

a proposição de Gaskell por rigor e por disciplina conceitual em seu aparentemente libertário método de decifração da linguagem artística?

Neste sentido vou defender aqui – e este será o meu terceiro pressuposto – a importância de um recorte neguentrópico como recurso que auxilia a interpretação da imagem visual. Mais adiante mostrarei como a hermenêutica semântico-simbólica age como um dispositivo neguentrópico que organiza a desordem sígnica que configura a imagem visual, bem como a importância do texto verbal, que embora de estrutura oposta, concorrente e complementar, torna-se imprescindível na revelação da imagem visual (pelo menos, no âmbito do trabalho científico).

Entretanto, para que o leitor entenda meu terceiro pressuposto e as conseqüências que dele advêm, é necessário que eu explique a aleatoriedade sígnica que digo estruturar o texto não-verbal, ou seja, devo tentar esclarecer, primeiramente, porque considero a arte visual como um sistema com alto grau de desordem (ou, o que dá no mesmo, alta entropia).

Para situar a dispersão sígnica que estrutura a imagem visual, vou tomar por modelo uma imagem real, que será analisada no decorrer desta seção como exemplo emblemático do *modus operandi* da hermenêutica semântico-simbólica.

Peço então ao leitor que abra o “Caderno de Imagens” e procure a ilustração 43. Olhe, leitor, atentamente esta imagem, percorra seus infinitos meandros. Então, tente formular uma hipótese que esclareça o significado desta imagem, a partir do que nela aparece representado. O que torna difícil a decifração da imagem? Onde reside a dificuldade do leitor em elaborar o significado desta imagem?

Creio que a dificuldade de interpretação desta imagem – e, em certo sentido, das imagens em geral – reside na dificuldade de estabelecer uma coesão entre os motivos que estão representados, principalmente porque a imagem não sugere, intrinsecamente, uma ordenação coerente para que se monte seu próprio “quebra-cabeça”; pelo menos, não diretamente. Assim é preciso notar que, na ilustração 43, os signos visuais se impõem sem hierarquia, e, simultaneamente. Por signo visual vou entender aqui cada um dos fragmentos atomizados de cor, textura, delineamento, luz/sombra, forma, etc., que formando “pacotes distintos de informação”, estabelecem uma relação metonímica com o todo da imagem.

O leitor pode notar que a ilustração 43 é, pelo menos *a priori*, um amontoado de peças de um “quebra-cabeça” que exhibe signos dispersos e fragmentados – riscos enovelados, formas triangulares, texturas em rasgo, um homem decapitado, cruces, delimitações vermelho-azul, uma serpente, uma estrela de cinco pontas,

uma folha da qual brotam uma elipse de bolhas vermelhas, uma face fantasmagórica, etc., – cujo encadeamento e a elaboração do significado que daí advêm dependem da confecção de uma sintaxe externa à imagem, a ser produzida pelo intérprete que pretende decifrá-la.

Signos dispersos como peças de um “quebra-cabeça”, signos que pululam ao mesmo tempo, sem encadeamento rígido e sem imposição de dominância – não está aí a dificuldade em “ler” a ilustração 43?

Diferentemente do texto verbal (sobretudo, o não-literário e o não-poético), cujo encadeamento sintático estabelece uma ordenação linear e contígua dos signos, do que resulta um modo de expressão eminentemente hierárquico, diacrônico e expansivo em frases coordenadas e/ou subordinadas (Ferrara, 2007, p. 8-9); no texto visual, desaparece esta organização sýgnica imposta pela sintaxe, o que faz com que a imagem visual não possa ser compreendida de imediato.

É justamente este alto grau de desordem imposta pela caótica, dispersa e indisciplinada epifania dos signos que configuram a imagem visual, que faz com que uma sintaxe tenha que ser obrigatoriamente construída pelo intérprete, como condição necessária para decifração do mistério da imagem.

Neste sentido, gostaria de caracterizar a imagem visual através da desordem (dispersão) sýgnica que esta contém, aliás, à luz do que propõe Lucrecia D’Aléssio Ferrara em sua interessante obra *“Leitura sem palavras”*:

A fragmentação sýgnica é sua marca estrutural; nele não encontramos um signo, mas signos aglomerados sem convenções: sons, palavras, cores, traços, tamanhos, texturas, cheiros – as emanações dos cinco sentidos, que, via de regra, abstraem-se, surgem, no não-verbal, juntas e simultâneas, porém desintegradas, já que, de imediato, não há convenção, não há sintaxe que as relacione: sua associação está implícita, ou melhor, precisa ser produzida. (...) Desvencilhando-se da centralidade lógica e conseqüentes linearidade e contigüidade do sentido, o texto não-verbal tem uma outra lógica, onde o significado não se impõe, mas pode se distinguir sem hierarquia, numa simultaneidade; logo não há um sentido, mas sentidos que não se impõem, mas que podem ser produzidos. (Ferrara, 2007, p. 15; 16)

À guisa de Ferrara, vou defender a alta densidade entrópica (isto é, o alto grau de desordem) da imagem visual, tomando por pressupostos: 1) sua fragmentação e sua dispersão sýgnicas; 2) a ausência de uma sintaxe intrínseca ao texto visual, que ordene – governe e dirija – os signos em dispersão.

A plausibilidade destes dois pressupostos que defendo como estruturantes da imagem visual está embasada, respectivamente, pela redundância das seguintes

idéias coligidas por Ferrara na citação acima: 1) “fragmentação”, “desintegração”, “simultaneidade”; 2) “sem linearidade”, “sem contigüidade”, “sem convenção”, “sem hierarquia” e “sem sintaxe”. Estas idéias, ao meu ver, se coadunam perfeitamente com a concepção de “desordem” e de “alta entropia” que eu interponho à apreciação que a autora faz do texto não-verbal.

Igualmente interessante é a consequência que advém destas duas condições que configuram a imagem visual na acepção de Ferrara: o texto não-verbal não expõe um significado evidente de imediato, mas faz com que este tenha de ser, obrigatoriamente construído através da criação de uma sintaxe externa à imagem, que pode ser elaborada por intermédio da sensibilidade do intérprete, mas, sobretudo, pelo conhecimento do contexto cultural da obra e pela aplicação de um dispositivo de análise simbólico-analógico e negentrópico, que, juntos, vão exemplificar o modo de funcionamento da hermenêutica semântico-simbólica.

Ainda que Ferrara tenha definido a estruturação do texto não-verbal em relação à investigação dos espaços da cidade – para Ferrara (p.19), a cidade é o espaço privilegiado onde se realiza o texto não-verbal – creio que as idéias reunidas pela autora são profícuas e esclarecedoras do problema da significação da imagem visual. É claro que a imagem visual tem pouco poder mobilizador de outros sentidos para além da visão, o que limitaria, talvez, a desordem sígnica com que Ferrara vai caracterizar sua acepção de texto não-verbal (o espaço urbano não é visual ou sonoro para a autora, mas plurissígnico). Mas, ainda assim, eu acredito que o que a autora defende para a investigação dos espaços da cidade, amplia a discussão e as perspectivas de compreensão – e, sobretudo, fornece soluções interessantes – para a problemática interpretação da imagem visual.

Neste sentido, uma solução inteligente para driblar a desordem sígnica que configura a alta densidade entrópica da imagem visual (embora, reitero, o objeto a que se refere Ferrara não é a imagem visual, mas o espaço urbano), é a concepção de um método interpretativo cujo funcionamento se exerceria por sua capacidade em concentrar a dispersão sígnica: *“a leitura aciona a descontinuidade sígnica presente no espaço ambiental, a fim de concentrar os signos-índices-traços de significação”* (p. 25).

Mas é mais adiante que a autora, tomando emprestado o conceito de “dominante” de Jakobson, vai propor como *leitmotiv* da interpretação do texto não-verbal, o que eu considero ser um dispositivo propriamente negentrópico:

O lingüista Roman Jakobson, em artigo famoso intitulado “A dominante”, alerta-nos para o fato de que todo texto é organizado a partir de uma *dominante*, o que lhe garante a coesão estrutural, e hierarquiza os demais constituintes, a partir de sua própria influência sobre eles. A dominante é, como todos os demais elementos do texto, um índice, porém é aquele que “governa, determina e transforma” os demais. Logo, entre os índices-fragmentos de signos que compõem o texto não-verbal é indispensável a identificação da sua dominante. Dadas a assimetria e a dispersão do texto não-verbal não se pode falar que a dominante possa ser identificada mas, ao contrário, ela deve ser eleita entre os índices reconhecidos no texto. Essa eleição é, estrategicamente, fundamental para a leitura, porque dela depende, não só um roteiro, mas, sobretudo, um índice norteador do “por onde começar”. (p. 33)

Frente à assimetria e à dispersão sógnicas que prevalecem no texto não-verbal, a solução encontrada por Lucrécia Ferrara é a proposição de um elemento estruturante – a dominante – cuja função é a de dar “coesão estrutural”, “hierarquizar”, “governar”, “determinar” e “nortear” a desordem que a própria autora disseca páginas atrás, e que eu atribuo à estrutura intrínseca da imagem visual.

Assim, por influência da supracitada declaração de Ferrara, direi que a imagem visual exige, obrigatoriamente em sua decifração, a proposição de um dispositivo neguentrópico de análise e, que, portanto, a imposição de uma sistemática ordenadora na revelação da imagem visual é condição necessária para sua revelação. Com isso, retomo o meu terceiro pressuposto que defende uma sistemática neguentrópica que funcione como uma sintaxe externa à imagem, auxiliando sua revelação.

Mas a esta altura é preciso interrogar: qual a estratégia que utilizarei para por em prática a sistemática neguentrópica que acredito ser fundamental à revelação da imagem visual? Antes de responder à questão, é importante ressaltar que estou de pleno acordo com Ferrara, quando a autora diz que a eleição da *dominante* é estratégica para investigação do texto não-verbal.

Entretanto, apesar do conceito de *dominante* retirado de Jakobson (1973, p. 145 -151) representar um recurso que atende à modelização neguentrópica, Ferrara não se detém na transposição do conceito originalmente estabelecido por Jakobson no âmbito do verbal-poético, para o contexto não-verbal. Também, como afirma a própria autora na citação acima, se a *dominante* não pode ser identificada, então como ela poderá ser eleita?

Frente a estes lapsos no texto de Ferrara, e privado da explicitação do que significa e como funciona o conceito de *dominante* no contexto não-verbal,

aproveito-me da idéia trazida por esta concepção, sem, no entanto, poder aplicá-la diretamente. Assim, é preciso que eu me esforce para precisar melhor o modo de funcionamento da sistemática neguentrópica associada à idéia de *dominante*.

Neste sentido, frente à inaplicabilidade prática da concepção de *dominante* que Ferrara vai buscar em Jakobson, vou propor a *convergência por analogia simbólica* (Durand, 1988, p. 17 e 1989, p. 31) como recurso que põe em funcionamento o dispositivo neguentrópico que acredito ser necessário para decifração da imagem visual. Isso porque, considerando a convergência analógico-simbólica como a confluência de semelhanças e similitudes entre símbolos diferentes, que revela um símbolo por interação com o outro, pode-se perceber este recurso como intrinsecamente neguentrópico. Aqui é preciso dizer que Durand (1989, p. 31) vai preferir, declaradamente, o uso do termo “homologia simbólica”, ao invés de “analogia simbólica”, purismo este que eu não adotarei.

Aliás, creio que é justamente a valorização destas infinitas co-implicações de um símbolo no outro, mediadas pela analogia – relação analógica esta que Durand (1989, p. 31) vai aprofundar até o nível arquetípico: “*os símbolos constelam porque são variações de um arquétipo*” – que faz com que, apesar de polissêmico, o símbolo possa ser decifrado.

Assim, por coerência ao pensamento de Durand, doravante, utilizarei para equacionar o problema da significação na imagem visual, a acepção de “símbolo” mais do que a acepção de “signo”, lembrando com isso que, para este autor, a revelação analógica de uma constelação simbólica só é possível pela estabilidade semântica conferida pelo arquétipo que estrutura aquela constelação. Daí pode-se perceber que o método de convergência simbólica, indo à procura do arquétipo sob o que se ancora a variação simbólica, é, eminentemente, neguentrópico.

Mas voltando ao problema que me interessa, para ser mais preciso, direi que adotarei no lugar da idéia de *dominante* defendida por Ferrara, o método de convergência simbólica durandiano que, agindo por ação da analogia, permite criar um encadeamento simbólico que ajuda a iluminar a obscura sintaxe da imagem visual. Assim, vou defender agora que a dispersão simbólica que funda a imagem visual pode ser iluminada através da convergência simbólico-analógica, cujo mecanismo de ação, eminentemente neguentrópico, mostrarei a seguir, através de um exemplo prático.

Ademais, é importante frisar aqui que o método de convergência simbólico-analógico de Durand não corresponde a uma relação metonímica simples do

símbolo com a imagem (isto é, que estabelece um diálogo de cada um dos símbolos com o todo da imagem), mas de uma relação metonímica potencializada, uma vez que, cada símbolo revelando-se uns “aos” – e, sobretudo, “pelos” – outros, criam sentidos convergentes que, agindo e retroagindo analogicamente, constroem (inauguram) uma sintaxe e, conseqüentemente, uma interpretação da imagem.

Colocando de lado a abstração que é inseparável da discussão teórica, quero concretizar, através de um exemplo prático, a interpretação de uma imagem visual, que será então submetida à análise por convergência analógica de símbolos (reitero aqui que a convergência simbólico-analógica é, intrinsecamente, neguentrópica). Assim, o leitor poderá julgar a plausibilidade, a pertinência e as limitações do dispositivo neguentrópico que integro à acepção de hermenêutica semântico-simbólica que venho desenvolvendo para a leitura de imagens visuais.

Não se trata de apresentar aqui uma “receita” que pode ser aplicada a outros modelos, nem sequer a outras imagens diferentes da ilustração 43. Mesmo assim, apesar de tão precário à generalização, creio que seja importante fornecer ao leitor o percurso de decifração de uma imagem visual, sobretudo porque este processo acaba, quase sempre, sendo deixado de lado no relato dos resultados da pesquisa. À pesquisa interessa propriamente a relação da imagem com o contexto sob investigação, não o detalhamento de como foi conduzida a interpretação da imagem. Como resultado desta tendência, o processo de decifração da imagem, lamentavelmente, pouco se explicita.

Antes de retomar a ilustração 43 é preciso dizer que o processo de construção da sintaxe que organiza a dispersão simbólica da imagem visual, produzindo sua interpretação, é uma sucessão lenta e laboriosa de etapas, que bem pode ser traduzida à luz da inscrição da décima quarta – a penúltima – prancha do “*Mutus Liber*”, que diz: “*Ora Lege Lege Lege Relege labora et invenies*” (Reza, lê, lê, lê, relê, trabalha e encontrarás). Eis aí bem representado o árduo trabalho necessário ao artífice para compreensão da obra, trabalho este cuja arduidade se equipara, penso eu, a do hermeneuta que pretende desvendar as imagens visuais.

Dado que a análise simbólico-compreensiva de uma imagem visual é um processo que se autocatalisa – porque um símbolo sempre ilumina e esclarece os outros – as etapas iniciais são, quase sempre, trabalhosas, penosas e desmotivantes, o que requer uma tenacidade comparada à exigida do artífice na citação acima. Mas, a partir de um certo grau de ordenação das teias de relações

análogo-simbólicas, potencializam-se as redundâncias convergentes e ocorre, então, inesperadamente, uma explosão do sentido da imagem.

Frente a este processo, devo dizer que, para além de “ler, ler, ler, reler e trabalhar” a imagem, o intérprete deve aprender a esperar e a manter sob controle sua ansiedade, o que, na maioria das vezes, não é uma conquista fácil.

Peço ao leitor que volte a examinar a ilustração 43, para que, juntos, possamos trilhar um breve ensaio do mecanismo de ação da hermenêutica semântico-simbólica.

Quase sempre começo o trabalho de interpretação de uma imagem distorcendo o foco de visão para o que é mais geral, de modo a capturar os símbolos matriciais da imagem. Este exercício exige uma espécie de “atenção flutuante”, que deve privilegiar o padrão de organização mais geral, sem preocupação com o pormenor e, de preferência, sem utilizar associações pré-concebidas ou estereotipadas.

No caso da ilustração 43, este primeiro recorte é fácil porque os símbolos matriciais já aparecem isolados. Entretanto, a operação de separar e isolar – que evidencia em si-mesma uma ação neguentrópica – é fundamental quando a imagem visual for mais contínua.

Em relação à ilustração 43, pode-se isolar os seguintes símbolos matriciais: 1) um indivíduo; 2) uma serpente; 3) uma estrela; 4) uma “janela” que se abre no plano superior direito e que exhibe o que eu chamei de “uma folha em um circuito elíptico de bolhas vermelhas”. As descrições são sempre muito primárias a este nível e as nomeações são falhas, mas, apesar disso, importantes no contexto da ação neguentrópica, isso porque a nomeação é delimitadora.

Então, uma vez isolados, tento estabelecer convergências analógicas entre cada um dos símbolos matriciais entre si, tentando encontrar padrões que sejam congruentes em relação à totalidade da imagem. Quanto mais as analogias encontradas entre os símbolos forem congruentes à explicação da imagem como um todo, tanto melhor.

Com isso quero dizer que, quanto mais fortes forem as convergências metonímicas, isto é, que buscam construir analogias de cada símbolo com o todo da imagem, mais é provável que estas sejam significativas na decifração da imagem. Aqui, a sistemática neguentrópica, depois de sua primeira ação de isolar e separar os símbolos matriciais, vai agir na redução da sua dispersão, pela procura e pelo

estabelecimento de relações analógicas de cada um dos símbolos matriciais, com todos os outros, e, destes, com o todo da imagem.

Com relação à ilustração 43, a percepção de uma “convergência significativa” entre os símbolos matriciais foi determinante para romper o marasmo em que eu me encontrava. Para chegar a tal percepção, não houve outro procedimento para além do método de “tentativa-e-erro”. Considero uma convergência em “erro” toda vez que a analogia obtida se revelar de alcance muito particular, esmaecendo-se quando posta à prova em relação metonímica com a imagem como um todo.

Quanto ao encontro da “convergência significativa”, remeto o leitor à seguinte anotação: “no indivíduo há um padrão cromático invertido em relação à estrela e à folha em que circulam as bolhas vermelhas. O centro (o peito) do indivíduo é azul etéreo (o único azul celeste da pintura), sua parte baixa (o ventre) é vermelha. Na estrela, há o contrário: centro vermelho e extremidades azuis. Na representação da folha, o círculo (elíptico) de bolhas vermelhas está sobre um fundo azul. Há aí uma sugestão de integração do vermelho no fundo azul: o vermelho se atomiza em forma de bolhas, e, assim, se dispersa no azul. Este padrão também inverte a polarização cromática representada no indivíduo”.

Importa frisar aqui que as inferências em relação à imagem vão se tornando mais precisas. Daí a necessidade de descrever e nomear, sem medo. Repito: estas operações, por mais provisórias, falíveis, incompletas e momentâneas, são delimitações importantes à luz da regularidade, da constância e da estabilidade que impõem, organizando a dispersão simbólica que está presente na imagem.

Da reflexão desta “convergência significativa”, advêm um outro corte neguentrópico, porque a representação do indivíduo vai ocupar o lugar de “símbolo central”, a partir do qual, poderei aprofundar o mapeamento da relação com os outros símbolos. A eleição do símbolo central está relacionada, talvez, ao que Ferrara quer dizer com a eleição estratégica de uma *dominante*. No caso da ilustração 43, o indivíduo é o que “governa”, “determina”, “dá coesão”, “estrutura”, “hierarquiza” e “norteia” a relação com os outros símbolos – é a partir dele que se poderá construir uma sintaxe que permitirá uma leitura plausível da imagem.

Então, por intermédio de uma nova ação neguentrópica da hermenêutica semântico-simbólica, escolho a representação do indivíduo como “símbolo principal”, ou melhor dizendo, “símbolo *princeps*” (o primeiro, aquele que rege os outros), ou ainda, se me utilizar de uma cognominação adaptada de Ferrara, poderia dizer, “símbolo *dominante*”.

É sobre o símbolo dominante que deve se deter, minuciosamente, o intérprete. Quero situar aqui três estágios distintos pelos quais passei, porque cada um destes estágios esteve enviesado por uma condição diferente; por isso creio que seja didático separá-los e comentá-los um a um.

De modo geral, todos os três estágios comportam um trabalho de aprofundamento das relações analógicas dos símbolos que compõem a representação do indivíduo (que doravante chamarei de “símbolos secundários”), com a própria representação do indivíduo (símbolo dominante).

Aqui é importante dizer que a mudança do foco de atenção é mais um ato organizador, portanto, neguentrópico, porque o isolamento do símbolo dominante permite uma delimitação de relações que, em uma visão geral, não se evidenciam. Isso ocorre porque o foco disperso na amplitude da imagem obnubila a relação entre os símbolos secundários, que então se escondem sob a figura. Focalizar e mudar de foco (utilizando, inclusive, a gestáltica oscilação perceptiva entre “figura” e “fundo”) são, portanto, recursos neguentrópicos que devem ser experimentados pelo intérprete.

O primeiro estágio de decifração da figura envolve um aprofundamento da convergência metonímica dos símbolos secundários, com o símbolo dominante. Para evidenciá-lo, recorro, novamente, às minhas anotações: “o indivíduo representado não é um “in-divíduo” (indiviso), que, como átomo, não admite divisão, mas um sujeito cindido, dividido, fragmentado. São evidências da sua não-individualidade (ou seja, da sua individualidade cindida): a decapitação, o olhar e os olhos alheados e vagos (esquizóides), os pés mal delineados (o que denota falta de apoio e de sustentação) e o corpo em queda. A linha transversal, que divide em duas metades o indivíduo (tão hiperbolizada, que foge à proporcionalidade do corpo representado), também redobra a idéia de cisão”.

Neste primeiro estágio, a minha percepção revelou que a cisão representada (em seus inúmeros redobramentos) é o elemento estruturante da narrativa do símbolo dominante: é esta idéia de divisão, de dissociação, de separação que me pareceu sobressair (redundar obsessivamente) da relação dos símbolos secundários com o símbolo *princeps*.

A descoberta desta inter-relação mediada pela cisão é mais uma vez “significativa” porque é capaz de organizar grande parte dos símbolos secundários, criando uma sintaxe que estabelece coerência e coesão destes, com o símbolo dominante. Novamente aqui, a submissão da evidência encontrada à plausibilidade

metonímica (que verifica o quão razoável é a inter-relação das partes com o todo) é o que ratifica o acerto da suposição levantada. Fica então esclarecido que a sintaxe que governa os símbolos secundários gravita em torno da representação da cisão.

Então que as várias representações da cisão evidenciadas pela sistemática neguentrópica na ilustração 43 produziram um estranhamento à imagem que há tanto tempo eu me esforçava por decifrar.

Nunca se deve menosprezar o surgimento de estranhamentos que emergem em determinados momentos da análise de imagens, porque, como lembra Ferrara (2007, p. 32), o estranhamento tem o poder de causar uma ruptura com a homogeneidade do texto não-verbal, fazendo com que algo, até então imperceptível, detenha nossa atenção. Note-se que o estranhamento é uma atitude em prol do neguentrópico, que dissolve a homogeneidade caótica da imagem visual.

Tantas vezes olhei para esta imagem, e só a esta altura, a linha que transpassa a representação do indivíduo se tornou o foco da minha atenção. Depois de percebê-la como síntese da obsessão simbólica que rege os símbolos secundários, ou melhor, como a mais autêntica e gritante (hiperbólica) representação da “grande cisão”, fiquei obcecado por atribuir-lhe uma interpretação – estaria aí a chave que permitiria decifrar o significado da imagem?

Um segundo momento de decifração da ilustração 43 pode ser delimitado didaticamente quando decidi eleger, como símbolo dominante, a linha que transpassa o indivíduo (anteriormente, um símbolo secundário). A justificativa desta migração de dominância é a percepção de que este símbolo condensa hiperbolicamente toda a obsessiva fragmentação que detectei como estruturante do ex-símbolo dominante (o indivíduo).

Uma migração da *dominante*, do símbolo *princeps*, para um símbolo secundário, quase sempre é profícua porque redireciona o olhar do hermenauta para um sítio emergente, que deve então passar a representar o nó górdio (o xis da questão, o busílis) da decifração da imagem.

Como já disse, o intérprete deve, sempre que possível, utilizar este recurso, sobretudo quando a eleição de uma nova dominante colocar em cheque o símbolo anteriormente eleito como principal. Além do mais, a migração da dominante da escala “macro” para a escala “micro”, é um bom indício de que: 1) o intérprete está realizando um ordenamento progressivo da imagem; 2) o intérprete está mais próximo da chave simbólica que abre a cifra da imagem.

Pois bem, a desordem e a conseqüente falta de inteligibilidade do novo símbolo dominante foi por mim descrita como: “três cruces estão dispostas em uma linha que crucifica o indivíduo na divisão tórax-abdome, em cujas extremidades encontram-se o que parecem ser ramos arborescentes. Em referência às três cruces, a cruz do meio está localizada no peito etéreo do indivíduo”.

Curioso é que a dominância deste símbolo, nascida de um mero estranhamento, agora era o ponto nodal que parecia viabilizar a decifração da imagem. Esta consciência de que um símbolo é determinante na elucidação de uma imagem já evoca um estágio adiantado em prol de sua inteligibilidade, porque no início, a desordem é tanta, e são tão poucos os conhecimentos agregados à imagem, que, dificilmente, se teria esta percepção. Quando esta consciência surgir, o intérprete deve se agarrar a ela e imbuir-se de toda tenacidade que lhe resta para tentar decifrá-la.

Mas, por mais que eu insistisse, não conseguia caminhar em sua decifração. Então que, por obsessiva insistência em não desistir (às vezes só resta este motivo para continuar adiante), pedi auxílio a uma amiga fisioterapeuta que encontrou na fisiologia a sintaxe que rege a organização deste símbolo dominante – e isso inaugura definitivamente um segundo estágio da análise da ilustração 43, porque aqui é imprescindível o conhecimento de uma especialista na leitura de uma linguagem que era por mim desconhecida.

Difícil é saber detectar, de antemão, a que tipo de especialista precisaremos recorrer. No caso em questão, a chave para eu intuir que eu precisava de alguém com conhecimentos de fisiologia humana era o reconhecimento de que tal linha representava uma cisão tórax-abdome, mas, apesar disso, por diversas vezes, eu mesmo coloquei em dúvida a significância deste fato.

Pouparei o leitor de digressões em prol da importância da multidisciplinaridade na decifração do que quer que seja, porque isso já é, ao menos em discurso, bastante prosaico. O que quero assinalar aqui é que o conhecimento do léxico fisiológico foi imprescindível para eu caminhar na descoberta de uma sintaxe que dá coesão e coerência à dispersão simbólica representada.

Por intermédio da linguagem da fisiologia, Valquiria Sais leu fisiologicamente a imagem, decifrando: 1) a linha hiper estendida, sobre a qual se dispõem as três cruces, como o músculo respiratório – o diafragma – divisor anatômico entre tórax-abdome; 2) cada um dos ramos arborescentes às extremidades do diafragma (representados em verde – em referência ao poder vivificador do oxigênio?), como

representação de cada um dos pulmões; 3) o ramo arborescente à esquerda como representação fisiologicamente precisa do pulmão esquerdo, representado, inclusive, em referência ao estreitamento anatômico, sob o qual se encaixa na cavidade torácica, o coração.

Dado este salto quântico de organização neguentrópica, não é difícil chegar a uma sintaxe da imagem, que se coaduna com as relações metonímicas, nos três níveis que percorri (estou me referindo às relações dialógicas entre os símbolos secundários e os dois símbolos eleitos como dominantes, e da relação destes com os símbolos matriciais). Vamos por partes...

O que a “leitura fisiológica” da imagem revela é que as três cruces se encontram fincadas no espaço entre os dois pulmões, que, fisiologicamente, é ocupado pelo coração. Então que posso concluir sem medo: o homem está cindido porque seu coração está triplamente crucificado.

Por fim, o homem cindido pelo coração crucificado guarda uma relação antagonista e complementar com os outros dois símbolos matriciais que evidenciei logo atrás. Assim, tanto o símbolo do fluxo elíptico de bolhas vermelhas sobre uma folha em perfeita simetria bilateral (símbolo de equilíbrio e de equanimidade), quanto o símbolo que representa uma estrela, que inverte o padrão cromático do homem cindido, harmonizam externamente o que falta internamente ao esquizóide indivíduo de coração crucificado.

Eu poderia dar por encerrada a análise da ilustração 43, se caso o que me interessasse fosse uma psicopatologia através da imagem, isto é, um psicodiagnóstico conduzido pela via imagética. Mas a ilustração 43 e todas as outras que analisarei nesta pesquisa me interessam em seu contexto cultural, como representação de valores simbólicos e imagéticos supra-individuais, isto é, como representação do *modus vivendi* da cultura ouro-pretana.

Então, a obrigatoriedade do filtro culturalista que proponho à análise da imagem visual vai limitar e coibir todas as associações simbólicas que não são determinadas pela moldura cultural, e isso leva a um terceiro estágio da análise.

Assim, orientado por um corte epistemológico conduzido pelos sentidos simbólicos culturalmente validados – novamente, por puro exercício neguentrópico – vou concluir a discussão dos processos que foram fundamentais à decifração da ilustração 43.

Neste sentido, não irei me deter na análise da cruz enquanto símbolo que crucifica o coração do autor da obra, nem no símbolo da serpente (um dos símbolos

matriciais ainda não decifrados) enquanto representação do inconsciente libidinoso ou recalcado de José Joaquim de Oliveira, mas, sim, em relação ao significado destes símbolos ao nível da sua representação supra-individual, isto é, em relação à cultura ouro-pretana.

Aqui é importante dizer que, para interpretação de uma imagem visual enquanto obra da cultura, deve-se realizar inexoravelmente um inventário simbólico a partir do qual se possa confrontar o valor dos símbolos encontrados na imagem sob investigação, em relação a sua valoração cultural. É por intermédio desta restrição dos significados simbólicos, através da contextualização cultural, que a sistemática neguentrópica vai mostrar uma última contribuição à decifração da imagem; isso porque o contexto cultural acaba por selecionar e restringir a polifonia simbólica.

Como este terceiro estágio da análise da ilustração 43 é estruturado pela contextualização cultural dos símbolos que a configuram; então não será possível ao leitor acompanhar as relações interpretativo-compreensivas que doravante estabelecerei, porque lhe falta o conhecimento do inventário simbólico que subsidia a memória da cultura ouro-pretana.

À construção prévia deste inventário simbólico que configura a memória da cultura ouro-pretana, dediquei quase cem páginas escritas, que não podem ser sintetizadas. Neste sentido, doravante, porque não poderei referendar culturalmente as analogias com que trabalharei, a interpretação da ilustração 43 parecerá um “passe-de-mágica” para o leitor mais criterioso. Mas, acredite leitor, esse “passe-de-mágica”, é dado, justamente, pelo conhecimento do valor cultural do símbolo – e o leitor terá oportunidade de confirmar este pressuposto por si próprio, mais adiante, mais precisamente, após a leitura das cinco primeiras seções que constituem o segundo capítulo.

Então, para não produzir uma incômoda sensação de frustração pela súbita interrupção na decifração da imagem, direi, muito sinteticamente, que a cruz, no contexto da cultura ouro-pretana, está intimamente relacionada ao imaginário do suplício e do martírio. Lembrando também que a cruz é um símbolo que está fisicamente implantado sobre as mais de duas dezenas de torres de Igrejas que se erguem no centro histórico de Ouro Preto, a cruz passa a ser um importante emblema da vigilância e da onisciência de Deus, que tanto oprime, quanto esmaga o “ser” ouro-pretano.

É neste sentido de rememorar a potência com que a cruz suplicia, martiriza e oprime o etéreo peito representado na ilustração 43 – o que traz por corolário, a opressão barroca – que o significado da cruz triplamente fincada no coração vai se particularizar como símbolo da memória barroca no corpo de um ouro-pretano.

É por mediação da memória barroca que se interpreta também o simbolismo da serpente representado na ilustração 43. Se o leitor abrir seu “Caderno de Imagens” e percorrer as ilustrações 19, 20, 21, 22 e 23, verá serpentes esculpidas na arquitetura interna das Igrejas ouro-pretanas; sempre como símbolos aterrorizantes e demoníacos, como terei oportunidade de evidenciar adiante. Aliás, a quinta seção do segundo capítulo é inteiramente dedicada ao estudo das imagens animais e terríveis que aparecem no interior das igrejas ouro-pretanas...

Serpentes densamente representadas iconograficamente no interior das Igrejas ouro-pretanas, serpentes no imaginário ouro-pretano, serpente na ilustração 43: eis aqui a digressão que vai evidenciar a importância da redução cultural na compreensão do simbolismo da serpente que aparece na ilustração 43.

Assim, tudo na anteriormente caótica ilustração 43 remete à reminiscência barroca, e a grande cisão diafragmática que separa um peito etéreo-crucificado das vísceras expostas em rasgo vermelho – em reminiscência a sempre pecaminosa concupiscência? –, cumprindo a verdadeira função de símbolo *dominante*, hierarquiza, estrutura e governa todos os outros símbolos da imagem.

Então, por fim, a última ação da sistemática neguentrópica, limitando a polissemia do símbolo, interpondo-lhe um filtro cultural, acaba por organizar a imagem através de seu símbolo dominante: o diafragma hiperbolizado no qual três cruces crucificam o coração do indivíduo representado.

Através deste símbolo, *princeps* por excelência, posso construir uma sintaxe que dá coesão e coerência à narrativa simbólica enunciada pela imagem: a memória barroca, atualizada pelo símbolo das três cruces que crucificam o coração da personagem representada, produz uma cisão tórax (etéreo)/abdome (vermelho) que se expressa: 1) em relação a todos os motivos cindidos (esquizóides) representados no corpo do indivíduo (decapitação, olhar alheado, pés sem apoio, face fantasmagórica, corpo em queda); 2) em reforço ao símbolo culturalmente satanizado (pecaminoso) da serpente que se delinea à esquerda da ilustração; 3) em contraposição ao equilíbrio integrativo representado pela folha circunscrita em uma elipse de bolhas vermelhas; 4) em oposição à estrela que inverte o padrão cromático que representa a cisão do indivíduo.

Como se vê, todas estas relações simbólico-analógicas que se antagonizam, concorrem, se reforçam e se completam, ao estruturarem uma sintaxe, permitem a decifração da narrativa da imagem. Assim, a ilustração 43, depois de decifrada, vai evidenciar as “memórias da pele do barroco ouro-pretano” – eis, aqui, sinteticamente, a sintaxe que estrutura a imagem, ou melhor dizendo, uma das suas sintaxes possíveis.

Sim, chegaremos sempre a uma “sintaxe possível” e nunca a uma sintaxe exata, precisa e permanente, porque a natureza da imagem visual, apesar das minhas tentativas de reduzir seu elevado grau de desordem, é, como mostrei, altamente entrópica, de modo que a interpretação a que chegamos é sempre fugidia, relativa, parcial, provisória, aberta, falível e incompleta, aliás, como também pressupõe Lucrecia Ferrara (p. 25).

Embora eu tenha dito que a demonstração em ato da decifração da ilustração 43 não poderia ser estendida – transposta – a nenhuma outra condição ou contexto, creio que há três configurações estruturantes do processo de interpretação da imagem visual que eu gostaria de sistematizar: 1) o processo de elaboração do significado da imagem visual é negentrópico; 2) o processo de interpretação da imagem visual se exerce operacionalmente por eleição de um símbolo dominante e por convergência analógica de significados entre seus símbolos; 3) a decifração da imagem visual exige a contextualização cultural dos símbolos sob investigação, através da construção prévia de um inventário simbólico da cultura que se pretende estudar. No caso em questão, dada a natureza da ilustração 43, a imposição de um filtro cultural faz com que a análise que empreendi não caia em um “psicologismo”, risco este que não é tão pronunciado na interpretação de outras imagens visuais. Entretanto, creio que a validação dos símbolos pela cultura sob investigação seja um passo obrigatório na decifração da imagem visual.

Apesar destas três condições serem imprescindíveis ao processo de interpretação da imagem visual à luz da hermenêutica semântico-simbólica, creio que outras duas configurações são, se não fundamentais, ao menos desejáveis: 1) penso que a verificação da plausibilidade das relações analógicas estabelecidas deva se dar por recorrência metonímica dos símbolos individualmente com o todo da imagem. Quanto mais fortes forem os laços analógico-simbólicos em relação metonímica com a totalidade da imagem, tanto mais coerente será a interpretação alcançada. Este recurso é, portanto, um instrumento desejável para exercitar a salutar autocrítica que deve conduzir o trabalho de leitura da imagem visual; 2)

acredito que o olhar multidisciplinar, por confrontar opiniões de diferentes, é um recurso muito profícuo para por à prova ou para criar novas perspectivas de leitura da imagem visual. Ele deve ser praticado sempre que possível. É claro que cada imagem tem seus segredos cifrados por linguagens particulares e, cabe ao intérprete, apesar de não conhecer a linguagem da cifra, encontrar indícios que revelem a que modalidade específica de tradução ele deve submeter a imagem visual que se encontra em processo de decifração.

Para concluir, direi que a interpretação das imagens visuais à luz da hermenêutica semântico-simbólica é obrigatoriamente: 1) neguentrópica, 2) simbólico-analógica, 3) simbólico-culturalmente referendada; além de ser, preferencialmente: 4) multidisciplinar; 5) validada recursivamente por recorrência à relação metonímica dos símbolos com o todo da imagem. Apesar disso, por causa da alta entropia simbólica que configura a imagem visual, direi que a sua interpretação é sempre, indiscutivelmente: fugidia, relativa, parcial, provisória, aberta, falível e incompleta.

Por fim, devo dizer que estes cinco pilares de sustentação que estruturam a leitura das imagens visuais, considerando as suas limitações, serão, doravante, princípios de operação da hermenêutica semântico-simbólica que proponho. É óbvio que a hermenêutica semântico-simbólica não será aplicada, durante o transcorrer desta investigação, apenas às imagens visuais. Mas, como a interpretação do texto visual é muito mais polêmica e complexa do que a leitura do texto verbal, quis discutir nesta seção o *modus operandi* da hermenêutica semântico-simbólica aplicada à decifração da imagem visual.

Mas, por um dever de honestidade, não posso encerrar esta seção deixando ao leitor a interpretação da ilustração 43 como exemplo emblemático do *modus operandi* da hermenêutica semântico-simbólica. Na verdade, aqui está o problema da exemplificação que, apesar de tornar o conhecimento mais didático e concreto, cria, se generalizada, perspectivas distorcidas da realidade.

No intuito de tentar corrigir uma destas possíveis distorções, é preciso confessar que resolvi apresentar detalhadamente o processo de elaboração de sentido da ilustração 43 porque esta imagem me pareceu exibir o processo de decifração mais complexo que enfrentei, o que o torna o mais falível, o mais parcial, o mais provisório e o mais incompleto dos que eu empreendi.

Se o leitor abrir seu “Caderno de Imagens” na ilustração 12 verá que esta tem bem menos graus de entropia que a ilustração 43. O símbolo dominante é aqui tão

eloqüente, que a mediação sintática que organiza os outros símbolos da imagem rapidamente se constrói. Se o leitor soubesse que a imagem 12 é representação de um dos novíssimos – do latim, “*novissima*”, os fins últimos do homem – e, se pudesse ler o emblema que se encontra apagado, rapidamente chegaria a estabelecer uma sintaxe plausível para a imagem. Trata-se de uma imagem incomum, mas que traz uma representação arquetípica e, por isso, muito familiar.

Mas, mesmo que o leitor desconheça estes fatores fortemente organizadores da imagem, creio que, aplicando em poucas etapas as estratégias que apresentei, não seria difícil chegar a uma decifração coerente e plausível com a representação macabra da morte, que é o tema exibido na ilustração 12.

Pelo fato de ser uma imagem visual com relativamente baixa dispersão e homogeneidade simbólica em relação à ilustração 43, a interpretação da ilustração 12 é, conseqüentemente, bem menos falível, provisória e incompleta que a decifração da ilustração 43.

Entretanto, o fato da mensagem simbólica da ilustração 12 estar mais obviamente presentificada, não significa que esta ilustração não se beneficie do cotejamento com outros textos que completem a sempre parcial e incompleta tarefa de decifração de imagens visuais, e o leitor verá, mais adiante, como o confronto desta imagem com o “*Sermão de Quarta-feira de cinzas*” do Padre Antônio Vieira, potencializa – amplia exponencialmente – sua compreensão.

Apesar disso, é inegável a discrepância de organização, de grau de desordem, de entropia – e, conseqüentemente de compreensão possível – entre a ilustração 12 e a ilustração 43. Esta diferença crucial que pode ser notada por um rápido confronto das duas ilustrações, faz com que eu seja obrigado a diferenciar o *status* da cifra simbólica presente nestas duas imagens.

Parafraseando a classificação proposta por Roland Barthes (1990), direi que a ilustração 12 exhibe um sentido *óbvio* da imagem, enquanto a ilustração 43 encerra um sentido *obtusos* da imagem.

Definindo o *sentido óbvio* como aquele “*que vem à frente (...) que se apresenta naturalmente ao espírito*” (p. 47) Barthes vai propor o símbolo como cifra desta modalidade de sentido, o que requer, obrigatoriamente, uma interpretação da mensagem simbólica, isto é, “*uma neo-semiótica, aberta, não mais à ciência da mensagem, mas às ciências do símbolo*” (p. 46).

Embora conceituando o *sentido óbvio* como cifrado simbolicamente, Barthes vai relacionar o epíteto “*óbvio*” à “*significação plena*” (p. 49). É claro que, por tudo o

que eu já disse, não considerarei a possibilidade de extrair da ilustração 12 – nem de qualquer outra imagem visual – uma “significação plena”, e a utilização que faço do *sentido óbvio* barthesiano refere-se a uma posição relativa em relação à alta entropia – e à conseqüente dificuldade de significação – da ilustração 43.

Assim penso que, em relação à dificuldade de decifração da ilustração 43, o *sentido obtuso* proposto por Barthes convém perfeitamente. Definindo o *sentido obtuso* como “*errático*” (p. 46), como aquele que a “*intelecção não consegue absorver bem (...) porque leva ao infinito da linguagem*” (p. 47; 48), Barthes vai propô-lo por mediação etimológica, *obtusus*, “*que é velado, de forma arredondada*” (p. 47). Assim creio que, por intermédio da concepção de “velado”, compreende-se bem o que quero dizer com o sentido obtuso da ilustração 43.

Aliás, como explicita o próprio autor, por referência à geometria, o ângulo obtuso, sendo “*maior do que a perpendicular pura, reta, cortante (...) abre o campo do sentido totalmente, isto é infinitamente*” (p. 47). É deste modo que o sentido obtuso, interpondo entre a obra e o intérprete uma abertura infinita de possibilidades de significação, faz com que o binômio “*traduttore, traditore*” – “tradutor, traidor” – tenda ao infinito. Portanto, através do epíteto “obtusos” o leitor deve compreender tanto a concepção de “velado”, quanto a sua conseqüência direta: as múltiplas possibilidades de interpretação da imagem obtusa.

Entretanto, apesar do epíteto “obtusos” servir perfeitamente à designação do tipo de significado dado pela interpretação da ilustração 43, é preciso assinalar que Barthes não vai entender o sentido *obtusos* em referência a uma cifra simbólica. É justamente aí que vou distorcer a aceção do sentido obtuso barthesiano, considerando-o também estruturado por uma cifra simbólica.

Feitas estas considerações em relação ao que Barthes vai entender por sentido *óbvio* e por sentido *obtusos*, direi que ambos os sentidos (e, aqui vai a distorção em relação ao que foi proposto pelo seu criador) são decorrentes de uma cifra que tem por raiz, respectivamente, um menor grau (óbvio) e um alto grau (obtusos) de dispersão entrópica dos símbolos que estruturam a imagem visual.

Assim é possível posicionar duas modalidades diferentes de processos de elaboração de sentido da imagem visual: 1^a) um grau de desordem menos pronunciado dos símbolos na imagem visual corresponderia um sentido óbvio, que é emblematicamente representado pela decifração da ilustração 12; 2^a) uma alta entropia dos símbolos na imagem visual corresponderia um sentido obtuso, do que

decorre uma possibilidade de decifração incontestavelmente falível, fugidia, provisória e incompleta, como é o caso da ilustração 43.

Mas, frente à dificuldade de decifração de uma imagem visual obtusa, quero apresentar, para finalizar esta seção, mais alguns breves comentários que evidenciam estratégias que empreendi para driblar a resistência que a imagem obtusa oferece à tradução.

Primeiramente, creio que o cotejamento de imagens em série, ou melhor, de várias imagens sobre um mesmo tema, pode contribuir muito favoravelmente à revelação do sentido obtuso. Assim, no caso desta investigação, optei quase sempre por conduzir a elaboração de um significado sobre um determinado contexto, a partir do confronto de várias imagens que evidenciam o contexto sob pesquisa. Postas em série, a débil sintaxe que organiza cada um dos símbolos em suas respectivas imagens pode se beneficiar de uma sintaxe mais geral, que estrutura o encadeamento de uma série de imagens.

Dado que a sintaxe que governa uma série de imagens sempre é mais visível e evidente – óbvia – do que a sintaxe que ordena cada símbolo em uma imagem particular, a disposição de uma série de imagens sobre um mesmo tema pode ajudar a apreensão do sempre velado sentido obtuso da arte visual.

No caso específico desta pesquisa, a quinta seção do segundo capítulo – intitulada “*Iconografia teriomorfa: as faces de Satã, da morte e do Julgamento*” – é, toda ela, composta de imagens que encerram um significado profundamente obtuso, que só pôde ser revelado pelo cotejamento de uma série longa de imagens, mais especificamente, de vinte e uma delas (da ilustração 17 à ilustração 37).

Um segundo artifício que penso ser muito interessante para driblar a cifra simbólica da imagem visual obtusa é o cotejamento dos motivos simbólicos que encerram a imagem, com o texto verbal. Lembrando aqui que a mensagem do texto verbal (mesmo o verbal artístico) é freqüentemente mais óbvia, concreta e objetiva do que o significado do texto visual, eu proponho que se use o recurso verbal como mais um artifício neguentrópico para ordenação da dispersão visual.

Neste sentido, não pretendo fazer apologias nem ao texto verbal, nem ao não-verbal, mas pensá-los como realidades antagonistas, concorrentes e complementares, que se iluminam um ao outro, como, aliás, propõe Ferrara: “*o não-verbal opõe-se ao verbal para encontrar seu padrão de diferença, mas só se completa através dele*” (p. 36).

Assim, utilizando o cotejamento das imagens visuais que analiso com os depoimentos dos moradores de Ouro Preto, e, sempre que possível, utilizando também o cotejamento das imagens sob investigação com o verbal literário, concluí que ambas modalidades de texto verbal são poderosos artifícios orientadores da decifração do sentido obtuso de algumas imagens.

Junto com Barthes direi que utilizarei o texto verbal como uma estratégia que *conota – parasita, racionaliza e patetiza* – a imagem visual:

O texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem (...). Na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem (...). Hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação. (Barthes, 1990, p. 20)

O texto verbal como “mensagem parasita”, destinado a “conotar a imagem”, “insuflar-lhe significados”, “sublimar”, “patetizar”, “racionalizar”, “impor uma cultura”, “impor uma moral” e “impor uma imaginação” – eis aqui as razões de ser do texto verbal em relação à imagem visual que se coadunam perfeitamente com a missão interpretativo-compreensiva que vinculei à hermenêutica semântico-simbólica.

Por fim é preciso comentar que, no âmbito desta pesquisa, esta função tradutora e interpretativa do texto verbal, que segundo Barthes passou a conotar a imagem visual, se deu em dois sentidos diferentes.

Primeiramente, no processo de decifração da imagem visual, o cotejamento desta com o texto verbal (no caso desta pesquisa: depoimentos, imagens literárias e dados etnográficos) sobre um mesmo tema ou contexto fez com que a mensagem do texto verbal auxiliasse, analogicamente, a organização da caótica sintaxe da imagem visual, ajudando sua revelação.

Em segundo lugar, creio que é intrinsecamente decifradora a criação do texto verbal que o intérprete elabora para explicitar e registrar a sua fruição e a sua compreensão de uma imagem visual.

Sobretudo, creio que é entre o profícuo diálogo do texto verbal escrito pelo intérprete, com a imagem sob investigação, que melhor se revela a mensagem de ambos os textos, isso porque se o texto verbal impõe um sentido – conota – a imagem, a imagem visual torna verossímil – denota – o texto verbal.

Aliás, é a partir desta conciliação de opostos que vou defender, por último, que a decifração da imagem visual não está nela mesma, nem na linguagem

elaborada pelo intérprete para decifrá-la, mas, efetivamente, a meio caminho entre estas duas linguagens criadoras: a primeira, denotando e encantando o texto verbal; a segunda, conotando a imagem visual em busca da sua significação.

À guisa de Barthes creio que as inimizadas criadas entre o texto verbal e o texto não-verbal é uma falácia institucional e política, não é uma realidade verossímil. Então, em consonância ao elogio que Barthes faz ao texto interpretativo de Jean-Louis Schefer, vou defender, durante o percurso desta investigação, a superação da distância que separa a imagem visual da linguagem utilizada pelo intérprete para construir a sua significação:

O trabalho de leitura (que define o quadro) identifica-se radicalmente (até a raiz) com o trabalho da escritura: já não há mais crítica, já não há nem mesmo um escritor falando da pintura, há o *gramatógrafo*, que escreve a escritura do quadro. (...) Não se trata de “aplicar” a lingüística ao quadro, de injetar um pouco de semiologia na história da arte; trata-se, sim, de anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto. Assistimos ao nascimento de alguma coisa, algo que anulará não só a “literatura”, como também a “pintura”, substituindo essas velhas divindades culturais por uma “ergografia” generalizada, o texto como trabalho, o trabalho como texto. (p. 137)

1.3 A construção do objeto de pesquisa pela hermenêutica semântico-simbólica

As opções técnicas mais “empíricas” são inseparáveis das opções mais “teóricas” de construção do objecto. É em função de uma certa construção do objecto que tal método de amostragem, tal técnica de recolha ou de análise dos dados, etc. se impõe. Mais precisamente, é somente em função de um corpo de hipóteses derivado de um conjunto de pressuposições teóricas que um dado empírico qualquer pode funcionar como prova ou, como dizem os anglo-saxónicos, como *evidence*. (Pierre Bourdieu, 1989, p. 24)

Bem a calhar ao esforço que empreendi até aqui para definir teórica e pragmaticamente o que chamo de hermenêutica semântico-simbólica, está a noção de *objeto construído* de Pierre Bourdieu. É que para este autor, como aparece dito na epígrafe acima, um objeto não é evidente, nem tem existência *a priori*, o que

significa dizer que um objeto de pesquisa é obrigatoriamente construído ao longo do desenvolvimento da investigação científica através de um laborioso, incessante e recursivo diálogo entre as proposições teórico-metodológicas que modelizam (os) e são modelizadas (pelos) dados empíricos que constituem o substrato da pesquisa.

Sobretudo, penso que a noção de *objeto construído* de Pierre Bourdieu deveria promover uma reforma das diretrizes que instruem a escrita de projetos de pesquisa nos meios acadêmicos, quando se pede ao futuro pós-graduando que defina, a despeito da pesquisa ainda não realizada, qual é o objeto de sua investigação. Os resultados devem ser desastrosos porque só o que se consegue ligeiramente esboçar, freqüentemente com muita banalidade, é um “onde” ou um “o quê” que mal se sustentam, senão, apenas para cumprir a exigência formal das ditas diretrizes acadêmicas. Assim, ao fim e ao cabo, um projeto de pesquisa que pretende alcançar o *status* científico acaba por exigir do aprendiz, já à entrada, uma atitude anticientífica, na contra-mão do que seria propriamente o exercício científico de construção do objeto.

Neste sentido, à guisa da noção de *objeto construído* de Bourdieu, penso que delimitar o objeto de investigação científica é um exercício narrativo das rupturas que o pesquisador teve que enfrentar desde a escolha do primeiro objeto, que consta em seu projeto de investigação, à entrada na pós-graduação. No meu caso, quantas revogações de objeto foram vividas! Assim, para situar este percurso, gostaria de expor aqui uma brevíssima simulação da construção do meu objeto de pesquisa, de modo a chamar a atenção do leitor para as rupturas que fui vivendo até chegar ao que considero ser o objeto genuíno desta investigação.

Mesmo à luz deste estratagema, procurando situar graus crescentes de construção do objeto, é preciso confessar que quanto mais fortemente está construído o objeto de pesquisa, paradoxalmente, mais dificultosa é sua apreensão imediata e sintética pelo leitor. Isso porque, quanto mais elaborada a construção do objeto, mais hermética e, portanto, mais dependente de explicitação minuciosa é sua apreensão. Portanto, o leitor conhecerá nesta seção um mapeamento simulado e sucinto do objeto que se encontra desenvolvido ao longo desta investigação.

Para começar com o que é mais imediato, mais realista, mais concreto e real – e, portanto menos construído – direi que tenho por objeto de investigação uma cidade, ou melhor dizendo, Ouro Preto. Trata-se, como pode pressentir o leitor mais cuidadoso e exigente, de uma delimitação bastante tosca, senso-comum, real e

concreta, cujo poder de precisar o objeto se restringe à localização de um “o quê”, que no caso desta investigação é um “onde”.

Isso reforça o que vim defendendo até aqui, que é pela aplicação da análise semântico-simbólica que será possível evidenciar um primeiro grau de construção do objeto desta investigação, afastando-o da sua representação imediata e evidente.

Pois bem, como se diz academicamente, “recortando” através da hermenêutica semântico-simbólica a cidade de Ouro Preto, direi que são as imagens verbais e não-verbais que recolhi das representações da cidade que são o meu objeto de pesquisa. Assim, fiel à proposição de remeter recursivamente o objeto ao método – re-afirmando que o objeto não existe desacompanhado da proposição teórico-metodológica que orienta sua captura, sua elaboração e sua descrição – diria, me apropriando de um conceito-chave de Durand (1989), que o objeto desta pesquisa são as constelações imagético-simbólicas que configuram o *imaginário* ouro-pretano.

Aqui há, por decorrência de um primeiro grau de ruptura com o senso comum na construção do objeto, dois problemas. Primeiro que, para esclarecer a supracitada enunciação do objeto, eu deveria dizer quais são as constelações imagético-simbólicas que configuram as representações da cidade, incluindo aí como elas foram capturadas (qual a técnica, qual a amostragem, quais as fontes, etc.). Isso mostra mais uma vez que a co-implicação recursiva do método ao objeto – que não pode ser revelada sinteticamente – é o que estrutura a real compreensão do objeto de pesquisa.

Neste mesmo sentido – e este é o segundo problema – o objeto não se esclarece propriamente quando digo que o foco desta pesquisa é a investigação do *imaginário* ouro-pretano, a menos que o leitor conheça a teoria durandiana que estrutura a acepção de *imaginário* que estou utilizando. Mesmo assim, caso o leitor bem a conhecesse, não lhe seria apreensível, de imediato, a aplicação do conceito ao contexto das representações imagético-simbólicas recolhidas em Ouro Preto.

Assim é honesto dizer que, na introdução à tese, o leitor terá que se contentar com uma vaga noção do rastro percorrido pelo investigador – um rastro retórico – que dá uma idéia, ainda que simulada e fugaz, do objeto da pesquisa e do que, através dele, pôde ser desvelado.

Assim como um mapa é um simulacro da configuração real que ele representa, penso que o termo “simulação” seja adequado ao exercício de explicitação do *objeto construído*, pois deixa claro ao leitor que se trata de um atalho

artificial, em relação à construção encaminhada pelo longo percurso descrito na pesquisa. É neste sentido que o leitor não encontrará aqui o objeto verdadeiramente construído, mas um simulacro, um “mapa” deste objeto.

Côncio da sempre limitada possibilidade de explicitação sucinta de um objeto bem construído, gostaria de simular mais um grau de construção do objeto desta investigação através da frase-síntese com que Italo Calvino (2004, p. 23) encerra a descrição de uma de suas cidades invisíveis, Zirna: “*A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir*”.

Quantas rupturas com o senso comum estão nesta frase-síntese de Italo Calvino; quanta riqueza em construção do objeto ela nos propicia! É assim que, valendo-se do surrealismo, Calvino propõe, primeiro, a inexistência da cidade, para, a seguir, criá-la por repercussão da memória, que repetindo, redundantemente, determinados símbolos, inaugura a existência da cidade. Então, é a memória vivenciada e conservada pelo transeunte que instaura a existência da cidade.

Tomando para construção do meu objeto de pesquisa a inversão surrealista criada por Calvino para descrever Zirna, direi que não se trata mais, como eu disse anteriormente, de ter por objeto as constelações imagético-simbólicas que são as representações de Ouro Preto, mas de tomar por objeto as memórias revisitadas pelos ouro-pretanos, que, por obsedância e repetição, configuram a representação da cidade. Assim, em um salto quântico, rompendo com um objeto evidente e real (Ouro Preto), pela assunção de um objeto surreal (a sua memória), a cidade que anteriormente era tomada por objeto de estudo cede lugar à mediação imagético-simbólica que a memória do ouro-pretano repete para fazer existir a cidade.

Fazendo das convicções de Calvino as minhas, penso que é conservando e re-transmitindo uma genuína e peculiar configuração da *memória da cultura* ouro-pretana, que a cidade de Ouro Preto se presentifica e se instala como figuração do real. Daí que, inspirado na frase-síntese de Calvino, posso dizer que o objeto desta investigação é a captura das imagens e dos símbolos redundantes que, repetindo-se obsessivamente, impregnam a *memória cultural*, isto é, a representação arquetípico-cultural – o *imaginário* – ouro-pretano.

Por intermédio desta ruptura com o imediato, com o evidente e com o real, importa menos a cidade em si materializada e concreta, do que a pregnância da memória imagético-simbólica que se faz sua representação. Neste sentido, são as configurações imagético-simbólicas que impregnam a *memória da cultura* ouro-

pretana – ou, o que dá no mesmo, que impregnam o *imaginário* ouro-pretano – que é o verdadeiro objeto desta investigação.

Mas a construção do objeto desta investigação não terminou por aqui. De posse do conjunto de imagens-símbolos verbais e não-verbais que configuram a *memória da cultura* ouro-pretana e aplicando em sua elucidação a hermenêutica semântico-simbólica, percebi que as constelações simbólico-imagéticas recriadas pela memória dos ouro-pretanos exprimiam uma relação muito estreita com a iconografia sacro-barroca presente nas Igrejas de Ouro Preto. Assim, as imagens e os símbolos do martírio, do Julgamento e da transitoriedade da vida que configuram os temas mais comuns da iconografia setecentista depositada nas Igrejas ouro-pretanas correspondem analogicamente às imagens mnemônicas que os narradores utilizam para criar sua representação da cidade na contemporaneidade.

Então, tomando por base de cotejamento entre estas duas fontes imagético-simbólicas a razão interpretativo-tradutora que funda o método de análise que proponho, direi que o objeto desta tese é a investigação da influência e da co-implicação da iconografia sacro-barroca, pertencente às igrejas barrocas de Ouro Preto, na constituição de um imaginário barroco que se prolonga até a contemporaneidade. Eis aqui, finalmente, o objeto genuíno desta investigação, que rompendo com o senso-comum e com o imediato, evidencia o que parece inverossímil e disparatado à primeira impressão. Afinal, não parece fora de propósito afirmar que as imagens-símbolos do setecentos continuam a subsidiar as representações contemporâneas da cidade de Ouro Preto para os ouro-pretanos?

Mas não será a impressão de um objeto *a priori* inverossímil, a evidência cabal do *objeto construído*? Só o objeto construído por uma pesquisa bem conduzida rompe com a asserção tomada como óbvia e factível de imediato. Assim, contra o real e contra a apreensão óbvia, factível e imediata, direi que o objeto genuíno desta pesquisa é a investigação de uma memória barroca de *longa duração* (Braudel, 1992), que estrutura imagetivamente e simbolicamente a cultura ouro-pretana, ainda hoje, na contemporaneidade.

O *objeto construído* assim objetivado contempla, aliás, a hipótese desta investigação: o espaço interno e o espaço externo – o espaço barroco – das Igrejas de Ouro Preto é o agente estruturante que educa a *longa duração* do imaginário barroco ouro-pretano?

Com isso reitero aqui a importância do dispositivo de análise escolhido pelo pesquisador na revelação do seu objeto de pesquisa, isso porque, repito, é partindo

de uma análise semântico-simbólica das representações imagéticas que configuram a *memória da cultura* ouro-pretana, que nelas percebo uma “pregnância barroca”, herança imagético-simbólica exortada pelo espaço interno (iconográfico) e pelo espaço externo (arquitetônico) das Igrejas ouro-pretanas.

Neste sentido, re-afirmo também o que quero dizer com a configuração “semântica” da análise que proponho, lembrando que a semântica é, para Durand (1993, p. 60-64), a significação da linguagem pelo seu uso pragmático, ao que eu poderia justapor, dizendo *mutatis mutandis*, que a memória barroca de *longa duração* que vou evidenciar como fundante da cultura ouro-pretana é função do “uso pragmático” da iconografia e da arquitetura das Igrejas de Ouro Preto.

Aliás, é através da adoção de um dispositivo analítico “semântico”, isto é, que vai à procura da significação decorrente do uso pragmático – cultural – da iconografia, que vou reiterar minha contraposição à perspectiva histórico-estilística de análise, que faz da iconografia sacro-barroca de Ouro Preto, um objeto imediato sem poder de revelação da cultura ouro-pretana.

Por fim, para concluir, gostaria de assinalar que a noção de *objeto construído* de Pierre Bourdieu é muito profícua não só para auxiliar a refletir sobre as razões de ser e as dificuldades de explicitação do objeto em uma investigação científica, mas, também, para nos ajudar a defender a convergência solidária de conceitos, teorias e métodos científicos, apesar das animosidades entre as escolas de pensamento. Neste sentido, penso que a história crítica das idéias científicas pode, salvaguardando as oposições, estabelecer uma conciliação das divergências e das antinomias localizadas no passado, rumo a um diálogo sempre solidário entre as diferentes matrizes epistemológicas que configuram o pensamento humano.

A este respeito, gostaria de fazer da citação abaixo, mais uma das profissões-de-fé que sustentam esta investigação, porque à guisa de Bourdieu, penso que construir uma pesquisa científica é um trabalho difícil e árduo demais para que se possa recusar configurações teórico-metodológicas coerentes e pertinentes à construção do objeto. Neste sentido, à luz de Bourdieu, colocando a construção coerente e rigorosa do objeto de pesquisa acima da rigidez sectária, vou defender, ao longo desta investigação, a utilização de noções, teorias, métodos e práxis, a despeito das animosidades entre as diferentes escolas de pensamento:

É preciso desconfiar das recusas sectárias que se escondem por detrás das profissões de fé demasiado exclusivas e tentar, em cada caso, mobilizar todas as técnicas que, dada a definição do objecto, possam parecer pertinentes e que, dadas

as condições práticas de recolha dos dados, são praticamente utilizáveis. (...) Em suma, a pesquisa é uma coisa demasiado séria e demasiado difícil para se poder tomar a liberdade de confundir a *rigidez*, que é o contrário da inteligência e da invenção, com o *rigor*, e se ficar privado deste ou daquele recurso entre os vários que podem ser oferecidos pelo conjunto das tradições intelectuais da disciplina – e das disciplinas vizinhas: etnologia, economia, história. Apetecia-me dizer: “É proibido proibir” ou “Livrai-vos dos cães de guarda metodológicos”. (Bourdieu, 1989, p. 26)

1.4 Questões estilísticas

Algumas observações quanto ao estilo de escrita desta tese devem ser ainda consideradas para finalizar este capítulo. A primeira é a ausência de notas de rodapé ao longo de todo o texto, o que se justifica por uma opção de priorizar a articulação das idéias, minimizando as fragmentações que denotam uma certa independência em relação ao contexto trabalhado. Ademais, a minha opção por prescindir das notas impôs à escrita um interessante mecanismo de seleção do que era prioritário e do que não fazia falta à compreensão do texto.

Considerando que o uso de notas de rodapé se deve normalmente ao esclarecimento de questões teóricas, tentei sincronizá-las no corpo do texto, optando freqüentemente pela tradução do jargão técnico ao longo do percurso, tornando, assim, o texto mais dialógico, informal e de compreensão mais fácil pelo leitor não iniciado nos estudos do imaginário. Devo admitir que esta área temática adota um certo hermetismo e muitos purismos em seu vocabulário, o que muito dificulta sua compreensão e, conseqüentemente, sua utilização heurística.

No esteio desta mesma tendência de priorizar uma articulação mais dialógica do raciocínio lógico-dissertativo, optei por apresentar as fontes de pesquisa, os conceitos e as teorias imprescindíveis à leitura destas fontes no exato momento em que forem fundamentais ao andamento do texto.

Portanto, o leitor não encontrará uma seção exclusiva de métodos, teorias e conceitos, separada da articulação argumentativa vinculada à análise das fontes; ao contrário, conceitos, teorias, métodos, análises e sínteses aparecerão co-implicados, estruturados pela discussão em andamento, de modo a minimizar a distância entre as fontes de pesquisa e as concepções que estruturam sua leitura.

Do mesmo modo, o leitor não deve se preocupar com a compreensão *a priori* dos conceitos utilizados nesta pesquisa, porque, ou eles se esclarecerão pelo uso, e/ou serão discutidos teoricamente mais adiante, ainda que esta explicitação se

encontre distante da primeira utilização do conceito (que aparecerá, normalmente, grafado em itálico). É que, a meu ver, as “retomadas” – principalmente as que se sucedem ao uso repetido de um conceito em questão – têm valor estilístico e didático-metodológico na consecução da compreensão conceitual.

É importante registrar ainda que a incessante busca por um texto mais narrativo, dialógico e poético – mas que em sua trama, propiciasse análises e sínteses – foi o motivo que mais impulsionou a realização desta pesquisa. Aliás, devo confessar que o maior entusiasmo para a realização desta pesquisa vinha de um desejo de lançar-me à descoberta estilística.

Isso mostra, talvez, que o desejo de descoberta de outros modos de expressão e de novos gêneros e estilos discursivos pode muito bem suscitar o ímpeto para a realização de uma pesquisa científica, na contra-mão da rígida disciplina discursiva exigida pela academia.

ICONOGRAFIA DOS MEDOS DA MORTE NA
ARTE SACRO-BARROCA OURO-PRETANA:
A PERSISTÊNCIA DO IMAGINÁRIO BARROCO

2.1 As faces da morte em Ouro Preto: da iconografia sacro-barroca ao imaginário barroco ouro-pretano

Não calques o jardim
nem assustes o pássaro.
Um e outro pertencem
aos mortos do Carmo.

Não bebas nesta fonte
nem toques nos altares.
Todas estas são prendas
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos
ou no olho da talha,
olha: o que está vivo
são os mortos do Carmo.

(Carlos Drummond de Andrade, 2001, p. 75)

Quem lê e escuta na solidão da noite os versos acima não passa incólume ao frio na espinha – reflexo inconsciente do medo – à medida que lentamente os percorre. E quanto mais lentamente se vai, maior a surpresa, maior o embate, como se, de chofre, encontrássemos ao fim do trajeto que recém se esboça, tão-somente, a existência que se aniquila. A temporalidade dos versos é curta: rapidamente se evidencia a chegada ao fim.

É ilusória a tranqüilidade que brevemente se assinala no jardim iluminado pelo brilho do pássaro – paisagem onírica de uma imaginação do repouso – porque, uma névoa branca e densa, logo vem converter o deleite em terror. Eis que, num curto tempo, a narrativa altera seu rumo, e, Drummond faz com que reminiscências fantasmagóricas dos mortos surjam como que do jardim, do pássaro, da água da fonte e do altar. Assim duplicados – espectros *versus* seres e objetos do mundo dos vivos – o poeta lembra a existência implacável da morte, que, como sombra, a todos acompanha e conduz.

Drummond, em seu poema “*Estampas de Vila Rica*”, do qual transcrevemos a seção “*Carmo*”, não surpreende tanto por considerar o jardim, o pássaro, o jorro da fonte e o altar como manifestações vívidas da sombra dos mortos outrora sepultados, senão por dizer: “*olha: o que está vivo são os mortos do Carmo*” – a inversão é, obviamente, proposital.

É assim que o vigilante olho da talha barroca da Igreja do Carmo, do qual nada escapa, como um guardião do inexorável segredo dos mortos sepultados, vem

revelar a inversão copernicana que Drummond propõe poeticamente ao imaginário ouro-pretano: os mortos vivem; os vivos jazem.

Quem esteve ou está em Ouro Preto, entregue à vivência das múltiplas poéticas do espaço, sente, à luz da narrativa do poeta, o terrível e temível estranhamento de que já “não é”. E, não há quem visite a cidade que não narre um “quê” lúgubre como se estivesse diante de seu próprio luto, como se ao pisar sobre as almas, não rememorasse o ulterior derradeiro fim.

Tão bem capturada por Drummond, esta representação do futuro de morto no presente do vivo, esta presentificação da morte nos vivos, esta confusão temporal que enreda, através do duplo, o vivo e o jacente, é uma das raízes mais profundas da memória da cultura ouro-pretana.

Par e passo deste arcaísmo do imaginário ouro-pretano, que não distingue claramente a feição dos vivos da dos mortos, que anuncia o reinado dos mortos sobre os vivos, está Adelma, uma das cidades imaginárias de Ítalo Calvino:

No cais, o marinheiro que pegou a corda no ar e amarrou-a à abita parecia-se com um dos meus soldados, que já morrera. Era a hora da venda de peixes no atacado. Um velho coloca uma cesta de ouriços numa carreta; pensei reconhecê-lo; quando me voltei, ele desaparecera num beco, mas me lembrei de que ele se parecia com um pescador que, velho já à época em que eu era criança, não podia mais pertencer ao mundo dos vivos. Fiquei perturbado com a visão de um doente febril encolhido no chão com um cobertor sobre a cabeça: poucos dias antes de morrer, meu pai tinha olhos amarelados e a barba hirsuta exatamente iguais aos dele. (Calvino, 2004, p. 89)

Tudo se mistura na descrição que Marco Polo faz de Adelma a Kublai Khan. O passado traz a morte ao presente e, presentificando-a, torna fantasmagórica toda a representação da cidade, como se todos os habitantes fossem reminiscências de mortos na memória do seu descobridor.

Assim como Adelma é uma cidade sitiada pelos mortos, também em Ouro Preto, são eles que velam; a cidade lhes pertence. É neste sentido que, em Ouro Preto, ninguém escapa ileso à estranha sensação de, pela ruptura temporal, viver ao mesmo tempo em dois lados – o dos vivos e o dos mortos.

Mobilizado por tamanha incerteza existencial – condição geradora de medo e de angústia – urge que se interrogue: de que lado estou?; sou eu vivo ou morto? É que como Ouro Preto, Adelma traz à tona o medo antiqüíssimo de se ter morrido e não se ter tomado consciência de que se morreu. É a confusão vivida por Marco Polo ao refletir sobre Adelma:

Acabara de chegar a Adélma e já era um deles, passara para o lado deles, confuso naquele vacilar de olhos, de rugas, de trejeitos. Pensei: “Talvez Adélma seja a cidade a que se chega morrendo e na qual cada um reencontra as pessoas que conheceu. É sinal de que eu também estou morto”. (Calvino, 2004, p. 89)

Desobedecendo o lema-tabu de La Rochefoucauld que dizia que “para o Sol e para a morte não se podia olhar de frente”, os habitantes de Ouro Preto e de Adélma pagam o pesado tributo de não distinguirem, com perfeita acuidade, a condição de jacente da de vivente – estranha indistinção, que obnubila e incomoda a consciência dos transeuntes das cidades modernas, desacostumados com tal imprecisão.

Com isso queremos assinalar que, em Ouro Preto, paira uma certa indistinção e imprecisão entre os limites do mundo dos vivos e o dos mortos que vai se manifestar, na linguagem corrente, por expressões que qualificam a cidade de “lúgubre”, “pesada”, “sombria”, “misteriosa”, “sobrenatural”, “fantasmagórica” e “inóspita”, e, não há morador que não comente a restrição que a cidade impõe à entrada dos sensitivos, que, segundo dizem, não suportam a promiscuidade com a alma dos mortos que vagam pela cidade.

Tal promiscuidade entre vivos e mortos, fonte de medo e terror, é bem narrada por Guiomar de Grammont:

Nossa cultura contemporânea vai afastando a idéia de morte dos próprios mortos. Em Ouro Preto, não. O morto em Ouro Preto é sempre seu vizinho. Está perto, mostra a sua presença. Está nas gavetas, nas paredes, está nas Igrejas. Você atravessa as Igrejas, para ir à sua casa, e, lá estão, atrás, os mortos. Estão juntos aos vivos, o tempo todo. Então, eu tinha sonhos, fantasias, medo o tempo todo. Eu tinha, sobretudo aqui em Ouro Preto, terror noturno.

Este depoimento é fundamental, porque ilustra, magistralmente, tanto a indistinção entre o mundo dos vivos e dos mortos que circunscreve o imaginário ouro-pretano, quanto sua consequência imediata: o sentimento de medo e de pavor gerado pela promiscuidade entre estes mundos. E não se trata aqui do humano, e, para sempre inolvidável medo da morte, mas da persistência de um arcaísmo que conduz, ainda hoje na contemporaneidade, uma promiscuidade *sui generis* entre as representações de vida e de morte na cidade de Ouro Preto.

Para evidenciarmos o anacronismo implicado no frágil delineamento entre o universo dos vivos e dos jacentes vivido e professado pelo imaginário ouro-pretano, lembremos, de passagem, o conceito de *morte interdita* de Philippe Ariès, que vai justamente denunciar o escamoteamento e o silenciamento da morte nas

sociedades contemporâneas. Para este autor, o século XX condecorou a clandestinidade, a dissimulação, a burocratização e a assepsia da morte:

Há mais ou menos um terço de século, assistimos a uma revolução brutal das idéias e dos sentimentos tradicionais. Na realidade, trata-se de um fenômeno absolutamente inaudito. A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição. (Ariès, 2003, p. 84)

Esta interdição à morte, ao morto e aos sentimentos ligados à morte como a dor e o luto representam o avesso desta proximidade, deste cara-a-cara com a morte, desta promiscuidade entre vivos e mortos, diariamente vividos e professados pelo imaginário ouro-pretano. Sim leitor, o que encontramos como fundante na pesquisa do imaginário ouro-pretano é uma estranha e anacrônica presença da morte que contradiz a moldura cultural da contemporaneidade.

E aqui é preciso deixar registrado um fato que me deixou perplexo logo à chegada das primeiras pancadas de chuva que rompem a longa estiagem do inverno ouro-pretano. Tendo a esta altura um contato mais próximo com as crianças que residiam na Rua dos Paulistas (no bairro de Antônio Dias), soube que elas, logo após as pancadas mais fortes, corriam para espiar por entre as grades dos portões dos vários cemitérios da cidade, à procura de ossos de mortos que porventura tivessem se desenterrado com a enxurrada. Foi através deste fato que, mais tarde, entendi a estranha afixação de Pedro Nava (1984, p. 130) pelas águas dos rios subterrâneos que drenam a substância calcária dos mortos sepultados: *“Rios que pela vida subterrânea dos lençóis-d’água drenam do solo das igrejas e da terra dos cemitérios a substância calcária de meus parentes”*.

Para problematizarmos a peculiaridade desta promiscuidade com a morte e com os mortos que se faz presente em Ouro Preto, ainda hoje, na contemporaneidade, lembremos que o nascimento da higienização e da assepsia do espaço urbano – marco capital do distanciamento imposto à morte – remonta o final do século XVIII, época em que aparece em França (1780) a migração dos cemitérios para a periferia da cidade. É o nascimento da política de controle sanitário que visava separar definitivamente o universo dos vivos do dos mortos, analisada por Foucault:

A individualização do cadáver, do caixão e do túmulo aparece no final do século XVIII por razões não teológico-religiosas de respeito ao cadáver, mas político-sanitárias de respeito aos vivos. Para que os vivos estejam ao abrigo da influência nefasta dos mortos, é preciso que os mortos sejam tão bem classificados quanto os vivos ou

melhor, se possível. (...) Pois é preciso esquadrihar, analisar, reduzir esse perigo perpétuo que os mortos constituem. (Foucault, 2004a, p. 89-90)

Através dos apontamentos supracitados de Ariès e Foucault, iremos defender a persistência de um arcaísmo que paira sob Ouro Preto, porque tanto o silenciamento da morte apontado por Ariès, quanto o controle político-sanitário analisado por Foucault, não têm pregnância na cultura ouro-pretana, que continua a professar a promiscuidade dos seus mortos com seus vivos, tanto quanto instaura um medo contínuo da morte vivido enfaticamente por moradores e por turistas mais sensíveis às mensagens que emanam de determinados espaços da cidade.

A questão que imediatamente se levanta é: por que a obsessão pelo tema da morte e por que da persistência deste imaginário promíscuo entre vivos e mortos que assistimos na cultura ouro-pretana, à revelia da ética e da estética contemporâneas?

A resposta a esta questão é o que orienta, justifica e objetiva a discussão proposta por este longo capítulo: dada a persistência do tema da morte na cultura ouro-pretana, investigaremos o repertório de imagens que suscita – o melhor seria dizer, impõe – esta tendência obsessiva (a ser desenvolvida nas próximas quatro seções), verificando, a seguir, como o imaginário atual do ouro-pretano incorpora, conserva e comunica tal repertório (última seção deste capítulo). Deste modo, pretendemos investigar a pregnância da iconografia sacro-barroca na formação do imaginário ouro-pretano.

Para tratar o problema com maior objetividade, diremos que nosso objetivo neste capítulo é o de evidenciar as fontes de imagens – inventariar as imagens – que promovem a representação *sui generis* do tema da morte em Ouro Preto. Em segundo lugar, iremos evidenciar a convergência do inventário realizado com as imagens protagonizadas por narradores da cidade, com o objetivo de evidenciar a persistência desta memória imagético-simbólica no imaginário ouro-pretano.

Sistematizando o que dissemos, temos três objetivos principais, sendo o terceiro prova comprobatória da plausibilidade dos outros dois: 1) evidenciar uma iconografia dos medos da morte, encontrando as fontes de imagens que inspiram o terror e a angústia da morte (o que chamaremos de *fonte externa*); 2) descrever as representações contemporâneas do imaginário ouro-pretano, utilizando como fonte, as imagens verbais e não-verbais narradas pelos moradores da cidade (o que chamaremos de *fonte interna*); 3) verificar se a iconografia dos medos da morte

(fonte externa) é o núcleo gerador das representações atuais do imaginário ouro-pretano (fonte interna).

Pensamos, assim, que será possível mapear um circuito de imagens e símbolos, desde a influência do núcleo gerador (a iconografia), até a sua introjeção ao nível do imaginário contemporâneo do ouro-pretano, isto é, pretendemos evidenciar como a iconografia (fonte externa) aparece *trans-traduzida* em representação do imaginário atual do ouro-pretano (fonte interna).

Vejam os aqui que, apesar do termo “tradução”, do latim, *traductione*, já querer dizer, etimologicamente, “ato de conduzir além”, para assinalar o recorte diacrônico que queremos investigar, desde o setecentos até a atualidade, preferimos o termo “trans-tradução”, que, pela adição do prefixo “trans”, reforça a idéia de “movimento para além de”. Neste sentido, embora pleonástica, esta expressão nos pareceu concretizar vernaculamente a extensão da transposição que pretendemos realizar, desde as representações imagético-simbólicas do setecentos, até a configuração contemporânea do imaginário ouro-pretano.

Lembremos que os três objetivos expostos neste capítulo se coadunam com a proposta geral desta investigação em referência a seu objeto e a sua hipótese, seja porque efetivam a pesquisa do imaginário de uma cidade histórica, incluindo aí a criação de uma metodologia para consecução desta modalidade de investigação, seja no sentido de mostrarem como o espaço, no caso aqui, o artístico-arquitetônico, é determinante para a construção do imaginário ouro-pretano, isto é, como o “*tópos*” molda, conduz, governa – educa – o imaginário ouro-pretano.

Aliás, podemos defender, desde já, a influência deste “*tópos*” arquitetônico na modelização de um tipo peculiar de imaginário. É o que a pesquisadora Adalgisa Campos (1994, p. 1), em sua tese de doutoramento, denomina de cultura barroca: “*o ir e vir de Belo Horizonte aos núcleos de origem setecentista, que continuam muitas vezes intocados pela experiência plena da modernidade, permitiu-nos verificar em alguns exemplos a existência de uma cultura barroca em estado residual*”.

Par e passo ao que pretendemos mostrar, parece que também para Adalgisa Campos, o *tópos* setecentista impõe uma resistência ao paradigma pós-moderno, moldando e modelizando uma peculiar tipologia cultural denominada pela autora de “*cultura barroca em estado residual*”, que nós preferimos nomear de “*memória cultural barroca*” ou “*imaginário barroco*”.

Por fim, evidenciados os objetivos deste capítulo, precisamos retornar ao título para esclarecê-lo, e, assim, situarmos o que apresentaremos nas seções que

se seguem a esta introdução. Falamos de uma “*iconografia dos medos da morte na arte sacro-barroca ouro-pretana*”, o que exige duas considerações adicionais: 1) porque dissemos “iconografia dos medos da morte” e não simplesmente “iconografia da morte”, como seria esperado; 2) porque utilizaremos a arte sacro-barroca ouro-pretana para consecução dos nossos objetivos.

Há duas razões para interpormos o termo “medos” (no plural) entre “iconografia” e “morte”. A primeira é que a redundância das imagens que constituem a iconografia que recolhemos conduziu à organização de quatro tipos diferentes de medos em relação à morte: 1) imagens que expressam o tema da morte-martírio e que trazem o medo da – e, a salvação pela – dor física; 2) imagens que veiculam a arte de bem morrer – *ars moriendi* – e que comunicam o medo do Julgamento e da condenação no momento da morte; 3) imagens macabras e aquelas que trazem o emblema da *vanitas* (vanidade) e que exortam à angústia da transitoriedade, isto é, ao medo da interrupção imprevista, inesperada e súbita da vida; 4) imagens da animalidade devorante, que vão inspirar a angústia diante da morte, o medo do Julgamento e o medo da danação.

Assim, após organizarmos a iconografia recolhida, utilizando como chave de classificação domínios distintos do medo da morte, nos pareceu mais exato e plausível dizer “iconografia dos medos da morte”, ao invés de “iconografia da morte”, isso porque “medos” vêm aqui discriminar quatro significados específicos com que as fontes externas expressam sua relação com a morte. Ademais, são estas quatro modalidades, em torno das quais gravita o tema da morte, que melhor se relacionam com as imagens trans-traduzidas que constituem o imaginário ouro-pretano (apresentadas na última seção deste capítulo).

Um segundo motivo para utilizarmos “os medos da morte” como categoria que captura domínios distintos do imaginário da morte se deu por influência da obra “*História do medo no Ocidente*” de Jean Delumeau. Nesta obra, para investigar a gênese do medo enquanto fenômeno cultural e social da civilização Ocidental, Delumeau propõe a transposição do conceito de medo individual (aquele vivido pelo indivíduo), para o de medo vivenciado coletivamente.

Na categoria de medo coletivo estão tanto os medos espontâneos sentidos por amplas frações da população (medo do mar, de fantasmas, da noite, da peste, das sedições e da fome), quanto aquele introduzido pelos conselheiros espirituais da coletividade, isto é, pelos homens da Igreja (medos escatológicos, medo de Satã e de seus agentes: o muçulmano, o judeu e a mulher).

Interessa-nos, particularmente nesta pesquisa, evidenciar como é que Delumeau vai dissecar o medo coletivo do *corpus* que constitui as experiências de medo como um todo. Para isso, o autor apresenta um interessante recorte com a intenção de separar o medo individual do medo coletivo, propondo como *leitmotiv* do medo coletivamente vivenciado, a repetição obsessiva da ameaça:

Atitude bastante habitual que subentende e totaliza muitos pavores individuais em contextos determinados e faz prever outros em casos semelhantes. (...) O medo é aqui o **hábito** que se tem, em um grupo humano, de temer tal ou tal ameaça (real ou imaginária). (Delumeau, 1996, p. 24, grifos meus)

Se a gênese do medo coletivo está em uma atitude habitual, porque praticada repetidamente, seria importante interrogar o que deflagrou aquelas quatro categorias de medos que estruturam o imaginário da morte ouro-pretano. Em outras palavras, considerando a importância da “ameaça obsessiva” como motivo condutor do medo coletivo, seria preciso perguntar: em que instância está representada a “ameaça obsessiva” que instaurou os medos coletivos da morte no imaginário ouro-pretano?

Esta pergunta, que tem o dever de esclarecer quais seriam as fontes externas, tem como resposta, as imagens que compõem a iconografia sacro-barroca das Igrejas ouro-pretanas.

Aqui é importante assinalar que este poder da imagética sacro-barroca em conduzir à mentalidade barroca – premissa que vamos adotar para explicar a persistência dos medos da morte no imaginário ouro-pretano – tem sua coerência e sua plausibilidade assegurada graças ao poder de persuasão que a arte sacra adquire na contra-reforma, como defendem tanto Werner Weisbach, quanto Santiago Sebastián, dois estudiosos que pensam o barroco como arte patrocinada ideologicamente pela contra-reforma.

Assim, aliada a esta premissa que considera a iconografia barroca como sistema modelizante de um tipo determinado de configuração do imaginário – o imaginário barroco –, está a opinião de Weisbach (1948, p. 60): “*la contemplación constante de las obras de arte de las iglesias hacía imposible que la fantasía de los devotos fuese excitada de otro modo que por las figuraciones plásticas que tenían siempre ante los ojos*”. Neste sentido, vamos defender que é por ressonância da eloquência e do poder de pregnância das imagens, que a iconografia barroca vai moldando o que chamamos de imaginário barroco.

É que o barroco propõe uma finalidade retórica para artes visuais que decoram os templos, aproveitando-se da fruição estética para dominar, capturar e

doutrinar os fiéis que se comunicavam com estas imagens, como, aliás, evidencia Ceballos: *“el arte cesaba de concebirse como un objeto de puro deleite estético, para convertirse en un formidable instrumento de propaganda orientado a la captación de las masas”* (Sebastián, 1981, p. 10).

Assim, a retórica – a arte de persuadir – passa a não ser mais exclusividade dos discursos escrito e falado, porque, com o barroco, a retórica passa a se projetar sobre os domínios da linguagem arquitetônica e das artes plásticas. É o que expressa, em seu tratado teórico, o pintor Federico Zuccaro, primeiro presidente da Academia São Lucas em Roma: *“nadie puede negar que un cuadro bien pintado mueve poderosamente la devoción y la disposición de ánimo, y que una historia pintada conmueve más que el mero relato de ella”* (Weisbach, 1948, p. 59).

Este investimento na capacidade de persuasão das artes plásticas e da arquitetura é a grande empresa do barroco. Combatendo a atitude antiimaginativa e a iconoclastia da Reforma, a igreja da contra-reforma vai afirmar a importância da demonstração visual, em maior grau até do que o uso da palavra escrita e falada. É justamente este uso da imagem como metáfora epistemológica do texto litúrgico que é recomendada pela vigésima quinta sessão do Concílio de Trento (1563):

Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben de ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas. (Sebastián, 1981, p. 62-63)

Imagens como instrumento de persuasão e com fins de doutrinação: eis aí exposto o principal argumento que dá plausibilidade para elegermos, como expoente máximo do que chamamos de fonte externa, a iconografia sacro-barroca depositada nas Igrejas setecentistas ouro-pretanas.

Embora para situarmos a fonte externa sob o domínio da iconografia sacro-barroca ouro-pretana, estejamos argumentando sobre o poder retórico vinculado às artes visuais do barroco europeu, acreditamos que, também o barroco mineiro, persuade e doutrina através de sua eloquência simbólico-imagética.

Se assim for, reuniremos, neste capítulo, argumentos para evidenciar o poder de persuasão e de doutrinação do barroco mineiro, tema que não encontramos desenvolvido nas referências que consultamos. Bem ao contrário, a pesquisadora

Adalgisa Campos, em sua tese de doutoramento, rechaça o barroco mineiro enquanto arte retórica e persuasória:

É arriscado considerar que no barroco, notadamente aquele que viceja nas Minas, haja inclinação para representar cenas patéticas e traumáticas – martírios, motivos macabros, corpos em decomposição, almas sendo supliciadas por serpentes e demônios. Eivados de intenção retórica e persuasória, tais motivos não têm lugar expressivo no conjunto das artes da Capitania. (Campos, 1994, p. 53)

Sobretudo em nossa última seção, quando evidenciarmos o poder da iconografia em modelizar a memória cultural, explicando a persistência do imaginário barroco na contemporaneidade, reuniremos argumentos para contestar a fraca “*intenção retórica e persuasória*” dos motivos presentes na iconografia sacro-barroca ouro-pretana, conforme propõe Adalgisa Campos.

Bem ao contrário da conclusão da autora, vamos evidenciar, nas quatro seções que se sucedem, como uma leitura semântico-simbólica da iconografia sacro-barroca recolhida em Ouro Preto é condição *sine qua non* para revelar a eloquência persuasória do barroco mineiro, ainda sob o estereótipo de “arte ingênua”, quando comparado ao barroco europeu.

2.2 Iconografia do martírio: o sofrimento físico e sua função redentora

As festas dos nossos oragos preferidos. São Francisco dos estigmas sangrentos. Nossa Senhora das Dores. Jesus. Não o das criancinhas, o do Templo com os doutores, o da adúltera, o do Sermão da Montanha, o das Bodas de Canaã, o da Transfiguração, nem o da Ressurreição – mas o da Agonia do Horto, o da Flagelação, o da Coroa de Espinhos, o do Escárnio, o da Cana Verde, o das Quedas, o da Crucificação, o da Descida da Cruz, o Senhor Morto. (Pedro Nava, 1984, p. 128)

O leitor atento, ou melhor, o leitor que compreendeu a diferenciação entre a fonte externa e a fonte interna, que nos esforçamos para explicitar na seção anterior, por certo estranhará a epígrafe que utilizamos para iniciar esta seção.

A narrativa dramática de Pedro Nava, sobre os santos de predileção da fé mineira, reporta-se já a um modo de apropriação da iconografia barroca, e, portanto, se constitui como exemplo emblemático da fonte interna, isto é, já representa uma conformação – uma urdidura – do imaginário mineiro, porque propõe uma trans-

tradução da iconografia dos santos martirizados, presentes na memória do autor. É assim que, para os efeitos desta pesquisa, a fonte interna é sempre re-criação, *imagem-lembrança* (Freitas, 2006b, p. 57-65), memória arquetípica revisitada pela cultura, trans-tradução de uma iconografia (fonte externa).

Mas por que escolheríamos uma epígrafe deslocada de seus propósitos para inaugurar esta seção? Há uma boa razão para isso. É que esta seção não conseguiu inventariar imagens suficientemente significativas sob o tema do martírio, a ponto de fundamentar as expressivas representações deste tema no imaginário ouro-pretano.

Por isso, por dever de honestidade, devemos assumir: nosso inventário sobre a iconografia do martírio não é tão bem sucedido a ponto de poder explicar a pregnância deste tema no imaginário ouro-pretano. Então, quisemos apresentar precocemente, através da epígrafe acima, a justificativa do desenvolvimento deste tema nesta seção, ainda que o leitor mais exigente, talvez não se convença dele através da iconografia inventariada, como gostaríamos. Esta seção, carecendo de uma iconografia consistente, pede ajuda às fontes internas para poder se justificar.

Neste sentido, o curto fragmento narrado por Pedro Nava é suficiente para evidenciar a morbidez, o apego ao espetáculo físico da dor e do sofrimento, que é um dos traços do imaginário ouro-pretano, e, talvez, de um modo geral, do mineiro (habitante de Minas Gerais) nascido sob a cultura barroca. Reiteremos aqui a hipótese geral desta tese que queremos provar, do espaço arquitetônico como o grande inspirador do imaginário ouro-pretano.

Mas, se queremos caracterizar o imaginário ouro-pretano pela pregnância da morbidez, à guisa de Nava, no sentido do gosto pelo sofrimento, pela agonia, pelo sangue e pelo suplício dos santos martirizados e do Cristo crucificado, devemos, inicialmente, aprofundar “o que é” o suplício.

Investigando a prática das penalidades corporais dolorosas e atrozes na instituição de um código jurídico da dor no século XVIII, Michel Foucault, em sua obra “*Vigiar e punir*”, apresenta uma interessante reflexão sobre a razão de ser do suplício a serviço do direito penal:

Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar, hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o

grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, através do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonies*. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. (Foucault, 2007, p. 31)

O suplício é “*graduação calculada de sofrimentos*”, “*arte de reter a vida no sofrimento*”, “*arte quantitativa do sofrimento*”, isso porque a intensidade da dor – o grau de suplício – é atribuída ao condenado pela justiça penal, em proporção à gravidade do crime e ao nível social da vítima.

Desta definição de Foucault, interessa-nos reter aqui que o suplício é uma imposição do sofrimento e da agonia à vítima, com finalidade punitiva, cujo grau é estipulado em proporção direta ao delito cometido pelo réu. Trata-se de uma definição moderna de suplício, porque foi desenvolvida por Foucault a partir do contexto específico das práticas da justiça penal no século XVIII.

Apesar disso, a definição de Foucault, proposta quase quinze séculos mais tarde, guarda relação com a definição de martírio proposta pelo *Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs* (2002) que se refere ao contexto do século I ao III: época da perseguição ao cristianismo, e, de seus seguidores, pelo império romano. Este dicionário vai apresentar o verbete martírio como: “*todo sofrimento físico e psíquico de um crente*” (p. 895).

Vejamos que tanto o significado de suplício na acepção de Foucault, como o de martírio no contexto dos primeiros séculos da nossa era, situam a dor física e o sofrimento corporal como motivos condutores da pena. Mas há uma diferença cabal entre estes dois significados, porque é exclusivo do contexto cristão exortar o amor ao suplício, o fascínio e a idolatria à dor, sentimentos mórbidos recorrentes em Pedro Nava e que nós encontramos no imaginário de Ouro Preto. É assim que este fascínio pela dor do martírio, que faz do supliciado, mártir – do latim “*martyr*”, “*martyris*”: testemunha de fé – é inaugurado pelo contexto cristão:

No fundo, é de se admirar que o termo “testemunha” (*martys*) comece, a partir do século II, a designar, na linguagem cristã, exclusivamente o crente que sofre e morre por causa de sua fé; “a simples” testemunha será então chamada de “confessor”. A única explicação plausível desta mudança na terminologia está em admitir que o próprio espetáculo do martírio é visto como um “testemunho”: os sofrimentos e a morte do mártir são a manifestação da força da ressurreição, porque nos mártires Cristo sofre e vence a morte. (Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs, 2002, p. 895)

É no contexto cristão que se correlaciona o martírio ao testemunho de fé; então é que o mártir cristão será aquele que sofre e morre, consentida e resignadamente, por – e, em – Cristo: Eros e *Thánatos* indissociáveis. Tanta dor, tanto sofrimento, tanta agonia se lembrarmos os três primeiros séculos da nossa era, época da perseguição aos cristãos que culminou, só para citar alguns, na degolação de São João Batista, no apedrejamento de Santo Estevão, em São Vital enterrado vivo, em São Sebastião crivado de flechas, em São Lourenço assado sobre uma grelha, em São Bartolomeu escorchado vivo... não é assustador demais? Assim, embora no contexto do início do cristianismo, tenhamos flagrado a fé como união essencial entre a paixão (Eros) e a morte (*Thánatos*), é preciso que interroguemos: frente ao espetáculo da dor, como explicar a submissão voluntária do supliciado ao martírio?

É que no contexto do início do cristianismo, se acreditava que o martírio tinha valor propiciatório no perdão dos pecados do mártir através do “batismo de sangue”. As referências que encontramos a respeito desta função redentora do martírio, que incitava as testemunhas fiéis e verazes à imitação da dor vivida por Cristo, estão relacionadas à ascese direta ao céu.

Aos mártires está reservada a libertação tanto da descida ao lugar dos tormentos eternos (Inferno), quanto da permanência no lugar de expiação dos pecados. Estas idéias são defendidas nas seguintes excertos retirados do Dicionário Patrístico: 1) *“todos os homens, salvo os mártires que a Igreja praemittit ad Patrem devem descer ao Hades para ali esperar a ressurreição”* (p. 713); 2) segundo Tertuliano: *“à exceção dos mártires, há, para todas as almas em geral um lugar onde há ‘et supplicia iam illic et refrigeria’* (p. 713); 3) segundo Clemente: *“São Pedro e São Paulo foram diretamente para o ‘lugar santo’ para encontrar ali a companhia dos mártires e santos”* (p. 787); 4) *“Pensa-se que os mártires chegam diretamente à felicidade; os não-mártires, ao invés, devem antes expiar as culpas pós-batismais numa espécie de sheol”* (p. 1203).

E, mais, para além da ascensão direta do mártir ao céu, segundo o Dicionário Patrístico (2002, p. 895), o martírio estende sua graça a toda comunidade cristã, através da reconciliação dos penitentes, intercessão pelos vivos e expulsão do diabo. Assim, para além de beneficiar o mártir, o martírio institui uma função missionária, salvífica e litúrgica: *“a igreja primitiva reconhecia aos mártires, por causa de sua profissão de fé, o poder de intervir em favor dos pecadores, para obter a mitigação, se não a remissão das penas impostas pela igreja”* (p. 1252) e, ainda:

“até o fim do século IV somente os mártires eram objetos de honra e de culto” (p. 897). É assim que, por intermédio do cristianismo, o martírio – o sofrimento e a agonia consentidos pelo supliciado – traz por corolário uma função redentora para o mártir, cujo benefício se estende a toda comunidade de fiéis.

Mas, se de um lado, o martírio representava, como modernamente diz o historiador da morte Philippe Ariès (2003, p. 65, 147-148), um “erotismo-macabro” – uma união essencial da paixão com a morte –, por outro lado, a representação iconográfica das cenas de martírio não era comum à época da vigência das perseguições sangrentas, como informa, novamente, o Dicionário Patrístico:

Na arte cristã mais antiga, proverbialmente alegre e positiva, evitam-se cenas tristes ou violentas, inerentes, por exemplo, à *passio Christi*, excetuando-se talvez a dita cena de *Coronatio* em Pretextato e as que reproduzem simbolicamente o santo sepulcro nos chamados sarcófagos da paixão. Pelo mesmo motivo, raras são, nos tempos mais antigos, as cenas de martírio propriamente dito ou *pro tribunali*, em comparação com as que cobrem os mártires em situações de apoteose, coroação, ou entrada no paraíso. (p. 902)

Se é verdade, como diz o Dicionário Patrístico, que há uma predileção pelas cenas de redenção e uma exiguidade da iconografia do suplício na arte antiga cristã, ao contrário, veremos a exaltação do tema do martírio, imbuído do fascínio pela representação do sangrento, do violento e do cruel, mais de um milênio depois, entre os séculos XV e XVII, como expõe Delumeau:

A pintura maneirista, à espreita dos espetáculos malsãos, transmite aos artistas contemporâneos da Reforma católica esse gosto pelo sangue e pelas imagens violentas. Sem dúvida, jamais foram pintadas nas igrejas tantas cenas de martírios, não menos obsedantes pelo formato da imagem quanto pelo luxo de detalhes, como entre 1400 e 1650. Os fiéis só tiveram o embaraço da escolha: apresentavam-lhes santa Ágata com os seios cortados, santa Martine com o rosto ensangüentado por unhas de ferro, são Liévin cuja língua é arrancada e lançada aos cães, são Bartolomeu que é esfolado, são Vital que é enterrado vivo, santo Erasmo de quem desenrolam os intestinos. (Delumeau, 1996, p. 30)

Com uma dramaticidade e um sarcasmo estilísticos, Delumeau nos faz imaginar vivamente uma reviravolta na representação das cenas de martírio: de exíguas na antiguidade cristã; convertem-se em, senão obsedantes a partir do renascimento, ao menos, marcantes, impressionantes – impregnantes – na arte da reforma católica.

É o império da imagética do cruel e do doloroso de que nos fala Weisbach (1948, p. 85): *“la especial preferencia del barroco por un elemento de expresión, por lo cruel y espantoso”*. Aqui os célebres estudiosos do período em questão, Delumeau e Weisbach, ainda que de posse de objetos diferentes, concordam par e passo com a obsessividade da imagem terrível – cruel, dolorosa e sangrenta – exortada pela arte barroca:

El arte religioso del barroco tuvo gran interés en recargar la idea de la vida con imágenes de lo sangriento, terrible y espantoso. Con la energía de su naturalismo presentaba ante los ojos las consumidas y quebrantadas figuras de los ascetas, los pavorosos procedimientos de martirio, la condición física de los sufrimientos y las mortales angustias en su más impresionante efecto. (Weisbach, 1948, p. 86-87)

Estas cenas de violência, de tortura e de suplício narradas por Weisbach e Delumeau são suficientes para evidenciarmos o poder de persuasão através da dor física e do sofrimento, ambos exortados pela arte barroca europeia. Para além do poder de convicção destas imagens pelo motivo doloroso, elas reiteram nossa aposta de uma mediação paradoxal, ao mesmo tempo, terrificante e redentora, o que impulsionará uma das matrizes éticas do imaginário ouro-pretano que discutiremos, mais tarde, em nossa última seção.

Mas seria descabido esperar a mesma eloquência de expressão do martírio na arte barroca mineira. Aqui somos quase obrigados a concordar com Adalgisa Campos: *“é interessante observar que as cenas de martírio, tão ao gosto italiano, não são abundantes nas artes da Capitania destacando-se mormente, a Paixão de Cristo e temas correlatos; São Sebastião e São Manuel”* (Campos, 1994, p. 27, nota 37). Segundo esta autora (p. 42), há duas causas principais que explicam a exigüidade da imagética do suplício na arte da Capitania de Minas Gerais: em primeiro lugar, a ausência das ordens religiosas primeiras e segundas; em segundo, a instalação tardia do Bispado de Mariana (1748).

Antes de apresentarmos as imagens que recolhemos, há uma consideração a fazer sobre a exigüidade da expressão do martírio evidenciada por Adalgisa Campos. Concordamos que as imagens do martírio não são abundantes na arte colonial ouro-pretana. Mas, então é preciso parar e perguntar: e a eloquência destas imagens? Não seria a eloquência destas imagens, a responsável pela potência de impregnação do tema do martírio no imaginário ouro-pretano?

Eis o problema da pesquisa iconográfica isolada, isto é, a que não inclui a investigação da pregnância das imagens na configuração do imaginário: descreve-

se brilhantemente uma iconografia, mas não se estuda sua trans-tradução. Resultado: temos uma iconografia estática, que possui inegável valor de inventário artístico e histórico, mas que não tem o poder de representar o imaginário de uma cultura (o que seria propriamente conseguido, pensamos, pelo que podemos chamar de iconografia dinâmica: a “iconografia dinâmica” seria assim sinônimo de “fonte interna”).

Procedendo deste modo, Adalgisa Campos não pôde perceber, por detrás da exigüidade das imagens do martírio, linhas bem definidas de um imaginário sangrento, cruel e doloroso – martirológico, isto é, configurado pelo martírio – que teremos oportunidade de evidenciar.

Agora é preciso ir às imagens, lembrando que daremos oportunidade para que as imagens – e a repercussão delas em nossa imaginação – se expressem. Já trouxemos à tona um referencial conceitual; agora, as imagens devem dialogar com os conceitos e promover uma epifania de sentido. É pela aposta nesta repercussão da imagem – *conditio sine qua non* do método fenomenológico bachelardiano (Freitas, 2006a, p. 110-114) – que acreditamos depreender seus significados. Portanto, deixemos nos contagiar e utilizemos toda nossa imaginação para que a imagem possa se revelar...

A primeira imagem (ilustração 1) é a representação de Nossa Senhora das Dores, invocada em latim como *Mater dolorosa*, referindo-se seu nome às sete dores da Virgem Maria, cada uma delas representada por uma espada cravada no seu coração imaculado, sendo cada “espada-de-dor”, um suplício da Paixão de Cristo.

Descrevendo, em sua poesia intitulada “*Procissão do Enterro em Ouro Preto*”, o rito que revisita a morte de Cristo na Sexta-feira da Paixão, Murilo Mendes, narra, com eloqüência, a passagem do andor das Dores, destacando o tom de suplício despertado pela imagem:

A Virgem Dolorosa é levada no andor;
Um diadema de ouro a sua testa coroa,
Sete espadas mortais alimentam seu peito
Sete espadas mortais sustentam seu andar.
Contempla, ó alma infiel, a Senhora das Dores
Que sete vezes foi traspassada por ti! (Mendes, 1954, p. 38)

“*Sete espadas mortais alimentam seu peito*”: a Senhora das Dores de Murilo Mendes se alimenta da dor. Vejamos como nesta curta estrofe, o poeta eleva às últimas conseqüências, tanto a dor da Virgem, quanto nossa responsabilidade por ela, comunicando-nos, a nós, infiéis, uma dor por culpabilização: “*Que sete vezes foi*

traspassada por ti!". Dor da Virgem, que traz, por corolário, dor por culpabilização – vejamos como a referência à imagem das Dores, que pela descrição de Mendes bem poderia ser a da ilustração 1, traz à tona uma ética barroca: a culpabilização. Sim leitor, a contrição por culpabilização é dos princípios da ética barroca, como veremos na próxima seção.

Neste sentido, apesar de não representar uma cena de martírio no contexto imagético dado pelas referências de Weisbach e Delumeau, a Nossa Senhora das Dores é uma dupla invocação dolorosa – da culpa do infiel e do martírio de Cristo – razão das suas inúmeras insígnias que trazem a dor do suplício e do sofrimento. É assim que a imagem das Dores clama por invocações de insígnias dolorosas: Nossa Senhora da Piedade, Nossa Senhora da Soledade, Nossa Senhora das Angústias, Nossa Senhora das Lágrimas, Nossa Senhora do Pranto e Nossa Senhora do Calvário (entre outras).

Plagiando Delumeau, diríamos: “os fiéis têm diante de si, apenas, o embaraço da escolha”, dado que os epítetos: *dolorosa*, angústia, lágrima, pranto, Calvário, quase que se equivalem no juízo da dor da *Pietà*.

É por isso a atitude resignada da imagem apresentada (ilustração 1), como se estivesse levantando os olhos aos Céus, em súplica? A intensidade da dor sentida pela Senhora das Dores, não clama à resignação?

Assim, é preciso uma *Pietà* resignada em Ouro Preto, aos pés da Cruz, com a coroa de espinho aos seus pés – dupla referência da crucificação – para compreendermos as dores que “alimentam o peito da Virgem” ao assistir a morte de Cristo e seu sepultamento, como bem descreve São Mateus (27: 55-61). Como não se resignar?

Tamanha dor, aliás, justifica a atitude de Cristo narrada por São João (19: 26-27). Assim, para aplacar a dor da mãe, já agonizando na Cruz, Cristo pede a intercessão do discípulo em prol de seu cuidado. São as dramáticas palavras de Jesus a Maria: “*Mulher, eis aí teu filho*”, e, de Jesus ao discípulo: “*eis aí tua mãe*”.

Será que a transferência da maternidade, de Cristo para seu discípulo, realizada pelo próprio Cristo agonizante, não é prova cabal do quão insuportável é a dor para a mãe? É o que sugere o desfecho do mesmo versículo “*E desta hora em diante a tomou o discípulo para a sua casa*”. A *Mater*, então *Dolorosa*, não suportava mais dor...

Estendemo-nos um pouco na contextualização e no desdobramento desta primeira ilustração porque esta é umas das melhores representações da dor do

martírio na iconografia da arte sacra ouro-pretana. Mas a nossa atenção a esta imagem deve-se, sobretudo, porque ao pintar no último período de sua produção a seqüência “*Mater dolorosa*”, Guignard vai expressar, em eloqüência dolorosa, todas as insígnias das Dores. Então, a tintura dorida que recobre a tela, surrealizando em muitas oitavas a imagem desta fonte externa (ilustração 1), vai mostrar o imaginário martirológico do ouro-pretano.

O leitor pode se adiantar e ver uma das Mães Dolorosas de Guignard. É belíssima e muito expressiva! De uma longa série pintada por Guignard, o leitor pode ter acesso a uma delas, representada pela ilustração 46. Já advertimos o leitor que temos aqui uma inversão da intenção pretendida pelo capítulo, que a princípio propunha que se fosse da iconografia estática à iconografia dinâmica (dizemos, “dinâmica”, porque esta iconografia é resultado do percurso da imagem, desde a sua apreensão da fonte externa, até sua trans-tradução pelo imaginário ouro-pretano).

A próxima imagem que vamos analisar (ilustração 2) apresenta uma cena de mortificação corporal, muito aparentada com a intenção do martírio, como veremos. Ao centro, evidencia-se uma mulher fazendo uso do açoite e do cilício, dois instrumentos de autoflagelação. Menos conhecido na contemporaneidade – embora recentemente revisitado pela polêmica cena de tortura no filme “*O código da Vinci*” – o cilício é um cinto largo de crina ou então eriçado de pontas de arame usado deliberadamente sobre a pele, que por causar incômodo, serve ao ideário da mortificação.

Com o cilício amarrado à cintura, aos pés da cruz, a mulher que açoita as costas não tem feição de dor, amargura ou tristeza. Ao contrário, impassível e impávida – fleumática – sua expressão denota frieza e resignação ao sofrimento.

Vejamos que a mortificação é uma configuração do martírio, porque como nos instruiu Foucault, a respeito do suplício, trata-se da submissão a uma pena corporal: na mortificação, tanto quando no martírio, o corpo é o alvo da ação dolorosa edificante. É assim que, no caso da mortificação, como no caso do martírio, a dor é consentida, deliberadamente, em prol da salvação. Portanto, podemos considerar que a mortificação é um caso particular do martírio, não do martírio atroz que rapidamente extingue a vida do mártir, mas de um tipo de martírio ao mesmo tempo, doloroso e edificante, que confirma a profissão-de-fé do fiel.

Para justificarmos melhor esta aproximação entre martírio e mortificação é ilustrativo recorrer a seguinte passagem da Segunda Epístola de São Paulo aos Coríntios (4: 8, 10): “*Em tudo padecemos tribulação (...) trazemos sempre no nosso*

coração a mortificação de Jesus, para que também a vida de Jesus se manifeste nos nossos corpos". É preciso trazer sempre a mortificação de Jesus – na cena representada na ilustração 2, não apenas no coração, mas no próprio corpo – para que se alcance Cristo. Algo à semelhança do martírio?

Sim leitor, martírio e mortificação estão intrinsecamente ligados. Primeiro porque ambos – pelo menos na cena apresentada (ilustração 2) – comportam o autoflagelo do corpo, o suplício corporal. Ademais, e, até mais importante, é que rememorando o martírio de Cristo, a mortificação traz por corolário, a salvação; isto é, tanto quanto no martírio, a mortificação opera a conversão do flagelado em mártir (testemunha de fé).

Eis que a ilustração 2 vai, por convicção imposta pelo que se desenha na própria imagem, ilustrar o principal objetivo da mortificação: a sujeição do corpo para expiação da concupiscência, ou seja, a imolação do corpo para que a carne apaixonada e libidinosa se discipline a resistir aos desejos materiais, passionais e sensuais. É assim que, pelo cilício e pelo açoite, infligindo dolorosos rigores ao corpo, a devota da ilustração 2, em profunda resignação, une-se ao Cristo pelo suplício do seu corpo. Mortificando-se, matam-se os desejos do corpo; morrendo os desejos do corpo, nasce-se para – e, em – Cristo.

Mas toda a imagem esconde seus segredos. Nem tudo a arte barroca quer revelar. Então, às vezes, um motivo decisivo à análise, se insinua, nos ilude, se esconde. Assim, não é no olhar alheado e vago – no olhar fleumático – da mulher que impavidamente padece, que encontraremos a razão do seu flagelo.

É preciso olhar para o alto, percorrer lugares distantes do olhar do observador apesado... Eis que, com atenção e paciência, encontramos, no ramo da árvore à esquerda da mulher que se flagela, um demônio teriomorfo, que a tudo assiste. Contra ele que se autoflagela a devota? Ou será o demônio interno – o corpo libidinoso – que a mulher quer doutrinar?

Cotejemos a ilustração 2, com a ilustração 17, que amplia a feição demoníaca do murídeo que se mimetiza por entre a madeira do galho. Entremeados aos galhos, o leitor pode evidenciar uma feição humana, com um par de chifres, corpo e rabo de rato. Analisaremos, mais tarde, na quinta seção deste capítulo, o significado teriomorfo desta representação. Mas agora nos interessa perguntar: o que este demônio teriomorfo vem nos dizer?

Vem nos lembrar que a rígida disciplina que se inflige à devota ainda não é páreo para redimir o pecado: o açoite e o cilício ainda são penas leves. Vem nos

dizer que o conforto, a comodidade e o bem-estar corporais, trazidos pela vivência do prazer, precisam ser subjugados pela dor das penas: só assim o mártir vence a concupiscência. Lembremos que, vencer a concupiscência significa vencer o prazer dos sentidos que levou o homem ao pecado original! Então, vencer a concupiscência é, diretamente, vencer o demônio. Eis, talvez, a razão de ser do demônio na ilustração analisada.

É assim que o ícone murídeo de feição satânica vem ratificar a convergência entre o suplício e a salvação, duas feições opostas e complementares do martírio que irão promover – de um lado, pela pena corporal, de outro, pelo medo da danação – o imaginário martirológico em Ouro Preto.

Aqui é importante comentar que, embora exíguas, as duas ilustrações que apresentamos já dão conta de mostrar o porquê da tintura sanguínea na narrativa martirológica de Pedro Nava, que utilizamos como epígrafe. Vejamos que o sangue que destila do Senhor da Paixão de Nava constela com um sofrimento corporal extremo. Assim, a imaginação de tintura sanguínea, presente na narrativa de Pedro Nava, e a que veremos também, mais tarde, na pintura de Guignard (ilustração 44), tem sua razão de ser nas oscilações dos epítetos: suplício-salvífico.

É justamente esta devoção deliberada ao martírio sangüíneo pela imposição da dor física e pela projeção de sua função redentora para o Além, que vai ilustrar o que pretendemos dizer como o título da seção: *“Iconografia do martírio: o sofrimento físico e sua função redentora”*.

Mas, para tornar o capítulo mais congruente ao nosso objetivo de desvelar os motivos que impulsionam a persistência do imaginário barroco em Ouro Preto, talvez devêssemos ter dito: *“Iconografia do martírio: o medo do sofrimento físico e da danação”*. Claro está que a danação é um medo implícito à ética da mortificação; isso porque a finalidade iminente do martírio é a salvação.

Mas há dois motivos para não termos adotado o segundo subtítulo. Primeiro, porque ele esconde a relação fundamental que expusemos entre suplício-salvífico. Segundo, porque dedicaremos a próxima seção integralmente ao medo da danação, preferindo aqui trilhar o percurso que relaciona a mortificação à salvação. Mas se a escolha que fizemos do título escamoteou a repercussão “dos medos” que advêm do martírio, devemos agora tentar encontrá-los frente às duas imagens que analisamos. E por que é importante situar estes medos?

Porque, lembrando a hipótese de Delumeau, os medos habituais são fruto de ameaças repetidas, que ajudam a informar a respeito das heranças culturais da

civilização Ocidental, de modo que é possível responder à questão: “quem é o homem do renascimento?”, pesquisando seus medos coletivamente vivenciados. Para Delumeau, é como se o medo fosse uma lente epistemológica através da qual o autor dissecava o imaginário do homem do renascimento.

Assim, do mesmo modo, parafraseando a hipótese percorrida pelo autor, é nosso interesse pesquisar quais seriam os medos criados pela iconografia ouro-pretana que iriam impulsionar, deflagrar, instituir a cosmovisão – o imaginário – martirológica em Ouro Preto. Portanto, a questão-problema de Delumeau deve ser refeita: quais os medos coletivamente experimentados podem explicar a herança cultural do martírio em Ouro Preto? Huizinga, meditando sobre o declínio da Idade Média, nos dá uma pista:

Nada trai mais claramente o medo excessivo da morte sentido na Idade Média do que a crença popular, então largamente espalhada, segundo a qual Lázaro, depois de ressuscitar, vive em permanente aflição e horror ante o pensamento de que teria de voltar a transpor o portal da morte. Se o justo tinha de sofrer assim tanto como poderia o pecador sossegar? (Huizinga, 1978, p. 136)

Apesar de estar analisando um período histórico diferente do nosso, a questão de Huizinga “*se o justo tinha de sofrer assim tanto como poderia o pecador sossegar?*” parece abrir um novo horizonte epistemológico para a pesquisa do imaginário, no contexto específico das duas imagens que apresentamos. Então à guisa da questão de Huizinga e da hipótese de Delumeau, interrogaremos: por que não partir da repercussão do medo coletivo para investigar o imaginário? Ninguém ainda, pelo que se saiba, propôs esse caminho (método).

Mas, sobretudo, em nosso caso, tal metodologia seria muito válida. A repercussão do medo não é um grande promotor de imagens? Quantas imagens se produzem em alguns instantes de medo; quantos fantasmas são projeções de nossos terrores! Toda uma horda de fantasmas que povoam o imaginário ouro-pretano não tem por fonte os medos enraizados na cultura, herança das ameaças imagéticas do martírio? Analisaremos mais detidamente, no próximo capítulo, a participação dos fantasmas no imaginário ouro-pretano, porque estes, para se materializarem, pedem auxílio de outro deflagrador de imagens: o elemento material bachelardiano.

Se a repercussão do medo pode desvelar o imaginário, retomando a questão-chave de Huizinga, e, transpondo-a para nosso contexto, podemos interrogar: “se o mártir tinha de sofrer assim tanto, como poderia o pecador sossegar?”.

Assim, com esta interrogação, revelam-se os possíveis medos do homem comum (do pecador) diante da imposição do martírio sugerido e ratificado pelas duas imagens que analisamos: 1) como agüentar a dor do suplício?; 2) como se resignar diante de tanta dor?; 3) como não desejar para si o suplício do mártir?; 4) como não desejar uma contrição mediante a penitência dolorosa?; 5) como não se sentir mais pecador, pela incapacidade de assumir tamanha dor? Nesse sentido, podemos sistematizar duas representações do medo, tendo por base as questões acima e a análise iconográfica que realizamos: 1) medo do sofrimento físico; 2) medo da condenação.

Esta conclusão torna necessário um breve comentário e uma nova questão. Dado que o medo da danação, isto é, da condenação ao inferno não aparece representado pelo título que demos ao capítulo, temos por obrigação não só o explicitar, como considerá-lo como um importante deflagrador de imagens, aliás, como veremos na próxima seção. Aqui, reiteremos, os medos que advêm das representações do martírio, se estruturam pela oscilação das antinomias suplício-redenção; sendo o desejo de redenção, o reverso do medo da danação.

A questão sugerida pela conclusão acima pode ser assim formulada: como o homem comum (o pecador) vai reagir frente às imagens do martírio, sendo ao mesmo tempo, temeroso ao sofrimento, e, impulsionado pelo medo da condenação? Não se dará a resolução deste impasse, pela substituição do martírio ele mesmo por um rito martirológico, que dramatizasse a ética da mortificação e do suplício, mantendo ileso o risco de sofrimento físico do pecador?

Se no processo de hominização é emblemática a passagem do sacrifício humano ao sacrifício de substituição (simbólico, ritualístico, metafórico); então não deveríamos procurar como o martírio, a mortificação e o suplício se ritualizam no contexto ouro-pretano? Em uma contemporaneidade em crise pelo fim das utopias e, por isso, tão devotada aos prazeres e ao instante, a prática do suplício e da mortificação não se tornam anacrônicas?

Não leitor, como insistiremos neste capítulo, o contexto ouro-pretano representa uma resistência ao hedonismo pós-moderno. É assim que o rito da Paixão de Cristo vem atualizar, na contemporaneidade, toda uma mítica do suplício, que depreendemos das duas imagens que analisamos. Com isso queremos dizer que, em Ouro Preto, as imagens do suplício estão, talvez, menos representadas pela iconografia sacro-barroca ouro-pretana do que pelo rito da Paixão de Cristo vivida na Sexta-feira Santa.

É a Procissão do Enterro, que dramatizando o suplício de Cristo, ritualiza o ideário martirológico. Pelo menos, é este rito que encontramos estruturando a dramatização do ideário martirológico na poesia “*Procissão do Enterro em Ouro Preto*”, de Murilo Mendes (1954, p. 37; 39):

Logo no seu esquife o Senhor morto vem
 Oculito em manto roxo, os cabelos cacheados,
 Roxo é o mesmo debrum do pálio que o sustém,
 Roxa a capa de asperges dos três padres
 Que devagar deslizam em silêncio total.
 Contrito o povo mira o Senhor da Paixão.

(...)

– Regressam os figurantes mortos de emoção –

Frente às imagens de suplício do Senhor da Paixão, durante o rito da Sexta-feira Santa, a Procissão do Enterro vai dramatizar a ética do martírio. Assim, talvez, em Ouro Preto, um rito martirológico seja imprescindível à expiação do martírio não efetivado. Se o ideário do martírio obedece às antinomias suplício-redenção, eis que o ritual do “Enterro” vai operar por via da dramatização: a conversão do suplício não levado a cabo pelo fiel, em rito martirológico.

Sim leitor, as imagens do martírio são exíguas na arte colonial mineira porque não há necessidade delas. Quem, mais do que a iconografia, exorta ao martírio, são as imagens da “Procissão do Enterro”. Não é por acaso o trocadilho de Murilo Mendes: “*Regressam os figurantes mortos de emoção*”: frente à dramatização da morte de Cristo, como não regressar “morto de emoção”?

Vejam os que o ouro-pretano prescinde do martírio literal: a morte literal do supliciado se transmuta em morte pela emoção – eis que os “mortos de emoção”, isto é, os fieis, vivem na carne o suplício de Cristo. Não está aí a matriz imagética que estrutura a estética martirológica tão comum ao imaginário ouro-pretano? O rito atualiza o mito do mesmo modo que os “mortos de emoção” atualizam os suplícios do Senhor da Paixão.

Aqui é preciso admitir, talvez, que a pesquisa de imagens que realizamos, através da fonte iconográfica, não dá conta de capturar a amplitude da ética e da estética martirológica vivida e professada pelo imaginário ouro-pretano. Isso significa dizer que, no caso específico da pesquisa desta estética do martírio, não deveríamos nos ter concentrado só nas imagens da arte sacra ouro-pretana, mas, também, nas imagens dos ritos da Sexta da Paixão, vivida em Ouro Preto.

Mas como pesquisar imagens em meio à avalanche de turistas, que tomam as ruas, as Igrejas e os adros? Aqui, seria necessário um outro recurso técnico para a captura de imagens, do qual não dispúnhamos. Isso porque, para capturar a dramatização do rito, não basta uma máquina fotográfica...

Uma filmagem: a edição de um curta-metragem mostrando a dramatização do martírio, nos ritos da Semana Santa em Ouro Preto, certamente possibilitaria uma fonte mais rica de imagens do martírio. Se, como lembra Adalgisa Campos (1994, p. 171), a Paixão de Cristo é a maior devoção do setecentos mineiro; então o rito da Sexta-feira da Paixão, prenhe de transferências do suplício de Cristo para o corpo-emoção dos fiéis, é o que pode explicar melhor a densidade e a eloqüência do imaginário martirológico, que encontramos, por exemplo, emblematicamente representado nos “Cristos” de Guignard (ilustrações 44 e 45).

Mas esta devoção eminentemente martirológica à Paixão de Cristo – a que se refere Adalgisa Campos (1994, p. 171) como a mais importante do setecentos mineiro – aparece também densa e eloqüentemente ilustrada pela iconografia presente nos templos ouro-pretanos. Tantos crucifixos, tantos corpos padecentes e tantas dores há no interior dos templos ouro-pretanos: basta mover a cabeça e, percorrendo as paredes com os olhos, escolher a imagem dolorosa que melhor nos comover. Sim, leitor, os séculos passaram, mas a veemência narrativa da Paixão de Cristo do setecentos continua imagetivamente representada nas Igrejas de Ouro Preto, à espera de uma alma que a contemple.

Esta freqüência das imagens dolorosas, aflitivas, padecentes e gementes da Paixão de Cristo – martirológica por excelência – suscita uma problemática interessante em relação ao estudo destas imagens pelo pesquisador. É que a freqüência da dor representada vai sendo paulatinamente naturalizada pelo espectador. Frente à freqüência e a eloqüência da expressão da dor, vamos nos enrijecendo diante da profusão da iconografia dolorosa da Paixão de Cristo depositada nos templos ouro-pretanos.

Considerando este mecanismo de defesa que vai paulatinamente agindo em prol da naturalização da dor, quem dá importância a mais uma imagem do “*Senhor morto esticado/Envolto em branco sudário/Debaixo do próprio altar*” (Murilo Mendes, 1954, p. 15) – com todas as sutilezas dolorosas – sempre presente como ícone emblemático no altar da capela-mor? Imbuídos de uma proteção progressiva à fruição da dor, quem é que vai dar valor a mais um crucifixo, com um Cristo gemente dependurado à frente, depois de já ter visto tantos outros? Acredite, leitor, vamos

nos acostumando e naturalizando as imagens dolorosas e martirológicas da Paixão de Cristo: vamos deixando de estranhar a imagem do Senhor morto, outro crucifixo, outro Senhor gemente representado adiante, à medida que os percorremos.

Neste sentido, sobretudo ao pesquisador que estuda o barroco ouro-pretano, é preciso um esforço de resistência à naturalização da dor – é preciso desarticular o mecanismo de proteção à fruição das imagens da Paixão de Cristo – para que não fiquemos cegos a estas imagens. Sem isso, corre-se o risco de visitar um templo sem perceber as imagens que padecem, gemem e se condoem – imagens suplicantes e martirológicas por excelência. E quão pouco se olham, se vêem, se contemplam e se estudam estas imagens da Paixão do barroco ouro-pretano!

Por coerência ao que estamos denunciando, no esteio de evitar este mecanismo de naturalização à dor diante das imagens da Paixão de Cristo, vamos remeter o leitor à ilustração 3: um Cristo crucificado. Vejamos que, apesar de ser uma imagem banal – porque é apenas um exemplo do que corriqueiramente encontramos representado nos templos ouro-pretanos –, não seria prudente que nos dedicássemos a uma seção sobre o martírio, sem apresentarmos ao menos uma imagem da principal devoção do barroco setecentista mineiro: a Paixão de Cristo.

Advertido o leitor de que se trata de uma “imagem lugar-comum”, a ilustração 3 é útil, sobretudo ao leitor que não conhece os templos ouro-pretanos, pois se trata de uma imagem emblemática dos crucifixos que exibem o “Senhor da Paixão”, que estão depositados, aos montes, nas Igrejas de Ouro Preto.

Apesar de sua trivialidade, o leitor que permanece sensível ao tom doloroso desta imagem – o leitor que, mantendo a virgindade de seu olhar, se comove com o sofrimento representado – pode desvelar a mensagem profundamente padecente da ilustração 3.

Como a ilustração 3 exhibe um “Senhor crucificado” bastante comum aos templos e aos olhos ouro-pretanos, para que o leitor mais enrijecido – a quem, fenomenologicamente falando, a imagem menos surpreende – possa melhor compreender sua mensagem martirológica, vamos cotejá-la com um fragmento da poesia intitulada: “*Crucifixo de Ouro Preto*”, de Murilo Mendes. É assim que pedimos ao leitor que medite sobre o significado padecente da ilustração 3, ao som cadenciado das rimas de Murilo Mendes (1954, p. 123):

Crucifixo fixo fixo,
Cristo roxo da paixão,

Traspassado, transfixado,
 Chagado, esbofeteado,
 Escarrado; abandonado
 Pelo Pai de compaixão.

Eis os epítetos dolorosos – martiriológicos – do “Senhor da Paixão” (ilustração 3) traduzidos em palavras por Murilo Mendes: traspassado, transfixado, chagado, esbofeteado, escarrado e abandonado – não são suficientes estas alusões à dor física e psíquica do Senhor crucificado?

Imageticamente, através da imagem esculpida da ilustração 3 ou através da imagem poética de Murilo Mendes – ambas, unidas pelo mesmo referente: os crucifixos de Ouro Preto – chegamos à idêntica conclusão: ao barroco se sucederam séculos, mas as imagens barrocas da Paixão de Cristo continuam exortando as almas ouro-pretanas à fruição do martírio, do suplício e da dor.

Lembremos que é próprio Murilo Mendes (p. 15) – arauto do desvelamento doloroso-martiriológico da iconografia da Paixão de Cristo ouro-pretana – que vai dizer em *“Romance das Igrejas de Minas”*: *“Diviso lívidos Cristos,/ Diviso Cristos sangrentos,/ Monumentos de terror”*. “Monumentos de terror” – eis uma bela síntese para as imagens da Paixão depositadas nas Igrejas de Ouro Preto, da qual a ilustração 3 é exemplo emblemático. É que remetendo à dor – não a dor suportável, mas ao suplício –, as imagens da iconografia da Paixão provocam terror.

Por todos os motivos que expusemos, a ilustração 3 vem nos lembrar o poder de persuasão do doloroso – e, portanto, do martiriológico – veiculado pela iconografia da Paixão de Cristo que está presente nas Igrejas ouro-pretanas. Ao reverso da naturalização da dor pela frequência com que sua expressão se evidencia na arte sacro-barroca ouro-pretana, queremos assinalar com a ilustração 3, a força persuasiva da estética martiriológica que se desvela pela iconografia da Paixão de Cristo densa e eloqüentemente representada nas Igrejas ouro-pretanas.

Após o exame das primeiras três imagens (ilustrações 1, 2 e 3) que expressam veemente o motivo doloroso-martiriológico, vamos passar agora à discussão de duas imagens implícitas do martírio, que poderíamos dizer, representam mais símbolos do martírio e da mortificação, do que cenas de suplício propriamente ditas. Nelas, há eufemização do motivo doloroso, do sofrimento e do sangue, cujo desvelamento interessa-nos realizar, até porque, sendo a arte barroca a arte do ilusório, uma eufemização esconde, quase sempre, um detalhe

emblemático que é preciso revelar. Com isso, reiteramos o recorte semântico – à procura dos significados da imagem – que adotamos nesta investigação.

A primeira destas imagens é o pelicano, ou melhor, a fênix (ilustração 4), um ícone também muito freqüente nas Igrejas de Ouro Preto. Por si só, a freqüência deste ícone deveria interessar o pesquisador minucioso, sob risco de se negligenciar o papel persuasivo do símbolo na arte barroca. Mas a atenção à minúcia não é, infelizmente, o que observamos e o que ouvimos sobre estas imagens.

A imagem do pelicano, ou da fênix, representada freqüentemente bicando o próprio peito é, quando muito, explicada como representação do amor paternal, porque se crê que o pelicano alimenta os seus filhotes com seu próprio sangue. Aqui, o símbolo do pelicano remete diretamente à alegoria do Cristo-nutriz narrada por São João (7: 37): “*Se alguém tem sede, venha a mim, e beba*”. Deste modo, a imagem do pelicano que bica o próprio peito, torna-se, por analogia, emblema eucarístico da transubstanciação do vinho no sangue de Cristo, alimento genuíno da alma para a fé cristã.

Atentemos que este nível de explicação da imagem apresentada, praticamente exclui o motivo do sacrifício: é pela crucificação de Cristo – pela maceração martirológica do corpo e do sangue – que a humanidade é nutrida eucaristicamente. Eufemizando o suplício, a referência eucarística – a que se recorre para explicar a imagem – revela tão-somente a nutrição da humanidade por Cristo, prescindindo do suplício. Assim, é preciso pedir auxílio a Bachelard, para podermos visualizar melhor a imagem da fênix em relação à concepção de martírio:

Recordemos inicialmente que a Fênix é um *ser do universo*. Ela é única. Ela é solitária. É a mestra dos instantes mágicos da vida e da morte, estranha síntese das grandes imagens do ninho e da pira. Ela atinge sua maior glória no abrasamento final da sua fogueira. Como título da imagem suprema dever-se-ia escolher: o triunfo pela morte. (Bachelard, 1990b, p. 61)

A fênix de Bachelard não tem medo da morte. Muito ao contrário, mais do que as referências do pelicano eucarístico, a imagem da fênix de Bachelard vem nos lembrar, tanto quanto as imagens do martírio, que o triunfo da empreitada só se alcança com a oblação da vida. Daí que a imagem da fênix é, metaforicamente para Bachelard, imagem do “*triunfo pela morte*”. É pela morte, pela entrega voluntária à aniquilação da vida, que Bachelard faz da fênix uma imagem do martírio: “*ela [a fênix] é o ser de um incenso que existe na proporção em que se aniquila*” (Bachelard, 1990b, p. 62).

É preciso, como faz Bachelard, trazer o aniquilamento para imagem da fênix, para que o pássaro mítico se faça representação do martírio, isso porque o martírio não é um ato sem consequência; a sua consequência iminente é o aniquilamento. É no ímpeto à oblação da vida – como se procede no “batismo-de-sangue” – que a fênix, por recorrência a Bachelard, é uma imagem do martírio.

Mas atentemos bem para a imagem que escolhemos, uma das inúmeras de que dispúnhamos para evidenciarmos a relação fênix-martírio. Primeiramente observemos na ilustração 4, que as folhas de acantos (no plano abaixo da imagem) duplicam as fênix geminadas: não temos duas, mas quatro redobramentos que buscam o peito sanguíneo para oblação. Observemos ainda que esta duplicação se realiza pelo dobramento da folha de acanto, ela mesma símbolo do martírio e, por causa de seus espinhos, símbolo da dor e do sofrimento enviados por Deus para o castigo do pecado original: “*o solo produzirá para ti espinhos e cardos*” (Gênesis, 3: 18). Oh folhas de acantos, quanta imaginação o barroco pôs em ti! Quantas formas, tantos segredos.

Assim, multiplicada por seus redobramentos estilísticos e semânticos – elevada à quarta potência –, a imagem da fênix que apresentamos (ilustração 4) vai sugerir uma epifania do martírio: 1) pela representação *dinâmica* (Bachelard, 2001b) dos sanguinários quatro bicos que se lançam ao peito do pássaro mítico; 2) por Bachelard propor sua natureza como “ser do aniquilamento”; 3) por se encontrar a sua imagem duplicada pelas folhas e pelos espinhos dos acantos.

Mas a imagem da fênix quadruplicada enquanto dois pares de enantiômeros – dois grupos que aparecem como imagens especulares duas a duas – iludem nossa percepção. Há um segredo escondido. Prestemos atenção à fênix que se encontra à esquerda no plano de visão do leitor. O que ela nos diz? Ludibriamos o leitor quando dissemos que os quatro bicos afiados ameaçam o peito sanguíneo: a fênix da esquerda, poupando o peito de seu golpe mortal, bica a própria cauda.

Eis a uróboro fenixeana, sem bico encravado ao peito, cíclica, cabeça-cauda, sem começo nem fim: eterno recomeçar. Uma fênix-serpente, que vai representar a ressurreição da irmã-gêmea à direita: a da direita martiriza-se, a da esquerda renasce. O que esta quebra de simetria bilateral – tão pouco barroca – quer nos dizer?

As fênix gêmeas que se duplicam entre martírio e ressurreição vêm mostrar a unidualidade que já apontamos entre o suplício e a redenção, uma vez que o martírio é propiciatório da ressurreição, sendo a dor do martírio, a glória da salvação.

Sobretudo, a ilustração 4 vem emblematicamente evidenciar o quão indissociável é este par de antinomias, de cuja ambigüidade, nascerá uma das faces da memória barroca que impregna o imaginário ouro-pretano, como veremos na última seção deste capítulo.

Por fim, as ilustrações 5 e 6 vêm evidenciar símbolos, cuja análise semântica vai desnudar uma epifania sanguínea, de tal modo que poderemos considerá-las imagens de uma sanguinolência eufemizada, eufemismo que se converterá em hipérbole, quando analisarmos as narrativas de Pedro Nava e as algumas telas de Guignard, dois importantes narradores do imaginário martirológico ouro-pretano, que estudaremos adiante.

Em princípio, as duas imagens, tanto a que ilustra um dos painéis frontais do altar lateral da Igreja de São Francisco de Assis (ilustração 5), quanto a que se encontra acima do portado à entrada da Igreja de São Miguel e Almas (ilustração 6), trazem o motivo do coração ardente, símbolo do Sagrado Coração de Jesus.

Mas as duas ilustrações mostram, de início, uma proliferação de símbolos para além dos usuais emblemas que compõem o ícone do Sagrado Coração, tradicionalmente representado pelo fogo ardente, símbolo do amor transcendental (divino), pela cruz e pela coroa de espinhos. Como podemos perceber já à primeira vista, comparada à imagem barroca (ilustração 5 e 6), a imagem usual prescinde de motivos sanguinolentos.

Ao contrário da arte escamoteada, pela qual o barroco vela seus significados, nos deparamos aqui, com a potência retórica da arte barroca, que opera através da doutrinação pela repetição, através da redundância e do sinergismo das imagens. Eis que através das ilustrações 5 e 6, defenderemos uma hiper-valorização da dor e do sofrimento metaforizados pelo sangue de Cristo, em conseqüência do seu suplício na cruz.

Começemos pelo que é mais óbvio e já deve, pela sua dramaticidade, ter chamado a atenção do leitor: o punhal encravado no Sagrado Coração (ilustrações 5 e 6). Mas, aqui, a força da imagem também se beneficia do número e, apesar de termos apenas um punhal na quinta ilustração, temos três representações do punhal – um para cada coração – na sexta ilustração (um punhal encravado à esquerda na imagem do coração à esquerda, a marca da ferida do punhal no coração do centro e outro punhal, ou, talvez, uma flecha encravada à direita no coração à direita).

Mas o punhal não se refere, diretamente ao sangue, em nenhuma das duas imagens (ilustrações 5 e 6)! É que a arte barroca opera por sugestões que devem

atiçar a imaginação do observador, sem a qual a imagem não se revela – o barroco é criptografado: ou bem imaginamos, ou ele não se desvela!

Assim é preciso, antes de reclamar a ausência do sangue, reconhecer na lança encravada, o suplício de Cristo, que mesmo morto, tem seu coração perfurado por Longinus, o centurião romano. Então, fazendo-se da imagem do punhal, ou de sua chaga, a lança cardioperfurante de Longinus, o sangue se revela: “*Mas um dos soldados Lhe abriu o lado com uma lança, e imediatamente saiu sangue e água*” (São João, 19: 34). Um coração do qual brotam sangue e água, não seriam coágulos e plasma, já que o Cristo estava morto?

Menos óbvio que o simbolismo sanguíneo da lança, é revelar o simbolismo sanguíneo do ramo de flores – lírios? – na ilustração 5 e de um estranho desabrochar vegetal no coração à direita da ilustração 6. Retenhamos, inicialmente, só a quinta imagem em que o simbolismo das flores é mais evidente e menos complexo. Os enigmas que se apresentam são: 1) como explicar a flor cravada sobre o Sagrado Coração?, 2) por que a flor cravada é, como dissemos, epifania do sangue?

Poucas vezes as questões deste tipo, que envolvem relações simbólicas específicas de um emblema – aqui entre o Sagrado Coração e a flor –, podem ser respondidas com mérito. Qual não foi o nosso espanto, quando encontramos o terceiro capítulo da obra de René Guénon, intitulado “*O Sagrado Coração e o Santo Graal*”. Eis uma primeira boa explicação para encontrarmos um ramalhete de flores encravado no Coração, como explica Guénon, citando Charbonneau-Lassay:

Nos hieróglifos, escrita sagrada em que muitas vezes a imagem de uma coisa representa a própria palavra que a designa, o coração foi figurado por um emblema: o vaso. Não será o coração do homem, com efeito, o vaso em que sua vida é continuamente elaborada com seu sangue? (Guénon, 1993, p. 13)

É aproximando o coração ao vaso; o coração ao Graal alquímico – em que: 1) ao se laborar, se elabora a vida; 2) em cujo cálice se retém a *prima-matéria*, o sangue divino – que cessa o estranhamento do lírio encravado na imagem do Sagrado Coração (ilustração 5). Um coração representado como Graal, não é suficiente para justificar a imagem da flor encravada – plantada, cultivada – no vaso cordiforme, repleto de sangue divino do Sagrado Coração (ilustração 5)?

Então é que o sangue do cálice nutrirá a delicada flor. Aqui, a imagem pede, novamente, um impulso da nossa imaginação para revelar sua cifra: se a pintura dourada se esvaecesse, a imaginação do observador não veria em rubro, o lírio

cravado no coração da quinta ilustração? É preciso imaginar o coração como um vaso de sangue para que os eritrócitos que carregam a hemoglobina venham, às vistas do observador, enrubescer o cálice do lírio. Então que toda a tintura de sangue, pela imaginação surrealista, se apresentaria...

É também enquanto Graal, cálice que contém o precioso sangue de Cristo, que a imagem do Sagrado Coração (ilustrações 5 e 6) vai anexar o atributo do punhal, que outrora dissemos ser menos freqüentemente associado a este ícone: *“podemos acrescentar ainda que a lenda associa ao Graal outros objetos, em especial uma lança que, na adaptação cristã, é a lança do centurião Longinos (...) símbolo de certa forma complementar ao cálice”* (Guénon, 1993, p. 16). Punhal e cálice; dor e sangue: inseparáveis. O que é importante salientar aqui é que um novo atributo – a lança de Longinos – vai dar asas à imaginação sanguínea que queremos evidenciar na imagem do Sagrado Coração.

Mas é através da imagem literária que conseguimos estreitar a relação entre a lança de Longinos e o suplício de Cristo, reunindo argumentos para evidenciar a potência martirológica das ilustrações 5 e 6. É assim que, narrando a Procissão do Enterro em Ouro Preto, Murilo Mendes (1954, p. 38) vai passar da imagem da lança trazida pelo centurião, imediatamente, à representação do suplício do Senhor morto – que o poeta vai considerar imagem emblemática do esplendor barroco:

O centurião conduz uma escada nos ombros,
 Longuinho em toga verde a fina lança traz.
 Um dos Irmãos avança à frente da fileira,
 Ergue um Cristo na cruz todo em chagas aberto,
 Deus barroco espanhol, com enorme resplendor.

O que, na poesia de Mendes, se sucede ao aparecimento de Longuinho, que traz em punho sua lança cardioperfurante? Sim leitor, à imagem da lança se sucede a imagem do suplício do Senhor da Paixão, *“todo em chagas aberto”*. Eis que, sucedendo a imagem da lança de Longuinho, desvela-se, com eloqüência, o trágico-doloroso de herança barroca; então o *“Cristo na cruz todo em chagas aberto”* é o *“Deus barroco espanhol, com enorme resplendor”*.

Reiteremos aqui o caráter trágico-doloroso e trágico-cruel que Murilo Mendes vai remeter à imagem do Cristo morto do barroco mineiro, fazendo-o equivaler à eloqüência trágica de uma das máximas expressões do barroco europeu: o barroco espanhol. Mas, sobretudo, o que é importante reter aqui é a potência sugestiva da lança de Longuinho em suscitar as dores suplicantes do martírio de Cristo. Assim,

podemos concluir que a lança encravada na imagem do Sagrado Coração (ilustrações 5 e 6), quer expressar, no contexto barroco, a dor paroxística do martírio de Cristo, associada às chagas que destilam sangue. Neste sentido, quem vê a lança, rememora o sangue do Senhor da Paixão *“todo em chagas aberto”*.

Por fim, temos ainda que comentar a respeito do cordão de rosas que vai envolver o coração à esquerda da sexta ilustração, em substituição à coroa de espinhos. O que esta substituição vem nos dizer? Já comentamos sobre a ferida aberta pela lança de Longuinho (no coração ao centro da ilustração 6), que, por ser uma chaga aberta, verte sangue. Entretanto, já não vemos o sangue vertente, mas no seu lugar, uma coroa de rosas que circunda o coração à esquerda, abaixo deste.

Para compreendermos a relação entre esta jactância de sangue, aparentemente invisível, e as rosas que nascem da coroa de espinhos no coração abaixo, precisamos, novamente, do auxílio de Guénon:

O Sr. Charbonneau-Lassay assinalou: “uma espada de cavaleiro, do século XII, em que se vê o sangue das chagas do Crucificado caírem em gotas que se transformam em rosas, e o vitral do século XIII da catedral de Angers, em que o sangue divino, correndo em filete, desabrocha também sob a forma de rosas”. A rosa é no Ocidente, assim como o lírio, um dos equivalentes mais freqüentes do que é o lótus para o Oriente, onde o simbolismo da flor parece referir-se unicamente ao ato de produzir-se a manifestação, enquanto a *Prakriti* é antes representada pelo solo que o sangue vivifica. (Guenón, 1993, p. 62-63)

À guisa de Guénon vamos propor uma outra modalidade de transubstanciação para além da clássica, em que o vinho, se converte em sangue de Cristo, durante a consagração da eucaristia. É que através do sangue que verte da chaga aberta, gota a gota, a coroa-de-espinhos que envolve o coração à esquerda da sexta imagem, torna-se, cordão de rosas. É como se o sangue vertente, abstraído e transubstanciado pela arte barroca, produzisse um cordão de flores (no caso da ilustração 6, um cordão de rosas).

Vejamos, sobretudo, que o rubro sangue produz rubra flor. É preciso, através de um exercício surrealista da imaginação, que o sonhador oculte a cor natural da pedra, para que este possa sonhar com um cordão de rosas da tonalidade da tulipa de Bachelard (1989, p. 83): *“uma tulipa vermelha não é uma taça de fogo? Toda flor não é um tipo de chama?”*. É que a ardência sanguínea do Sagrado Coração vai produzir lume vermelho – um pingo de lume vermelho que é a imagem de uma rosa rubra desabrochando. Ademais, se *“a cor é uma epifania do fogo”*, então: *“a flor é*

uma ontofania da luz” (Bachelard, 1989, p. 87). Daí que: fogo ardente: sangue; luz ardente: rosa.

Em síntese, como pudemos evidenciar pela convergência das redundâncias, todos os desdobramentos simbólicos das ilustrações 5 e 6, que compõem o ícone Sagrado Coração, vão remeter a um significado sanguíneo que é eminentemente martirológico. Dissemos anteriormente que os atributos das ilustrações 5 e 6 têm uma interpretação sanguínea e martirológica; vamos, agora, enumerá-los: 1) a cruz e a coroa de espinhos, símbolos convencionais do Sagrado Coração, conduzem diretamente ao sangue e ao suplício da crucificação; 2) a lança encravada de Longinos, que traz a imagem do Senhor da Paixão “*todo em chagas aberto*”, comunica o sangue vertente; 3) a coroa de rosas, transubstanciada pelo sangue vertente, é o sangue vivente e ardente; 4) o coração, onde enrubesce o lírio da quinta ilustração, é Graal, sangue retido, sangue envasado. Sangue, sangue, sangue, sangue: uma exortação à quarta potência do motivo martirológico no emblema do Sagrado Coração das ilustrações 5 e 6.

Por fim, para concluir, gostaríamos de retomar a epígrafe que utilizamos para iniciar esta seção. Frente ao que aqui discutimos, podemos compreender a predileção da fé mineira pelo doloroso e pelo sanguíneo – dois epítetos que estruturam a narrativa dos “santos de invocação” (dos oragos) na memória de Pedro Nava: São Francisco dos estigmas sangrentos, Nossa Senhora das Dores e a Paixão de Cristo: o da Agonia do Horto, o da Flagelação, o da Coroa de Espinhos, o do Escárnio, o da Cana Verde, o das Quedas, o da Crucificação, o da Descida da Cruz, o Senhor morto.

Sim leitor, não nos enganemos: apesar de exíguas, as imagens do martírio no barroco ouro-pretano são plenas de ressonâncias sanguíneas e dolorosas – dois epítetos que asseguraram sua configuração martirológica.

2.3 Iconografia da *ars moriendi*: o medo do Julgamento e o medo da condenação

A Compadecida: Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (...) É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. (...) É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne

implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (Ariano Suassuna, 1973, p. 174-175)

A epígrafe acima narra uma das mais contundentes falas da “Compadecida”, personagem que, representando a intercessão da Virgem Santíssima, no momento do Julgamento dos condenados, dá nome à dramaturgia de Suassuna: “*Auto da Compadecida*”; texto que brilhantemente faz uma sátira da falência político-social e institucional do país, mas, sobretudo, da justiça divina pregada pela Igreja católica.

Trata-se, como podemos ver, do discurso da Mãe Piedosa que vem interceder pelo perdão de todos os filhos junto ao Criador, lembrando-O das fragilidades humanas frente ao medo. Satirizando a severidade da justiça divina que é pregada pela Igreja católica, a “Compadecida” de Suassuna é um mar de misericórdia, uma personagem disposta a exortar, não à condenação, mas à salvação dos filhos pecadores. É, sobretudo, uma Mãe dos Angustiados, que vem lembrar que os pecadores não estarão sozinhos ou abandonados no momento paroxístico da existência humana para a fé cristã: a hora do Juízo.

Na dramaturgia de Suassuna é ela que vai defender que o medo, inerente à condição humana, põe tudo a perder. E, de que medos se tratam? – pergunta o Diabo na peça: “*Medo? Medo de quê?*” (p. 175). Então é que Suassuna (p. 175-176) vai expor, para cada condenado, um medo particular. Medos, diga-se de passagem, escolhidos a dedo, para dar legitimidade à argumentação da Mãe Piedosa, cujo discurso, o autor pretendeu exaltar:

Bispo: Ah, senhor, de muitas coisas. Medo da morte...

Padre: Medo do sofrimento...

Sacristão: Medo da fome...

Padeiro: Medo da solidão.

Medo da morte, medo do sofrimento, medo da fome em um sertão sempre tão agreste, medo da solidão, medo do abandono: não basta viver sob estes medos durante toda existência? – pergunta a *Pietà* de Suassuna ao Criador.

É preciso uma Mãe de muita misericórdia para justapor os reais medos humanos à angústia das dores de Cristo no momento da crucificação. É assim que o Cristo, cognominado Manuel na peça de Suassuna, vai reclamar: “*é a mim que*

vocês vêm dizer isso, a mim que morri abandonado até por meu pai!" (p. 176); com que a Mãe intervem, corrigindo-O:

A Compadecida: Era preciso e eu estava a seu lado. Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e de sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro também, abandonado diante da morte e do sofrimento (p.176).

Chamando Cristo à consciência da dor humana, a *Compadecida*, menosprezando o grave ultraje ao justapor humano e divino – exortando Cristo a descer à condição humana – vai lembrar, novamente aqui, a dor do abandono de Cristo no momento de sua morte, o que traz, por corolário, o abandono do réu no momento de máxima angústia humana: o encontro com o Juiz que decidirá o paradeiro da sua existência pós-morte.

Não, a angústia humana não termina, como querem crer os mais simplistas ou os mais medrosos, com a morte. Há uma angústia do Além que continua a dominar a imaginação humana mesmo contra o (e, apesar do) boicote dos cétricos.

Para caracterizar a pregnância destes medos do Além, é preciso lembrar aqui todo um imaginário – exortado às últimas conseqüências pela Igreja católica – do medo *post-mortem*, que inclui o medo do Julgamento e o medo da condenação ao inferno, dois medos muito entrelaçados, que se auto-alimentam recursivamente.

Para sermos mais precisos na caracterização da pregnância destes medos do Além, é preciso dizer que o medo do Julgamento e o medo da condenação pertencem ao domínio do imaginário do “*crime-castigo*”, que Delumeau (1996, p. 226) considera como fundante da mentalidade ocidental: “*a relação – crime-castigo divino já neste mundo – tornou-se mais do que nunca uma evidência para a mentalidade ocidental*”. É a investigação deste imaginário do “*crime-castigo*” – situado pela mestiçagem dos medos do julgamento (consciência do crime) e da sua condenação (castigo) – que nos dedicaremos nesta seção.

Mas o leitor não deve esperar da iconografia do Juízo, nem das imagens da danação, provenientes do barroco mineiro, a intercessão boníssima da *Compadecida* de Suassuna. Muito ao contrário, assistiremos a um rigor e a uma dureza da justiça divina, que encheria de pavor qualquer réu, isso sem falar das provas infernais, apresentadas como dolorosas, punitivas, rigorosas e eternas.

Nesta seção, o horror do abandono e o medo do castigo são os motivos condutores da compreensão das imagens; basta contemplá-las por alguns instantes, para que, imediatamente, se instaure no observador, um pavor do Além. Assim,

escolhemos como epígrafe desta seção, um trecho emblemático do “*Auto da Compadecida*” para situar, por contraposição com a misericórdia da Compadecida de Suassuna, a rigidez da justiça celeste e o abandono do pecador, que evidenciaremos como mensagens obsessivas da iconografia que recolhemos.

Antes de irmos à representação visual da “boa” e da “má” morte – *ars moriendi* – chanceladas pela ética cristã como base da vida virtuosa e da vida pecaminosa –, é preciso, à guisa de Ariès, situar dois cortes epistemológicos em relação à representação do Juízo na história das mentalidades ocidentais.

Segundo Ariès (2003, p. 47-48), a escatologia dos primeiros séculos do cristianismo, até mais ou menos o século VII, não estabelecia a idéia de Julgamento, nem de condenação: os mortos adormeciam e descansavam até o dia do retorno do messias, quando as almas eleitas despertariam na Jerusalém celeste, enquanto que as condenadas continuariam adormecidas, abandonadas ao não-ser.

O Juízo e a condenação se passavam à revelia da alma dormente, até que o cenário muda por volta de século XIII, quando, por inspiração do Apocalipse de São João, entra em voga a ética do Juízo Final ou Universal. Aqui, duas alterações importantes devem ser comentadas. Primeira, o Juízo passa a ser visível, o julgamento é presentificado, sendo que as almas assistem ao seu Julgamento. Segunda, há inserção de uma corte de justiça no cenário, com a instituição de um código de justiça pelo Cristo-juiz, sendo cada alma julgada pelo balanço de sua vida, pesando-se, escrupulosamente, as boas e más ações, na imagem arquetípica da balança de dois pratos.

Sobretudo, no âmbito desta pesquisa, interessa-nos um segundo corte epistemológico proposto por Ariès ao redor do século XIV-XV – que Le Goff (1993, p. 347-348), criticando a datação tardia de Ariès, localiza no século XIII – que vai instituir um Juízo Particular, previamente ao Juízo Final:

De fato, na segunda fase da Idade Média, [a morte] foi sutilmente alterada sob o efeito de considerações novas, as do Juízo particular. (...) O céu e o inferno desceram ao quarto; de um lado, o Cristo, a Virgem e todos os santos; de outro, os demônios, segurando às vezes o livro de contas, onde são registradas as boas e más ações. É a iconografia das *artes moriendi* do século XIV ao XVI. O Juízo não mais se passa em um espaço interplanetário, e sim à beira do leito, e começa quando o acusado ainda respira. (...) Atrás do leito, o diabo reclama seus direitos. (Ariès, 2003, p. 110)

Vejamos que a ética do Juízo particular traz uma antecipação do Julgamento e do veredicto da corte de justiça para o domínio da iminência da morte física do

moribundo. A alma não morre primeiro, depois descansa e então é julgada: o Juízo é antecipado e dramatizado porque a corte de justiça se presentifica e se instala ao pé do moribundo. É no momento da morte do doente que se efetiva seu Julgamento e sua condenação. Esta presentificação do Juízo, que traz por conseqüência o apelo à dramaticidade pela instalação do Cristo-juiz e de seus sodalícios, re-significa o momento da morte física para a doutrina cristã.

Tão importante quanto esta presentificação do Juízo que singulariza e exalta o momento da morte é uma nova ética estabelecida pelo Juízo particular para julgar o moribundo. Isso porque a decisão do comitê jurídico no Juízo particular não toma como provas para consumação do veredicto tão-somente a autoavaliação e a autocrítica, ambas promovidas pela consciência do jacente por comparação com os valores éticos cristãos, mas leva em consideração uma última tentação, o que reforça a angústia e dá uma importância singular ao momento da morte:

Mas ocorre então que Deus seja menos um juiz pronunciando uma sentença, do que árbitro da última prova proposta ao homem pouco antes de sua morte. (...) Esta prova consiste em dois tipos de tentação. Na primeira, ele é solicitado pelo desespero ou pela satisfação. Na segunda, o demônio expõe à vista do moribundo tudo o que a morte ameaça arrebatá-lo, tudo o que possuiu e amou loucamente durante sua vida. Aceitará renunciar a isso e será salvo, ou quererá levá-los para o Além, e será condenado. (Ariès, 2003, p. 111-112)

É assim que a substituição do Juízo Final pelo Juízo Particular eleva à terceira potência o medo na adjacência da morte física – e não se trata aqui do inexorável medo frente à brevidade e à transitoriedade da vida, que desenvolveremos na próxima seção – mas, do medo que domina a iminência da morte, através de três transformações fundamentais: 1) a antecipação do Julgamento; 2) a presentificação da corte de justiça diante do moribundo; 3) a prova final – a última tentação – da qual depende a atribuição do veredicto. Se é na hora da morte que se decide o destino pós-morte do vivente, como pode o pecador morrer em paz?

Não, no limiar entre a vida e a morte, não há nenhuma paz. Falta mesmo, até, a fugidia sombra de uma “Compadecida”. Falta consolo, falta tranqüilidade, falta segurança e falta misericórdia. O pecador moribundo não pode morrer sossegado, ao contrário, deve se aterrorizar ao ver com os próprios olhos, diante de si, – e aqui estamos falando do contexto de Ouro Preto – a ilustração 7, que narra, emblematicamente, em consonância com a *ars moriendi* – a arte de bem morrer européia –, a “morte do pecador” no barroco mineiro.

Assim, através da ilustração 7 podemos ver no barroco ouro-pretano o que Ariès descreve em relação a *ars moriendi* européia:

Seres sobrenaturais invadiram o quarto e se comprimem na cabeceira do “jacente”. De um lado, a Trindade, a Virgem e toda a corte celeste e, de outro, Satã e o exército de demônios monstruosos. (Ariès, 2003, p. 50)

Vejamos que a *ars moriendi*, a arte da persuasão pelas imagens do Juízo particular, situada por Ariès em fins da Idade Média européia, mostra sua presença, muito emblematicamente, em Ouro Preto. Mas onde está a corte celeste, de que fala Ariès (acima), na “morte do pecador” (ilustração 7) de Ouro Preto? Já não a vemos.

Aliás, a cena dominada por demônios, faz clara alusão ao abandono e à solidão da condenada, como bem descreve Adalgisa Campos na análise desta obra:

A obra tenta representar a dissensão interior e uma considerada inclinação da mulher para o mal, e, por esse motivo, os seres celestiais encontram-se lá no alto, longe do leito da pecadora. O Anjo da Guarda não se coloca com presteza à cabeceira; desanimado, vira-se, dando-lhe os ombros. (Campos, 1994, p. 36)

Tão longe a “Compadecida”; tão displicente à misericórdia, o Anjo da Guarda; atirando-lhe flechas flamejantes, o Nosso Senhor; o que será da pecadora? Eis que, o anjo à cabeceira indica seu caminho... o veredicto da pecadora é seguir em direção a horda de três Satãs que aguardam para lhe capturar a alma.

Quem será o primeiro a devorar sua alma, o grupo de três Satãs, para o qual o demônio da cabeceira aponta ou o demônio teriomorfo, misto de dragão e serpente, aos pés da cama da jacente? Talvez, Froner arriscasse dizer que a alma da pecadora da ilustração 7 é posse do Satã teriomorfo, isso porque, como esclarece a autora (1994, p. 150-151): “*de acordo com o bestiário medieval, um monstro alado, mistura de dragão e serpente, engole a alma dos homens, descarregando-as no inferno*”.

Eis totalmente só a moribunda, por isso a feição tão aflita? Ninguém lhe acode, nem o Cristo, nem a misericordiosa Virgem – tão distante da Compadecida de Suassuna –, nem o anjo Rafael que lhe dá de ombros e olha com tristeza a alma perdida; todos, em sinal de abandono. Então que a pecadora sofre de insegurança pela solidão, conforme podemos observar na *ars moriendi* ouro-pretana (ilustração 7), em perfeita consonância com o sentimento de abandono exortado pela *ars moriendi* européia, como evidencia Delumeau:

Quanto ao sentimento de insegurança, ele próprio parente próximo de um temor do abandono, não é explicitado pelos inúmeros Juízos Finais e evocações do inferno

que obsedaram a imaginação dos pintores, dos pregadores, dos teólogos e dos autores de *artes moriendi*? (Delumeau, 1996, p. 30)

Mas, para que o leitor perceba, por convicção de imagens, a exasperada solidão que queremos evidenciar na “morte do pecador”, basta que vire a página do caderno de ilustrações e se detenha na ilustração 8, que narra a “morte do justo”, exemplo emblemático do que a *ars moriendi* considera “bem morrer”.

Eis que a exaustiva análise da ilustração 8, realizada por Froner (1994, p. 145-148) dá a conhecer, em intercessão ao justo que morre, as seguintes personagens celestiais: 1) em primeiro plano, São Miguel Arcanjo, que empunhando a espada, vitorioso, põe sob jugo o demônio que se contorce ao lado da cama do doente; 2) em posição central, São José, patrono da Boa Morte; 3) à cabeceira, o arcanjo Rafael; 4) atrás do arcanjo Rafael, começando da direita para a esquerda, no plano de visão do leitor, os quatro doutores da Igreja: São Jerônimo; Santo Ambrósio; logo atrás deste, São Gregório Magno; e, por último, ao lado esquerdo deste, Santo Agostinho; 5) São Francisco entre São José e São Miguel; 6) São Domingos atrás de São Francisco; 7) São Simão Stock atrás das asas do Arcanjo Rafael; 8) Sete querubins e anjos no céu.

Mas toda esta horda de sequazes celestes, em intercessão ao moribundo, ainda não demonstra o quão alentado o justo está em relação à solidão da pecadora da ilustração 7. Sobretudo, a feição e a gesticulação dos santos têm muito a nos dizer sobre a atitude compadecida – misericordiosa – que o justo recebe da corte celeste: 1) São José mira ao alto, em tom de súplica, com a mão direita abaixada e espalmada para cima, como quem pede clemência e piedade para a alma; 2) o Arcanjo Rafael, olhando para a frente do justo, traz a mão direita levantada ao céu, indicando o caminho de luz que se abre, rumo a sua nova morada no Além.

Eis que a ilustração 8 vai evidenciar em grande estilo – em grande eloquência, pelo barroco de Ouro Preto – a vertente da boa morte da *ars moriendi* representando, assim, uma morte amorosa, acompanhada, guiada, acalentada, tranqüilizada, compadecida, misericordiosa e piedosa; em total oposição à morte da pecadora da ilustração anterior.

Para além da acentuada diferença (no número e na procedência) das entidades que assistem ao moribundo nas duas cenas, um outro motivo é marcante na representação da boa e da má morte: a simplicidade e a devoção do justo *versus* a avareza e a vaidade da pecadora, o que isso quer nos mostrar? Mas, antes de analisarmos o significado desta divergência de atitude do justo e da pecadora em

relação aos bens materiais e espirituais, vamos salientar como estas diferenças aparecem representadas, para que delas se aperceba o leitor...

Olhemos para a cama e para o quarto do justo, abstraindo os sodalícios celestes, o que vemos? Vemo-lo vestido com simplicidade e recato, deitado sobre um leito modesto, desprovido de ornamentos e, até mesmo, de colchão; provavelmente, em atitude de mortificação corporal. Vemo-lo magro e sozinho, livre da gula e filiado à castidade; vemo-lo contrito, apertando firmemente o crucifixo contra o peito, aceitando o último sacramento (a extrema-unção) em sinal de resignação e profissão-de-fé.

Façamos o mesmo com a ilustração 7... Olhemos para a cama e para o quarto da pecadora, abstraindo os sequazes infernais que dominam a cena, o que vemos? Vemos uma bela mulher, de aparência jovem, deitada com conforto sob roupas transparentes, exibindo o corpo. Idólatra, vemo-la refletir-se bela e formosamente no espelho a sua frente. Nada de mortificação, nada de castidade. Nada de resignação, nenhuma profissão-de-fé. Ao contrário, vemo-la refutar o viático e o último sacramento cristão, em prol da atenção ao baú e aos sacos com moedas que estão no quarto, à direita no plano de visão do leitor. Também em sinal de luxúria e avareza, o quarto da moribunda mostra cama ornada com dossel, um instrumento musical e uma máscara à esquerda, no chão do quarto; todos em clara alusão ao deleite material e sentimental.

Então podemos voltar à questão: a simplicidade e a devoção do justo *versus* a avareza e a vaidade da pecadora, o que isso pode significar? Isto significa, em primeiro lugar, a obrigatoriedade de uma vida simples e virtuosa, vivida de acordo com os mandamentos da fé cristã, como condição *sine qua non* da salvação. É assim que a *ars moriendi* de Ouro Preto é uma arte duplamente persuasória: na “morte do justo”, persuade em prol da castidade, da mortificação, da penitência e da resignação; na “morte do pecador” persuade contra: a idolatria, a luxúria, a avareza, a vaidade e a concupiscência.

Tão importante quanto esta função persuasória de uma vida regrada ao sabor dos mandamentos cristãos, as duas ilustrações também sugerem a severidade da justiça divina que não tolera desregramentos aos mandamentos da fé cristã. É a ética do Deus terrível, porque justiceiro implacável, pregada na Epístola de São Paulo aos hebreus (10: 31): “*terrível é cair nas mãos do Deus vivo*”, e no Salmo 6: 2: “*Senhor não me arguas em teu furor, nem me castigues na tua ira*”.

Assim, as duas ilustrações (7 e 8) vêm mostrar que não se deve apostar na misericórdia, que a “Compadecida” não passa de onirismo satânico, sedutor e mortal. É esta ética da severidade da justiça divina, do Deus terrível, que institui culpa e medo no pecador, que queremos evidenciar à luz do que Delumeau vai assinalar frente às representações do Juízo:

A extraordinária importância atribuída na época ao tema do Juízo Final (...) explica-se por uma teologia do Deus terrível (...). A idéia de que a divindade pune os homens culpados é sem dúvida tão velha quanto a civilização. Mas está particularmente presente no discurso religioso do Antigo Testamento. Os homens de Igreja, aguilhoados por acontecimentos trágicos, estiveram mais do que nunca inclinados a isolá-la nos textos sagrados e apresentá-la às multidões inquietas como a explicação última que não se pode colocar em dúvida. (Delumeau, 1996, p. 30)

Culpada, culpada, culpada: nada pode redimir o veredicto à pecadora da ilustração 7. E se ela tem medo da solidão? E se resiste à morte porque espera reencontrar o amor perdido? E se lhe é difícil libertar-se de seu mundo, para adentrar, às cegas, num mundo totalmente estranho? E se lhe falta convicção da vida no Além? E se houvessem muitas realizações a findar, e, a pecadora clamasse para viver mais? Nada disso lhe redime: não há jurisprudência para as fragilidades humanas nas artes *moriendi* de Ouro Preto.

É este temor da severidade da justiça divina, que traz por corolário a ética da contrição e da culpabilização, que queremos caracterizar como uma segunda atitude diante do medo do Julgamento. Atentemos que a culpabilização pelos pecados é um estratagema para o pecador se colocar adiante e, sobretudo com rigor ao Julgamento divino a *posteriori* – é a triste solução encontrada pela condição humana para aliviar a opressão ditada pela espera do Julgamento. Assim, sob a égide do rigor divino, a autoconsciência que recorre à antecipação do Juízo por culpabilização, já é um meio caminho em direção à salvação.

Em síntese, podemos dizer que o medo do Juízo divino se divide entre o medo do abandono e o medo do rigor do Juiz, o que traz, por corolário, a contrição por culpabilização do pecador, uma vez que este deve antecipar e extrapolar o rigor que imagina advir do Juiz, para que não se surpreenda em seu Julgamento.

Mas há um terceiro medo que vem compor nossa descrição do temor diante do Julgamento. Para sermos mais exatos, não se trata de um medo exatamente, mas de uma angústia. Vejamos que Delumeau (1996, p. 25) propõe uma diferenciação entre a aceção de angústia e a de medo. Este autor se refere ao medo, quando este se projeta de um modo reconhecível, e, à angústia, quando o

foco do temor não é determinado: *“o medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança”*.

Se a angústia é, para Delumeau, a insegurança diante daquilo que não é identificável, o que diria o autor a respeito da angústia frente à transição final? Deve ser a maior angústia da condição humana... tanto porque é a que causa maior estranhamento e ruptura com a condição cotidiana e mortal, quanto pela incerteza no veredicto do Juiz, reforçada pelo barroco com o objetivo de doutrinação.

O reforço da incerteza, com a finalidade persuasória no barroco, não eleva às últimas conseqüências a já aflitiva situação de transição do moribundo, que por si só, é geradora de grande angústia? Esta é, também a opinião de Delumeau (1996, p. 36): *“me impressiona mais ainda a vontade pedagógica de reforçar no espírito dos recitantes o necessário medo do julgamento por meio de obsedantes imagens de agonia”*.

Então que pregar a fé cristã é quase sinônimo de pregar a incerteza do veredicto do Julgamento – eis, daí, a eficácia alcançada pela doutrinação barroca, personificada no seguinte trecho do sermão do Padre Vieira:

A morte tem duas portas. Uma porta de vidro, para onde se sai da vida; outra de diamante, por onde se entra à eternidade. Entre estas duas portas se acha subitamente um homem no instante da morte, sem poder tornar atrás, nem parar, nem fugir, nem dilatar, senão entrar para onde não se sabe, e para sempre. (...) Não é terrível a morte pela vida que acaba, senão pela eternidade que começa. Não é terrível a porta por onde se sai; a terrível é a porta por onde se entra. Se olhais para cima, uma escada que chega até o céu: se olhais para baixo, um precipício que vai parar no Inferno. E isto é incerto. Dormindo Jacó sobre uma pedra, viu aquela Escada que chegava da terra até o Céu; e acordou atônito gritando: Oh que terrível lugar é este! E por que é terrível, Jacó? Porque isto não é outra coisa senão a porta do Céu. Pois a porta do Céu, a porta da Bem-Aventura é terrível? Sim. Porque é uma porta que se pode abrir, e que se pode fechar. É aquela porta que se abriu para as cinco Virgens Prudentes, e que se fechou para as cinco Néscias. (Vieira, 2000, p. 68-69)

Eis tão bem pregada pelo Padre Vieira, a angústia do moribundo frente ao veredicto do Juiz. Sete invocações sobre as inseguranças que regem a angústia frente ao Julgamento aparecem no sermão do santo Padre: 1) o estranhamento em relação ao não-tempo, ao não-fato e ao não-lugar, circunscritos à iminência da

morte, para onde se vai, irrevogavelmente; 2) a indecisão da sentença, que só se revela no momento da morte; 3) a incerteza do caminho a seguir, porque a “porta de entrada” conduz para não se sabe onde; 4) a irreversibilidade da ação, pois se trata de um veredicto que definirá, para toda a eternidade – *per saecula saeculorum* – a vida no Além; 5) a incerteza de quem serão os merecedores da Bem-Aventurança. Neste caso, o episódio bíblico das cinco Virgens Néscias descrito no Evangelho de Mateus (25: 1-13) evidencia motivos muito sutis para um fim tão trágico: a condenação eterna; 6) a incerteza se a autoconsciência do pecador é condizente com o rigor do Juiz; 7) se até Jacó tem medo de mirar a porta do Céu, por medo de não ser um dos eleitos, que pecador pode morrer em paz?

Resumindo as conclusões a que chegamos, investigando as duas imagens da *ars moriendi* (ilustrações 7 e 8) em Ouro Preto, podemos caracterizar três desdobramentos do medo que se impõem frente ao Juízo: 1) o medo do abandono; 2) o medo diante da severidade do Juiz, o que traz, por corolário, a contrição por culpabilização do réu; 3) a incerteza do veredicto, que condensa muitas angústias frente ao Julgamento. É mais ou menos o que também conclui Delumeau (1996, p. 210) frente aos medos do Juízo Final na renascença: “*certamente, o Juízo Final coloca definitivamente os eleitos no paraíso; mas quem pode dizer com antecedência que estará entre as ovelhas à direita do Soberano Juiz? Este se mostra duro e severo. O último dia da humanidade é bem o da cólera: dies irae*”.

Antes de passarmos à análise das imagens que subsidiam os medos da condenação, é preciso fazer um comentário a respeito do método de análise de que nos utilizamos nesta seção. Diferentemente da seção anterior, as imagens aqui se mostram de apreensão mais direta: por ser uma arte doutrinária, o significado da iconografia da *ars moriendi* é bastante explícito. Portanto, não houve necessidade de recorrência à simbologia; não há cifras, tudo é desvelado pela própria cena: a *ars moriendi* não se esconde; ao contrário, sua razão de ser é a explicitação. Assim, diremos que procedemos aqui a uma análise semântica, e não semântico-simbólica – o que equivale dizer que encontramos aqui, no lugar do símbolo, uma eloquência que se auto-explicita.

Obviamente, não se deve esperar da fonte interna tanta estratificação e tanta complexidade em relação aos medos do Juízo. É assim que veremos se manifestar no imaginário ouro-pretano uma certa recorrência à vigilância – à sensação de ser vigiado, olhado, espiado – que co-relacionaremos, mais tarde, na última seção, aos medos do Julgamento que aqui dissecamos.

Uma objeção que poderia ser feita ao nosso método semântico de análise – que captura as induções de medo, a partir da repercussão da imagem – diz respeito à localização restrita das ilustrações 7 e 8, alocadas no acervo do Museu da Inconfidência, portanto, distanciadas da rotina do ouro-pretano. É claro que, no cotidiano do ouro-pretano, a ida às Igrejas é muito mais freqüente que a ida ao Museu... como explicar então a generalização de nossa análise, com base em imagens de acesso tão restrito? Dito de outro modo, como justificar que imagens restritas a poucos olhares criem repercussões culturais?

É que acreditamos, sobretudo, na imagem como apreensora e reveladora do imaginário... Então, a iconografia da *ars moriendi* que dissemos ser “fonte externa”, já é uma representação condensada da ética barroca pregada pela Igreja: a arte de bem morrer é uma representação – portanto, “fonte interna” – se considerarmos que a doutrina barroca é, neste caso, a verdadeira fonte geradora das imagens – portanto, “fonte externa”. Como vemos, há sempre uma co-implicação entre as fontes, mostrando que o purismo delas é mais didático do que real.

Um argumento em prol de afirmarmos a relevância dos medos gerados por duas imagens, apesar de seu acesso restrito, é o fundo doutrinário da arte barroca que vemos se desvelar aqui, em toda sua eloqüência. Vejamos que é esta eloqüência auto-explicativa da arte barroca, que nos permite considerar as duas telas (as ilustrações 7 e 8) como condensações de todo um imaginário, que deve ter sido obsessivamente repetido em diferentes linguagens (sermões, pregações, confissões, preceitos morais, etc.), durante o setecentos. Quantas palavras, quantos conceitos para traduzir duas imagens, tão óbvias e evidentes em si! Assim, acreditamos que, as duas telas, mais do que captam, amplificam e comunicam genuinamente a ética barroca.

Portanto, reiteremos: as duas imagens analisadas condensam a ética barroca em relação ao Juízo, e, portanto, ainda que sejam de acesso restrito, servem de modo emblemático, para que delas, se abstraia – por uma leitura semântica – um significado representativo do imaginário barroco. Daí que o barroco vai transgredir a generalização condenada pela ciência moderna, que refuta o binômio “dado restrito; significado geral”. É por autorização do próprio barroco, pelo poder de persuasão que o barroco encontrou na veiculação da imagem, que dizemos sem medo: “imagem restrita, significado generalizado”!

Para os mais céticos, vejamos que a própria Adalgisa Campos vai admitir a pregnância da “*morte do justo*” e da “*morte do pecador*” na configuração do

imaginário cristão. Finalmente arrancada de seu positivismo estatístico-numérico, a autora vai, muito copernicanamente, perceber a importância da imagem para a circunscrição do imaginário, apesar de sua exigüidade: “se, de um lado, [a boa morte] é assunto minoritário na produção artística do próprio século XVIII, inegavelmente não o é no domínio do imaginário cristão” (Campos, 1994, p. 34).

Terminada a análise das imagens que inspiram os medos do Julgamento, vamos analisar, por contigüidade, as imagens que representam a condenação para abstrair delas os medos associados à execução do Julgamento. Entretanto, é preciso dizer que as imagens da condenação carecem da vivacidade e da eloqüência a que assistimos em relação às duas imagens do Julgamento. Então é que, aqui, teremos a revelação de um imaginário da condenação dissecado mais teoricamente do que imageticamente, ao inverso do que verificamos com as imagens do Julgamento.

Em uma oitava abaixo, as imagens da condenação – do Purgatório e do Inferno – não vão carregar consigo o poder de amplificação do discurso, que evidenciamos acima. Mas nem por isso podemos dizer que o imaginário da condenação não é prenante entre os ouro-pretanos: o mito da *missa do Mortos*, que analisaremos no terceiro capítulo, à luz da ética do Purgatório, é prova suficiente da pregnância das imagens da condenação no imaginário ouro-pretano. Então que nosso trabalho será mais exaustivo teoricamente a fim de revelar o que as imagens carecem de explicitar.

A respeito das imagens da condenação, é importante fazer referência aos novíssimos – do latim, “*novíssima*”, os fins últimos do homem – que compreendem a representação da Morte, do Juízo, do Inferno e do Paraíso. Atualizando a tradição medieval, estes novíssimos explicitam o destino pós-morte do homem, com base no dogma cristão.

Por estímulo do primeiro impulso, é claro que seríamos seduzidos a ir diretamente à representação do Inferno, para daí abstrair os medos da condenação. Mas, Adalgisa vem nos alertar que este não é, absolutamente, o caso: “o *Inferno* não constitui o novíssimo por excelência do imaginário barroco. (...) No imaginário cristão, o novíssimo mais concorrido apresenta datação mais recente, isto é, o *Purgatório*” (Campos, 1994, p. 48; 52). Atentemos que a autora usa na citação que transcrevemos, muito corretamente, o termo “imaginário”, ao invés de “iconografia”, o que dá sustentação à nossa suspeita de que, apesar da pouca eloqüência das

imagens da condenação, estas são significativas na configuração do imaginário ouro-pretano.

Jacques Le Goff, em sua obra monumental *“O nascimento do purgatório”*, localiza no século XII a origem do último, e do mais cultuado novíssimo do barroco: *“até ao fim do século XII, a palavra purgatorium não existe como substantivo. O Purgatório não existe”* (Le Goff, 1993, p. 17).

Conhecendo a datação do nascimento do Purgatório e sua distância da vigência do barroco mineiro (século XVIII), imediatamente intervém uma pergunta: tendo uma existência tardia, mas distante dos setecentos, como explicar a marcada presença do Purgatório no imaginário barroco? É que a maturação da idéia do Purgatório, segundo Le Goff (p. 425), demora 500 anos para se concluir: *“a sua inserção [a do Purgatório] em profundidade na devoção cristã e depois católica, os seus momentos mais fervorosos, os mais ‘gloriosos’, datam dos séculos XV a XIX”*.

Devemos sublinhar que o atraso da explosão da idéia do Purgatório (séculos XV ao XIX) em relação ao seu nascimento (século XII) – e, sobretudo seu auge durante o renascimento e o barroco – revelam que sua doutrina deve evidenciar, legitimar ou reforçar a ética destas mentalidades. Então que aqui nos interessa investigar, ainda que de passagem, as possíveis contribuições da doutrina do Purgatório para a configuração de um imaginário barroco.

Neste sentido, Le Goff nos dá um excelente mote ao considerar que *“o Purgatório dramatizou essa última parte da existência terrena, carregando-a de intensidade misturada de temor e de esperança”* (p. 427). Atentemos, desde já, que a ética do Purgatório, tanto quanto a ética das imagens do Juízo, vão se justapor aos medos e às inseguranças do moribundo no momento de sua morte. Mas porque Le Goff interpõe a ética do Purgatório entre os epítetos: temor e esperança?

Caracterizemos primeiro as crenças que advêm das esperanças do Purgatório... Le Goff insiste obsessivamente para que se compreenda o Purgatório como lugar intermédio, ou melhor, um Além-intermédio, destinado à recepção das almas dos pecadores que cometeram o pecado venial, o pecado que, não sendo mortal, é passível de remissão:

Há uma estreita ligação entre o Purgatório, além intermédio, e um tipo de pecado intermédio entre a pureza dos santos e dos justos e a imperdoável culpabilidade dos pecadores criminosos. A idéia durante muito tempo vaga de pecados “ligeiros”, “quotidianos”, “habituais”, bem captada por Agostino e depois por Gregório, o Grande, só a longo prazo conduzirá à categoria de pecado “venial” – quer dizer,

perdoável –, que precedeu de perto o crescimento do Purgatório e foi uma das condições do seu aparecimento”. (Le Goff, 1993, p. 19)

Para um pecado intermédio, equidistante da pureza absoluta e do pecado mortal; por analogia, um lugar intermédio: o Purgatório. Eis que o pecador menor, o pecador que não perdeu a graça santificante, consumida pela ruptura da relação com Deus no pecado mortal, pode gozar de um terceiro lugar, que, se não é o Céu, ao menos passava muito ao largo do Inferno.

Eis aí uma nova esperança para o pecador comum: mesmo sem a santidade dos mártires, lhe era possível livrar-se do inferno, e, após um período de expiação dos pecados no Purgatório, ascender aos céus. É assim, como “*terceiro lugar*” (Le Goff, p. 16), que a crença no Purgatório acenou com uma esperança ao pecador.

Mas vejamos que esta esperança – e é isso que, sobretudo, nos interessa – não vai representar grande alívio ao condenado que aguarda seu veredicto. Lembremos que Le Goff propõe uma intermediação mestiça entre “esperança” e “temor”, na estruturação do imaginário do Purgatório. Mas de que terrores se tratam? Vamos explicitá-los...

O primeiro tormento das almas no Purgatório rememora o medo do abandono, à semelhança da solidão que evidenciamos como um dos componentes do medo do Julgamento. É o que nos informa o barroco mineiro, a partir do Compromisso da Irmandade de São Miguel e Almas de Pitangui de 1727, estudado por Adalgisa Campos (1994, p. 84, nota 2): “*de quanto mayor merito, será nos olhos de Deos a Piedade dos fieis para com as Almas Santas, que no Purgatório estão privadas da vista de Deos e padecem inexplicaveis tormentos*”.

Privadas da vista de Deus, e sofrendo inexplicáveis tormentos... onde está a esperança das almas do Purgatório? Há uma progressiva incorporação de santidade, em função do processo expiatório vivido no Purgatório, às custas de terríveis suplícios, como nos dá a entender o Compromisso da Irmandade acima: “**Almas Santas**, que no Purgatório padecem inexplicáveis tormentos”.

Daí que o Purgatório, lugar intermédio, por analogia à sua ambigüidade fundante, produz almas “aflitas e santas”: aflitas pelos tormentos a elas infligidos, santas porque já julgadas com veredicto a seu favor, e, portanto, definitivamente livres da condenação eterna. Veremos no próximo capítulo, como esta reserva de almas aflitas em processo de expiação, alocadas no “*terceiro lugar*”, deflagra um intenso intercâmbio entre vivos e mortos que vai ser representado pelas narrativas de fantasmas, muito freqüentes no imaginário ouro-pretano.

Por ora, vejamos que, ao lado da situação de abandono, é preciso evidenciar a situação de aflição vivida pelas almas no Purgatório. Exortando a aflição às últimas conseqüências, o *“Tratado sobre o Purgatório”* de Santa Catarina de Gênova (1447-1510), estudado por Adalgisa, revela que:

A aflição emerge do estado alto da consciência que se ilumina, e não imediatamente da pena do fogo. Quanto mais adiantadas no processo da purgação, mais santas, mais lúcidas, “mais sabidas e entendidas” e, necessariamente, mais “aflitas”. (Campos, 1994, p. 86-87)

Se de um lado, o Purgatório acena com misericórdia, ao possibilitar a remissão dos pecados veniais, preparando um futuro de santidade; de outro lado, a misericórdia desaparece na instituição da doutrina expiatória, que, contradizendo a lógica usual, vai pregar o aumento da aflição à medida do progresso da purificação dos pecados. Para um reles entendedor basta: o Purgatório é um lugar de sofrimento contínuo, e, o que é pior, progressivo. Mas de que sofrimento se trata?

O processo de purificação do Purgatório envolve uma expiação espiritual, e, uma expiação física, ainda que se trate de almas (que não tem corpos!) a serem purificadas. A ética cristã não prescinde, nem mesmo depois da morte, do suplício e da mortificação corporal, instituindo o sofrimento físico mesmo às almas. Eis aqui, novamente, a importância da pena física no processo de salvação, que já conhecemos da doutrina do martírio.

Tão severa quanto à ética do suplício; sob a égide do rigor pregado no Evangelho de Lucas (12: 59) *“Eu te digo: não sairás de lá antes de pagares o último centavo”*; ou, sob custódia da cruel inflexibilidade do Purgatório de Dante: *“inda que tu, em meio ao fogo aceso, ficasses por dez séculos em pranto, de um só cabelo não serias ileso”* (apud Campos, 1994, p. 93), a doutrina do Purgatório prevê penas semelhantes às infernais:

Ao contrário do *shéol* judaico – inquietante, triste, mas desprovido de castigos – o Purgatório é um lugar onde os mortos sofrem uma (ou algumas) provação (ões). Estas provações podem ser múltiplas e assemelhar-se às sofridas pelos condenados, no Inferno. (Le Goff, 1993, p. 21)

Tal qual a clássica representação do Inferno, a imagem com que o barroco ouro-pretano vai representar o Purgatório faz da ardência no fogo, a pena corporal sofrida pelas almas. Olhemos para a ilustração 9, que se localiza à portada, abaixo do nicho de São Miguel Arcanjo, na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos. Trata-se do Inferno ou do Purgatório?

Do purgatório, certamente... porque as almas que ardem não parecem sofrer. É a dialógica que compõe a doutrina do “*terceiro lugar*”, que instituído por opostos que não se anulam, vai mostrar o fogo ardente do Inferno justaposto ao destino de luz das almas. É esta tendência pouco devotada à valorização do sofrimento que Adalgisa Campos comenta nas imagens do Purgatório do barroco mineiro:

As imagens expressam com grande clareza a leitura do fogo enquanto elemento de purificação e santificação. Não há contorções, feições desfiguradas ou qualquer indício da natureza unívoca do fogo. As eleitas atingidas pelo fogo conservam a serenidade, o olhar de soslaio em sinal de contemplação do pecado ou, então, dirigido para o alto, para expressar a esperança em Deus. (Campos, 1994, p. 86-87)

É preciso concordar que a mesma tranqüilidade, serenidade, contemplação e esperança, apontadas por Adalgisa nas cenas do Purgatório do barroco mineiro, estão presentes na fisionomia das almas que compõem a cena narrada pela ilustração 9; também nesta, não há desfiguração, contorção, aflição ou desespero.

Mas esta análise reservada – discreta e retraída – que Adalgisa faz das cenas do Purgatório evidencia uma perspectiva muito distanciada do foco central da cena, já que a autora propõe uma análise da feição das almas, abstraindo a dominância do fogo. Recriminamos-lhe a ausência de uma interpretação simbólico-imaginativa e bachelardiano-fenomenológica, que, como dissemos outrora, estruturam nossa perspectiva de análise.

Quem é que, olhando pela primeira vez a ilustração 9, vai se deter na feição das almas? Para nós, o fogo queimante e as almas que ardem causam muita comoção: o fogo parece vir de todos os lados – calcina qualquer perspectiva de misericórdia. Indubitavelmente, há dores mais malditas e que acionam mais a imaginação do que outras: a sugestão da dor causada pelo fogo ardente sobre a pele é muito significativa para ser posta de lado. Eis que, às vezes, a imagem imaginada ultrapassa a imagem real: por sugestão das labaredas, a imagem do Purgatório (ilustração 9), só pode fazer imaginar um lugar de extrema dor.

Não reprovamos a análise cautelosa que Adalgisa faz da obra, mas acreditamos que uma perspectiva tão distanciada acabe por castrar a repercussão da imagem, sobretudo o poder da imagem em arrepiar a pele do espectador. A primeira vez que eu vi a cena narrada pela ilustração 9, não pude olhar para a feição dos pecadores. Pelo menos, não de imediato. Estancado pelo assombro das labaredas que ardiam, fui imediatamente conduzido para as minhas primeiras lições de catecismo, quando a professora narrava em tom dramático, o suplício do pecador

em chamas: *“Pai Abraão, tem piedade de mim e manda que Lázaro molhe a ponta do dedo para me refrescar a língua, pois estou torturado nesta chama”* (Evangelho de São Lucas, 16: 23-24).

Foi por intermédio desta reverberação ígnea e infernal que apreendi – e, compreendi – a imagem da ilustração 9 pela primeira vez. Como diria Bachelard, é pelo susto da novidade, que a imagem se revela. Portanto, análises detidas, distanciadas, pouco imaginativas, deslocadas do momento do choque com a imagem, não são a aposta desta pesquisa. Ficaremos com as lições de Bachelard:

É necessário estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem. (Bachelard, 2000, p. 1)

À guisa de Bachelard, é pela sugestão do fogo – pela ardência dos corpos – que compreendemos a pena corporal dos condenados ao Purgatório. É o fogo que nos comove pela dor ígnea das labaredas que ardem. Pouco importa a feição dos condenados: para nós, o fogo ardente traz, imediatamente, a imagem da dor infernal. Sente-se dor, ainda que a dor não esteja representada. As imagens agem pela sugestão, mais do que pela verossimilhança. Para uma análise bachelardiana, é preciso aprender a imaginar para além do real. Assim, reiteremos: é precisamente este impulso imaginativo e vivencial, pelo êxtase que nos provoca a imagem, que conduz à dimensão bachelardiano-fenomenológica de nosso método de análise.

Aliás, em anuência a esta nossa consideração do poder imagético do fogo, também para Le Goff, é o fogo que vai materializar o sentido penal do Purgatório:

O cristianismo (...) recolheu o fogo divino que rejuvenesce e immortaliza mas fez dele não uma crença ligada a um ritual, mas um atributo de Deus, cujo uso é determinado por uma dupla responsabilidade humana: a dos mortos que devem, segundo o seu comportamento na terra, ser-lhe ou não submetidos; a dos vivos, cujo maior ou menor zelo pode alterar-lhe a duração de actividade. O fogo do Purgatório, continuando a ser símbolo portador de sentido, o de salvação pela purificação, tornou-se um instrumento ao serviço de um sistema de justiça complexo. (Le Goff, 1993, p. 25)

Vejamos que, para Le Goff, é o fogo que institui o complexo sistema de justiça do Purgatório, porque o fogo é o modelo penal pelo qual se modula o castigo à alma do condenado: o justo não passará por ele; o pecador que comete pecado mortal, queimará sob um fogo inextinguível; o pecador comum, arderá no Purgatório, mais ou menos tempo, de acordo com a gravidade do seu pecado. Assim,

considerando a pregnância arquetípico-simbólica do fogo no imaginário cristão, como abstrai-lo da representação do Purgatório, como faz a análise de Campos?

Por fim, é preciso dizer que o medo do Purgatório, instituindo a execução da pena prevista pelo processo judicial, condensa os medos do Julgamento e gera o medo do sofrimento, tal qual vimos no caso do martírio, reforçando os seguintes pavores: 1) medo da solidão, instituído pela privação das almas aos olhos de Deus; 2) medo do rigor da justiça; 3) angústia quanto à incerteza da pena; 4) medo do sofrimento pela pena imposta. Aqui, consideramos que o temor em relação ao Purgatório supera as esperanças, mas não devemos abandonar a compreensão do Purgatório enquanto um Além intermédio, isto é, como espaço destinado às almas em estado de purificação.

Há dois últimos comentários a fazer... Primeiro: colocamos, nesta seção, a imagem do Purgatório sob a custódia da “Iconografia da *ars moriendi*”, como indica o título da seção. Isso porque, como vimos, a doutrina do Purgatório condensa e atualiza os medos do Julgamento, de modo que a arte de bem morrer sugere, por contigüidade, os medos do Purgatório.

O segundo comentário diz respeito à debilidade da iconografia do Purgatório que apresentamos, que não vai representar toda riqueza da doutrina que dissecamos teoricamente. Já que estabelecemos, metodologicamente, ir da iconografia a sua descrição e teorização, isso poderia parecer um contra-senso em relação ao método que escolhemos para trabalhar.

Mas, como veremos no próximo capítulo, a pequena espessura semântico-simbólica da iconografia do Purgatório, não vai intimidar sua expressão na configuração do imaginário ouro-pretano. Assim, no próximo capítulo, a repercussão das almas aflitas do Purgatório – sobretudo, o imaginário deste terceiro lugar, filiado à reserva de almas em sofrimento expiatório –, capturando a névoa densa e pesada de Ouro Preto, vai gerar a narrativa mais obsessiva do imaginário ouro-pretano: a “*Missa dos mortos*”. Uma missa em que os fiéis – na verdade, fiéis-fantasmas – vêm realizar sufrágios pelas suas próprias almas; o que isso vai nos revelar? Mas o leitor terá que guardar as suas expectativas para entender esta narrativa à luz do que evidenciamos nesta seção. Nossa escrita, apesar do nosso esforço, ainda é descontínua e fragmentada.

Por último, a ilustração 10 mostra a representação do Inferno, o novíssimo dos pecadores sem remissão. A ilustração chama atenção, novamente, para o fogo expressivamente ardente, e, para o par de serpentes que envolvem o condenado –

ou, o próprio demônio? Esta representação do Inferno vem ratificar a discussão que fizemos acima sobre o sentido penal que o fogo adquire no imaginário cristão. Mas, se o fogo recebe do Purgatório a função expiatória e purificadora, no inferno ele é, essencialmente, o elemento que materializa o sofrimento do condenado, como podemos depreender da visão dramática de Inácio de Loyola:

Com os olhos da imaginação, veja-se o comprimento, a largura e a profundidade do inferno. As imensas chamas que encobrem as almas, como se fossem corpos que estão sendo cremados; (ouçam) os choros, os urros, os gritos, as blasfêmias... (cheirem) a fumaça, o enxofre e as coisas em estado de putrefação... (experimentem com o paladar) as lágrimas, as tristezas, o verme da consciência; (toquem) as lavas de fogo que envolvem as almas que queimam... (*apud* Hocke, 1974, p. 13)

Mortificados pelos cinco sentidos, os condenados ao inferno na visão imaginativa de Loyola sofrem as penas do fogo: são cremados vivos; urram, gritam e choram de dor. O fogo é a pena de sentido imposta aos ímpios que são condenados ao Inferno, que produz grande dor, mas em oposição ao fogo do Purgatório, sem lhes trazer nenhuma recompensa espiritual, expiação ou remissão do pecado, e, conseqüentemente, da pena.

Assim, representando a execução do veredicto do Julgamento aos condenados, o fogo, tal qual sua expressividade na ilustração 10, remete às alusões bíblicas do Inferno: 1) “*onde o fogo nunca se apaga*” (Marcos, 10: 42, 43, 45); 2) “*fornalha de fogo*”, onde há “*choro e ranger de dentes*” (Mateus, 13: 42, 50); 3) “*fogo eterno*” (Mateus, 25: 41); 4) “*fogo inextinguível*” (Lucas, 3: 17); 5) “*lago de fogo*” (Apocalipse, 20: 15); 6) “*lago ardente de fogo e enxofre*” (Apocalipse, 21: 8). Todas estas alusões ao fogo do Inferno não vêm mostrar outra coisa senão que se trata de: “*um departamento pouco diferenciado, o martírio máximo*” (Le Goff, 1993, p. 20).

Se bem que a imagem e a riqueza conceitual do Purgatório tenham agregado mais dados para a captura dos medos da condenação, a ilustração 10 mostra claramente o suplício eterno – sem finalidade expiatória e redentora – no Inferno. Que bela exortação para o martírio em vida! Sim, porque à luz da doutrina cristã, o martírio é inevitável: ou em vida, ou no Purgatório, ou no Inferno. Será, ao menos, possível escolher?

Não, os fiéis conscientes da doutrina cristã aprendem, desde cedo, que a única opção para a vivência do martírio é em vida, porque no Purgatório o suplício é atemporal, e, no Inferno, ele é eterno e sem possibilidade de remissão. O que é o curto tempo da vida humana em mortificação, se comparado à atemporalidade da aflição no Purgatório e à eternidade da pena ígnea no Inferno? Então, o sábio é

martirizar-se em vida. Eis que o Inferno, como já tivemos oportunidade de assinalar, é uma exortação à ética do martírio em vida, constituindo-se em dupla exortação: dos fins últimos do pecado mortal, e, da necessidade, senão do martírio, ao menos, da mortificação em vida.

Interessante é que a imagética da doutrina cristã parece gastar boa dose de sua energia retórica, na exortação do horror e do terrível, economizando vivacidade e eloquência na representação das cenas do Paraíso. Este é o caso da ilustração 11 que mostra o último novíssimo bíblico, o Paraíso. Decidimos apresentá-lo porque ele nos trouxe estranhamento. Um estranhamento não é um bom motivo para se decidir pela análise de uma imagem?

Se tivéssemos sido mais sutis e ardilosos omitindo ao leitor o título da obra, será que o leitor diria que se trata do “Paraíso”? Não nos pareceu que a ilustração 11 se configure em uma representação do Paraíso. Esperávamos glória, alegria, entusiasmo, epifania... felicidade pela chegada da personagem ao tão inacessível lugar da eterna Bem-aventurança. Mas ao contrário, a personagem é pintada suplicante, com olhar beato, mãos abertas, como a pedir – até quando? – piedade.

Intrigou-nos a ausência de qualquer traço de felicidade, até que encontramos a razão de ser do nosso estranhamento em Huizinga (1978, p. 201): “*se, para inculcar o medo e o horror, a imaginação dispunha de recursos extremamente ricos, na expressão das alegrias celestiais ela permaneceu sempre primitiva e monótona*”.

Por fim, é preciso dizer que os medos do Julgamento e da condenação são medos vividos pelo moribundo, que vão acirrar o inexorável medo da morte; tema que nos propusemos a investigar neste capítulo. Na iminência da morte, à luz da ética barroca, há uma extensão da condição de moribundo à condição de condenado. Condensando no mesmo momento as três sucessões temporais mais paroxísticas da condição humana – a morte, o Juízo e a condenação – o imaginário barroco hiperboliza o já terrível instante da morte:

Oh que momento (torno a dizer), oh que passo, oh que transe tão terrível! Oh que temores, oh que aflição, oh que angústias! Ali, senhores não se teme a morte, teme-se a vida. Tudo o que ali dá pena, é tudo o que nesta vida deu gosto, e tudo o que buscamos por nosso gosto, muitas vezes com tantas penas. Oh que diferentes parecerão então todas as coisas desta vida! Que verdades, que desenganos, que luzes tão claras de tudo o que neste mundo nos cega! Nenhum homem há naquele ponto, que não desejara muito uma de duas: ou não ter nascido, ou tornar a nascer de novo para fazer uma vida muito diferente. Mas já é tarde, já não há tempo. (Vieira, 2000, p. 69)

Julgado e condenado – na iminência da morte física – o moribundo sofre, ao mesmo tempo, os dilemas da morte, do Juízo e da condenação. Há modo de sintetizar, melhor do que com o sermão do Padre Vieira, os medos instituídos pela *ars moriendi* e pelas imagens da condenação? Temor, terror, aflição, abandono, dor, ilusão, desengano, culpa, insegurança, cegueira... – e, sobretudo o “já não há tempo” – eis uma arrazoada síntese das angústias e dos medos construídos pelo imaginário barroco frente a *ars moriendi* e as imagens da condenação.

2.4 Iconografia da arte macabra e da *vanitas*: consciência traumática (medo) da perda da individualidade

Memento Homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris.

Tu es pó, e em pó te hás de tornar.

(Gênesis, 3: 19)

Vanitas vanitatum est omnia vanitas.

Vaidade das vaidades: tudo é vaidade.

(Eclesiastes, 1: 2)

As duas curtas epígrafes que escolhemos para iniciar esta seção anunciam o medo-problema de que nos ocuparemos aqui: a transitoriedade – a impermanência – da vida, ou para sermos mais diretos e dramáticos, a finitude da existência. Se na seção anterior evidenciamos os medos gerados pela iconografia do Julgamento e da condenação – medos circunscritos à iminência da morte –, nesta seção trataremos dos medos gerados pela exortação barroca à morte, que vai repercutir em um dos medos mais extremos da condição humana: o medo do “fim” – o constante medo da interrupção imprevista, inesperada e súbita da vida – que gera uma das variantes mais angustiantes do medo da morte. Aqui, como veremos, uma única derivação do medo da finitude – que, de tão assustador, poderíamos grafar como “o Medo” – basta para justificar toda a iconografia que recolhemos.

Mas esta seção reserva uma surpresa para o leitor: melhor do que nas seções precedentes, a iconografia que recolhemos diz por si. Há tanta eloquência nas imagens, que a nossa narrativa, por certo, só se faz necessária pela desvalorização que a imagem sofreu como fonte discursiva. Só a imagem aqui, bastaria. Que o leitor mais ousado, faça o teste. Percorra as próximas cinco imagens e perceba a comoção que elas, de imediato, causam.

O leitor mais tímido e menos ousado pode nos acompanhar. Mas esteja consciente de que, se não se convencer aqui da força persuasória da iconografia recolhida, pode ir direto à última seção deste capítulo. Propositamente, escolhemos percorrer este capítulo em nível crescente de eloquência da iconografia: cada vez mais as imagens dirão por si só.

Já que o leitor mais tímido nos concedeu a palavra, vamos inicialmente recorrer a primeira epígrafe, para problematizar, à companhia do Padre Vieira, a afirmação imposta pela curta oração: “*Tu és pó*”. Tão simples sintaticamente, tão complexa semanticamente:

Duas coisas prega a Igreja a todos os mortais: ambas grandes, ambas tristes, ambas temerosas, ambas certas. Mas uma de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer; outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar. Uma é presente, outra futura: mas a futura vêem-na os olhos; a presente não a alcança o entendimento. E que duas coisas enigmáticas são estas? *Pulvis es, et in pulverem reverteris*. Sois pó, e em pó vos haveis de converter. Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura. O pó futuro, o pó em que nos havemos de converter, vêem-no os olhos: o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o vêem, nem o entendimento o alcança. (Vieira, 2000, p. 55)

Tão bem problematizada por Vieira, a afirmação “*sois pó*”, não pode ser concretamente apreendida pelo paradoxo que ela impõe em confronto com o real: ninguém se olha no espelho e se vê pó! É o próprio Padre que assinala a contradição: “*se me concedem que sou homem: Memento Homo; como me pregam que sou pó: Quia pulvis es?*” (p. 56). E, Vieira quer que compreendamos o “*sois pó*” como realidade concreta, como realidade sensível; não como metáfora. Vejamos que é necessária toda uma retórica para que o santo Padre – articulista brilhante – nos faça compreender a representação da vida enquanto pó presente: “*sois pó*”:

Os mortos são pó, nós também somos pó; em que nos distinguimos uns dos outros? Distinguímo-nos os vivos dos mortos, assim como se distingue o pó do pó. Os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído; os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz: *Hic jacet*. Estão essas praças no verão cobertas de pó: dá um pé-de-vento, levanta-se o pó no ar, e que faz? O que fazem os vivos, e muitos vivos. Não aquietam o pó, nem pode estar quedo; anda, corre, voa; entra por esta rua, sai por aquela; já vai adiante, já torna atrás; tudo enche, tudo cobre, tudo envolve, tudo perturba, tudo toma, tudo cega, tudo penetra; em tudo e por tudo se mete, sem aquietar nem sossegar um momento, enquanto o vento dura. Acalmou o vento: cai o pó, e onde o vento parou, ali fica; ou dentro de casa, ou na rua, ou em cima de um

telhado, ou no mar, ou no rio, ou no monte, ou na campanha. Não é assim? Assim é. E que pó, e que vento é este? O pó somos nós: *Quia pulvis es*: o vento é a nossa vida: *Quia ventus es vita mea*. Deu o vento, levantou-se o pó: parou o vento, caiu. Deu o vento, eis o pó levantado; estes são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído; estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vãos; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. (p. 60)

Que caprichosa argumentação nos dá o Padre Viera; digna de introduzir a incursão de um aprendiz ao texto dissertativo: que bela aula de redação daria o estudo profundo deste sermão do santo Padre! Sorte de a Igreja católica ter, a seu favor, um articulista com tamanha inteligência lógico-argumentativa; sorte a nossa encontrar nas entrelinhas do sermão, tão claramente, a persuasão barroca em prol do inesperado e súbito “fim”, que a todos assiste e assombra.

Mas vejamos que, utilizando as primeiras quatro partes do seu “*Sermão de Quarta-feira de cinzas*”, para nos fazer compreender nossa tão escamoteada condição de pó, o Padre Vieira recorre ao Sopro divino para mostrar que a nossa condição vivente – de pó levantado – é imanente à exalação divina. Com isso o santo Padre vem lembrar que a vida tal como a sentimos, não nos pertence, mas é um estado transitório, cuja inesperada interrupção, é comandada pela incognoscível duração da vontade divina. Cessa o sopro, já não vivemos; somos, tal qual o pó quando cessa o vento, pó caído: mortos.

É assim que recorrendo à passagem do Gênesis (2: 7) “*Inspiravit in faciem ejus*” – “*e soprou em seus narizes o fôlego da vida, e o homem foi feito alma vivente*” – Vieira coloca a vida à serviço do sopro; o homem sob jugo da duração que provém de Deus. Do pó animado (vivo) ao pó inanimado (morto), só a duração do Ar divino é que se interpõe. De resto, à luz da argumentação do Padre, fomos pó, somos pó, e seremos pó – passado, presente e futuro subsidiados pelo Ar divino.

É fato que a condição de pó passado e o “vir a ser” pó futuro são condições menos passíveis de refutação. Mas dado que a atual condição de pó (o presente) não é apreensível pela ilusão humana, então é preciso afirmar com toda a força o “*Pulvis es*”, mas, também, o que é, aparentemente, mais óbvio, porque menos paradoxal: “*In pulverem reverteris*”. Assim, bastaria dizer – e tudo estaria dito – “*Pulvis es*”, mas pelo lapso da consciência humana, se faz necessário afirmar, como reforço da primeira mensagem: “*In pulverem reverteris*”.

Mas quantas palavras, quanto esforço para fazer com que compreendamos o evento futuro: “*In pulverem reverteris*”, como presente: “*Pulvis es*”. Pouco mais de

cinco páginas, em grande estilo argumentativo, são necessárias ao Padre Vieira para admoestar nossa alma da fugacidade da vida, frente à duração do sopro de Deus.

Mas, então olhemos de chofre – porque, neste caso, o “de repente” causa, pela surpresa, maior terror – a ilustração 12, representação do novíssimo “A morte”. Repare leitor, os ossos do crânio que ameaçam se despedaçar – o osso zigomático já fissurado e pendente – há melhor argumento do que a própria imagem para persuadir o “*Pulvis es*”?

Em ressonância com a imagem, isto é, em “*thánatos-estesia*”, apreendemos imediatamente a realidade futura: “*In pulverem reverteris*”, no presente: “*Pulvis es*”. Para isso não é necessário ir além dos olhos da Morte – isto é, do ósculo ósseo e oco que forma o olhar da caveira que compõe a ilustração 12.

Mas o leitor, depois de suspirar profundamente, pode, se ainda lhe restarem forças, percorrer o resto da tela. Atrás da figura, do lado esquerdo, a pá, a foice e a flecha; do lado direito, a caldeirinha com o hissope para aspersão da água benta, uma tocha, a cruz e a ampulheta. À frente, o emblema que o leitor não pode ler, mas que não lhe faz falta para compreensão do inalienável “*Pulvis es*” didaticamente representado. É que aqui, a comoção e o horror suscitados pela imagem pictórica explicam, por si só, o emblema grafado à frente: “*In pulverem mortis deduxisti me. Psal XXI. XVI*”, referente ao Salmo 21: 16 : “*Minha garganta está seca qual barro cozido, pega-se no paladar a minha língua, vós me reduziste ao pó da morte*” (Campos, 1994, p. 58).

“*In pulverem mortis deduxisti me*” – diz o emblema; é preciso dizê-lo? Não basta a figura e seus adereços cênicos? Nenhuma palavra se faz necessária, mas, tão-somente o silêncio para escuta da imagem – “*um prelúdio de silêncio*”, como diria Bachelard (1994, p. 183). Como a imagem poética “*que recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida*” (Bachelard, 1994, p. 183), a imagem da ilustração 12 mostra, em grande estilo, a arte persuasória do barroco mineiro. Percorrendo-a, como se torna óbvia a presentificação do “pó futuro”, insinuado tanto na emblemática frase “*Pulvis es*”, como na sábia conclusão de Abraão: “*Loquar ad Dominum, cum sim pulvis, et cinis*”, “*Eis que, agora, me atrevi a falar ao Senhor, ainda que sou pó e cinza*” (Gênesis, 18: 27, grifos meus).

Rememorando semanticamente a estética macabra freqüentemente representada no Renascimento, o drama da finitude da vida, narrado na ilustração 12, revisita o motivo da degenerescência e da decrepitude do corpo físico como

modelo persuasório à imprevisibilidade da morte, lembrando de modo emblemático a fugacidade e a transitoriedade da vida. Se bem que mais suave do que as imagens da decomposição e da putrefação do cadáver comuns à estética macabra européia (do declínio da Idade Média e início do Renascimento), o cavaleiro da morte da ilustração 12 é um emblema do macabro no barroco mineiro:

Os exemplos retirados de Anchieta, Chiado, Vieira, a cerimônia fúnebre realizada em São João del Rei (1750), as razouras, o cerimonial dos ossos e, ainda, a presença de alegorias da morte em interiores de templos, sobretudo aqueles pertencentes à Ordem Terceira de São Francisco de Assis (exemplos de São João del Rei e Ouro Preto), mostram a integração da Colônia na sensibilidade do declínio da Idade Média. E, ainda, denunciam a longevidade histórica da idéia macabra, persistente nas mentalidades coletivas até o século XVIII, sob o direcionamento da espiritualidade cristã. (Campos, 1987, p. 89)

Frente à força expressiva rememorada da estética macabra (ilustração 12), não vinga a ilusão; frente aos ossos secos do Cavaleiro da morte que ameaçam se despedaçar, “somos pó”, nos sentimos pó. Vejamos que apesar de não mostrar a tradicional decomposição da carne, a representação macabra da Morte ouro-pretana vai evidenciar o desmembramento dos ossos, com atenção especial aos ossos da face. Lembremos que o osso é símbolo da durabilidade, do imperecível e da resistência à decomposição. Eis aqui evidenciada a força expressiva, que atua por persuasão simbólica, no barroco mineiro.

Perdoe-nos o leitor por tantas vezes reiterarmos o vínculo persuasório e doutrinário da arte barroca mineira. Mas acreditamos que é através desta emoção-choque – é pela epifania catártica – situada pela eloquência da imagem, que são geradas as trans-traduições que irão constituir o imaginário ouro-pretano. Assim, diremos que o imaginário não é função da imagem, mas mais propriamente, é função da eloquência da imagem. E as imagens barrocas de Minas Gerais, tão pouco estudadas sob a ótica da sua eloquência simbólico-doutrinária, tão carentes de uma hermenêutica semântico-simbólica que as desvelariam...

Se bem que a imagem não necessite de mais nenhum comentário para nos transmitir sua mensagem – a trágica e inesperada fugacidade da vida –, vemo-la, curiosamente, portar, para além dos objetos referentes aos ofícios litúrgicos da fé cristã (o manto negro, a cruz, a caldeira com água benta, a vela e a âmbula dos Santos óleos à frente e à esquerda), uma foice e uma ampulheta, atributos de *Chronos*.

Aqui se faz necessário caracterizar estes dois atributos de *Chronos* e evidenciar a relação deles com o Cavaleiro da Morte, porque assistiremos, nas próximas ilustrações, à eufemização da imagem macabra da ilustração 12, que vai transmitir sua mensagem não mais pela figura do esqueleto macabro, mas através dos atributos simbólicos de *Chronos* – efetivamente a ampulheta. Assim, se faz necessário que nos detenhamos sobre a questão: por que a imagem da Morte (ilustração 12) incorpora atributos de *Chronos*?

Para responder à questão, recorreremos ao belo estudo iconológico de Erwin Panofsky (1995), que, em seu capítulo terceiro, nos apresenta a evolução da representação de *Chronos* desde o período clássico, até o Renascimento. Antes de adentrarmos nesta discussão, notemos que nossa recusa em adotar o termo “iconologia”, ao invés de “iconografia”, foi motivada pelo presente estudo de Panofsky. Isso porque, para o autor, a iconologia é o estudo sistemático e comparativo das imagens, com vistas a evidenciar as *pseudomorfoses* (p. 70), características que vão sendo adicionadas ou suprimidas do protótipo original da imagem ao longo do tempo. Como aqui não chegamos nem perto de executar esta sistemática comparativa em relação às imagens que recolhemos, utilizamos o conceito mais genérico de “iconografia”.

Segundo Panofsky (p.71), o relógio de areia, a foice ou a gadanha, a muleta, e outros emblemas da velhice e da decrepitude da vida são representações modernas do Pai do Tempo, não encontradas nas representações antigas. Na arte antiga, prevalece a representação de *Chronos* como *Kairos* ou *Aion*. O primeiro é personificação do momento breve e decisivo que assinala uma transformação profunda na vida dos seres humanos ou do universo (associado à figura da Oportunidade). O segundo, *Aion*, referindo-se ao conceito iraniano de tempo, é símbolo do princípio divino da criatividade eterna e inesgotável. Como a ampulheta e a foice passaram a pertencer à representação de *Chronos*? É o próprio Panofsky que nos responde:

A resposta reside no facto de a expressão grega para o tempo, *Chronos*, ser muito parecida com o nome de *Kronos* (o Saturno romano), o mais velho e mais tremendo dos deuses. Como patrono da agricultura, trazia geralmente uma foice. Como o mais velho membro do Panteão grego e romano, era profissionalmente velho, e mais tarde, quando as grandes divindades clássicas foram identificadas com os planetas, Saturno foi associado ao longínquo e mais lento de todos. Quando o culto religioso se desintegrou gradualmente e foi por fim substituído pela especulação filosófica, a

semelhança casual entre as palavras *Chronos* e *Kronos* foi alegada como prova da verdadeira identidade dos dois conceitos. (p. 72)

Foi a partir da reunião entre *Chronos-Kronos* que a representação incorporou a foice como atributo que ceifa o tempo e, conseqüentemente, a vida. Mas, segundo Panofsky (p. 73-74) é só no século XIV, quando os planetas são relacionados a qualidades específicas, que se configura a representação que hoje conhecemos de *Chronos*. Assim, a partir dos atributos do planeta Saturno – sinistro, maléfico, sombrio, melancólico, lento e velho – o Pai do Tempo passa, por analogia aos atributos do planeta, a representar: 1) a implacável castração (e a conseqüente voragem) temporal; 2) o estigma do tempo revelador da verdade, remetendo à frase clássica: “*veritas filia temporis*”, a verdade é filha do tempo, ou como diz o senso comum, o tempo é o senhor da razão. É então que encontraremos uma solidariedade semântico-simbólica entre os atributos de *Chronos-Kronos* e a imagem macabra da Morte, da ilustração 12:

O Tempo, tendo-se apropriado das qualidades do mortífero e canibalesco Saturno brandindo a sua gadanha, relacionou-se cada vez mais com a morte, e tendo como ponto de partida a imagem do Tempo e até aos últimos anos do século XV, as imagens da Morte começaram a apresentar a ampulheta característica. (p. 76)

É por referência a *Chronos* como Saturno, que a imagem da Morte vai absorver seus atributos simbólicos característicos: a ampulheta e a foice. Aliás, é esta convergência semântico-simbólica que vai promover a figura da Morte (ilustração 12) como reveladora implacável da verdade primeira: a finitude humana e a transitoriedade da vida. Portanto, os símbolos da foice e da ampulheta vão condensar a imagem da Morte em referência a *Chronos*, enquanto Saturno. É o que, também, propõe Delumeau:

A Renascença assimilou-o [o tempo] progressivamente ao sinistro Saturno, o destruidor a uma só vez terrível e decrépito que se apóia em muletas mas se arma da foice, devora uma criança e firma o pé sobre uma ampulheta. Este demônio terrível não é senão uma outra imagem da morte. (...) No plano moral, é o revelador da verdade, mas porque desmascara os valores ilusórios. Volta-se então a seu poder destruidor, sobre o qual a Renascença insistiu incansavelmente, transmitindo essa passagem à idade barroca. (Delumeau, 1996, p. 230-231)

Vejamos que a imbricação dos atributos simbólicos de *Chronos* na representação da Morte vai sutillar a representação macabra – cuja estampa é a decrepitude do corpo físico – através da utilização destes atributos simbólicos de *Chronos-Kronos*. É o que se vê em destaque na ilustração 13. Tendo por foco o

brasão que mostra uma ampulheta com asas, e, duas tochas quebradas em ângulo e invertidas, a ilustração 13 é um detalhe da Eça funerária encomendada para a comemoração das exéquias de D. João V, rei de Portugal falecido em 31 de Julho de 1750. Trata-se, segundo suposição de Froner (1994, p. 209), de uma peça confeccionada por João de Souza Costa e Francisco Xavier de Brito para a solenidade das exéquias de D. João V em Vila Rica, a 7 de Janeiro de 1751.

Interessante na ilustração 13 é a representação da ampulheta, duplicada com um par de asas, que vem mostrar, muito vivamente, a efemeridade da vida que se esvai. E, ainda que se trate da morte de uma figura nobilíssima, a representação da morte, não concede jurisprudência ao rei. Assim, a imagem da ampulheta alada da Eça funerária de D. João vem lembrar o motivo do “*Ubi sunt?*”, “Onde estão?”, questão retórica revisitada pelo barroco, que visava persuadir os fiéis da finitude até mesmo dos nobres, assinalada em duas passagens bíblicas: 1) Em Isaías (33: 18): “*Onde está o letrado? onde o que pesa as palavras da lei? onde o mestre dos pequeninos?*”; 2) Na Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios (1: 20): “*Onde está o sábio? onde o doutor da lei? onde o esquadrinhador deste século?*”. É que a resposta dada pelo barroco ao “*Ubi sunt?*” é óbvia: “*mors omnia aequat*”, a morte a tudo iguala.

A prova da repercussão profunda da imagem da ampulheta com asas impressa no brasão da Eça funerária (ilustração 13), ao menos para mim, vem de uma experiência com estudantes secundaristas, em estudo de campo sobre símbolos, em Ouro Preto. No segundo dia do estudo, um guia apressado corria os meandros da Matriz do Pilar, até que, descendo a escada – a descida já não é uma aproximação à morte? – e, adentrando ao Museu de Arte Sacra, demos de frente à referida Eça. Então uma aluna exclamou: “*Olha ali a morte chegando. Não. Não é a morte chegando, é a vida indo embora...*”. Obviamente a aluna, indo de chofre à imagem, não sabia que se tratava de uma Eça funerária, nem eu o sabia a esta altura. Mas estava lá comunicada toda a ambigüidade da imagem: a meio caminho entre a morte que chega e a vida que se esvai. Depois, disse ela, que aquela figura não lhe saía da cabeça, que sonhava, pensava... e, que o contato com aquele símbolo, tinha sido uma das experiências mais significativas da sua vida. O símbolo da ampulheta com asas – a Morte eufemizada – como deve ser significativa aos olhos do jorro de vitalidade de uma sonhadora de 16 anos!

É justamente esta “experiência significativa”, vivida pela aluna, pelo contato com o símbolo, que acreditamos criar um modo *sui generis* de representação do

imaginário. Então poderíamos pensar que um contato permanente com símbolos barrocos geraria um imaginário barroco de *longa duração* – eis aí, muito diretamente, a aposta da presente investigação. E, aqui, quando dizemos “barroco”, estamos querendo assinalar a exortação desta estética à transitoriedade do tempo: “*nenhum período esteve tão obcecado pela profundidade e pela amplitude, pelo horror e pelo sublime do conceito de tempo como o Barroco*” (Panofsky, 1995, p. 81). É assim que encontramos, nesta seção, a iconografia barroca moldada por um novo verniz, que apresenta como medo-motriz, a efemeridade, a brevidade, a imprevisibilidade e a sempre renovada perspectiva da súbita interrupção da vida pela Morte.

Assim, podemos concluir que uma das forças-motrices do barroco, aqui desvelada pela iconografia, é a fé na figura da Morte que, inesperadamente, põe fim à vida. Neste sentido, estudando a transição das tumbas renascentistas para as barrocas, Sebástian vai reiterar a relevância dos símbolos, que traduzem a efemeridade da vida, para a estética barroca:

El contraste entre las tumbas del Renacimiento y las del barroco lo ha señalado claramente Mâle en las iglesias de Roma, cambio que se produjo hacia 1570. La característica de las tumbas renacentistas será la paz y la serenidad, como vemos en la tumba del cardenal Sclafenati, muerto en 1451, en el claustro de los agustinos de Roma, que reposa plácidamente y dice en la inscripción en griego: “Por qué temer la muerte, ella nos trae el reposo”; en el mismo lugar está la tumba del obispo Fornari, que duerme en dulce sueño y nos dice también con una inscripción en griego: “Para ti ha llegado el fin de la lucha y del abundante sudor del combate”. (...) Será a partir de 1570, es decir, tras el Concilio de Trento, cuando la tumba se nos aparezca de otra forma. Vemos el sepulcro como la fachada de un templo, que encuadra el busto del difunto; entre los símbolos que hay junto a la cabeza están unas alas, para expresar la rapidez con que llega la muerte, y una corona de laurel, la imagen del triunfo que supone la muerte. Pero pronto se extenderá una imagen muy común: un esqueleto sobre o al lado de la tumba o calaveras y tibias. (Sebastián, 1981, p. 93)

Pelo que vimos até agora, podemos sistematizar as seguintes configurações semântico-simbólicas da estética macabra que recolhemos na arte sacro-barroca ouro-pretana (ilustrações 12 e 13): 1) universalização da ação da morte, sem jurisprudência de classe; 2) personificação da morte através da decrepitude corporal, ou eufemizada pelos atributos de *Chronos-Kronos*; 3) focalização da representação na imprevisibilidade da Morte, isto é, persuasão em prol do “*Pulvis es*”; 4) eloquência imagética na representação da finitude, através da via simbólica.

Aqui é preciso assinalar o esforço realizado pela estética barroca – e, aqui, estamos falando, também, do barroco mineiro – em promover angústia frente à iminência da morte, reforçando a decrepitude da vida. Vejamos que a potência desta repercussão da angústia diante da morte, levada às últimas conseqüências pelo barroco, encontra-se erigida sob dupla eloqüência: primeiro, a força expressiva inerente à própria iconografia, e, segundo, de seu tema, isso porque, o tema da morte já é eloqüente por si. Assim, é preciso compreender o homem barroco como um homem obsedado pela iminência da morte, pregada obsessivamente contra a vida. É o que Delumeau (1996, p. 33) propõe para a compreensão da Renascença: “*a cultura da Renascença sentiu-se mais frágil do que, de longe e por ter final e brilhantemente triunfado, hoje a imaginamos*”.

Mas de que medo se trata, especificamente, aqui? Precisamos situá-lo porque é através da dissecação deste medo – que deveria ser grafado como “o Medo” – que explicaremos, no próximo capítulo, os fantasmas que afligem o imaginário ouro-pretano e que são sua representação *sui generis*. Sim leitor, há uma explicação antropológica para a horda de fantasmas que assolam o imaginário do ouro-pretano! Então que aqui se faz necessário aprofundar a densidade antropológica do medo suscitado pelo contato dos ouro-pretanos, com a iconografia macabra que apresentamos nesta seção.

O leitor mais ousado, considerando esta questão muito óbvia, por certo, diria: “ora, ora, a iconografia desta seção revela o medo da morte, oras!” Foi, também com esta empáfia, que respondemos. É que sem querer – talvez, muito humanamente – seja preciso viver sob o refúgio da ilusão... Foi quando encontramos “*O homem e a morte*” de Edgar Morin, obra que permite refletir mais detidamente sobre as conseqüências da representação macabra que apresentamos nesta seção. É isso que precisamos desvelar agora...

Vemos um esqueleto decomposto, desfigurado pela morte, o que isso pode nos trazer a mais do que medo da morte? O esqueleto, o pó a que todos chegaremos, desfigura a condição de indivíduo; eis aí o horror que a imagem macabra provoca: “*o terror da decomposição mais não é do que o terror da perda da individualidade*” (Morin, 1988, p. 32). É que para Morin, o medo da morte é consciência traumática – medo hiperbolizado – da perda da individualidade:

O horror da morte é, portanto, a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou de horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de uma catástrofe, isto é, sentimento traumático.

Consciência, enfim, de um vazio, de um vácuo, que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática. (Morin, 1988, p. 32)

Dois comentários devem ser feitos a respeito desta concepção de morte enquanto consciência traumática de Morin. O primeiro é que o medo da morte, não é simplesmente um medo, mas um complexo traumático; ou seja, a morte produz um traumatismo. Isso, aliás, explica porque não utilizamos como subtítulo da seção a palavra “medo”, mas a expressão “consciência traumática”, à guisa de Morin.

Em segundo lugar, é preciso explicitar mais detidamente a tese que Morin vai defender no decorrer do seu livro, porque ela é muito útil para nos fazer entender o traumatismo – a hiperbolização do medo – gerado pela repercussão da imagem macabra. Se, para Morin, o medo da morte é o medo da dissolução do indivíduo – porque “*mors omnia aequat*”, a morte a tudo iguala – podemos concluir que o medo da morte atinge sua representação mais eloqüente, agressiva e cruel, na imagem do cadáver macabro. Eis que o poder de comunicação e de comoção da imagem macabra (ilustração 12) provém da potência mobilizadora do traumatismo da dissolução da individualidade:

Quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, tanto mais fica “traumatizado”; e quanto mais ele é afetado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da individualidade. (Morin, 1988, p. 33)

A morte é a “*perda irreparável da individualidade*”; eis o trauma, eis a raiz antropológica que justifica o medo – o terror – instaurado pela imagem macabra. Isso porque nada melhor do que a imagem macabra para exortar ao “*Pulvis es*”, máxima, cuja compreensão custa mais de cinco páginas ao sermão do Padre Vieira – eis aqui a força expressiva e o poder de comunicação da ilustração 12. Assim, o esqueleto macabro, sendo o lugar comum da condição humana após a morte, alude, não só ao medo da morte, mas à certeza da perda da individualidade: à certeza de que todo indivíduo vai ter que passar por cima do seu amor próprio – do seu ego inflado – porque, cedo ou tarde, será pó indistinguível.

A carcaça esquelética, ou melhor, a indiferenciação frente à carcaça esquelética – eis aí justificada toda a eloqüência deflagrada pela figura da “Morte” ouro-pretana (ilustração 12). Para nos apercebermos do poder de repercussão da figura da “Morte”, à luz de Morin, que se lembre o leitor que sua fisionomia jovial, não se distinguirá, porque, cedo ou tarde, será pó indistinguível. Seu corpo atlético não se distinguirá: pó. Sua inteligência prodigiosa não se distinguirá: pó. Sua sapiência aprendida com a vida não se distinguirá: pó. Suas ações e feitos sobre-

humanos não se distinguirão: pó. É assim que a angústia do “*Pulvis es*” é a angústia do indivíduo reduzido ao indistinguível para Morin.

Mas insistamos como o amorfo, a forma sem forma, ou a idéia de uma forma comum, sem uma particularidade individual, incomoda nossa consciência apegada ao que ilusoriamente acreditamos ser nossa propriedade única e particular: nossa individualidade. Lembremos que etimologicamente, do latim, *individuus*, é, como átomo (do grego *a-tomòs*), aquele que não se divide; portanto, aquele que é único e inédito. Querem ver o pavor ontológico da morte manifestar-se, pela perda do nosso bem mais precioso? Façamos um exercício... voltemos à ilustração 12 e meditemos pausadamente sobre esta imagem, ao som de um curto fragmento do “*Discurso de la Verdad*” de Miguel de Manãra:

Mira una bóveda (sepulcro): entra en ella con la consideración, y ponte a mirar a tus padres o tu mujer (si la has perdido), o a los amigos que conocías: mira qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. (...) Llega a un osario, que está lleno de huesos de difuntos, distingue entre ellos el rico del pobre, el sabio del necio, y el chico del grande; todos son huesos, todos calaveras, todos guardan una igual figura. (Sebastián, 1981, p. 94-95)

Pelo trabalho dos vermes, “*todos guardam uma igual figura*”, não é de arrepiar? Não é dolorosa e traumática, como acredita Morin, a perda irreparável da individualidade, na morte? Tal repercussão do terror experimentado pelo leitor pode ser explicado porque estamos lidando com relações antiqüíssimas que se desenvolveram muito precocemente no processo de hominização e, que, portanto, encerram um significado arquetípico.

E por que dizemos que a consciência traumática da morte tem um significado profundamente arquetípico? Porque para Morin (p. 36), “*a afirmação incondicional do indivíduo é uma realidade humana primeira*”. É que, para Morin, o homem nasce da afirmação da sua individualidade, ou seja, é ela que, filogeneticamente, funda o nascimento da espécie humana:

A consciência humana da morte não supõe apenas a consciência do que era inconsciente no animal, mas também uma ruptura no seio da relação indivíduo-espécie, uma promoção da individualidade em relação à espécie, uma decadência da espécie em relação à individualidade. (Morin, 1988, p. 54)

É preciso uma revolução copernicana na filogênese para se fazer do animal, o humano. Não basta uma evolução, é preciso uma revolução para que o *sapiens sapien* atenda ao chamado da sua individualidade à revelia do Ihe impõe a espécie. Este evento discriminatório, este “divisor de águas” que inaugura o homem, é a

consciência traumática da morte para Morin, isso porque, “*a morte só surge quando há promoção da individualidade em relação à espécie*” (p. 57).

Assim, ser humano é tanto assumir a individualidade contra a espécie, quanto sofrer traumatismo pela individualidade perdida, quando advêm a morte. Se a morte é a ruptura com o que nos fez humanos, pode-se entender porque Morin considera a consciência da morte, um traumatismo – acrescentaríamos, arquetípico. Neste sentido, é preciso que se perceba a iconografia desta seção como imagens geradoras de um trauma filogeneticamente irreconciliável, advindo daí toda a sua potência em comunicar o pavor. Eis que, frente à iconografia desta seção, estamos diante, não do medo da morte, mas da consciência traumática da perda da individualidade, como propõe o subtítulo da seção.

Considerando como núcleo de sua teoria sobre o traumatismo da morte, um triplo dado antropológico, Edgar Morin vai propor, dialogicamente, a intercessão de três eventos: consciência traumática da morte, perda da individualidade e crença na imortalidade. Deixaremos o desenvolvimento desta relação tríplice para o próximo capítulo, porque a partir dela, compreenderemos a raiz semântica das narrativas sobre fantasmas, tão comuns ao imaginário ouro-pretano. Por hora, ficaremos com a relação binária entre a consciência traumática da morte e a perda da individualidade, que nos é muito útil para esclarecer a repercussão das imagens macabras que aqui apresentamos.

Pelo próprio efeito anti-humano da consciência da morte, já que esta é perda irreparável do que nos fez humanos, devemos esperar que a imagem macabra não seja muito durável na história das representações da morte. O grande pesquisador italiano da representação da morte no Renascimento, Alberto Tenenti (1989), diz que a temática macabra convive com a arte renascentista, até atingir sua maturidade ao redor de 1550, quando entra em declínio. A partir de então, diz Adalgisa (1994, p. 24), comentando Tenenti: “*o macabro perde progressiva e lentamente vitalidade própria, sobrevivendo através de símbolos isolados: crânios, tíbias cruzadas, anjinho com a caveira, ampulheta e outras representações que compõem a ‘vanitas’, isto é, o motivo da vaidade e futilidade humana*”.

É assim que entra em cena a arte da *vanitas*, que vai se justapor, metaforicamente, à intenção da arte macabra:

Hay muchos caminos para llevar esta idea [la idea de la mortalidad] a la conciencia humana. Se puede representar, por ejemplo, lo percedero de todo lo viviente, de un modo metafórico y sin necesidad de mostrar la imagen de la muerte. El renacimiento

encuentra confirmada en la propia vida su concepción de la vanitas. (Bialostocki, 1973, p. 192)

Assim como a primeira epígrafe desta seção que dita o “*Pulvis es*”, se eufemiza na segunda, “*vanitas vanitatum*”, também, a imagem macabra vai se eufemizar na arte da *vanitas*. E, aqui, quando dizemos “eufemizar”, estamos querendo evidenciar uma sutilização da vertente macabra na arte da *vanitas*. E por que dizemos que se trata de uma eufemização/sutilização? Porque a imagem do esqueleto macabro, que persuade a insuportável universalização dos indivíduos, nos indistintos ossos, vai passar a representar sua face agressiva e cruel através do fim inevitável de todas as coisas vivas, à guisa do que defende o Eclesiastes, um dos sete livros sapienciais do Antigo Testamento (Froner, 1994, p. 98).

Trata-se de uma sutilização e tanto... porque ao invés de representar a transitoriedade da vida humana pela agressiva e cruel decrepitude do corpo físico, a arte da *vanitas* vai representar a efemeridade da vida por inspiração na impermanência da natureza, sujeita ao interminável ciclo de extinção e renovação, como se lê no Eclesiastes:

Vaidade de vaidades, e tudo vaidade. (...) Uma geração passa, e outra geração lhe sucede: mas a terra permanece sempre firme. O sol nasce, e se põe, e torna ao lugar de onde partiu: e renascendo aí, faz o seu giro pelo meio-dia, e depois se dobra para o norte. O vento corre visitando tudo em roda, e volta sobre si mesmo em longos circuitos. Todos os rios entram no mar, e o mar nem por isso transborda. Os rios tornam ao mesmo lugar de onde saem, para tornarem a correr. (Eclesiastes, 1: 2; 4-7)

Eis que a arte da *vanitas* é um gênero artístico que exorta à vida silenciosa da natureza que nasce, cresce e se decompõe, como lição para que se apreenda a transitoriedade da vida. Assim, a arte da *vanitas*, a arte que expõe e persuade contra a vaidade, vai propor uma atitude contra o orgulho e a ostentação da vida, já que tudo, inclusive a vida, tal qual o ciclo da natureza, sofre transformação e extinção. Em outras palavras, a arte da *vanitas* – do latim *vanitatem*, do mesmo tema de *vanus*, vão, vazio – vai mostrar o quão vão (ilusório) é a crença na durabilidade da vida.

Assim, do mesmo modo que *Chronos* recebe de Saturno o estigma de revelador da verdade – *veritas filia temporis* –, assim também, a arte da *vanitas* vai persuadir à desilusão, à meditação íntima da vida que se extingue, velada pela falsa aparência da perenidade da existência:

La cuestión clave, sin duda, radica en determinar cuál es el fondo psicológico-religioso de la *vanitas*, por lo que a la literatura española del siglo XVII se refiere, parece hallarse muy generalizado un sentimiento que responde a la idea del desengaño (...) Precisaremos este desengaño como una especie de sabiduría, o un mirar las cosas como son al margen de cualquier apariencia. (Sebastián, 1981, p. 96)

Mas se dissemos que a arte da *vanitas* é uma eufemização da arte macabra, é preciso salientar que este eufemismo não se estende à eloquência e à vivacidade com que se apresenta sua iconografia. Substituindo o horror da decomposição do corpo físico, por uma atitude mais meditativa de contemplação da finitude da vida, a arte da *vanitas* vai manter a obstinação na persuasão à transitoriedade da vida. Tal obsessão em evidenciar a efemeridade da vida pode ser, magnificamente visualizada pela ilustração 14, que mostra o Nártex do forro, à entrada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Aqui o leitor tem que tomar cuidado para não se perder frente à riqueza simbólica, que exige, obrigatoriamente, uma leitura através da hermenêutica semântico-simbólica que propusemos. Não em vão dissemos acima que a arte da *vanitas* é obsessiva na admoestação das vaidades da vida. Não seria suficiente um só dos símbolos da ilustração 14 para advertir a efemeridade da vida?

A localização da pintura é, também, emblemática. Formando uma ante-sala entre a portada à entrada e a porta que dá acesso ao interior da Igreja, o Nártex do forro representado na ilustração 14, educa, já à entrada, o olhar do visitante para o mistério que se desvelará durante a peregrinação pela igreja de São Francisco de Assis, mistério este que será o foco de discussão das próximas imagens. Aqui é preciso assinalar que a obsedância dos motivos da *vanitas* que evidenciaremos na Igreja de São Francisco de Assis se trata de um recurso persuasório específico desta ordem, pelo menos, no contexto que observamos em Ouro Preto – aliás, como ratifica Adalgisa Campos (1994, p. 30, nota 49): “*é interessante frisar que os terceiros das Minas (tanto os franciscanos quanto os carmelitas) têm práticas penitenciais profundamente mais rigorosas que aquelas realizadas entre as irmandades em geral. Os terceiros se sentem **ordem**, procuram seguir de perto este modelo*”.

Vamos então iniciar o desvelamento do mistério deste templo que parece estar concentrado sinteticamente à entrada, no Nártex do forro. Emoldurado por rocalhas, vemos na parte superior da moldura três anjos: o da esquerda trazendo o cilício e o açoite, instrumentos de autoflagelação corporal, como vimos na seção

sobre o martírio; o da direita traz a caveira e o cordão da ordem franciscana; o do centro apresenta o emblema “*vanitas vanitatum*”, que confirma que a cena narrada pertence à arte da *vanitas*. Como guardiões, velando a cena que se apresenta, os dois anjos laterais, já condenam com o cilício, o açoite, a caveira e o cordão da ordem, os motivos da vaidade representados abaixo.

Mas quais motivos simbólicos da vaidade humana são apresentados pela ilustração 14? Fiel ao método de convergência de simbolismos, vamos separá-los (por) e cotejá-los com os motivos simbólicos que encontramos no Eclesiastes, mostrando ser este livro do Antigo Testamento, como supõe Froner (1994, p. 98), o grande inspirador da arte da *vanitas*.

Procedendo ao método de convergência, a confluência entre o Eclesiastes e os motivos simbólicos do Nártex do forro (ilustração 14) revela que: 1) a vaidade dos prazeres está representada em referência à música, o que põe em cena a representação do alaúde, da partitura musical e da flauta; 2) a vaidade da ciência ou da sabedoria está representada pelo tinteiro, pela régua, pelos papéis e pelo livro; 3) a vaidade dos esforços humanos está representada pelo canhão que lança balas ao céu; 4) a efemeridade das coisas, como lição da efemeridade da vida – ressaltada pela inscrição do “*Memento Mori*” – está representada pela ampulheta caída, pela caveira coroada por folhas de louros, pelo espelho, pela chama que ameaça se extinguir com o término da vela e pelas flores – mas, sobretudo, pela natureza morta que se vê refletida no espelho.

Eis a mesa regada aos sabores das vaidades humanas, trazendo de canto, um pergaminho que adverte: “*Memento mori*”: lembra-te de que morrerás! Não é dramática a cena pintada? A partir da meditação sobre o Nártex do forro (ilustração 14), o fiel está apto a adentrar a Igreja, para ver se repetir, indefinidamente, os motivos expostos à entrada.

Para provar que o eufemismo com que caracterizamos a arte da *vanitas* não implica em um eufemismo de persuasão desta arte em relação à arte macabra, vamos, mais detidamente, cotejar cada um dos quatro itens apontados acima com passagens do Eclesiastes, de modo a desvelar a força da admoestação contra a vida que está presente nesta arte.

Começemos pela vaidade dos prazeres, sobre o que aconselha o Eclesiastes (2: 1-2): “*eu disse no meu coração: Irei e engolfar-me-ei em delícias, e gozarei de toda casta de bens. Mas vi que também isto era vaidade. Reputei o riso por um erro: e disse ao gosto: Por que te enganas tu assim vanamente?*”. Mas o que tem a ver a

repressão aos prazeres ditada pelo Eclesiastes, com os instrumentos musicais representados na ilustração 14? É que dentre a vaidade dos prazeres, o Eclesiastes inclui uma passagem sobre o deleite da música, motivo que parece representar o regozijo do prazer na ilustração 14: *“para me lisonjearem os ouvidos escolhi músicos, e cantores”* (2: 8).

Mas a prova cabal de que os motivos musicais da ilustração 14 (alaúde, flauta e partitura) aludem à vaidade dos prazeres é a identificação da composição escrita na partitura, relatada por Hill (1994, p. 43) como a “Giga”, tipo de dança mundana bem alegre, de origem inglesa. Que redobramento, que riqueza de detalhe! Considerando o contexto da ilustração 14, até a escrita da partitura vai recriminar a vaidade da alegria, tal qual o Eclesiastes (7: 4-5): *“melhor é a ira do que o riso: porque pela tristeza que aparece no rosto, se corrige o ânimo do delinqüente. O coração dos sábios está onde se acha a tristeza, e o coração dos insensatos onde se acha a alegria”*.

O segundo modo de representação da vaidade na iconografia que reunimos refere-se à vaidade da ciência e da sabedoria, duas futilidades à luz do Eclesiastes, que insiste na morte como fim comum, tanto do sábio, quanto do ignorante. Argumentando que, ao fim e ao cabo, morre a memória e, com ela, todo conhecimento acumulado, o Eclesiastes vai propor a sabedoria como mais uma futilidade:

E disse dentro no meu coração: Se uma há de ser a morte assim do insensato como a minha, de que me serve ter-me eu aplicado com maior desvelo à sabedoria? E tendo conversado sobre isto com a minha alma, adverti que também isso era vaidade. Porque a memória do sábio do mesmo modo que a do insensato não será para sempre, e os tempos futuros tudo sepultarão igualmente no esquecimento: tanto morre o douto como o indouto (2: 15-16).

Porque na sepultura, para onde tu te apressas, não haverá nem obra, nem razão, nem sabedoria, nem ciência. (9: 10)

Insistamos aqui em evidenciar as inúmeras alusões à inutilidade das buscas e dos feitos realizados durante a vida, frente à dissolução imposta pela morte! Vejamos como a pena, o tinteiro, a régua, os papéis e o livro; símbolos aparentemente inocentes da ilustração 14, traduzidos à luz do Eclesiastes, persuadem à falta de sentido da sabedoria e da ciência frente à morte.

Morte, desesperança e desincentivo à vida: eis a lição obsessivamente ensinada ao imaginário ouro-pretano pela iconografia da *vanitas*. Tamanha obsessão em relação a um tema, por natureza, traumático, não terá repercussões

na constituição de um imaginário barroco de *longa duração* em Ouro Preto? É o que vamos arrematar com a última seção deste capítulo. Por hora, abrindo um parêntesis, pensamos na utilidade de um passeio pelas imagens da *vanitas* da São Francisco de Assis de Ouro Preto, para que alguns egos mais inflados da academia se conscientizassem da futilidade da sua sabedoria! Uma ou duas visitas por ano a Ouro Preto, com a intenção meditativa, teria um efeito benéfico para a intelectualidade soberba de algumas almas...

O terceiro símbolo que aparece à esquerda da ilustração 14 é um canhão, que atirando balas ao céu, evidencia a futilidade das conquistas humanas frente à morte, como adverte o Eclesiastes (2: 11): “*e tendo voltado os olhos a todas as obras que haviam feito as minhas mãos, e aos trabalhos, em que eu de balde tinha suado, vi em tudo vaidade e aflição do ânimo, e que nada havia permanente debaixo do sol*”. Se tudo perece, se nada é durável, as conquistas humanas, para além da manutenção da vida, são tidas como vaidade pelo Eclesiastes (6: 7): “*todo o trabalho do homem é para a sua boca*”. Tamanho minimalismo é suficiente para nos fazer compreender a representação do canhão como um vaníssimo e futilíssimo esforço humano de conquista do mundo.

Por fim, a ilustração 14 traz uma série de símbolos comprobatórios da efemeridade das coisas. O vaso de flores é o que mais chama atenção, tanto pela efemeridade inerente à flor, quanto pelo seu reflexo no espelho, que, para além da vivacidade e do vigor, mostra o seu destino precível, revelando emblematicamente a questão-chave do Eclesiastes (3: 1): “*todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam debaixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito*”.

Jan Bialostocki (1973, p. 197) em seu texto monumental “*Arte y vanitas*” lembra que a flor foi, na Bíblia, um dos símbolos mais importantes para evidenciar a transitoriedade da vida, advindo, daí, a sua freqüente utilização na arte da *vanitas*. Assim, em Isaías (40: 6-7), a vitalidade da flor aparece sob a custódia do sopro divino, sendo seu destino precível, metáfora do que acontecerá à glória de que se gaba o homem: “*Toda a carne é feno, e toda a sua glória é como a flor do campo. Secou-se o feno, e caiu a flor, porque o hálito do Senhor assoprou nele. Verdadeiramente o povo é feno*”. Esta mesma efemeridade da flor, como metáfora da fugacidade da vida humana é pregada pelo Salmo 102 (14-16): “*O homem! São como o feno os seus dias; floresce como a flor dos campos: mal sopra o vento, já não existe*”. É a mesma idéia da brevidade da vida por comparação com a breve vida da flor, que aparece em Jó (14: 1-2): “*o homem nascido da mulher, que vive*

breve tempo, é cercado de muitas misérias. Que como a flor cai e é pisado, e foge como a sombra”.

Como motivo da efemeridade da vida, na ilustração 14, aparece ainda o espelho. Mas o espelho pintado na ilustração 14 – em oposição ao seu simbolismo mais senso comum, que nele vê uma imagem ilusória da realidade – reflete, ao contrário da exuberância e do viço do vaso de flores, uma haste seca; curiosa inversão proposta pela arte da *vanitas*! O crânio laureado de folhas de louro – para coroar o triunfo da morte? –, a vela que se consome e a ampulheta, cujo símbolo remete a *Chronos*-Saturno, são representações mais do que óbvias da transitoriedade da vida e da iminência da morte. É assim que, no Nártex do forro da São Francisco de Assis de Ouro Preto, tudo vai significar obsessivamente a morte, conforme narra a poesia de Murilo Mendes (1954, p. 10):

Mas de que serve a gratuidade do Anjo,
 Que pode o Anjo ante a angustura do homem
 E a força da caveira desarmada
 Que elevada se vê no tapa-vento?
 Que pode o Anjo ante a manopla imóvel,
 Ante a pátina da morte em Ouro Preto?
Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie eleison.

Se bem que a ilustração 14 que desvelamos revele muito vivamente e complexamente, à luz do Eclesiastes, a finitude da existência; apresentaremos, ainda, mais a título de exemplificação exaustiva, a ilustração 15, que evidencia a meditação de um monge franciscano, aos pés da cruz.

Interessante nesta imagem é a dualidade entre a árvore da esquerda, cortada e seca, e a árvore da direita sobre a colina, viva e frondosa, mostrando, uma vez mais, o destino transitório da natureza, que através dos seus ciclos de vida e morte, admoesta o homem sobre seu destino trágico e fugaz. Tudo estaria dito sobre esta imagem, se a arte da *vanitas* não tivesse se utilizado da árvore caduca, para admoestar a efemeridade da vida. Eis aí representado um absurdo simbólico. É que, segundo Durand, a árvore, símbolo da verticalidade e do messianismo, recusa a caducidade com que foi representada na ilustração 15:

A imagem altaneira da árvore não pode nunca libertar-se completamente do seu contexto sazonal e cíclico e as mitologias e as religiões procuraram desesperadamente a árvore que não contenha nada de caduco e escape aos rigores passageiros das fases invernais. (Durand, 1989, p. 235)

Se as mitologias e as religiões procuram desesperadamente a árvore que não contenha nada de caduco, na arte da *vanitas*, escolhe-se justamente a árvore caduca e podada para representar a efemeridade da vida. O que esta escolha vem nos dizer? A escolha da árvore morta para advertir a idéia de finitude vem nos mostrar que a arte da *vanitas* não se utiliza, tão ingenuamente como se pode pensar, de qualquer símbolo para levar a cabo sua missão profética de revelar a ilusão. É preciso pintar uma árvore podada para mostrar que até a árvore, símbolo da revitalização progressiva e contínua, tem um fim, um término: morre!

Uma árvore podada, que imagem contraditória! É preciso contradizer a força arquetípica da árvore secular, “*contra a qual o tempo não teve poder, com a qual o devir é cúmplice da majestade das ramagens e da beleza das florações*” (Durand, 1989, p. 234), para admoestar mais profundamente os fiéis. Eis aqui a prova cabal que o eufemismo que apontamos na arte da *vanitas*, em relação à imagem macabra, não implica um eufemismo de persuasão, isto é, não quer dizer, de modo algum, uma suavização na arte de persuadir – tão característica do barroco ouro-pretano.

É assim que vamos reiterar aqui o elevado poder de repercussão dos símbolos, isso porque a didática simbólica utilizada pela arte da *vanitas* (ilustração 14), é uma técnica tão eficiente de persuasão da transitoriedade da vida quanto a imagem do cadáver na iconografia macabra (ilustração 12).

Assim, ressaltando a potência e a pregnância dos símbolos – trazidos à luz através da hermenêutica semântico-simbólica – vamos nos contrapor à exigüidade do tema da morte que Adalgisa Campos (1994) propõe à análise do barroco mineiro: “*a Morte – o primeiro novíssimo do homem – é pouco exaltada no barroco das Minas*” (p. 44), e, em outra passagem: “*considerando o montante da produção visual do setecentos mineiro, é surpreendente a exigüidade do acervo suscitado direta ou literalmente pelo tema da morte*” (p. 42). Como já dissemos, acreditamos que a equivocada análise de Campos, que defende a sutileza da estética do barroco mineiro em relação ao barroco europeu, se deve à condução estilística de sua análise, o que não lhe permite perceber que a riqueza simbólica da iconografia é condição mais do que suficiente para fazer o tema da morte repercutir sobre os fiéis.

A última imagem que apresentaremos, também, mais a título ilustrativo do que propriamente conceitual, é do Lavabo da sacristia da Igreja São Francisco de Assis, obra atribuída ao Aleijadinho (ilustração 16). Nela vemos um capuchinho de olhos vendados que avança para fora da composição, ladeado por dois querubins que trazem uma caveira e uma ampulheta, símbolos da arte da *vanitas*. O religioso

traz uma flâmula com os dizeres: “*Haec est ad coelum quae via ducit*” (Este é o caminho que conduz ao Céu). Da visualização da cena em articulação com os dizeres do emblema, cabe interrogar: por que a privação da visão é o caminho que conduz ao céu?

Se lembrarmos que também é na Igreja de São Francisco de Assis que se encontra à entrada o Nártex do forro, que adverte obsessivamente o visitante da efemeridade da vida e das múltiplas manifestações da vaidade, podemos interpretar a privação da visão na ilustração 16 como mais um recurso retórico para admoestação do fiel uma vez que é pela visão que se chega à vaidade. É o que expressa muito emblematicamente o Salmo 118: 37: “*Inverto oculos meos ne videant vanitatem*”, *desviai-me os olhos para que não vejam a vaidade*.

Interessante é que, segundo Sebastián (1981, p. 68), em uma das obras mais importantes da contra-reforma, “*Pia Desideria*” (Amberes, 1624), de Hugo Hermann (1588-1626), aparece no quinto emblema, sob o título, “*A alma renuncia à vaidade*”, um anjo que fecha (cobre) os olhos do iniciado para que este não sofra tentação da vaidade – esta representada como a “Senhora do Mundo”: uma dama, com coroa de rainha, um leque e uma taça, da qual saem bolhas de sabão, símbolo característico da vaidade segundo Bialostocki (1973, p. 195).

É assim que vamos defender a privação da visão do capuchinho representada no Lavabo da sacristia, como extensão dos motivos do Nártex, que persuadem contra a vaidade: ver é vão. Neste sentido, em anuência ao que estamos defendendo, Marcos Hill, em análise do monumento a que nos referimos, faz menção à privação da visão do religioso, em alusão à transitoriedade do sensorial, mais uma vez, em condenação ao que é fonte de ilusão para a arte da *vanitas*:

Sua mensagem atinge quem, desde o átrio e durante a travessia do templo, deleitou-se visualmente com estímulos artísticos. No final do caminho percorrido, a supressão da visão surpreende a sensibilidade, propõe o abandono do sensorial e apresenta teatralmente o triunfo da Fé. Dessa forma, evidenciam-se duas verdades – a da transitoriedade do sensorial e a da superioridade do espiritual – realidades complementares no trajeto da transcendência cristã. (Hill, 1994, p. 47)

Até a obra de arte que admoesta contra a vaidade, ao fim do percurso do Templo, é considerada vaidade: a própria arte da *vanitas* se impõe um autoflagelo (pela privação da visão) em prol de sua salvífica missão de romper com a admiração do que não tem duração – o que inclui a própria obra de arte.

Sim, depois de percorrer as imagens da *vanitas* (ilustrações 14, 15 e 16) na simbólica São Francisco de Assis de Ouro Preto, o melhor é fechar os olhos, não só

para as obras que se expõem, mas, sobretudo, para a vaidade de se ver. Eis que, levando às últimas conseqüências seu ideal persuasório, a arte da *vanitas*, ao fim e ao cabo, vai pregar o seu suicídio: a função da arte é cegar! Isso porque, cegar-se é salvar-se da vaidade. Cegar-se é livrar-se da concupiscência, porque ver é vão. Então, a partir da auto-imolação contra a vaidade da arte, a imagem do capuchinho cego se coaduna com os dizeres do emblema: "*Haec est ad coelum quae via ducit*".

2.5 Iconografia teriomorfa: as faces de Satã, da morte e do Julgamento

Parece que a imaginação é uma louca esperança de ver sem limite. (Bachelard, 1990a, p. 14)

Por que não haveria eu de conceder ao sonho o que recuso por vezes à realidade? (Breton, 1985, p. 43)

Eis chegado o momento da explosão iconográfica em alusão ao conteúdo das nossas últimas duas seções, que como dissemos, sintetizam os medos do Julgamento, da condenação e da efemeridade da vida frente à morte, abstraídos da fonte externa. O leitor de boa memória lembrará, por certo, que dissemos escrever em um crescente de valorização imagética, isto é, nos aproximando, cada vez mais, de uma auto-suficiência da iconografia na transmissão da sua mensagem. Assim, nas duas últimas seções, dada a finalidade fortemente doutrinária da iconografia do Julgamento-condenação e da obsessiva persuasão à transitoriedade da vida, as imagens visuais que recolhemos se apresentaram quase que espontaneamente à revelação da sua mensagem.

Se nas duas seções precedentes a iconografia atingiu um alto nível de auto-revelação do seu semantismo simbólico-imagético, o que o leitor deve esperar agora, nesta seção? O leitor vai encontrar nesta seção um surrealismo na captura das imagens iconográficas. Sim leitor, em consonância com a libertação da imaginação defendida pelo surrealismo, vamos apresentar aqui um surrealismo da imaginação de ver, o que resulta, por conseqüência, em um surrealismo na arte de capturar imagens.

Para nós, isto é motivo de grande orgulho, porque em uma pesquisa sobre o imaginário, podemos dizer que é metodologicamente obrigatório o exercício de levar a imaginação às últimas conseqüências, seja no momento da coleta das imagens na pesquisa de campo, seja no momento da análise do material recolhido, seja na

correlação de suas conseqüências ao que interessa ao pesquisador. Talvez o grande legado de Bachelard, como mostra a primeira epígrafe, seja, menos uma sistemática para a investigação e para o desvelamento da imagem-poética, do que propor a imaginação – surrealista – como a principal ferramenta no trabalho com as imagens (ainda que no contexto bachelardiano, este surrealismo se aplique ao universo específico das imagens literárias).

Mas o que nos alegra é que esta pesquisa nos deu a possibilidade de cumprir literalmente a proposição do método bachelardiano explicitado na primeira epígrafe: “*parece que a imaginação é uma louca esperança de ver sem limite*”, porque o surrealismo da imaginação que proporemos nesta seção, teve início com a visualização de determinadas imagens – um surrealismo ao ver. “*Ver sem limite*”, não é, literalmente, a proposição de um surrealismo através de “ver”?

Foi à guisa da proposição metodológica de Breton, de conceder à imaginação o que se recusa à realidade, expressa na segunda epígrafe, que o olhar de Edward Zvingila capturou as imagens iconográficas que utilizaremos nesta seção. Vejamos que, neste caso, o olhar que se revela pela câmera do fotógrafo rompe com a foto-documento de que vínhamos nos utilizando nas seções precedentes. Não se trata mais de capturar, tão bem quanto se possa, o real expresso pela iconografia, mas de criar uma imagem onde havia vácuo imagético, isto é, de utilizar a lente fotográfica para produzir um foco iconográfico.

Eis que, num exercício de ruptura total com o foco verossímil-documental na captura das imagens expressivas do barroco, Edward percebe, efetivamente na mística São Francisco de Assis de Ouro Preto, imagens teriomorfas (do grego *therion*, animal), e, obsedado por elas, desloca o foco da sua câmera em direção à surreal captura. Através deste belo trabalho de criação de uma iconografia teriomorfa através do foco da lente fotográfica, nasceram as imagens desta seção, reiteremos, em exercício surrealista do olhar.

De início – o início é sempre muito árduo e hostil ao pesquisador –, podemos agora confessar, que o desejo era de negar as imagens teriomorfas, de excluí-las, de eliminá-las da pesquisa, para que as imagens já capturadas voltassem a se solidarizar no *corpus* já construído sobre a iconografia barroca. O dado anômalo é sempre uma ameaça à desintegração, à desordem, que se quer, de início, evitar a qualquer custo.

Para combater esta atitude amedrontada, que trabalha às escondidas em prol da refutação do dado anômalo, é preciso uma dose da *filosofia do não* de Bachelard

(1974, p. 240): “A ‘filosofia do não’ não é uma vontade de negação. (...) Não nega seja o que for, seja quanto for, seja como for. É a articulações bem definidas que ela imprime o movimento indutivo que caracteriza e que determina uma reorganização do saber numa base alargada”.

No contexto irônico que estrutura o pensamento Bachelard, a “filosofia do não” inverte o que seria sugerido pela própria acepção do termo – uma negação – revelando-se como a “negação da negação”, isto é, com um caráter de inclusão incondicional do dado anômalo como condição *sine qua non* da construção alargada do conhecimento. É enquanto uma “filosofia do por que não?” que devemos compreender seus dois pressupostos metodológicos:

1º – Admitir pura e simplesmente o conceito, com uma tranqüila dialética inicial. Habituar-se a ele. Uni-lo a outros conceitos para construir um feixe que se solidarize pela sua própria multiplicidade.

2º – Uma segunda atitude do novo espírito científico consistirá numa tentativa de explicação. Encontramos então o papel do sonho científico; do sonho que interroga. (Bachelard, 1974, p. 213)

Apesar da “filosofia do não” ter sido pensada e desenvolvida no contexto específico das ciências naturais, para dar legitimidade às antinomias descobertas pela física do começo do século XX que contradiziam a física newtoniana, ela é muito útil para encorajar o pesquisador das ciências humanas a assumir os dados da pesquisa de campo, independente de sua disparidade com o *corpus* já construído. É preciso, como prega Bachelard na citação acima, primeiro, admitir, inalienavelmente, o dado, para só então proceder à elucubração analítica: à análise é vetado o poder de refutar dados; ao contrário, a razão analítica deve incluí-los incondicionalmente.

Aliás, um dos princípios metodológicos desta investigação é ir, empiricamente, dos dados à teoria, respeitando obrigatoriamente o percurso definido pelo fato encontrado na pesquisa de campo. Assim, não devemos reclamar se o destino fez da morte, o nosso mote, muito ao contrário da intenção de nosso projeto inicial que pretendia pesquisar o ouro, com fins a descrever uma fenomenologia do dourado. Indo à procura do ouro, demos com a morte: ironia do destino?

Mas que satisfação quando os dados anômalos – aqui, a iconografia teriomorfa capturada por Edward – vêm sintetizar e ratificar todo o desenvolvimento analítico das seções precedentes, sinal que reforça – dada a desordem imposta pela

condição anômala dos dados – que a nossa análise da iconografia barroca de Ouro Preto é plausível.

A primeira imagem que apresentaremos (ilustração 17), ainda sob a insígnia da foto-documento, é a ampliação de um detalhe da cena de autoflagelamento (ilustração 2), que nos mostra um demônio teriomorfo, com cabeça humana, chifres, corpo de rato e rabo de rato. Eis aí a iconografia teriomorfa exibindo uma face de Satã, caracterizado por um de seus principais atributos representacionais: os chifres.

Mais curioso que o próprio demônio teriomorfo, é a representação à sua frente, pintada sobre o tronco da árvore onde o demônio teriomorfo se dependura. Utilizando um recurso velado à vista desarmada, mas possível com a fotografia digital de alta resolução, em *close* multiplicado, vemos se desenhar um pássaro branco que parece despencar morto. Seria uma alusão ao olhar do murídeo chifrudo que ceifa a pureza da vida, evidenciando a incursão ao pecado original? Ou será, diretamente, representação da morte da alma perante Deus, visto que, em várias tradições, o evento da morte é acompanhado pelo vôo de uma pomba branca, que representa a saída da alma do cadáver? – “*O homem morreu. A alma saiu sob a forma de ave, escondida no último suspiro*” (Casculo, 1983, p. 15). Em qualquer dos dois casos, pelo olhar de Satã, morre uma alma – por que a morte do alvo pássaro é representação da mácula trazida pelo demônio, que maculando a alma, mata-a aos olhos de Deus?

Mas há um motivo mais fundamentado para que o demônio, travestido sob a teriomorfia do rato, represente diretamente a morte, o que vai explicar, com maior plausibilidade, o pássaro que despensa morto pintado na ilustração 17. É preciso estudar a raiz profunda do simbolismo teriomorfo, como o faz Durand (1989, p. 51-65), para que se compreenda que não é mero acaso a referência à morte pintada sob o corpo de rato na ilustração 17. Isso porque lembrando o trauma reflexológico negativamente experimentado pelo movimento brusco e anárquico – característico do rato – Durand (1989, p. 54) vai propor o nascimento de uma angústia da morte, que se manifesta pela associação da animalidade à agitação anárquica: “*é este movimento anárquico que, imediatamente, revela a animalidade à imaginação e dá uma aura pejorativa à multiplicidade que se agita*”.

Eis justificada a escolha do rato como roupagem teriomorfa do demônio da ilustração 17. Sigamos paulatinamente o desenvolvimento teórico proposto por Durand, que tomamos emprestado para explicar a co-implicação do demônio-rato na gênese de uma angústia diante da morte: 1) a figura do rato, traz à imaginação, o

dinamismo anárquico; 2) através deste esquema de agitação caótica e do movimento brusco, rememora-se o trauma ontológico das experiências de mudanças bruscas de posição do recém-nascido; 3) por intermédio desta referência reflexológica, negativamente experimentada, a imaginação apreende, por referência dolorosa, a aura pejorativa da animalidade; 4) neste sentido, a imagem do rato, sendo representação reflexológica da angústia diante da mudança, guarda paralelo com a angústia diante da morte. Nas palavras de Durand:

O esquema da animação acelerada que é a agitação formigante, fervilhante ou caótica parece ser uma projecção assimiladora da angústia diante da mudança, e a adaptação animal não faz mais, com a fuga, que compensar uma mudança brusca por uma outra mudança brusca. Ora, a mudança e a adaptação ou a assimilação que ela motiva é a primeira experiência do tempo. As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe. (Durand, 1989, p. 54)

É à luz de Durand, por referência ao dinamismo anárquico veiculado pelo simbolismo teriomorfo do demônio-rato, que compreendemos a sugestão de morte presente na ilustração 17. Morre o pássaro para explicar o semantismo do demônio-rato: é preciso que o pássaro morra para não deixar dúvida de que a experiência traumática de agitação brusca e caótica, personificada pelo rato, resulte, impulsionada pela reflexologia, na representação da morte.

Damos direito ao leitor, menos familiarizado com a teoria de Durand, de questionar a interpretação da representação da morte que encontramos associada ao demônio teriomorfo da ilustração 17. Mas, então como explicar a repetição da aparência teriomorfa-demoníaca do cavalo, que mira, por trás da viga, ardilosa e sorrateiramente, o nascimento de Cristo, na ilustração 18? A cena que apresenta o encontro dos Reis Magos com o Menino recém-nascido, só aparentemente se circunscreve ao redor do nascimento do Salvador. Destoa e chama a atenção, mais do que o nascimento do Cristo, a feição do cavalo ao fundo, representado de modo muito diverso do parceiro ao lado. O que esta representação do cavalo com feição satânica vem nos dizer?

Contrastando com a representação do nascimento do que viria a ser o Salvador da humanidade, o cavalo com feição satânica, vem, novamente, através do simbolismo teriomorfo do cavalo, representar a morte. Novamente uma alusão à morte da alma, que seria salva e redimida pelo nascimento do Cristo?

Muito ao estilo barroco, a representação da vida em Cristo vem se contrapor, na ilustração 18, ao seu oposto-complementar: a morte no demônio hipomorfo (do

grego *hippos*, cavalo). Lembrando novamente a valorização negativa do movimento brusco associado ao cavalo, através da sua capacidade de fuga rápida – o que reenvia a imaginação à irrevogável fugacidade temporal –, Durand vai dissecar minuciosamente a co-implicação do simbolismo do cavalo na representação da angústia frente à morte:

O folclore e as tradições populares germânicas e anglo-saxônicas conservaram esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com um cavalo é sinal de morte próxima. É preciso examinar de mais perto o **demônio hipomorfo** alemão, a *mahrt*, cuja etimologia é comparada por Krappe ao velho eslavo *mora*, a feiticeira, ao russo antigo *mora*, o espectro, ao polaco *mora* e ao tcheco *mura*, que não são outra coisa senão o nosso pesadelo (*cauchemar*). Enfim, podemos aproximar da mesma etimologia o *mors*, *mortis* latino, o velho irlandês *marah* que significa morte, epidemia, o lituano *maras*, que quer dizer peste. (...) Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicado pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte. (Durand, 1989, p. 55-56, grifo meu)

Vejamos que a concepção de um demônio hipomorfo é bastante presente em várias tradições culturais, o que explica, talvez, a sua representação na ilustração 17, dada à sua força arquetípica. Mas, sobretudo, o que queremos caracterizar aqui é o aparecimento de uma sutileza simbólica, que acaba por nos advertir de que nada é acaso na arte barroca. Ao contrário, o menor detalhe se rende à intenção doutrinária no barroco mineiro. Assim, escolhendo o simbolismo hipomorfo para dar feição ao demônio que assiste ao nascimento de Cristo, persuade-se, através do simbolismo do cavalo, à oposição entre a vida em Cristo e a morte pelo demônio.

Juntas, a ilustração 17 e a 18, desveladas dos seus simbolismos teriomorfos à luz de Durand vêm nos mostrar: 1) o poder do símbolo de que se utiliza a arte barroca de Ouro Preto; 2) a importância de uma leitura semântico-simbólica na revelação do barroco mineiro. É assim que é preciso insistir no poder de persuasão do barroco ouro-pretano através da utilização de sutilezas simbólicas, isso porque, provocando uma catarse simbólica pela incursão reflexológica e arquetipal, o poder de persuasão do símbolo dribla o controle e a resistência consciente do expectador. Com isso queremos mostrar que a presença do simbolismo teriomorfo nas ilustrações 17 e 18 se coaduna com um máximo de poder de persuasão, intencionalmente utilizado pela arte barroca.

Vamos agora abandonar as imagens mais estruturadas que remetem às faces de Satã e de *Thánatos*, para adentrarmos ao surrealismo de “ver”, que comentamos na introdução desta seção. Eis que a folha de acanto, planta que, por seus espinhos,

simboliza as provações da vida – por isso, emblema dos santos martirizados – vai adquirir uma conformação terrivelmente teriomorfa. Os barroquíssimos dobramentos das folhas de acantos, quantas imagens teriomorfas descobertas pela lente surrealista de Edward Zvingila!

Comprove você mesmo, leitor, percorrendo, inspirado pela imaginação surrealista de Edward, as ilustrações 19 e 20. Preste atenção, leitor, como a mão barroca do escultor deu movimento às folhas de acanto que constituem estas imagens. É através deste movimento esculpido pelo cinzel, à luz da *imaginação dinâmica* (Freitas, 2006b, p. 44-57) de Bachelard, que as duas ilustrações suscitam a imagem da serpente. Eis que se projetando – prestes a dar o bote – nossa imaginação faz da serpente, a imagem de fundo das ilustrações 19 e 20. Esta ilusão de ótica – esta projeção do sujeito do movimento na serpente – acontece porque a serpente é o símbolo, por excelência, da projeção íntima do movimento:

A serpente é, em nós, um símbolo motor, um ser que não tem “nadadeiras, nem pés, nem asas”, um ser que não confiou suas capacidades motoras a órgãos externos, a meios artificiais, mas que se fez o móvel íntimo de todo o seu movimento. (Bachelard, 1990a, p. 203)

É à luz do movimento sinuoso, ondulante e insinuante esculpido nos dobramentos das folhas de acanto – “*a serpente é o sujeito animal do verbo enlaçar e do verbo insinuar-se*” (Bachelard, 1990a, p. 216) – que nossa imaginação traz a imagem do ser do movimento que é a serpente: se a imagem serpenteia, suscita, por isomorfismo dinâmico, a imagem da serpente.

Eis-las, nas ilustrações 19 e 20, olhando para nós, em posição de ataque, como se estivessem prontas a dar o bote sob a multidão de fiéis que se horroriza abaixo. Não são aterrorizantes os seres do impulso – as serpentes que se desenham sob o impulso das folhas de acanto – que ameaçam alçarem-se sobre nossas cabeças?

Através de duas outras ilustrações, a 21 e a 22, temos esta mesma sensação de vítimas de um ataque das serpentes – sensação esta presentificada, quando, ao olharmos para cima na São Francisco de Assis, damos de chofre com a insinuação da boca peçonhenta da serpente que nos ameaça com seu bote mortal. É verdade leitor, que, de baixo, não vemos suas bocas mordicantes, mas a imagem de uma naja erguida, com seus capelos dilatados (ilustração 21 e 22), não é, imediatamente, a imagem de um impulso mordicante? Pelo impulso a *imaginação dinâmica* traz a boca, a boca devoradora da qual falaremos a seguir. Mas antes disso é preciso

perguntar: o que estas imagens dinâmicas do impulso – destas quatro serpentes desenhadas sobre o acanto (ilustrações 19 a 22) – vêm nos dizer?

Lembremos que em várias passagens bíblicas, mas principalmente no Apocalipse de São João, a imagem da serpente está associada à imagem de Satã: 1) “*Eu vi descer do céu um anjo, que tinha a chave do abismo e uma grande cadeia na sua mão. E ele tomou o Dragão, a Serpente antiga, que é o Diabo e Satanás, e o amarrou por mil anos*” (20: 1-2); 2) “*E foi precipitado aquele grande Dragão, aquela antiga serpente, que se chama o Diabo e Satanás, que seduz a todo o mundo*” (12: 9).

Se a serpente é personificação de Satã, então o impulso ao bote das serpentes esculpidas ao alto (ilustrações 19 a 22) não vem representar a morte e a danação pela sedução do ofídico demônio? Na imaginação barroca, a sedução demoníaca é ataque e bote de serpentes, daí que a representação de Satã é gerada pela *imaginação dinâmica* dos dobramentos das folhas de acanto, nas quatro últimas ilustrações.

É assim que a admoestação contra Satanás – ou melhor, o pavor que se quer incutir contra Satanás – é representado através do bote da serpente: eis a imagem teriomorfa, agora sob a pele ofídica, mais uma vez, cumprindo a missão persuasória na arte barroca de Ouro Preto.

Prescindindo da *imaginação dinâmica* para se fazer representar, ou seja, estruturada pela própria anatomia da serpente – e, lembremos, quem esculpi uma serpente, esculpi a face de Satã – está a ilustração 23, imagem que qualquer um reconheceria como uma serpente.

Curioso é que, sem fazer uso do atributo do impulso que gera as imagens anteriores das serpentes, a serpente da ilustração 23 é representada por uma boca hiperbolizada. É este prenúncio de gigantização da mandíbula que ameaça devorar, que dará subsídios para adentrarmos em um outro grupo de imagens teriomorfas capturadas pela lente de Edward: as figuras devoradoras que aparecem na arte sacro-barroca ouro-pretana.

Começemos pela ilustração 24, que situa ogros devoradores, ampliados, em detalhe, nas ilustrações 25 e 26. Constituindo o teto da cúpula do altar-mor da Matriz do Pilar (ilustração 24), ladeando o quadro da “Última Ceia”, o que vemos nos dois triângulos mais distais do teto, ampliados nas ilustrações 25 e 26? Vemos duas figuras disformes, mas, sobretudo, vemos duas bocas gigantes, tão abertas, que chegam a ocupar mais do que o dobro da altura do monstro representado. Sim leitor,

como que famintas, duas enormes bocas – pelo menos duas vezes maiores que a altura do corpo do animal – parecem se desenhar acima das línguas-de-fogo do Espírito Santo, esculpidas no plano logo abaixo (vide ilustração 24). O que estes ogros teriomorfos, representados sob a insígnia de uma boca devorante, vêm nos dizer?

Antes, porém, vamos assombrar o leitor com mais bocas gigantizadas – aqui, a apresentação de uma série de imagens é metodológica para provarmos que o olhar surrealista de Edward tem sua existência assegurada como fato objetivo e concreto. O leitor poderá comprovar, pela multiplicidade de imagens que apresentaremos, que a boca preste a devorar não é um caso isolado...

Vamos então às ilustrações 27 e 28. Na ilustração 27, olhos se escondem sobre uma boca aberta – na composição de Edward, mais de 25% do enquadramento é uma boca! A ilustração 28, disfarçada arditosamente sob a corola de uma rosa, mostra um focinho e uma boca aberta em “U”, pronta para morder – o que, pela morfologia bucal, nos remeteu aos perigosos cães que a modernidade gerou, que são, se não aberrações genéticas, certamente aberrações de bocas. Quem já viu de perto um *Pit Bull*, um *Rottweiler*, ou um *Dobermann* em ímpeto feroz, sabe que o susto pela boca aberta mata antes da mordida.

Mas o que estas quatro últimas bocas devorantes (ilustrações 25 a 28) vêm nos dizer? Primeiramente, Delumeau (1996), no capítulo “*Satã*”, fazendo uma descrição do bestiário satânico com objetivo de resgatar sua representação na Renascença, nos dá algumas pistas... Eis que este autor vai encontrar, como representação do demônio, imagens teriomorfas com bocas hiperbolizadas: 1) em uma peça representada em 1539, Satã “*tem grandes chifres, seus cabelos são todos eriçados, seu rosto é horrendo, seus olhos são redondos e flamejantes, seu nariz é comprido, torto e recurvado, sua boca desmesuradamente grande, inspira horror e pavor*” (p. 245); 2) no “*Traicté des anges et démons*” Lúcifer é descrito como “*um animal muito terrível, tanto pela grandeza desmedida de seu corpo como por sua crueldade (...). Em torno de seus dentes está o medo*” (p. 250).

Uma boca “*desmesuradamente grande*”, que “*inspira horror e pavor*”; uma figura terrível em que “*em torno de seus dentes está o medo*” não são, também, descrições que poderiam ser aplicadas às ilustrações que apresentamos? É ao demônio que o bestiário, cotejado por Delumeau, vai relacionar a boca hiperbolizada. Em perfeita harmonia com a hipertrofia da boca mordicante das descrições de Satã cotejadas por Delumeau, o inferno no Evangelho de São Marcos

(9: 43) aparece como um lugar “*onde o bicho que os rói nunca morre, e onde o fogo nunca se apaga*”. Onde o bicho que rói, nunca morre; onde a roedura nunca pára, que bela síntese da figura de Satã como boca teriomorfa e hipertrofiada, prestes a mastigar pela eternidade afora.

Em anuência à caracterização voraz e mordicante do demônio no bestiário reunido por Delumeau, também Durand, depois de relacionar a animalidade ao movimento brusco, anárquico e fugaz, vai propor como uma segunda configuração da imaginação teriomorfa, a valorização terrificante do instinto devorador:

A animalidade, depois de ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade. (...) Trata-se exclusivamente da boca armada com dentes acerados, pronta a triturar e a morder. (...) É assim uma goela terrível, sádica e devastadora que constitui a segunda epifania da animalidade. (Durand, 1989, p. 61)

Boca armada com dentes, prontos a triturar, eis aí o segundo esquema da animalidade, que vai constituir, junto com a agitação e a fuga rápida, o simbolismo teriomorfo estudado por Durand. Que bela ilustração da teoria de Durand, nos dá a iconografia barroca de Ouro Preto. Que nada, leitor! Mais do que ilustrar a teoria de Durand, devemos concluir, dizendo: que belo exemplo do poder de persuasão do barroco nos dão as imagens teriomorfas produzidas pela lente surrealista de Edward. Sim leitor, porque quem planejou tal representação icônica, efetivamente na São Francisco de Assis, sabia como, arditamente, pelo simbolismo teriomorfo, persuadir almas.

Tal qual a interpretação de Delumeau, Durand vai traduzir a face devorante da animalidade como: 1) representação do inferno, ou seja, do face-a-face com o Satã devorador: “*a iconografia européia, especialmente a medieval, é rica em representações desta ‘boca do inferno’ que engole os condenados (...) Torquemada, obcecado pelo inferno, descreve-o como uma boca mutiladora, ‘cratera de mil dentes, boca aberta do abismo’*” (Durand, 1989, p. 64); 2) representação trágica e irrevogável do destino e do tempo que traz por corolário a angústia frente à morte: “*um poeta inspirado reencontra naturalmente o arquétipo do ogre quando toma à letra a expressão figurada ‘a mordidela do tempo’*” (p. 61). Medo do inferno, medo de Satã e medo da morte – três medos sob a epifania simbólica da teriomorfia devorante nas imagens do barroco ouro-pretano.

Mas a prova cabal de que quem imaginou as representações contidas nesta seção conhecia bem o poder de persuasão através da via simbólica, é a ilustração

29. E aqui estamos nos referindo à maestria mítico-simbólica de Aleijadinho, que esculpiu na fachada frontal do púlpito da São Francisco de Assis, o lançamento de Jonas ao mar – à iminência de ser devorado pelo monstro. Vejamos esta imagem (ilustração 29) como uma representação quadruplicada em seu simbolismo terrificante: a boca e a goela do monstro, a iminência do engolimento e a feição de Jonas preste a ser engolido – uma referência quádrupla à valorização terrificante do simbolismo devorante.

Na ilustração 29 – sabidamente em relação à arquitetura simbólica –, Aleijadinho redobra o simbolismo teriomorfo do monstro devorante, com o simbolismo catamorfo (da queda) de Jonas. Não se trata mais, tão-somente, da valorização da boca trituradora (teriomorfia), mas também da goela abissal e engolidora (catamorfia). Apresentando um Jonas na iminência de ser, conjuntamente, devorado e engolido, Aleijadinho eleva a imaginação terrificante do fiel. Por incursão ao simbolismo catamorfo, Aleijadinho vai sugerir, para além da voragem por Satã, a queda de Jonas no abismo, de que o inferno é a representação mais imediata:

A boca dentada do monstro animal vem reforçar o temor do abismo (...). Não só o ventre nefasto está armado com uma boca ameaçadora, como também é ele próprio labirinto estreito, garganta difícil, e é por estas variações angustiadas que se diferencia das doçuras da sucção e do simples engolir. (...) Se o tubo digestivo é, com efeito, o eixo do desenvolvimento do princípio do prazer, é igualmente em nós a redução micro-cósmica do Tártaro tenebroso e dos meandros infernais, é o abismo eufemizado e concretizado. (Durand, 1989, p. 85)

Vejamos que a catamorfia representada na cena esculpida por Aleijadinho, para além da angústia devorante da boca, reenvia à descida ao inferno. Eis que, fugindo da missão anunciada por Deus, Jonas se recusa a profetizar a destruição de Nínive, e, por punição, deve ser lançado ao mar – à boca do monstro devorante e engolidor – para que se acalme a nefasta tempestade enviada por Deus em castigo pela desobediência do profeta.

Ser engolido pelo monstro, não equivale a descer ao inferno? É o que a imagem dinâmica da queda esculpida na ilustração 29, segundo o simbolismo catamorfo de Durand, sugere. Assim, é preciso notar a incursão propositalmente simbólica – teriomorfa e catamorfia – impressa pelo cinzel de Aleijadinho na cena frontal do púlpito da São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Mas as incursões simbólicas propositalmente utilizadas pela arte barroca de Ouro Preto não param por aí. Voltemos ao esquema da boca devoradora. Vamos agora encontrar um caso particular das imagens devoradoras, nas imagens

cinocéfalas (*cino* – do grego *kýon*, *kynós*, cão) que constituem as próximas ilustrações.

Pedimos ao leitor que examine a ilustração 30 e a ilustração 31, capturadas em locais diferentes na São Francisco de Assis, a primeira de perfil e a segunda de frente. As duas imagens prescindem de tradução: revelam-se como imagens cinocéfalas. Comparando-as com as imagens das serpentes, as imagens cinocéfalas perdem o impulso dinâmico, ganham uma projeção de focinho e fundam uma nova categoria de imagens teriomorfas. Assim, passando da teriomorfia ofídica à cinocéfala, o foco de pavor se desloca do ímpeto dinâmico do bote da serpente, para o focinho que ganha a valorização terrível da boca dentada.

Circunstanciadas pela mesma projeção de voracidade canídea, estão as ilustrações 32 e 33, duas tomadas da mesma imagem: mais geral na 32, e, com foco na perspectiva cinocéfala, na 33. Vejamos, mais uma vez aqui, como a folha de acanto se dobra, sob os desígnios teriomorfos do barroco ouro-pretano. Eis que a folha de acanto redobrada e a pintura dourada são recursos suficientes para que a imaginação barroca produza – em hipérbole imaginativa – todos os seus monstros teriomorfos.

A iluminação à vela, que se vê apagada na ilustração 32, mas que imaginaremos acesa, com sua luz bruxuleante – aumentando o peso teriomorfo da imagem pelo claro-escuro cambiante –, é um recurso mais do que suficiente para atizar o sonhador à imaginação terrificante do monstro que se desenha e que se sombreia. Quantas crianças têm medo da noite escura na igreja iluminada a luz de velas. A igreja escura de Ouro Preto, é como o anoitecer para o poeta Edward Cummings (1999, p. 101), quando, *“uma vela é acesa e está escuro”*.

Por intermédio da mesma escuridão velada pela vela, quantos adultos narram os sobressaltos da infância na Missa do Galo. Imagine leitor, a Missa do Galo em plena igreja escura, iluminada apenas pela luz pálida e bruxuleante das velas que ardem. Como as imagens teriomorfos, projetando-se e gigantizando-se, devem assombrar!

É que, como bem disse Bachelard, em articulação com Cummings, a pálida luz da vela vence a maldade da noite... Então, de volta para casa, embalado pelo sono imposto pelo adiantado da hora, no momento em que o sonhador se rende ao exercício surrealista do sonho, o pavor assola: *“luzes pálidas tornam-se invisíveis quando o pensamento trabalha, quando a consciência está bem clara. Mas quando o pensamento repousa, as imagens vigiam”* (Bachelard, 1989, p. 15). Eis que as

imagens a luz de velas – imagens menos vistas do que temidas – vão tirar o sono do sonhador. Veremos, na próxima seção, quanto terror noturno assola o imaginário da noite escura, velada pela vela, na Igreja – por terror frente a estas imagens teriomorfas?

Mas o que estas imagens cinocéfalas têm a nos dizer? Para responder à questão, e suscitar o desdobramento arquetipal destas imagens, se faz necessário lembrar a representação cinocéfala presente nos seguintes mitos: 1) no cortejo de cães que acompanham Hécate, deusa dos mortos que preside as aparições dos fantasmas, dos monstros apavorantes e dos terrores noturnos; ícone que representa a mãe perversa e o inconsciente devorador (Brandão, 2001a, p. 274 e 2002, p. 78); 2) no cão monstruoso de múltiplas cabeças, o Cérbero grego, guardião do império dos mortos – do reino de *Hades* – e que simboliza o terror da morte (Brandão, 2001a, p. 243); 3) no deus Anúbis (*Inpw*), o mais importante deus funerário egípcio, patrono dos embalsamadores e guia dos mortos em sua trajetória *post-mortem* (The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, 2001, p. 97). Só aqui, quantas referências à morte através da representação cinocéfala!

Dentre estas três imagens míticas de referência cinocéfala (Hécate, Cérbero e Anúbis), nos deteremos no aprofundamento da relação entre as imagens cinocéfalas do barroco ouro-pretano e as representações de Anúbis. O cotejamento das imagens cinocéfalas com as representações de Anúbis tem duas razões de ser. Em primeiro lugar, por causa do extenso material que encontramos em literatura, mas, sobretudo, porque o cotejamento da iconografia cinocéfala que recolhemos com as representações de Anúbis vai revelar uma nova chave para a compreensão das imagens teriomorfas, que não pudemos depreender dos outros grupos de imagens que analisamos nesta seção.

Vejamos inicialmente que a representação cinocéfala de Anúbis traz por corolário a relação proposta por Durand, do simbolismo teriomorfo da boca devoradora, *leitmotiv* da angústia diante da morte: “há uma convergência muito nítida entre a mordedura dos canídeos e o temor do tempo destruidor. Cronos aparece aqui com a face de Anúbis, do monstro que devora o tempo humano” (Durand, 1989, p. 63). É esta referência à boca devoradora dos canídeos que permite considerar as imagens cinocéfalas como um caso particular das imagens devoradoras que vimos anteriormente.

Interessante é a relação que Durand propõe entre a representação cinocéfala de Anúbis e o semantismo inspirado por *Chronos* que, como vimos na seção

anterior, é o mediador das imagens macabras e da arte da *vanitas* através da freqüente representação da ampulheta, atributo que sintetiza sua valorização ligada à angústia da morte. É assim que esta seção, puramente imagética, vai ao encontro de todo o conteúdo que discutimos nas seções precedentes, prova decisiva de que atingimos a descrição profunda do imaginário barroco, por submissão das suas imagens iconográficas à hermenêutica semântico-simbólica.

Mas não é só como representação da angústia diante da morte que devemos compreender as imagens cinocéfalas que apresentamos. Para compreender um novo significado das imagens cinocéfalas, o leitor deve ir à ilustração 34, que contempla a principal função mítica de Anúbis: sua participação no Julgamento da alma do morto, conforme está descrito no capítulo 125 de “*O livro dos mortos*”, *corpus* religioso escrito para dar ciência ao morto do Além-mundo na cosmovisão egípcia. Mas o que aparece narrado na cena da ilustração 34?

A cena da ilustração 34, reproduzida do papiro de Hunifer (Egito, Tebas, 1310 a.C.), evidencia Anúbis presidindo a pesagem do coração do morto contra a pena de *Maet*, na balança de dois pratos.

Segundo Budge em seu “*The gods of the Egyptians*” (1969, p. 262) e no “*Guia Ilustrado de Mitologia Egípcia*” (1996, p. 27-28) do qual reproduzimos a ilustração, a cena da ilustração 34 faz referência: 1) à pesagem do coração do morto por Anúbis, que é guardião do fiel da balança; 2) à anotação do resultado da pesagem pelo escriba dos deuses, *Tot* (que é representado com cabeça de íbis), que, por causa do seu conhecimento da linguagem divina, tinha sabedoria para discernir o que estava certo ou em equilíbrio; 3) à proteção ao morto, exercida por Anúbis, em relação ao *Devorador do Oeste (Am-rit)*, monstro que vemos na ilustração 34 com quadril de hipopótamo, corpo de leão e cabeça de crocodilo, que é responsável por devorar os que forem reprovados nesta prova; 4) à simetria bilateral da pena de avestruz, atributo de *Maet*, – “*símbolo muito adequado da balança, do equilíbrio*” (Guia ilustrado, 1996, p. 53) –, que parece remeter à justiça do Julgamento, também, por referência à própria *Maet*, “*personificação da lei, da ordem e da verdade (...) o olho de Ré*”.

Quantos redobramentos ao tema do Julgamento divino, podemos evidenciar na ilustração 34: 1) Anúbis como guardião do fiel da balança; 2) *Tot* e *Maet* – ou a pena de *Maet* – como guardiões da equidade do Julgamento; 3) o monstro teriomorfo e devorador, como representação da consecução do Julgamento, representante legítimo, tal qual o demônio cristão, da possibilidade de condenação

da alma. Portanto, quem vê a imagem de Anúbis representada, por exemplo, nas máscaras de Anúbis esculpidas pelo barroco ouro-pretano (ilustrações 35 e 36), rememora, através da imagem arquetipal, a cena do Julgamento divino.

Examine com cuidado, leitor, as duas ilustrações, que apresentamos apressadamente no parágrafo anterior, as ilustrações 35 e 36. Não queremos defender que estas duas imagens, nem as outras que apresentamos sob a insígnia cinocéfala (ilustrações 30 a 33), sejam cópias fiéis das representações de Anúbis.

Ao invés de procurar verossimilhança representacional, o leitor deve buscar um isomorfismo arquetípico, à luz da potência do arquétipo na criação de imagens, defendida por Bachelard (2001b, p. 3): *“as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade”*. Então podemos dizer que quem vê as imagens cinocéfalas do barroco ouro-pretano sonha, imagina, delira – surrealisticamente – com o face-a-face do Julgamento presidido por Anúbis.

É justamente como *“sublimações do arquétipo”* que as imagens cinocéfalas, remetendo a Anúbis, vão dar no face-a-face com o Juiz, o que traz, por corolário, o medo do Julgamento. Talvez até, quem sabe, seja esta ancestralidade cinocéfala, em referência a Anúbis – reiteremos, pela força do arquétipo – que tenha despertado o olhar de Edward, e que também nos mobiliza quando olhamos, ainda que, inocentemente, para as imagens cinocéfalas que apresentamos.

É como se, por inspiração arquetípica, uma imagem recebesse nossa adesão irracional, o que determina a sua ressonância e repercussão no observador. Como diz Bachelard (1990a, p. 205): *“o objeto real não tem potência poética a não ser pelo interesse apaixonado que recebe do arquétipo”*.

Assim, as imagens cinocéfalas, para além do impulso do arquétipo teriomorfo-devorador de Durand, vão se beneficiar da força arquetípica da representação cinocéfala, que traz, por referência a Anúbis, o medo da morte, o medo do Julgamento e o medo da danação. Atentemos que esta seção totalmente imagética – que reúne sozinha metade da iconografia até então analisada neste capítulo – ratifica os três medos mais pregnantes das duas seções precedentes.

Aqui é importante comentar que não se pode falar de uma sutileza da representação dos medos da morte no barroco ouro-pretano, visto que, como mostramos aqui, estes temas se expandem e, proliferam através do processo de simbolização. E, para além do simbolismo teriomorfo do qual nos ocupamos aqui, quantos outros velamentos por simbolização não esperam por ser desvelados nas igrejas de Ouro Preto...

Acredite, leitor, deve haver tantas chaves simbólicas no barroco mineiro, quanto houve desejo de persuasão através da via simbólica! Neste sentido, estamos em profundo desacordo com o posicionamento de Adalgisa Campos (1994, p. 43), sobre o barroco mineiro: “*o catolicismo barroco, tantas vezes compreendido como religião da morte, deixa poucos frutos nas artes plásticas da Capitania*”.

Por fim, é preciso insistir na maldade simbólica do barroco ouro-pretano e defender a importância de uma leitura semântico-simbólica da iconografia se quisermos alcançar uma compreensão profunda da mensagem iconográfica. Vamos evidenciar, pela última vez, como a análise fundamentalmente estilística de Adalgisa Campos enviesa a conclusão a que chega a pesquisadora.

É assim que, estudando a iconografia de São Miguel no setecentos mineiro, a autora chega a uma equivocada conclusão em relação à análise da representação das “balanças” e das “alminhas”, que configuram a iconografia do Arcanjo:

Face às modernizações estilísticas, muitas mesas de altares perderam seus emblemas distintivos – balança e/ou alminhas, conseqüência da depuração do fundo escatológico da iconografia original. (...) Sem dúvida, o atributo mais popular e longo, que não deixa esmaecer na memória a face escatológica de São Miguel, é a balança, existente em todo o período contemplado (sempre à mão esquerda). Do Barroco ao Rococó, a balancinha de Miguel é o atributo mais recorrente. No entanto, a balança, modifica-se no transcorrer do setecentos mineiro. Nos modelos mais antigos, pode conter a representação de alminhas, enquanto nas obras de meados do século e particularmente do Rococó, é rara essa presença. Alminhas em balanças não deitam sólidas raízes em Minas, constituindo-se em atributo iconográfico francamente em extinção já nas primeiras décadas do setecentos. (Campos, 1994, p. 164; 175-176)

Estudando a progressiva transformação da iconografia de São Miguel no barroco mineiro, Adalgisa Campos verifica o esmaecimento – a franca extinção, como ela diz – do que a autora considera ser o principal atributo do Arcanjo: a balança que pesa as almas – o binômio balança/alminhas.

Eis que a pesquisadora, fundamentada pela análise estilística, denunciando o desaparecimento do principal emblema de Miguel, vai propor como conclusão o enfraquecimento da intenção escatológica da doutrina do Arcanjo que, no barroco, se refere à participação no Juízo, como justiceiro divino que pesa as almas.

Como Adalgisa Campos passa, rapidamente, das evidências estilísticas à sutileza da intenção escatológica – aqui, referindo-se à sutileza do Juízo – no barroco mineiro! Mas a questão aqui não é tanto a incoercível obsessão de Adalgisa

Campos em reafirmar uma eufemização da finalidade escatológica do barroco mineiro, quanto sua crença – ao que parece, irrefutável – da fundamentação estilística, na elaboração de suas conclusões.

O problema maior é que a autora parece acreditar piamente que a análise estilístico-iconográfica é suficiente para que daí se depreenda uma certa brandura do barroco mineiro, o que é refutado pela leitura semântico-simbólica que realizamos. São as sutilezas simbólicas que encontramos no barroco mineiro que condenam a referida conclusão de Adalgisa Campos...

E não se trata aqui de alegar desconhecimento da intercessão da mítica de Anúbis na iconografia de São Miguel, como se pode ler à página 150 da própria tese de doutoramento de Campos:

O Gótico introduz a balança, atributo escatológico por excelência, usadíssima posteriormente nas representações renascentistas e barrocas. (...) Para Emile Mâle a balança, difundida com êxito pelo sul da França, fora introduzida já durante o século XI e seria resultado da conversão do Egito, que teria cristianizado o deus Anubis, cujo papel de juiz “*post-mortem*” era simbolizado pela balança. (Campos, 1994, p. 150)

Mesmo tendo sido alertada do sincretismo entre o Arcanjo Miguel e o Anúbis egípcio, ungidos simbolicamente através da representação da balança, comum às duas entidades, a autora não procede à pesquisa das imagens de Anúbis na arte barroca de Minas Gerais. Sem por à prova seu método estilístico de análise, a autora propõe um duvidoso enfraquecimento da finalidade escatológica – especialmente do Juízo – no barroco mineiro.

É em contra-ataque à irrefutável e à incoercível conclusão da autora, que lançamos a questão: e as faces de Anúbis que encontramos, não vêm perpetuar a crença no Julgamento, na justiça divina e no medo da danação, de que se reveste a escatologia barroca? Saem as alminhas e a balança de Miguel, entram as faces de Anúbis nas ilustrações que apresentamos. Não há, aí, uma equivalência semântico-simbólica?

Se como anuncia o profeta Isaías (28: 17): “*farei juízo com peso, e justiça com medida*”, a pesagem do coração do morto, contra a pena de *Maet*, sob a guarda de Anúbis, parecem garantias mais do que suficientes da equidade do tribunal divino, prescindindo da imagem de São Miguel com suas almas e a balança para exprimir o rigor da justiça divina. Eis que a face cinocéfala de Anúbis vem substituir, com todo o rigor, o semantismo da iconografia do arcanjo Miguel.

Então, onde está a sutilização da escatologia barroca, pelo desaparecimento da representação da balança e das almas, na iconografia de Miguel? No reino da representação simbólica vale a antiga lei da conservação de Lavoisier: *na natureza, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma...*

Mais partícipe da análise semântico-simbólica, à guisa da estruturação metodológica desta investigação, Câmara Cascudo, em seu ensaio “*Anúbis, ou o culto do morto*”, vai pôr a tônica do Julgamento no sincretismo –obnubilado pela análise estilística de Adalgisa Campos – entre Anúbis e São Miguel:

O egípcio criou a verificação material dos pecados, pesagem dos defeitos na balança de ouro de Osiris. Anubis era o deus condutor das almas, o guia desta viagem, como, posteriormente Hermes-Mercúrio representou função idêntica. Esses deuses-psicopompos tiveram a réplica cristã na tradição popular que não os dispensou no mecanismo da assimilação. Nossa Senhora, São José, padroeiro da Boa Morte, oragos e santos da devoção pessoal, aguardam a alma no julgamento diante de Jesus Cristo. Há a balança e Anubis, com licença da palavra, *ignoscet mihi genius tuus*, é São Miguel, vencedor do Demônio, triunfador dos vícios, protetor das almas, Perseu de Nosso Senhor. (Cascudo, 1983, p. 23)

Enfim, é esta disposição semântico-simbólica de análise – que enxerga, por convergência de significado, a balança em que São Miguel pesa as almas, nas máscaras do mítico Anúbis – que acreditamos poder revelar as sutilezas simbólicas do barroco ouro-pretano, freqüentemente subinterpretado pela análise iconográfico-estilística ou estilístico-histórica.

Com isso, estamos querendo exortar pesquisadores brasileiros à investigação do barroco sob a ótica de uma hermenêutica semântico-simbólica, à guisa do que viemos utilizando até agora, por inspiração na metodologia criada por Durand (1989, p. 41): “*o desenvolvimento deste estudo só foi possível porque partimos de uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o facto de elas não serem signos, mas sim conterem materialmente o seu sentido*”.

Pelo que apresentamos até aqui, quisemos convencer o leitor – sobretudo o leitor- pesquisador – da importância da disposição semântico-simbólica de análise na revelação do barroco ouro-pretano.

2.6 A persistência do imaginário barroco em Ouro Preto

Uma herança propõe tanto quanto impõe. (Le Goff, 1993, p. 25)

Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (Bachelard, 2000, p. 28)

“*Uma herança propõe tanto quanto impõe*”, eis o que queremos mostrar com esta seção: uma imposição – não uma proposição, mas uma invasão – da ética e da estética barrocas na constituição do imaginário ouro-pretano que, adentrando o século vinte afora, vai impor sua pregnância até a contemporaneidade. Vamos situar, aqui, uma herança barroca de *longa duração* em consonância com a proposição do tempo longo – semi-imóvel – que comanda o lento escoamento histórico, conforme acepção de Braudel:

Bem além, situa-se uma história de respiração mais contida ainda, e, desta vez de amplitude secular: a história de longa, e mesmo, de longuíssima duração. (...) Certas estruturas, por viverem muito tempo, tornam-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações: atravancam a história, incomodam-na, portanto, comandam-lhe o escoamento. (Braudel, 1992, p. 44; 49)

Nesta seção, em um salto quântico, circunstanciando a pesquisa do imaginário ouro-pretano na perspectiva da longa duração braudeliana, queremos lembrar que há mais de dois séculos separando as representações iconográficas do século XVIII, do imaginário ouro-pretano do século XXI. Entretanto, mesmo com o decurso de mais de dois séculos, é possível mapear homologias semântico-simbólicas que aproximam o imaginário abstraído das fontes iconográficas do imaginário ouro-pretano da contemporaneidade. Neste sentido, queremos mostrar aqui a contigüidade da visão de mundo barroca no decalque das representações imagéticas do ouro-pretano da atualidade.

E quantas novas visões de mundo sacudiram estes pouco mais de duzentos anos de criação humana, em busca incessante de novas éticas, estéticas, técnicas, ciências, políticas, ideologias, cosmovisões, filosofias, sociedades, modelos produtivos, economias, etc. Apesar de não ser possível sequer imaginar – tão vasta seria – a saga do *sapiens sapiens* nestes últimos dois séculos de vivência sobre a Terra, assistiremos, nesta seção, a uma certa conservação dos motivos barrocos no imaginário ouro-pretano, desde o setecentos, até a atualidade. Assim sendo, a

disposição de análise semântico-simbólica que vínhamos nos utilizando terá seu foco deslocado da iconografia representativa do barroco para o mapeamento das homologias entre o imaginário barroco abstraído da iconografia (fonte externa) e o imaginário ouro-pretano da contemporaneidade (fonte interna).

É assim que a nossa missão nesta seção é a de mapear vestígios imagéticos, que oriundos da estética representativa do barroco do século XVIII, vão constituir uma das faces do imaginário ouro-pretano da atualidade. Neste sentido, o nosso objetivo aqui é situar a persistência de um imaginário barroco, o que nos permitirá propor uma *longa duração* do barroco ouro-pretano.

Como que entremeada por uma cúpula que lhe sustêm o tempo, há um núcleo espacial em Ouro Preto, que refreando o transcurso temporal, impõe uma herança barroca que escapa ao período setecentista e segue invadindo os séculos vindouros. Sim leitor, à guisa de Bachelard, defenderemos uma peculiar função do espaço: a de reter o tempo – um poder do espaço de comprimir o tempo e retê-lo em seus alvéolos arquitetônicos. Eis que, doravante, estudaremos um efeito que, condensado na arquitetura, vai impor uma herança barroca à memória da cultura ouro-pretana.

Assim, é como se, subsidiado pelo espaço arquitetônico, o tempo da antiga Vila Rica colidisse (com) e invadissem o tempo da moderna Ouro Preto: enquanto muitos mundos se criaram e se destruíram lá fora, as profundezas do imaginário barroco ouro-pretano pouco se atualizaram. Deste modo, vamos defender nesta seção três proposições que contradizem o curso linear e cronológico, tanto da história, como da arquitetura e do imaginário: 1) Vila Rica do século XVIII se impõe sobre a Ouro Preto do século XXI; 2) uma herança arquitetônica cria uma suspensão temporal; 3) vestígios imagéticos do barroco persistem para além dos setecentos, vindo se justapor ao imaginário ouro-pretano da atualidade.

Este espaço arquitetônico, que vem realizar o grande sonho do *homo faber* de fixar o tempo é a Ouro Preto de Carlos Drummond de Andrade (1983), lugar onde “*a hera e a Era, gravemente, aqui se apagam na corrente*”: uma cidade-espaço em que, cenicamente, as temporalidades – passado e presente – se tornam discursos sincrônicos. É este poder de contenção temporal, capturado poeticamente pelo duplo apaziguamento da *hera e da Era* que se apagam – que se apagam porque se presentificam pela justaposição de heras e Eras – que vai se repetir em outra estrofe da poesia “*Ouro Preto, livre do tempo*” de Drummond: “*Em Ouro Preto, redolente, vaga um remoto estar-presente*”.

“*Um remoto estar-presente*”, não é, desde já, a herança de um passado, ao mesmo tempo, distanciado e presente – um lugar que inaugura a justaposição do passado ao presente? Sim leitor, o espaço arquitetônico de Ouro Preto, metaforicamente, como a maré cheia, preside uma invasão – uma imposição – da imagética setecentista ao presente. Não advêm daí sua condição de cidade “Patrimônio da Humanidade”, um museu vivo, em que o passado se conserva e se atualiza como presente?

Já que viemos até aqui caracterizando a fonte interna como a representante discursiva do imaginário ouro-pretano, precisamos conceituar, primeiramente, o que compreendemos pelo termo “imaginário” e, em segundo lugar, explicar qual o critério utilizado para escolha das fontes internas, de modo a convencer o leitor da plausibilidade destas fontes na revelação do imaginário ouro-pretano.

Sobretudo, por uma questão de adequação aos dados empíricos desta investigação, será preciso salientar que a noção de *imaginário* proposta por Durand, se imiscuirá às concepções de espaço defendidas por Bachelard e Iuri Lotman, dois autores que pensam o espaço como moderador do tempo, isto é, que propõem o espaço como sincronizador do passado cultural – da memória da cultura – com o discurso do presente. Este hibridismo teórico – entre Durand, Bachelard e Lotman – nasce da própria necessidade de adequação teórica aos dados empíricos que aqui analisaremos. É que, como outrora afirmamos, os dados da pesquisa de campo devem conduzir a proposição das teorias a serem utilizadas em sua compreensão, não o contrário.

Aqui é preciso reafirmar que adotamos como método de trabalho o uso da teoria como amplificadora da análise dos dados, não o contrário, como tantas vezes se procura fazer: a validação de teorias pela análise dos dados (isto é, aliás, a diferença entre uma dissertação de mestrado e uma tese de doutoramento). Neste sentido, estamos bem próximos da crença de Clifford Geertz que propõe o uso da teoria na pesquisa etnográfica, inexoravelmente, à serviço da inteligibilidade dos dados: “*a tarefa essencial da construção teórica não é codificar realidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas (...). Em etnografia, o dever da teoria é fornecer um vocabulário no qual possa ser expresso o que o ato simbólico tem a dizer sobre ele mesmo*” (Geertz, 1989, p. 18-19).

Criar vocabulário para uma análise minuciosa e inteligível: eis a função da teoria na interpretação analítica dos dados. Ir imediatamente à jusante da interpretação apreendida dos dados – à medida mesmo de um escoamento

sincrônico entre uma lei ordenadora de sentido (teoria) e as evidências factuais (dados empíricos) – eis o que deve exigir e restringir uma teorização. Assim, não almejamos uma teoria que seja profética aos dados, mas dados que exijam hibridações e complexificações teóricas.

Antes, porém, de discutirmos a mestiçagem entre o conceito de imaginário de Durand e a proposição de espaço – como guardião da memória – de Bachelard e de Lotman, é preciso compreender como Durand propõe sua concepção de imaginário. O conceito de imaginário de Durand é intrincadamente multifacetado, exigindo uma análise, no mínimo, tetradimensional dos estratos que compõem o conceito, para que este possa ser compreendido pelo leitor não iniciado aos estudos do autor.

Importa dizer que, em sentido amplo, o imaginário durandiano é um integrador dinâmico entre pólos antagonistas e complementares – os imperativos psicofisiológicos da sensório-motricidade e as intimações do meio bio-geográfico-sócio-cultural –, que organiza, descreve e interpreta a mediação simbólica implicada na comunicação do sujeito com o seu mundo (mundo este que Sanchez Teixeira (2004, p. 42) caracteriza tanto como o universo externo ao indivíduo ou de sua alteridade, quanto o universo do próprio sujeito). Desde já, uma concepção com muitos graus de complexidade!

Vamos passo-a-passo com o desenvolvimento do conceito, para que dele possa se aperceber o leitor. No estrato mais profundo, há a reflexologia russa criada por Pavlov e aperfeiçoada pela Escola de Leningrado (Betchterev, Oufland e Oukhtomsky) que estabelece a noção de reflexo dominante, reflexo que, exercendo um imperialismo sobre as demais reações anátomo-fisiológicas, é o princípio organizador da estrutura sensório-motora da ontogênese animal (Durand, 1998, p. 151). Estas dominantes reflexas, também chamadas por Durand de *Urbilder* (do alemão: modelos, protótipos), são os núcleos primordiais do imaginário, os quais, no substrato seguinte, serão codificados por uma primeira modalidade de mediação simbólica (p. 152). Três são estas dominantes reflexas ou *Urbilder*: 1) a dominante de posição, que coordena todos os outros reflexos, quando se põe o corpo da criança na vertical; 2) a dominante de nutrição, que se manifesta no recém-nascido, por reflexos de sucção labial; 3) a dominante copulativa, que representa as reações motoras do acasalamento, sendo desencadeada por secreções hormonais e por movimentos rítmicos nos vertebrados superiores (Durand, 1989, p. 34-36).

O segundo *locus* do conceito de imaginário de Durand é o esquema, primeira modalidade de representação simbólica, quando os *Urbilder* são integrados e

codificados simbolicamente, formando o *Urgrund* (do alemão: causa primitiva, causa primária, origem) de todo o processo de simbolização humana (Durand, 1998, p. 152). Neste sentido, o esquema é um integrador entre as dominantes reflexas e um primeiro tipo de representação simbólica. Diferencia-se dos *Urbilder*, por determinar uma representação concreta, precisa e funcional da imaginação em relação ao substrato sensório-motor, que é não-representável. Assim sendo: 1) a dominante postural simbolizada dá o esquema ascensional (verticalizante) e o da divisão do espaço (diarético); 2) a dominante de nutrição simbolizada produz o esquema da descida eufemizada e o da intimidade; 3) a dominante copulativa simbolizada produz três esquemas: o cíclico, o rítmico e o progressista (messiânico).

O terceiro estrato do imaginário durandiano é constituído pelos arquétipos que são também elementos simbolizadores, mas, agora, de uma segunda capa (modalidade) de revestimento simbólico, posterior à representação dos *Urbilder* através dos esquemas. Os arquétipos, na acepção de Durand, próxima à de Jung, são concavidades, moldes específicos que se preenchem pela mediação simbólica do homem com o ambiente, originando as imagens arquetípicas (Durand, 1998, p. 153). Assim, as dominantes reflexas simbolizadas pelos esquemas vão, em contato com as intimações do ambiente externo, selecionar os arquétipos que se constituem em um segundo modo de codificação simbólica, na configuração do imaginário durandiano. Constituindo o pólo em direção às intimações do ambiente externo: 1) o esquema da ascensão, particularizado pelo ambiente bio-sócio-cultural produz, por exemplo, o arquétipo do cume, do céu, do chefe, do herói, do anjo, da asa, etc.; 2) o esquema da intimidade produz, por exemplo, o arquétipo da morada, do centro, da mãe, do alimento, da substância, etc.; 3) o esquema cíclico produz, por exemplo, o arquétipo da roda, da lua, do ciclo vegetal, etc.

Por fim, há o quarto estrato que considera a participação das intimações do ambiente externo na seleção dos arquétipos, constituindo-se em um pólo oposto e complementar em relação às dominantes reflexas. Durand entende estas intimações do ambiente externo, de modo bastante amplo e complexo, distinguindo: 1) os incidentes exógenos: o clima, a tecnologia, a área geográfica, a fauna, a situação cultural, etc. (1998, p. 76); 2) o meio cósmico: o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor, o frio, etc. (p. 153); 3) o meio sócio-familiar: a mãe, os irmãos, o pai, os chefes, etc. (p. 153); 4) o contexto histórico e epistemológico dado (1989, p. 43); 5) o leito social e cultural (p. 30). Vejamos que só neste pólo há uma amplificação da dimensionalidade do conceito de

imaginário, pela consideração de intimações do meio tão mestiças, quanto: a biohistória, os elementos bachelardianos, os fatores geográficos, biológicos, lingüísticos, históricos, sociológicos, culturais, etc. Aqui, para além da tetra-complexidade, há uma complexificação elevada à enésima potência – como dizem os matemáticos, em referência ao grau infinito.

Esta sutura dinamicamente integradora, núcleo do conceito de imaginário de Durand, que se polariza entre a invariância sensório-motora advinda da ontogênese animal e a variância adaptativa imposta pela relação sujeito-mundo, inspira um redimensionamento do que outrora chamamos de fonte externa.

Recusando sua configuração através do conceito de imaginário, chamamos de fonte externa, de modo simplista, à iconografia que analisamos nas seções precedentes. É que, no desenvolvimento deste capítulo, quisemos didaticamente separar a fonte externa da fonte interna, localizando a primeira no domínio simplista da “iconografia”, enquanto que a segunda, por representar uma trans-tradução imagética, esteve, coerentemente, desde o início, ligada à acepção de imaginário.

Agora, corrigindo nosso didatismo simplista, devemos assumir que a iconografia (fonte externa) permite que dela se depreenda, pela disposição de análise semântico-simbólica que lhe aplicamos, um imaginário setecentista que poderíamos chamar, com propriedade, de imaginário barroco. Assim, é preciso retificar o que dissemos até então, e re-significar a iconografia que analisamos como reveladora de um imaginário; imaginário este que, devido às marcas temporais do período em que a iconografia recolhida foi criada, pode vir particularizado pela justaposição do epíteto “setecentista”.

Dizer que a fonte externa configura um imaginário setecentista é dizer, pela teoria do imaginário de Durand, que determinados arquétipos foram selecionados pela imagética – pela estética – que compõe as intimações culturais do setecentos ouro-pretano: o barroco (sobretudo porque, como já dissemos, este movimento estético elege a via imagética como alvo privilegiado de expressão de seu conteúdo doutrinário). Neste sentido, podemos estender a amplitude da fonte externa, dizendo que, através dela, se desvela um imaginário setecentista, ou dado a pregnância do barroco no setecentos ouro-pretano, um imaginário barroco.

Claro que esta contextualização da fonte externa enquanto imaginário barroco representa uma grande simplificação – uma verdadeira castração – do conceito de imaginário de Durand. Mas esta simplificação tem sua razão de ser, uma vez que, uma análise à luz das dominantes reflexas e dos esquemas – de onde parte Durand

para sistematizar as três configurações em que se divide, operacionalmente, seu conceito de imaginário – conduziria à tipologia figurativa utilizada por Durand para estruturar a imaginação simbólica, tipologia esta, que não utilizaremos no desenvolvimento desta pesquisa. (É claro que, ao cotejarmos os símbolos presentes nas imagens sob investigação, com o texto durandiano, estamos indo diretamente à estruturação tetradimensional do seu conceito de imaginário, mas nos interessa aqui, utilitariamente, apenas a amplificação simbólica desvelada pelo autor, sem o comprometimento direto com a matriz ontogenética proposta por Durand).

Aqui é preciso lembrar que as dominantes reflexas e os seus correspondentes simbolizados, os esquemas, são o motivo organizador da configuração tripartida que Durand propõe para estratificação da imaginação simbólica, através da criação de três estruturas figurativas: 1) a dominante postural e os esquemas da ascensão e da separação, configuram o imaginário heróico; 2) a dominante de nutrição e os esquemas da descida e da intimidade, configuram o imaginário místico; 3) a dominante copulativa e os esquemas cíclico, rítmico e progressista, configuram o imaginário sintético ou disseminatório.

Apesar de ter sido mais fácil a Durand – como ele diz, por “*comodidade metodológica*” (1989, p. 33) – ter partido das dominantes reflexas e dos esquemas, para organizar as três configurações do imaginário, não nos interessa aqui validar esta classificação através das imagens que analisaremos. Em outras palavras, não nos interessa saber se a configuração do imaginário setecentista (barroco) é heróica, mística ou sintética, mas, sim, compará-lo no nível semântico-simbólico com o imaginário contemporâneo do ouro-pretano. Para esta comparação bastam as convergências imagéticas e simbólicas, ao nível do estrato arquetípico-cultural, para estabelecermos as aproximações que pretendemos.

Ademais, esta simplificação de dois graus de complexidade – que reduz a tetradimensionalidade à bidimensionalidade – é, também, adotada por Araújo (2003, p. 340). Em referência ao conceito de imaginário de Durand, diz o autor: “*o imaginário humano é bidimensional porque é simultaneamente sócio-cultural e arquetipal (o mundo do inconsciente coletivo como seu par de arquétipos – imagens arquetípicas na terminologia de Gustav Carl Jung)*”. Vejamos que Araújo reduz aos dois últimos estratos – ao arquetípico e ao das intimações do meio sócio-cultural – o conceito de imaginário de Durand. Comungaremos desta mesma redução de modo a tornar o conceito de imaginário operativo aos nossos propósitos.

Com base no que dissemos, reiteremos, vamos re-alocar a iconografia, que outrora consideramos como fonte externa, como configuração de um imaginário barroco. A extensão do conceito de imaginário ao domínio da iconografia esclarece o grande poder de persuasão das sutilezas simbólicas que evidenciamos no barroco ouro-pretano. Fica claro que o estrato arquetípico que compõe a iconografia que recolhemos – fruto da pressão seletiva da estética barroca sobre as obras – tem grande poder de comunicação com o imaginário de um observador, advindo daí, a eloquência persuasória que apontamos em tais imagens. Como anteriormente havíamos pressentido, a fonte externa, povoada de imagens simbólico-arquetípicas, tem o poder de driblar a resistência consciente do expectador, advindo daí o grande poder de persuasão do barroco que insistimos em evidenciar.

Tudo isso vem esclarecer o objetivo sobre o qual nos deteremos nesta seção: estudar, através de uma hermenêutica semântico-simbólica, os resquícios, os vestígios, as reminiscências, as marcas da estética setecentista (barroco) no imaginário contemporâneo do ouro-pretano, com fins a evidenciar uma persistência – uma *longa duração* – da memória barroca. Mas antes de descrevermos a correspondência imagético-simbólica entre estes dois grupos de imagens, devemos lembrar que mais de dois séculos separam o setecentos da contemporaneidade.

E como seria óbvio supor, dada a mediação do pólo culturalista – sob o qual se ancora uma das extremidades do conceito de imaginário durandiano –, a transformação sócio-cultural acompanha e, ao mesmo tempo é acompanhada, de uma transformação do imaginário. Na acepção de Durand, o imaginário, por mediação do pólo culturalista, é uma disputa acirrada entre facções míticas concorrentes e complementares, que impulsionam e restringem as configurações sócio-culturais – e são por elas impulsionadas e restringidas – promovendo, assim, uma alternância ao *status quo* do imaginário vigente:

Todo o “momento” sociocultural desenha-se como um anel onde persiste, numa ambigüidade sistêmica, uma emergência aparentemente mantida por funções sociais reconhecidas dispendo o imaginário em ideologias, códigos, pedagogias, epistemologias, etc., e recalçando – “marginalizando” – os papéis desclassificados que então constituem fermentos de contestações, de dissidência e de *marginalia* numa espécie de semiconsciente coletivo à espreita do esgotamento imaginário inevitável dos mitos demasiado “desmitologizados” pela sociedade institucional em vigor. (Durand, 1998, p. 162)

Sob a alternância de correntes míticas concorrentes – de mitos reconhecidos (patentes) e mitos marginalizados/recalcados (latentes) – organizam-se ondas

sinusoidais (senoidais) de modelos sócio-culturais e, conseqüentemente, de imaginários. Esta circularidade – ou melhor, esta espiral – mítica que descreve a duração de determinada configuração do imaginário sócio-cultural é descrita por Durand através do seu conceito de *bacia semântica*.

É assim que utilizando uma metáfora potamo-lógica (referente a rio, *potamos*), o conceito de *bacia semântica* de Durand (2004, p. 100-116) equaciona e descreve a saga do mito patente, que, por desgaste, caminha em direção à desmitologização – à racionalização –, perdendo seu poder arregimentador do imaginário vigente para o mito latente, instância que, ao nível do inconsciente social, conglomera as correntes marginalizadas. Toda esta dinâmica origina uma nova configuração do imaginário, agora sob a custódia das correntes míticas contestatárias.

Este embate mítico que produz dinamicamente uma outra regência ao pólo sócio-cultural e, conseqüentemente, ao imaginário, é descrito em uma saga de seis etapas, todas elas representadas metaforicamente, desde a formação do curso do rio até seu deságüe: 1) *Escoamento*: eflorescência de pequenas correntes míticas descoordenadas, que insurgem à margem do mito dominante, evidenciando um esgotamento do imaginário vigente (p. 104-105); 2) *Divisão das águas*: reunião dos escoamentos que configuram uma oposição acirrada ao imaginário patente (p. 107); 3) *Confluência*: consolidação da corrente mítica marginalizada, através do apoio de autoridades sociais e institucionais (p. 110); 4) *Nomeação do rio*: solidificação e nomeação da corrente mítica triunfante, que organizará, doravante, o imaginário sócio-cultural; 5) *Organização dos rios*: ordenação das margens conceituais e ideológicas, ou seja, consolidação racionalista dos fluxos míticos que determinam a nova organização do imaginário, o que promove o conseqüente desgaste do mito organizador (p.113); 6) *Deltas e meandros*: desgaste e conseqüente declínio do mito que conduziu o imaginário, com a penetração de escoamentos marginais e dissidentes (p. 114).

Através do conceito de *bacia semântica* somos levados à compreensão da alternância dos pilares míticos que apóiam determinada configuração sócio-cultural, o que conduz, recursivamente, à transformação do imaginário. Mas o que este dinamismo do imaginário sócio-cultural, governado pelos embates míticos descritos pela *bacia semântica*, tem a nos dizer?

Esta trajetividade mítica, que impõe uma alternância das configurações do pólo sócio-cultural, vem nos lembrar que há um dinamismo no seio da própria

cultura, que produz transformações profundas na organização do imaginário. Neste sentido, esta trajetividade entre os mitos patente e latente, que espelha uma alternância tanto das configurações sócio-culturais como do imaginário, tem duas conseqüências importantes para esta investigação.

Em primeiro lugar, quisemos discutir a auto-regulação dinâmica do imaginário no decurso temporal, proposta pelo conceito de *bacia semântica*, para evidenciar a barreira que o transcurso de duzentos anos impõe à aproximação do imaginário setecentista ao imaginário contemporâneo do ouro-pretano, sobretudo se considerarmos que a duração de uma *bacia semântica* – o tempo decorrido entre os primeiros escoamentos, até os meandros terminais – está circunscrita entre 150 e 180 anos (Durand, 2004, p. 115).

Com isso não queremos inviabilizar nossa aposta investigativa de estudar o barroco ouro-pretano na perspectiva da *longa duração*, mas, sobretudo, problematizar a homologia que evidenciaremos entre a iconografia barroca e sua repercussão no imaginário ouro-pretano, mais de dois séculos depois. Trata-se aqui de exortar a crítica do leitor ao aparente despropósito de nosso projeto, para que um cepticismo lhe habilite a leitura. Exortar o leitor ao cepticismo é um passo importante para que uma investigação seja bem analisada: só uma investigação que auto-reconhece suas sombras e seus despropósitos e que os esclarece ao leitor, pode alcançar verdadeiramente o *status* científico.

Em segundo lugar, a alternância que Durand propõe às configurações sócio-culturais e, conseqüentemente, às do imaginário, suscita a seguinte questão: se é verdade que há uma profunda analogia semântico-simbólica entre o imaginário setecentista e o atual, como explicá-la? Em outras palavras, é preciso interrogar: o que mantém a memória barroca acessível à apreensão pelo ouro-pretano contemporâneo? Não há resposta para tal questão nos conceitos com que, até agora, trabalhamos... Então gostaríamos que esta interrogação acompanhasse o raciocínio do leitor durante toda esta seção, para que, ao final, possamos, guiados pela análise das imagens, lhe apresentar uma possível solução. Deixemos então a questão repercutir enquanto percorremos as imagens.

Antes, porém, de irmos às imagens devemos esclarecer quem são os narradores – os representantes discursivos – da fonte interna, isto é, do imaginário atual do ouro-pretano. Por recorrência a cinco diferentes vias de acesso, conseguimos, depois de uma longa pesquisa de campo, circunscrever as trans- traduções da iconografia no imaginário contemporâneo do ouro-pretano através de

duas fontes verbais e três fontes não-verbais. São elas: 1) entrevistas com os moradores da cidade; 2) recorrência às memórias literárias de Pedro Nava em sua obra “*Baú de Ossos*”; 3) imagens fotográficas da cidade, produzidas pela aguçada “grande angular” de Edward Zvingila; 4) recorrência às obras do grande pintor brasileiro Alberto da Veiga Guignard; 5) imagens da cidade pintadas por freqüentadores das oficinas de arte-terapia – a “*Oficina da Lua*” – do Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) do Serviço de Saúde Mental de Ouro Preto.

Começamos pelo que é mais óbvio na revelação do imaginário ouro-pretano: a entrevista com os moradores. Sob uma condução tipicamente fenomenológica na acepção bachelardiana, ou seja, tentando despertar no entrevistado uma emoção que mobilizasse a narrativa em prol da *descrição densa* (Geertz, 1989, p. 4-7) de sua relação íntima com a cidade – isto é, que driblasse o racionalismo historizante que obnubila a revelação do imaginário –, interrogávamos: 1) “*qual a sua relação com a cidade, lugares ou cantos que você gosta... imagens da cidade que são marcantes para você?*”; 2) “*queria que você contasse histórias, memórias que fossem significativas, que remetessem à identidade que você tem com a cidade...*”; 3) “*quais as suas sensações, as suas emoções; quais os seus sentimentos sobre a cidade?*”.

Transcrevemos, basicamente, as questões que utilizamos na condução – ou, que constituíram o mote – das duas entrevistas que realizamos, que foram as mais significativas na revelação desta faceta do imaginário ouro-pretano. Aqui é importante ressaltar que a pregnância histórica de Ouro Preto (dominação portuguesa, escravidão, resistência à dominação, etc.) muito dificulta a apreensão das memórias mais pessoais, íntimas e significativas da cidade. Dentre os narradores que alcançaram a *descrição densa* das memórias significativas da cidade – que adentraram às imagens simbólico-arquetípicas do imaginário ouro-pretano – destacam-se, nesta seção: Guiomar de Grammont, 43 anos, diretora do IFAC (Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto) e Guilherme, 21 anos, estudante do curso de filosofia do IFAC.

Se o que nos interessa nesta seção são as narrativas das memórias arquetípicas da cidade – lembremos, imagens arquetípicas já trazem em si a mediação tanto do arquétipo, quanto do sócio-cultural em sua seleção –, então o leitor não deve estranhar a inclusão do livro de memórias de infância de Pedro Nava (*Baú de Ossos*), na lista dos narradores do imaginário da cidade. Como diz Carlos Drummond de Andrade (1984, p. 7), à nota introdutória do livro de Nava, “o espaço e

o tempo em que suas vidas se situaram [as vidas dos parentes de Nava] são restituídos por um criador poderoso, que se vale da memória como serva da arte". Uma literatura de memórias espaços-temporais – uma re-criação poderosa dos tempos e dos espaços vividos na infância – eis nossa segunda fonte de pesquisa para descrever o imaginário ouro-pretano.

A terceira via de acesso ao imaginário ouro-pretano é a fotografia de Edward Zvingila, cuja seção anterior, dispensa maiores apresentações. Mas o surrealismo que outrora lhe apontamos sofre aqui uma transsubstanciação. Aqui, as imagens são criações puras, sem qualquer referência ou sugestão prévia: não havia folhas de acanto para perseguir, mas tão-somente espaços salpicados pela névoa úmida, os quais, o fotógrafo vai aplicar o surrealismo de sua sensível grande angular.

No passeio de sete dias pelas ruas de Ouro Preto, durante o chuvoso Janeiro de 2007, a aflita grande angular do fotógrafo capturou as imagens que apresentaremos. Dizemos, “aflita grande angular”, porque nunca que o fotógrafo queria abandonar seu instrumento de surrealizar: à procura sempre obsessiva de ver o invisível a olho nu, à procura do que o olho viciado – o olhar cotidiano – não vê. A procura obstinada conduzia Edward à memória cultural guardada pelo espaço ouro-pretano. E é claro que, mergulhando Ouro Preto adentro, ele encontrou suas imagens.

Mas esta obsessão em fotografar resultou em mais de mil fotografias. E o material precisava de uma seleção! Então que, maldosamente, lhe propusemos a realização de uma seleção de 20 fotos, que melhor revelassem a sua sensação sobre a cidade. Reduzir mil fotos a vinte, eis o trabalho de triagem que resultou em um inventário sensível dos espaços significativos da cidade para Edward. Utilizamos esta seleção de vinte fotos – que admitiu não mais do que dois por cento (2%) do número de fotografias disponíveis – como fonte de pesquisa do imaginário ouro-pretano. Dentre estas, escolhemos para apresentar nesta seção, as que constelaram com o que as outras fontes revelaram sobre o imaginário da cidade.

Como o leitor poderá ver mais adiante, durante sua curta estadia em Ouro Preto – em apenas sete dias – Edward produziu imagens arquetípicas sobre a cidade. E o recurso de selecionar o que mais fidedignamente revelava as suas sensações sobre a cidade foi decisivo para encontrar as imagens de um passado perdido, no meio daquelas que ainda não tinham adentrado ao espaço profundo.

Um grande revelador deste nível espacial profundo, que estabelece a comunicação entre imaginários temporalmente tão díspares quanto o que

pretendemos aproximar, é o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896 – 1962). Que sorte a nossa, um pintor como Guignard, ter eleito Ouro Preto como seu foco de criação! Para nós, bastaria a apreciação que Rodrigo Naves faz da relação entre o pintor e a luz projetada por sua obra, para compreendermos porque Guignard é um dos grandes reveladores das profundezas arquetípicas que compõe o imaginário ouro-pretano:

Seu mundo tristonho, pulmonar, vive às voltas como uma luz *interna*, meio neoplatônica, que às vezes ameaça querer presidir todo o movimento dos seres, transubstanciando-os. Essa luz que ilumina de dentro a realidade enevoada de sua pintura traz uma espiritualidade acanhada, que percebe laivos de vaidade no impulso para traduzir tudo a si, e portanto se recolhe, deixando a prova de sua hesitação nessa claridade turva, entre espírito e matéria. Quase um abajur. (Naves, 1996, p. 135)

Uma luz que se invagina em busca da revelação do sentido íntimo, uma luz que transubstancia, “*neoplatônica*”, “*interna*”, “*turva*”, “*que ilumina de dentro*”, a meio caminho “*entre espírito e matéria*”: não é o claro-escuro recôndito e abissal do encontro do ato criativo com o arquétipo, na iminência de criar a imagem que constituirá a obra? Sim leitor, a obra de Guignard é uma obra, como diz Naves, “*de respiração contida*” (p. 132), cujo tempo, “*tem a lentidão dos processos naturais*” (p. 136) – quantos epítetos para dizer: arquetípica, reveladora das profundezas insondáveis e atemporais. Eis a vocação que faz de Guignard o pintor de eleição para revelar o imaginário de Ouro Preto: sua disposição para o mergulho abissal, do qual retornará com uma imagem às mãos. É justamente esta gênese arquetipológica do processo criativo de Guignard, que nos impulsiona a eleger a sua pintura como a grande reveladora do imaginário ouro-pretano.

Mas não é só por esta disposição para criação, através do mergulho ao abissal, que Guignard se figura como uma fonte privilegiada para estudo do imaginário de Ouro Preto. A razão complementar que justifica sua inclusão é a sua reiterada devoção por Ouro Preto, bem representada nas últimas palavras do pequeno texto autobiográfico, “*Guignard por ele mesmo*”, que compôs o catálogo da exposição “*Guignard*”, no Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em junho de 1961. Homem de poucas palavras, diz ele: “*Ouro Preto é a sua cidade amor-inspiração*” (Frota, 1997, p. 302).

Ouro Preto: a cidade “*amor-inspiração*” de Guignard. Desposar-se com a cidade – como disse Ferreira Gullar: “*Guignard e Ouro Preto terminaram por tornar-se imagem um do outro*” (Frota, 1997, p. 225) – e, ainda, traduzí-la como cidade

“*amor-inspiração*”: isso é suficiente para aliar o *locus* de fascínio à disposição arquetípica de criação, do que resulta as imagens arquetípicas de Ouro Preto – as “*Paisagens imaginantes*” pintadas por Guignard.

Se é Ouro Preto que exerce a pressão seletiva que impulsiona a criação de Guignard, então justifica-se a utilização de suas obras na revelação do imaginário ouro-pretano. Pintando Ouro Preto desde a sua incursão definitiva a Minas Gerais, em 1944 – maravilhado com a luz espetacular de Minas, como disse ele (Frota, 1997, p. 139) – Guignard vai pintar a paisagem ouro-pretana – e residir na cidade durante seus intensos últimos anos – até sua morte em 1962. Dezoito anos de amor declarado à cidade: eis o que une a disposição arquetipológica de criação, às imagens arquetípicas que o pintor vai desvelar em Ouro Preto.

Mas quisemos, propositalmente, aumentar ainda mais a pressão seletiva que Ouro Preto exerce sobre a obra de Guignard, para além das próprias declarações do pintor e de sua obra, provas cabais de amor professado. Então que criamos um método *sui generis* para estreitar a relação de Guignard com Ouro Preto. Através da ressonância da obra de Guignard no sensível coração de um ouro-pretano nato, Gelcio Fortes – artista plástico e diretor do Museu Casa Guignard em Ouro Preto –, estreitamos a relação da obra de Guignard com o imaginário ouro-pretano.

Então que lançamos uma proposta de trabalho com a obra de Guignard, novamente, pela via do *enthiasmós* (fenomenológica): “*Gelcio, eu queria te fazer uma proposta metodológica de trabalho. Queria que você selecionasse alguns quadros que Guignard pinta sobre Ouro Preto, os mais significativos para você... Então, queria que você narrasse, como conhecedor da obra dele e, a partir das suas sensações de ouro-pretano, ao que isso te remete sobre a cidade*”. Através deste hibridismo metodológico entre Gelcio e Guignard, que provoca uma trans-tradução do significado da obra através da repercussão dessa na alma ouro-pretana, duplicamos a pressão seletiva que Ouro Preto exerce sobre a obra de Guignard. Neste sentido, o “aceite” do entrevistado revela, desde já, um estado hiper-estimulado de inter-relação com a cidade, que visamos persuadir: “*Posso tentar... eu sou um admirador da obra de Guignard, sou artista plástico também. É uma obra que me toca; que me toca, independente de ser artista: gosto dela como mineiro, como ouro-pretano; é uma obra que me remete ao próprio local onde eu vivo*”.

Amar e compreender a obra de Guignard como mineiro, como ouro-pretano, eis o que o “aceite” de Gelcio permitiu à pesquisa: para além da própria referência imagética dada pela obra de Guignard, uma representação do sentido ouro-pretano

da imagem selecionada. Seleção, repercussão e narração do significado da obra pelo filtro da alma ouro-pretana, é assim que trabalhamos com Guignard: através de uma leitura ouro-pretana da obra do pintor, realizada por Gelcio Fortes. Como veremos, este hibridismo que utilizamos como método de entrevista se revelou muito interessante para a pesquisa das imagens arquetípico-culturais de Ouro Preto.

Mas a verdadeira inovação em termos metodológicos para a investigação do imaginário de uma cidade foi a utilização das imagens produzidas pela “*Oficina da lua*”, oficina de arte-terapia sob a coordenação de Carlos Eduardo Nunes Pereira e Christine Vianna Algarves Magalhães, destinada à inclusão social de pacientes que sofrem de transtornos mentais, em especial os transtornos severos e persistentes, atendidos pelo Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) do Serviço de Saúde Mental de Ouro Preto.

Sim leitor, sem adentrarmos na tipologia clínica – médica e psicológica – dos pacientes atendidos pelo CAPS de Ouro Preto – freqüentemente carregada de estereótipos e preconceitos – há um verdadeiro “Museu de Imagens do Inconsciente” (aqui, em referência ao situado no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro) em Ouro Preto. Infelizmente, à espera de uma Nise da Silveira para revelá-lo, para tirá-lo do anonimato em que se encontra.

Se o nosso trabalho puder ter alguma função social, que seja, em primeiro lugar, o de sensibilizar leitores que pudessem intervir, viabilizar e patrocinar a conservação, a catalogação e a investigação simbólica das imagens armazenadas neste museu. Tantas imagens mofadas, perdidas, amontoadas, empoeiradas: quanto desperdício de conhecimento humano! Quanto saberíamos do inconsciente, quanto de psicopatologia, quanto do homem-humano – sobretudo, quanto de Ouro Preto, é o que queremos mostrar – com a criação de um “Museu das Imagens do Inconsciente ouro-pretano”.

Quanto a nós, não enveredaremos, aqui, pela via psicológica – pela psicologização da imagem – mesmo a brilhantemente referendada por Nise da Silveira em sua obra “*Imagens do inconsciente*” (1981). Nossa intenção é a de evidenciar como os artistas – em alusão aos artistas que lá trabalham, chama-se a sede do CAPS de Ouro Preto, “*Casa dos artistas*” – que pintam as imagens que apresentaremos, são sensíveis à revelação do imaginário ouro-pretano. Dentre eles, José Roberto Grão Mogol, mas, sobretudo, José Joaquim de Oliveira.

Eis que, destituídos de interesse por sua patologia, sem remeter à sua condição psicológica, nem às relações – quase sempre preconceituosas – entre vida

e obra, queremos mostrar o poder de adentrar às profundezas da alma ouro-pretana, com que José Joaquim de Oliveira narra – pinta – Ouro Preto. Teremos pelas pinceladas deste pintor, uma revelação aguçada e cortante do espaço arquetípico que circunscreve o imaginário da cidade, o que nos acena com a compreensão do que Jean Dubuffet (1945) conceituou como arte bruta: “*operação artística inteiramente pura, bruta, reinventada em todas as suas fases pelo autor, a partir somente de seus próprios impulsos*” (Silveira, 1981, p. 14).

E que “impulsos” são estes os que conduzem José Joaquim de Oliveira a revelar, tão acentuadamente, a absconsa alma ouro-pretana, de modo tão profundo, que todos os habitantes da cidade se reconheceriam em suas telas! Então que, certamente, esta pureza e esta ingenuidade com que freqüentemente se caracteriza a arte bruta, cairia por terra.

É assim que José Joaquim vai expor muito agressivamente – nua e cruamente – o imaginário da cidade, quase uma foto exposição do núcleo arquetípico ouro-pretano: um desvelamento do barroco pintado ao modo arquetípico. Um barroco pintado ao modo arquetípico e/ou a introjeção arquetípica do barroco nas memórias da pele do seu pintor: eis o que denuncia a pintura de José Joaquim.

Mas, aqui, é preciso reiterar que, na medida do possível, queremos nos livrar dos grandes chavões da psicologia, para enveredarmos na análise do estranhamento – e das interrogações – que as telas de José Joaquim provocam em relação a Ouro Preto. A psicologia, sobretudo a junguiana, já insistiu muito na revelação de conteúdos arquetípicos durante os estados psicóticos. Foi, aliás, como lembra Nise da Silveira, citando Jung, esta constatação de imagens arquetípicas no delírio dos esquizofrênicos, que levou o psicólogo a formular seu conceito de inconsciente coletivo:

Foi a freqüente reversão, na esquizofrenia, a formas arcaicas de representação, que me fez primeiro pensar na existência de um inconsciente não apenas constituído de elementos originariamente conscientes, que tivessem sido perdidos, porém possuindo um estrato mais profundo, de caráter universal, estruturado por conteúdos tais como os motivos mitológicos típicos da imaginação de todos os homens. (Jung, *apud* Silveira, 1981, p. 97)

Seria, portanto, “chover no molhado”, insistir nesta sensibilidade que a doença mental instaura para a abertura – para a revelação – do estrato arquetípico do inconsciente. Neste sentido, os esforços e os legados do trabalho de Nise da Silveira são, ao mesmo tempo, monumentais e documentais. Por isso, não nos deteremos em uma modalidade de análise que pretende desvelar a psicopatologia

através da imagem, mas em uma análise com pólos fincados, simultaneamente, no sócio-cultural e no arquetípico, ou seja, que pretende evidenciar a importância da pintura de José Joaquim, na investigação do imaginário ouro-pretano. Vamos, assim, em direção a um modo de análise que quer desvelar, na pintura de José Joaquim, a memória cultural de uma cidade histórica.

Um verdadeiro repúdio ao viés psicologizante está presente na leitura da arte dos loucos, conforme o pensamento de Foucault. É assim que as obras de Van Gogh, Nietzsche e Artaud vão receber das mãos do filósofo o poder de interrogar e inquirir o mundo. É neste sentido foucaultiano, de ver na arte bruta uma interrogação sobre o mundo, que queremos alocar nossa disposição de análise da obra de José Joaquim de Oliveira:

Através da loucura, uma obra que parece absorver-se no mundo, que parece revelar aí seu não-senso e aí transfigurar-se nos traços apenas do patológico, no fundo engaja nela o tempo do mundo, domina-o e o conduz; pela loucura que a interrompe, uma obra abre um vazio, um tempo de silêncio, uma questão sem resposta, provoca um dilaceramento sem reconciliação onde o mundo é obrigado a interrogar-se. (...) Doravante, e através da mediação da loucura, é o mundo que se torna culpado (pela primeira vez no mundo ocidental) aos olhos da obra; ei-lo requisitado por ela, obrigado a ordenar-se por sua linguagem, coagido por ela a uma tarefa de reconhecimento, de reparação; obrigado à tarefa de dar a razão *desse* desatino, para esse desatino. (Foucault, 2004b, p. 529-530)

Uma obra indiciária, perturbadora, que interroga, que coage, que evidencia os tempos e os espaços invisíveis ao homem comum, e põe o mundo – Ouro Preto – a se pensar, eis o que são as telas de José Joaquim, como veremos adiante: um barroco explosivo e invasivo, que irrompe dos espaços menos usuais e que se mostra – com toda a força – sem medo de confessar os crimes, as crueldades e os terrores por ele instaurados, no imaginário ouro-pretano. Sim, leitor, através das telas de José Joaquim chegaremos às imagens mais cruéis e espantosas da *longa duração* de dominação barroca sobre o ouro-pretano.

Terminada esta apresentação dos narradores que personificam o imaginário de Ouro Preto, convidamos o leitor a passear pelas imagens que atestarão a longevidade da memória barroca do ouro-pretano. Há basicamente dois modos de expressão desta longa memória barroca ouro-pretana, ambas configurações fundadas na redundância de imagens expressas por seus narradores.

A primeira, a que chamaremos de “memória estética”, conglomerava imagens obsessivamente relacionadas ao espaço barroco – à arquitetura barroca –, como

veremos, muito pregnantes no imaginário ouro-pretano. Esta categoria reúne as imagens mais espontaneamente narradas, constituindo um inventário imagético que representa a comunicação da arquitetura da cidade com seus narradores, muito próxima à proposição dialógica, empática e sensível-perceptiva do par arquitetura-observador, descrita por Massimo Canevacci no fragmento abaixo:

Um edifício “se comunica” por meio de muitas linguagens, não somente com o observador mas principalmente com a própria cidade na sua complexidade: a tarefa do observador é tentar compreender discursos “bloqueados” nas estruturas arquitetônicas, mas vívidos pela mobilidade de percepções que envolvem numa interação inquieta os vários espectadores com os diferentes papéis que desempenham. Espectadores que, por sua vez, ao observarem por meio de sua própria bagagem experimental e teórica, agem sobre as estruturas arquitetônicas aparentemente imóveis, animando-as e mudando-lhes os signos e o valor no tempo e também no espaço. Existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis. (Canevacci, 1997, p. 22)

Partindo do pressuposto de uma mediação pela comunicação – de um dialogismo perceptivo-interpretativo – entre a arquitetura da cidade e as emoções vividas pelo observador, Canevacci propõe, justamente, o que mostraremos com as imagens da “memória estética” que recolhemos: como os “*discursos bloqueados nas estruturas arquitetônicas*” são apreendidos, conservados e transmitidos pelo imaginário ouro-pretano.

Sim leitor, no caso especial de Ouro Preto, encontramos um diálogo profundo entre determinados edifícios arquitetônicos e os narradores da cidade, que, como veremos, refreia o transcurso do tempo, criando, por mediação do espaço, a persistência de um imaginário barroco em Ouro Preto. São as imagens deste diálogo profundo entre os ouro-pretanos e a arquitetura da cidade, que apresentaremos sob a denominação de “memória estética” do barroco de Ouro Preto.

A segunda versão da memória barroca é expressa por imagens que convergem com o imaginário dos medos da morte, que abstraímos da fonte externa nas seções precedentes. Assim, nesta segunda versão – que chamaremos “memórias da ética barroca” – vamos encontrar, por aplicação de uma análise semântico-simbólica, imagens que constelam com a ética do martírio e com a ética do Julgamento, cujo imaginário descrevemos anteriormente.

Há, evidentemente, no imaginário ouro-pretano, imagens que constelam com a angústia frente à transitoriedade da vida, situadas pela iconografia macabra e pela

arte da *vanitas* (que descrevemos na quarta seção deste capítulo). Mas, dada a exigência de um sistema modelizante bachelardiano-materialista para a trans- tradução destas imagens, situaremos-las em um capítulo à parte, ao qual nos dedicaremos a seguir, constituindo o nosso terceiro capítulo.

A primeira versão da memória cultural ouro-pretana, que se revela por uma memória estética do barroco, teve a sugestão do epíteto “estética”, retirado de um dos depoimentos que recolhemos. Neste caso, vejamos que é a própria concepção do entrevistado que sugere a tipologia – “estética” – com que vamos trabalhar agora. Ao entrevistarmos Guilherme, perguntando-lhe qual a memória significativa que o identificava à cidade, diz o entrevistado:

Nós estamos em Setembro, você tem escutado uns sinos por aí, não tem? Este é um dos primeiros registros que eu tenho da cidade. A partir de Setembro começam a pipocar festas religiosas nas Igrejas daqui. Todo aquele **universo estético** ainda me fascina: subir as escadarias das Igrejas, foguetes, sinos... Gosto muito da festa da Igreja das Mercês. Mas não é um envolvimento religioso que sinto, é uma **experiência estética**, artística, da beleza do ritual. Isso é o que me impressiona e eu, gosto muito de ir. (Guilherme)

O primeiro registro da cidade na infância de Guilherme: “*uma experiência estética*” de uma festa na Igreja das Mercês. Não um envolvimento religioso, mas uma “*experiência estética*”, como ele faz questão de assinalar. Mas eis que a estética de uma festa na Igreja vai logo se transformar em uma estética da Igreja – em uma *imagem-lembrança* da arquitetura da Igreja – evidenciando, assim, a sobre-determinação imagética do espaço eclesiástico na memória da cultura ouro-pretana.

Mas, antes, vejamos que a experiência estética com que Guilherme descreve sua identidade com Ouro Preto estabelece uma familiaridade de ressonância ancestral e coletiva – arquetípica –, que, como veremos, revelará o domínio *sui generis* do espaço arquitetônico ocupado pela Igreja, no imaginário ouro-pretano. É através de uma reafirmada familiaridade, que remete à instância ancestral e coletiva da memória ouro-pretana, que a experiência estética da Igreja das Mercês vai ser marcante e significativa para o entrevistado: “*É como se eu fosse buscar alguma coisa perdida. É como se eu tivesse ido lá para recuperar aquela instância. Isso é muito familiar, muito familiar: eu vou porque é familiar*” (Guilherme).

Atentemos que só depois de afirmar e reafirmar o valor íntimo, ancestral e coletivo (arquetípico) da sua experiência – explicitado pelo narrador através de: 1) “*buscar alguma coisa perdida*”; 2) “*recuperar aquela instância*”; 3) pelos repetidos

“*muito familiar, muito familiar... familiar*” – é que Guilherme arrisca narrar a experiência estética que marcou sua identidade com Ouro Preto:

Porque eu me lembro muito bem de uma noite que eu fui lá com minha avó, eu lembro do desenho daquela torre que ficou na minha cabeça. Isso sobreviveu. Eu fiquei anos sem ir lá, e, quando eu voltei, todas aquelas sensações, daquela noite, voltaram a ficar presentes em mim. É como se aquele universo fosse meu, me pertencesse. (Guilherme)

“*Eu me lembro muito bem*” – que belo modo de iniciar a narração de uma imagem! Só pela proposição inicial da narrativa, como não acreditar que daí despontará uma imagem que pertence à memória coletiva, que não cai no esquecimento? Mas eis que, depois de reafirmar obsessivamente a importância estruturante da imagem que será narrada, a imagem desponta: o desenho da torre da Igreja das Mercês. Uma imagem que “*ficou na cabeça*”, que “*sobreviveu*” (e nós sabemos por quantos séculos ela sobreviveu!) é aquela que, ao mesmo tempo, dá o sentimento de pertencimento de Guilherme a Ouro Preto.

Curiosamente, atentemos que é através da imagem da torre da Igreja, que a identidade ouro-pretana de Guilherme é assumida e confessada, ou seja, a torre da Igreja é a imagem que media a identidade de Guilherme com Ouro Preto. É pela imagem da torre da Igreja que o entrevistado pertence a Ouro Preto, é ela que faz com que aquele universo seja, declaradamente, seu: “*é como se aquele universo fosse meu, me pertencesse*”.

A torre da Igreja, que imagem pouco usual para um morador da metrópole pós-moderna que só encontra horizontes obstruídos por edifícios e torres de eletrificação e de telecomunicação! Mas, quem vê estas torres artificiais – estas torres esvaziadas de sugestão simbólica – não vai sonhar com as torres de Guilherme, não vai adentrar ao espaço onírico da estética imponente da torre da Igreja para a cidade medieval, como bem exemplifica a descrição de Huizinga:

Uma cidade medieval não se perdia em extensos subúrbios, fábricas e casas de campo; cercada de muralhas, erguia-se como um todo compacto, erigida de torres sem conta. Por mais altas e ameaçadoras que fossem as casas dos nobres ou dos mercadores, a massa imponente das igrejas sobressaía sempre no conjunto da cidade. (Huizinga, 1978, p. 14)

Um “*todo compacto, erigida de torres sem conta*” – eis a herança imagética da cidade medieval que, através da imagem da torre da Igreja narrada por Guilherme, vem medievalizar o imaginário ouro-pretano. Ouro Preto, uma cidade concêntrica desenhada ao redor de suas Igrejas, isto é, uma cidade

poliocentrada pelas torres das suas Igrejas, vem evidenciar, à guisa da descrição da cidade medieval de Huizinga, a imponência da arquitetura eclesiástica sobre a estética da cidade: “*a massa imponente das igrejas sobressaía sempre*”.

Eis que, longe de ser medieval, Ouro Preto se medievaliza pelo semantismo estético do despontar das torres de suas Igrejas. Aqui é importante salientar como a imagem da cidade medieval de Huizinga é convergente à impressão de Murilo Mendes, que do alto das Lajes, narra a medievalização da cidade: “*O luar nas Lajes/ Medievaliza/ Toda Ouro Preto*” (Mendes, 1954, p. 144). Quem já foi à rua das Lajes, sob uma noite de luar, sabe do que fala Murilo Mendes. Exacerbando a alvura das torres caiadas, o luar, destacando a verticalidade das torres, medievaliza a cidade.

Mas não nos iludamos, quem se impõe esteticamente, se impõe semanticamente: a estética arquitetônica dita uma semântica de dominação. É assim que a torre da Igreja, ao dominar a estética, impõe o domínio eclesiástico sobre a cidade: em Ouro Preto é a imagem da torre da Igreja que rememora o poder do barroco no imaginário ouro-pretano. Eis que a doutrina vai se presentificar por sua estrutura arquitetônica: a torre da Igreja impõe, pela estética, a memória barroca. Não advêm daí, a referência obsessiva do ouro-pretano à imagem da torre das Igrejas?

Mas, vejamos uma outra imagem em que a torre se esguia, sobe às alturas e, ao se gigantizar, impõe, sozinha, uma uni-centralidade à cidade. A memória de Nava prescinde de várias torres, e, em um impulso do onirismo verticalizante, funde todas as torres na altura de uma. Eis que, em hipérbole ascensional, a estética da torre criada por Pedro Nava vem mostrar, sozinha, o domínio eclesiástico sobre a cidade:

Nossas igrejas... Todos lhe olhamos as altas torres que ora parecem oscilar como os portais de Gaza, ora empinar-se como os leões de Daniel, ora desabar sobre nós, como o Leviatã – segundo o capricho dos ventos e a ilusão dada pelas nuvens correndo na mais profunda distância das distâncias. Ou vemo-las imóveis no ar parado, levantando-se para o céu, direitas como colunas de fumo; retas como os troncos das florestas; verticais como as trombas-d’água aspiradas do oceano pelo peito dos ciclones (...). Ela é centrípeta e seus círculos concêntricos vêm dos horizontes como vagas – que parecem entrar nos seus alicerces, levitar nossas igrejas e suspendê-las gigantescamente no ar de Minas. (Nava, 1984, p. 129)

São ascensionais as torres oníricas de Pedro Nava, tão altas, tão hiperbolizadas à altura, que ameaçam ou “*empinar-se como os leões de Daniel*” ou “*desabar sobre nós como o Leviatã*”. Nas duas imagens, tal qual os leões de Daniel, ou tal qual o Leviatã, o significado da hipérbole ascensional é o mesmo: as torres

sem-fim de Nava nos atordoam, nos amedrontam, nos oprimem, nos diminuem – estão prestes a nos devorar ou a nos esmagar. Uma torre-Leviatã, um monstro descomunal, na iminência de desabar sobre nós, e, de nos devorar, eis o significado estético das torres de Nava.

Lembrando o “*Pulvis es*”, as “*trombas-d’água aspiradas do oceano pelo peito dos ciclones*” – as torres – exprimem a impotência, a fragilidade e a pequenez humana. Eis que a torre da Igreja vai estetizar, pela sua estrutura verticalizante e ascensional, a dominação do universo: “*a contemplação do alto dos cimos dá a sensação de uma súbita dominação do universo. A sensação de soberania acompanha naturalmente os actos e as posturas ascensionais*” (Durand, 1989, p. 96). E quanto de imaginação – e, de reflexologia – ascensional há na imagem da torre da Igreja de Nava!

Neste sentido de hipérbole ascensional que repercute nas memórias de Nava, a torre criada pelo autor, não é, genuinamente, herança de um barroco-Leviatã? Ou será a estética das torres metáfora de um barroco-devorante, como os leões de Daniel? Novamente aqui, a arquitetura se impõe como doutrinária: a torre educa; a torre traz à tona o modo de ser opressivo – esmagador e devorante – do barroco.

Mas as torres de Pedro Nava também nos nauseiam. Eis que da imagem criada pela aspiração dos oceanos pelos ciclones – imagem que chega a ser nauseante –, a torre em movimento centrípeto cria círculos concêntricos de altitudes inimagináveis. Somos arremessados ao olho-do-tufão! Não nos mareiam estas circunvoluções que estruturam a imagem ciclônica das torres de Nava? Não nos sentimos, desde já, atordoados e engolidos?

Vejamos que não é só sob a estética ascensional do Leviatã, que as torres de Nava exercem a ação engolidora; há toda uma estetização dos círculos concêntricos e centrípetos, que nos lançam no olho-do-vórtice criado pela torre. Quem já observou de perto a mística torre da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto compreende o onirismo de Nava e sua conseqüência inevitável: nos sentimos tragados, arrebatados pelos vórtices centrípetos que se estruturam pela observação de determinadas torres. É assim que, mesmo sem esta vivência ao lado da torre da São Francisco de Assis de Ouro Preto, o leitor que se entregar à imagem vai se sentir tragado pelo espaço onírico da memória de Pedro Nava – eis a prova cabal de que a literatura cria a realidade não vivida.

Por fim, as vagas – os *tsunamis* de ar – de Nava, que sobre-erguem as torres, elevando as Igrejas aos céus de Minas – como diz o autor, suspendendo-as

“*gigantescamente no ar de Minas*” – vêm evidenciar a imponência das Igrejas que se escondem sob suas torres: referências imagéticas do barroco. A gigantização das torres, ao lado da estética verticalizante e ascensional obsessivamente narradas, não impõem a dominação do espaço? E, lembremos, é pelo espaço que percebemos a reminiscência barroca no imaginário ouro-pretano. É assim que defenderemos a imagem da torre da Igreja como referência estética que atualiza a memória barroca.

Neste sentido, é também enquanto referência estética estruturante do cenário ouro-pretano, que Edward se fascina com as imagens das torres das Igrejas de Ouro Preto. Há uma seqüência delas: uma belíssima trilogia das torres. Vamos, inicialmente, à belíssima ilustração 37, capturada pela sempre surrealista grande angular de Edward: uma silhueta de Ouro Preto emoldurada – traçada em perfil – de montanhas, e, de repente, de surpresa, pela torre de uma Igreja.

Sob a luz crepuscular, as torres de Edward (ilustração 37) excedem a altura da montanha. E não se trata tanto de mostrar a silhueta dividida entre a montanha e as torres da Igreja, mas, talvez, de assinalar uma ruptura que gigantiza – delineia em hipérbole – a torre. Através do desvelamento pelas primeiras luzes da noite, que vem cegar o que é desprezível ao cenário ouro-pretano, o fotógrafo quer mostrar que a torre se impõe, para além da altura das montanhas. Assim, nada, nem mesmo o esmaecimento trazido pela noite, vai ofuscar a imponência das torres de Edward. Ao contrário, quando a luz repousa, as torres vigiam – eis a intencionalidade da luz escolhida por Edward. E como vigiam solenes suas torres, delineadas pela luz lucífuga da noite!

Guiomar de Grammont não viu a bela tela impressionista criada pela grande angular de Edward. Mas como estamos no universo das imagens que são, ao mesmo tempo, poli-ressoantes e sincrônicas – imagens arquetípicas – vamos encontrar a imagem (ilustração 37) trans-codificada em palavras: “*As Igrejas estão pairando solenes, é muito lúgubre a noite...*” (Guiomar).

Por que é lúgubre a noite? – devemos perguntar à imagem de Guiomar. É lúgubre a noite porque as Igrejas pairam; eis que a noite lucífuga vai desvelar o terror no imaginário ouro-pretano: não é mais o barroco que assombra, basta a vigilância solene das Igrejas! Na frase poética de Guiomar, o lúgubre – o triste, o soturno, o funesto, o sombrio, o sinistro e o medonho – vão ser transferidos da doutrina barroca, para sua representante estética: as Igrejas pairando solenes. Que bela substituição da doutrina pelo seu protótipo arquitetônico!

São sempre muito curiosas as relações que um ouro-pretano estabelece com o espaço concêntrico às Igrejas. Vejamos um conjunto de imagens verbais e pictóricas em que as imediações do espaço ocupado pela Igreja vão absorvendo, progressivamente, o território privado, que deveria ser de usufruto exclusivo de cada indivíduo ou de sua família. Curiosamente, no imaginário do ouro-pretano, as Igrejas têm o poder de expandir seu espaço, anexando espaços que, em outras cidades, são reivindicados como espaços privados – espaços particulares, de uso exclusivo do indivíduo. Eis que, no adiantado das imagens que apresentaremos, a Igreja vai tomar posse da casa onde se vive. Há algo mais privado do que a própria casa onde se vive?

Começemos pelo que é menos escandaloso, para que o leitor perceba, paulatinamente, a estética de uma invasão. Na imagem de Guilherme, por exemplo, o avanço do território eclesiástico é tão marcado que a Igreja vem dar no quintal de sua própria casa: *“Aqui têm as Igrejas, os adros, os muros. É um espaço público que é seu, como extensão da sua casa”* (Guilherme).

Aqui, para além de evidenciar um outro modo de expressão da familiaridade do ouro-pretano com o espaço da Igreja, poderíamos supor, através da relação espacial proposta por Guilherme entre “sua casa” e o espaço da Igreja – adros e muros –, que o espaço público (Igreja) se torna de domínio privado (casa), isto é, há uma aparente privatização do espaço público: *“É um espaço público que é seu, como extensão da sua casa”*.

Veremos que tal sentido de dominação – do espaço da Igreja pela casa – é totalmente ilusório: esta aparente rendição do espaço eclesiástico, que cede à invasão territorial, será totalmente subvertida pela imagem escandalosa de José Joaquim de Oliveira. Mas, ainda que nos pareça aqui, que é o quintal da casa que avança sobre o adro e os muros da Igreja, retenhamos desta imagem um indício de plasticidade arquitetônica, em que o espaço avança, colonizando outros espaços, e, sobretudo a relação íntima e peculiar que o ouro-pretano estabelece com o espaço concêntrico à Igreja, que passa a ser *“extensão da sua casa”*.

Para expulsar o equívoco relacionado à passividade do espaço eclesiástico, que só aparentemente se apresenta subjugado, a próxima ilustração, o “guache sobre papel” de José Joaquim de Oliveira é tão agressivamente subversivo, que nos faz ter que respirar fundo, antes de irmos à imagem. Quem sente pânico ao imaginar sua casa invadida por território estranho, se contenha. Quem supôs, pela imagem de Guilherme, uma invasão do espaço eclesiástico pelo quintal da sua casa, viva um

último instante de tranqüilidade. É assim que, a imagem de José Joaquim expulsando a dúvida vai re-introduzir todo o poder invasivo do espaço eclesiástico.

Vamos à ilustração 38. Não é escandalosa? Eis que uma retração do espaço privado, ou melhor, uma vertiginosa aproximação – uma verdadeira sobreposição – do espaço eclesiástico, faz com que a Igreja domine e anexe o espaço da casa. Despontando do telhado de uma casa qualquer em Ouro Preto – ou será da casa onírica em que habita o artista que a pintou? – duas torres invadem o território da casa e, para assegurar sua dominação, irrompem dos telhados, pairando, mais uma vez, solenes.

A ilustração 38 não mostra o espaço arquitetônico de uma Igreja, mas a tomada – a invasão – de um domicílio pelas torres das Igrejas que se erguem obliquamente à direita, anunciadas e refletidas pela luz do sol, que interrompe a escuridão da noite. O corte oblíquo das torres não redobra o significado da invasão que se quer fazer representar?

Lembremos que a obliquidade é a direção preferida para multiplicar o poder cortante: há muito tempo se sabe que a cunha oblíqua gera, quase sem esforço, o mais profundo dos cortes. É neste sentido que, pintando obliquamente a torre, José Joaquim duplica a potência de invasão da torre à casa. É desenhando as torres oblíquas e agudas como agulhas que José Joaquim vai representar o poder perfurocortante das suas torres, capazes de romper e dominar o telhado da casa.

Vejamos que, pelo surrealismo de José Joaquim, a casa não é mais, como defende Bachelard, *“um refúgio, um retiro, um centro”* (1990a, p. 80). Exilada do simbolismo protetor que lhe confere a imaginação humana, a casa de José Joaquim subverte a consciência de estar abrigado; viola a valorização arquetípica do verbo “abrigar”, sob o qual se realiza o simbolismo da casa: *“contra o frio, contra o calor, contra a tempestade, contra a chuva, a casa é um abrigo evidente”* (p. 87). Nem um refúgio, nem um retiro, nem um abrigo: a casa de José Joaquim é um domicílio invadido – tomado e anexado – pelo espaço eclesiástico.

Eis que, no imaginário do ouro-pretano, as torres das Igrejas vão realizar uma subversão da univocidade de um arquetipo, assinalando, como faz o guache de José Joaquim (ilustração 38), através da invasão da torre, uma contradição da associação arquetípica “casa-abrigo-proteção”. Uma casa que deixa de ser um abrigo, não é um atentado contra a valorização unívoca da função de proteção da casa, enquanto imagem arquetípica?

Dissemos que são sempre curiosas as relações que o ouro-pretano estabelece com o espaço eclesiástico, porque só aparentemente – ilusoriamente – as torres das Igrejas de Ouro Preto estão imobilizadas pelo seu alicerce fincado no terreno do adro. Pelo menos, não é sob o imobilismo das torres – sob um imobilismo estático – que se assenta a memória coletiva do ouro-pretano. Como em um conto fantástico, as torres das Igrejas de Ouro Preto, movendo-se, introjendo-se, abrindo espaço – invadindo – querem colonizar.

Aqui é importante reiterar a potência subversiva da pintura de José Joaquim em expor, retoricamente, a invasão da cidade pelo espaço arquitetônico da Igreja, revelando muito vivamente o imaginário ouro-pretano. Vejamos como esta semântica de dominação, representada pela invasão espacial das torres, se coaduna com o sol pintado à direita, que rompe a negritude da noite. Por que José Joaquim, sem se importar com a contradição, representa a irrupção das torres sob a luz solar, enquanto todo o quadro se esconde sob as trevas da noite?

A luz solar, o sol, que acompanha a irrupção das torres vem ratificar o movimento perfurante, a estética de dominação das torres perfuratrizes, uma vez que, para Durand (1989, p. 102), “*é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para a altura*”. Elevar-se, logo, iluminar-se, e vice-e-versa, eis o paradigma estabelecido, reflexologicamente, pela dominante postural que faz com que as torres de José Joaquim ganhem, ao mesmo tempo, dinamismo ascensional e luz. Então que a convergência simbólica entre o corte oblíquo do telhado e a iluminação solar da torre vem reforçar, ainda mais uma vez, a dinâmica de perfuratriz sob a qual se desvelam as torres do artista.

Assim, ascensão e luminosidade, impulsionadas pela ação reflexológica da dominante postural, vão, retoricamente, duplicar a ação invasiva que dissecamos na obra do pintor. Pintando sob a justaposição ascensional e luminosa, José Joaquim vai assegurar o domínio eclesiástico do espaço anexado pela torre. É o que ratifica um devaneio citado por Durand (1989, p. 102): “*na parte mais alta da cidade santa ergue-se um templo prodigioso... nenhuma pessoa viva habita estas altas torres tão brilhantes que parecem feitas com os raios de ouro do sol*”.

Transpassada pelas torres oblíquas e solares, a casa de José Joaquim renega a eminente função de habitar e, em consonância ao devaneio citado por Durand, vamos encontrar mais um argumento em prol de que a ascensão e a luminosidade da torre divinizam a casa, expulsando o morador comum – o habitante vivo de carne e osso.

Esta sacralização – divinização – da casa, mediada pelo simbolismo ascensional e luminoso das torres que irrompem do telhado, revela um outro significado do sol que aparece pintado à direita na ilustração 38. Isso porque o sol, em várias tradições religiosas, é associado aos olhos vigilantes de Deus:

Para os Fueguinos, os Bushimanes, os Samoiedo e numerosíssimas populações, o sol é considerado como o olho de Deus. O sol Surya é o olho de Mitra e de Varuna; para os Persas é o olho de Ahura-Mazda; para os Gregos e para os Hélios é o olho de Zeus, noutros lugares é o olho de Rá, o olho de Alá. (Durand, 1989, p. 107)

O sol como os olhos de Deus vem novamente evidenciar que a vigilância exercida pela arquitetura eclesiástica se duplica tanto pela verticalidade da torre, quanto pela associação simbólica “olho-sol”. Não bastaria o olho altaneiro da torre, que a tudo vê? Não leitor, o imaginário ouro-pretano precisa dizer duplamente que as torres vigiam. Então é preciso juntar o sol – os olhos de Deus – à torre, mesmo contra a noite que outrora se desenhava. Em uma de nossas seções precedentes, já tivemos oportunidade de associar a sensação de vigilância à angústia frente ao Julgamento. Mais adiante, quando estudarmos as imagens que constelam com as éticas barrocas, teremos mais um argumento em prol da significação da torre como reminiscência da memória barroca – aqui, especificamente à memória do Julgamento – no imaginário ouro-pretano.

Edward não tinha visto “A casa sitiada pelas torres da Igreja” pintada por José Joaquim, antes de capturar a imagem que constitui a ilustração 39; quer dizer: o fotógrafo não plagiou a criação do pintor. Mais de cinco dias separam a foto de Edward (ilustração 39), do contato posterior com a pintura de José Joaquim. Embora pareça despropositada, esta ressalva precisa ser incluída à apresentação da foto de Edward, uma vez que há uma profunda homologia entre a concepção da ilustração 39 e a pintura das torres perfurocortantes de José Joaquim (ilustração 38).

Lembrando que, neste caso, a homologia não é plágio, é preciso verificar que a convergência semântico-simbólica entre as duas composições decorre de uma contingência arquetípica, quer dizer, tanto o fotógrafo, quanto o pintor, capturam suas imagens por ressonância arquetípica. Estamos aqui no domínio de um estrato profundo onde as reminiscências barrocas da cidade impõem – exercem uma pressão seletiva – na escolha de determinadas imagens.

É assim que a cena narrada pela foto de Edward (ilustração 39) já pode ser considerada “clássica”: a torre da Igreja do Pilar de Ouro Preto é, tecnicamente, mobilizada a sobrepôr, a invadir, a dominar, uma casa. Aliás, é justamente esta

convergência de concepção – este dialogismo semântico-simbólico – entre artistas diferentes, que nos autoriza a considerar o conjunto de imagens que agora analisamos, como a imagética da memória arquetípico-barroca de Ouro Preto.

Mas antes de sínteses apresadas, caracterizemos a convergência entre as duas concepções. O que salta aos olhos na bela ilustração 39, é o recurso que Edward utiliza para criar sua composição: é preciso mover a torre da Igreja, fazê-la habitar, não mais sua coluna de origem, mas sim o telhado da casa. O esplendor da composição de Edward nos comove justamente porque o fotógrafo consegue alocar a torre da Igreja do Pilar no quadrado que cerca o telhado da casa, de maneira que, em perspectiva, temos a impressão de que a torre se apoderou do centro da casa.

A fotografia de Edward não narra uma superposição espacial natural, uma proximidade real entre a torre da Igreja do Pilar e o telhado do casario a sua frente. Trata-se de uma ilusão de ótica provocada: Edward traz uma torre, que deve pesar dezenas de toneladas, para o centro de uma casa. Até mais do que isso, Edward no esteio da intencionalidade de José Joaquim, vai insistir na quase total sobreposição das duas arquiteturas, e, sobrepondo-as, vai narrar, convergentemente à ilustração 38, a irrupção da torre, que desponta do telhado da casa.

Temos aqui a convergência semântico-simbólica da mesma imagem, embora as obras e seus autores sejam, ambos, completamente estranhos um ao outro. Vejamos que é na realização, na fabricação do inverossímil, que Edward e José Joaquim criam a imagem arquetípica: a imagem arquetípica é uma função do irreal, porque é um produto da imaginação que, em nosso caso particular, se dinamiza pelas reminiscências da memória barroca de Ouro Preto.

É preciso tirar daí uma lição de metodologia de investigação científica. Reiteremos: soubemos que atingimos o núcleo arquetípico do nosso universo de pesquisa quando imagens inverossímeis – artificiais – e, ao mesmo tempo, convergentes, invadiram nosso diário de campo. Quando comparamos as ilustrações 38 e 39 – ainda que, naquele momento, não soubéssemos que dali se revelaria a matriz imagética de nossa pesquisa – pudemos dizer tranquilamente: a nossa pesquisa de campo terminou.

Apesar de estarmos conscientemente diante do nível arquetípico de representação imagética da cidade, para nossa sorte, Edward não se deu por satisfeito com as suas duas fotos a respeito da estética de dominação das torres sobre o espaço da cidade. Não bastariam as belas fotografias que compõem as ilustrações 37 e 39, para dar por encerrada a iconografia da invasão da cidade, pelo

espaço eclesiástico? Para Edward, não. Sua trilogia das torres das Igrejas de Ouro Preto ainda precisava de uma última imagem (ilustração 40), talvez, a que mais explicitamente revelaria, pelo seu surrealismo intrínseco, a estética perfurocortante da invasão eclesiástica.

É que como biólogo – e, portanto, lógico-empirista – Edward leva às últimas conseqüências suas experimentações de luz, objeto e foco, em busca da representação mais fidedigna do seu objeto de investigação: a imagem arquetípica. E, quando a encontra, não teme em aceitá-la, apesar da sua reduzida verossimilhança. Enquanto fazia a seleção de fotos – reduzindo sua amostragem a 2% das imagens fotografadas – Edward dizia à ilustração 40: esta é a foto que mais gosto! A foto que o fotógrafo mais gosta, fenomenologicamente, não vai revelar o raio-x mais profundo das memórias arquetípicas de Ouro Preto?

Sim leitor, a estética perfurocortante da invasão imposta pelas torres das Igrejas de Ouro Preto sobre o espaço da cidade se faz cruel, agressiva e espantosamente presente através da ilustração 40. Na fotografia de Edward, o que sobressai são os cacos de vidro que parecem irromper do muro de pedra: pequenos pólipos – miniaturas das torres – que vão se desenvolver e colonizar todo o espaço? Na ilustração 40, surrealizando mais uma vez o real, a imaginação de Edward vai fazer das pontas triangulares dos cacos de vidro, miniaturas de torres; e, da representação de Ouro Preto, um muro sitiado.

Vejamos em maior detalhe, à luz de um preceito da percepção formulado pela teoria da *gestalt*, como Edward cria um embaçamento – desfoca – propositalmente as torres da Igreja do Pilar, que o fotógrafo deixa ao fundo, para revelar, como figura, à frente, um muro-cidade sitiado. Um muro que vem revelar uma cidade invadida, colonizada, dominada pelo aculeolado perfurocortante dos cacos de vidro: miniaturas estilizadas das acúleas torres das Igrejas ouro-pretanas, que irrompem das ilustrações anteriores? Sim leitor, mais uma vez aqui, à luz da hermenêutica semântico-simbólica, podemos co-implicar semanticamente as ilustrações 37, 38, 39 e 40, alocando-as, todas, ao núcleo arquetípico que representa a dominação das torres das Igrejas sobre o espaço da cidade.

Seria impossível aprofundar, para além das três últimas ilustrações, a estética de invasão que as torres das Igrejas vão realizar no imaginário ouro-pretano. O próprio nível de redundância e de artificialidade das imagens, produto de fontes tão díspares, evidencia que estamos no vórtice arquetípico, buraco-negro que gera as imagens que representam a memória da cultura ouro-pretana.

Mas o que sucede depois da invasão? O que o leitor imaginaria encontrar adiante da estética de invasão mediada pelas torres perfurocortantes de Edward e de José Joaquim? Vejamos que o último grau deste conjunto arquetípico de imagens, revela uma colonização. Após a invasão, depois da dominação, sucede a colonização. É o que pensamos que José Joaquim queira representar com a ilustração 41.

Se Edward, através da ilustração 40, mostra a colonização de um muro pelos pólipos triangulares, todos semanticamente afiliados à torre da Igreja do Pilar ao fundo; a colonização pintada pelo pincel de José Joaquim vai se abater sobre as casas. E para quem não acreditou que a ilustração 38 representava uma casa sitiada, pode comprovar pela ilustração 41, uma etapa que sucede à invasão: as casas invadidas – inoculadas – vão se metamorfosear em Igrejas.

São casas-monstro os três conjuntos arquitetônicos representados à frente na ilustração 41. Seriam casas ou Igrejas? Pensamos que, inoculadas pelas presas das torres perfurocortantes, as casas iniciam sua metamorfose, rumo à reconstrução arquitetônica, em obediência à mensagem codificada pelo gene barroco-invasor que, estabelecendo a dominância genética, codifica esteticamente tudo à imagem e semelhança da arquitetura eclesiástica.

Neste sentido, a pintura de José Joaquim (ilustração 41) nos remete às aulas sobre a invasão de uma bactéria por um vírus bacteriófago, que inicia um ciclo imediato de transformação do metabolismo bacteriano – o ciclo lítico –, ou uma transformação latente, de conseqüências menos agudas, mas de igual poder de conversão do metabolismo bacteriano às imposições do gene viral – o ciclo lisogênico. É assim que, da cinética de invasão viral rememorada dos antigos estudos de bioquímica, lembramos que uma bactéria, tendo sido invadida pelo DNA ou RNA viral, passa a fabricar protótipos do invasor, que mais cedo (ciclo lítico) ou mais tarde (ciclo lisogênico) brotam da membrana citoplasmática da bactéria.

Não parece que das casas da ilustração 41 brotam monstros, com torres em forma de cruz, a meio caminho entre uma genética arquitetônica da casa e da Igreja? Parece-nos que a hibridação arquitetônica, sob o que se apresentam os três conjuntos da ilustração 41, revela uma colonização póstuma à invasão, ou por referência à microbiologia, a transcrição de DNA e a tradução de proteínas do invasor, com a conseqüente conversão do metabolismo do dominado à serviço do invasor. Bactérias que se inoculadas produzem vírus; casas que se inoculadas produzem Igrejas – eis a aproximação que queremos evidenciar.

Seja qual for o caso, dentre as infinitas possibilidades de significação, elegemos aquela que nos parece mais congruente com a narrativa que vai se delineando a partir do universo sugerido pela pesquisa de campo, tendo em mente que é pela ressonância do conjunto imagético recolhido que os núcleos de significação se revelam. Se aqui utilizamos, para a análise das imagens, uma boa dose de imaginação, é porque acreditamos no poder revelador da imaginação nas investigações do imaginário. Sobretudo, cremos que a imaginação do pesquisador, que captura os indícios imagéticos recorrentes, complexificando-os e integrando-os uns aos outros, é a reveladora da memória profunda da cultura sob investigação.

Já que acreditamos que a imaginação é um artifício metodológico imprescindível à sistematização das imagens – cujas malhas, tocando em pontos nodais, revelam os núcleos de significação –, não temos a pretensão de afirmar que as nossas análises das pinturas de José Joaquim e das fotografias de Edward sejam verossímeis às intenções criativas de seus autores. E como são pobres – como se empobrecem – os dados da pesquisa de campo, quando se espera dos autores uma justificativa plausível para a surrealidade de suas obras: qual a razão destes cacos no muro?; por esta torre que desponta de uma casa?; qual o significado de casas pintadas sob aparência de monstros?...

A função do artista é a de criar as imagens. Criação, diga-se de passagem, tanto melhor, quanto mais livre. Do mesmo modo, a função do pesquisador é a de suturar as imagens recolhidas e apresentar uma urdidura, quanto mais colorida, melhor. Criar sobre a criação – eis o que sintetiza nossa aposta metodológica.

Urdir com a imaginação, traçar enredos inusitados, e, nos entrelaçamentos, tocar nos pontos nodais onde estão as imagens significativas – eis o método que adotamos e que explicam as longas narrativas que criamos sobre as imagens, a maioria delas à revelia da intenção dos seus autores.

Lembremos que a obra de Bachelard, em sentido amplo, persuade que o caminho para análise das imagens é aquele mediado pela imaginação, pela ressonância emotiva da imagem sobre o hermeneuta – aliás, é a isso que Bachelard (2000) nomeia *método fenomenológico*. As imagens criadas por Bachelard, a partir da ressonância – do *enthusiasmos* – das imagens que ele analisa, não são o que configura o mérito do trabalho do filósofo?

Quem lê profundamente Bachelard sabe que as frases poéticas que excitam a inspiração do filósofo não são páreo para as imagens por ele criadas: o que salta aos olhos na obra de Bachelard é o diálogo criativo que o autor estabelece com as

imagens poéticas que lhe incitam a imaginação. Aplicar imaginação na revelação da imaginação de outrem – mimeticamente ao método bachelardiano – eis o que utilizamos, metodologicamente, na análise das imagens que recolhemos.

Mas voltando à ilustração 41, uma inferência mais terra-a-terra – que deve ser obrigatoriamente observada e justaposta às divagações oníricas do escritor – são as torres, novamente muito agudas – perfurocortantes –, que se revelam ao fundo das casas-monstro de José Joaquim. Aqui, novamente, o recurso à percepção *gestáltica* muito ajuda a perceber que, ao fundo, o autor encrava quatro torres, todas muito agudas. Esta é a evidência objetiva. O que estas torres, ao fundo, significam, no âmbito das imagens que apresentamos, é o *leitmotiv* da necessária divagação do escritor-pesquisador.

Aqui, entretanto, devaneamos tanto sobre a forma perfurocortante das torres, auxiliados pelas ilustrações 38, 39 e 40, que a nossa imaginação se encontra esgotada. Tanto as imagens já não nos impulsionam, quanto o que teríamos a dizer, já o dissemos.

Então, quando o pesquisador trabalha à exaustão de sua inspiração – quando esgota, pelo árduo trabalho, seu *enthusiasmos* pela imagem –, é hora de procurar um novo conjunto imagético para analisar. Com isso não pretendemos dizer que evidenciar a redundância não seja de suma importância. Isso é mais ou menos óbvio, sobretudo na pesquisa do *imaginário*, onde a recorrência – a obsedância – das imagens é a grande reveladora dos núcleos de significação. O que não se deve fazer é insistir em caminhos imagéticos que não despertem uma novidade inspiradora. Esta limitação da imaginação do autor, aliada à escassez de imagens inspiradoras – resultado de uma pesquisa de campo insuficiente – é o que acaba por limitar a fluência, a eloqüência, a extensão e a profundidade da pesquisa.

Se estamos, guiados pelas últimas quatro imagens, no universo expressivo do terror inspirado pela invasão e pela colonização das torres das Igrejas ouro-pretanas, uma imagem complementar à estética das torres – a estética sonora dos sinos das torres – vai, convergentemente, apresentar-se como instauradora de pavor nas memórias de infância de Guiomar:

Eu tinha, sobretudo aqui em Ouro Preto, terror noturno. Porque os sinos tocavam a noite inteira, tocavam uma hora, duas horas, três horas, quatro horas... Você imagina o que era isso para uma criança? Eu tinha uma insônia horrível, escutando estes sinos. Eu acordava por causa do sino e começava a seguir seu ritmo... Neste momento, tudo vinha habitar minha cabeça. Para mim, nestes momentos de vigília, meio dormindo, com a cidade toda escura – com janelas enormes, que não deixam

passar nada de luz – eram noites em um breu terrível, um breu pesado e terrível que metaforizava a cidade. (Guiomar de Grammont)

Sinos do pavor, badaladas da agonia, ritmo terrificante – eis a herança da estética sonora dos sinos na *imagem-lembrança* de infância de Guiomar. Acordada de hora em hora por causa das baladas melancólicas das mais de duas dezenas de sinos que tocam em Ouro Preto; sob os ecos das notas soturnas na madrugada escura, “tudo vinha habitar a cabeça” da criança Guiomar.

Mas, que lembranças tão aterrorizantes são estas? Explicitemos-las. Três núcleos de angústia, mobilizados pela funesta musicalidade dos sinos, são encadeados pela memória da menina ainda assustada: 1) a cidade escura; 2) as janelas que exacerbam a negritude da noite na cidade – a ambigüidade das janelas, que embora enormes, “*não deixam passar nada de luz*”; 3) o breu pesado e terrível que metaforiza a cidade. Três referências ao pavor *nictomorfo* – à valorização terrificante da noite, das trevas e do negro – estudado por Durand (1989, p. 65-79): “*a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas*” (p. 66).

Lembrando que o “*ouvido é o sentido da noite*” (p. 67), Durand nos explica porque os sinos noturnos deflagram o pavor de Guiomar: se a visão se obnubila com a negritude da noite, o ouvido é o órgão do sentido que vai vigiar. Não seria esta hipersensibilidade à audição, mediada pela negritude da noite, o que deflagra o terror de Guiomar?

Não leitor, em Ouro Preto, há referências – heranças, reminiscências – mais fortes e pesadas para explicar a negritude – o pavor *nictomorfo* – tão insondável e indescritível das memórias de Guiomar, para além de uma releitura exacerbada da audição pela chegada da noite. Mas, se não é tão-somente uma hipersensibilidade à audição que deflagra o pavor *nictomorfo* de Guiomar, onde é que devemos procurá-lo?

Antes, porém, de evidenciarmos a raiz do pavor *nictomorfo* narrado por Guiomar, atentemos para o fato de que a narradora, totalmente regredida às sensações de criança, hiper expressa o pavor pelo escuro: “*às vezes, quando a insônia era muito longa e difícil, a gente abria uma ventana da janela, para dar com uma cidade lá fora mais assustadora ainda*”. E, então, finalmente, Guiomar confessa o motivo condutor do seu pavor *nictomorfo*: “*Uma cidade que na noite é muito lúgubre, sobrenatural, medonha. As igrejas estão pairando solenes, é muito lúgubre a noite...*”

Já utilizamos anteriormente esta imagem, mas achamos que valia a pena apresentá-la em seu encadeamento narrativo, porque em seu contexto, a imagem narrada eleva em muitos graus a complexidade da análise que outrora realizamos. Trata-se de uma imagem complexa, portanto, acompanhem suas digressões: 1) o toque dos sinos deflagra pavor à narradora; 2) Guiomar associa o pavor à angústia nictomorfa; 3) a angústia nictomorfa se apodera de seu discurso, que passa a hiper expressá-la; 4) finalmente, a angústia nictomorfa é atribuída à arquitetura das Igrejas, que pairam, solenes, na noite.

Das badaladas dos sinos às Igrejas: eis o deflagrador e a resultante do pavor nictomorfo de Guiomar. Sinos e Igreja não estão unidos, arquitetonicamente, pela torre? Eis que, por entre os subterfúgios imagéticos que embelezam estilisticamente o pavor narrado por Guiomar, aparecem, novamente, as torres. Torres que, na presente imagem, abandonam a valorização aterrorizante da verticalidade perfurocortante, para se estetizarem no som terrível dos sinos que ecoam dos campanários. Vejamos que é tão profunda a pregnância imagética das torres das Igrejas no imaginário ouro-pretano que quem escuta os sinos vai sonhar, nictomorfamente, com a imagem das Igrejas e de suas torres.

Mas a imagem de Guiomar suscita ainda outra importante apreensão, que até agora, não consideramos. Eis que da angústia nictomorfa pela noite escura, Guiomar desliza para uma nictomorfia da cidade: *“Para mim, nestes momentos de vigília, meio dormindo, com a cidade toda escura (...) eram noites em um breu terrível, um breu pesado e terrível que metaforizava a cidade”*. A questão que imediatamente se levanta é: por que a nictomorfia vai se objetivar na cidade? Por que a *“cidade lá fora [é] mais assustadora ainda”*?

Uma cidade, uma Ouro Preto, que à noite é: 1) *“lúgubre”*; 2) *“sobrenatural”*; 3) *“medonha”* – não vem ratificar nossa tese de que é o espaço que subsidia e rememora o terror ao imaginário ouro-pretano? Claro é, leitor, que o *“breu terrível e pesado, que metaforiza a cidade”*, faz tácita referência à arquitetura barroca. Quem é terrível e, ao mesmo tempo, pesado, senão o espaço barroco, atrás do qual se esconde a grande angústia nictomorfa da criança assustada?

Encontramos, leitor, encontramos: no nível mais profundo, o pavor nictomorfo de Guiomar é um pavor mediado pelo espaço barroco – que a narradora vai evidenciar, obsessivamente, em toda a sua valorização negativa: *“terrível”*, *“pesado”*, *“lúgubre”*, *“sobrenatural”* e *“medonho”*. É a arquitetura barroca que personifica toda a nictomorfia que assombra Guiomar. Neste sentido, temos aqui mais um argumento

em prol do espaço arquitetônico das Igrejas – do espaço barroco – como o grande mediador da memória arquetípico-cultural, que subsidia o imaginário ouro-pretano.

Apesar de Guiomar apresentar em sua narrativa uma relação *sui generis* entre o simbolismo nictomorfo e o espaço barroco, vejamos que não é novidade que se considere a Igreja renascentista e barroca como a grande instauradora e perpetuadora do medo no imaginário ocidental, como, aliás, defende Delumeau:

O inventário dos medos sentidos pela Igreja e que ela tentou compartilhar com as populações, colocando-os no lugar de temores mais viscerais, põem em evidência dois fatos essenciais ainda não suficientemente observados. Em primeiro lugar, uma intrusão maciça da teologia na vida cotidiana da civilização ocidental. (Delumeau, 1996, p. 33)

Se a intrusão maciça do pavor exortado pela Igreja ao imaginário ocidental não é um fato novo, no âmbito desta investigação é nova a solução encontrada pelo ouro-pretano para representar a arquitetura das Igrejas de Ouro Preto como mediadora do pavor barroco. Parafraseando Delumeau, poderíamos dizer, *mutatis mutandis*, que em Ouro Preto “a intrusão maciça da teologia na vida cotidiana” se manifesta como “a intrusão maciça do espaço arquitetônico na vida cotidiana”, gerando assim, reiteremos, por ressonância arquitetônica, a persistência de um imaginário barroco que adentra o século XXI.

Esta mesma hipótese que propõe o espaço eclesiástico como mediador da memória cultural ouro-pretana está reafirmada, *ipsis litteris*, na pintura de José Roberto Grão Mogol, que constitui a ilustração 42. Um belo esquete de uma cidade que bem poderia ser Ouro Preto: uma cidade ascendente. Mas, ainda que consideremos que o esquete pintado não seja Ouro Preto, José Roberto decalca em sua pintura a essência da memória cultural, que se não é exclusivamente ouro-pretana é, ao menos, o núcleo significativo do imaginário ouro-pretano.

É preciso desfocar o olhar e situá-lo no “todo” da composição para que percebamos que a cidade é irrigada por dois volumosos “vasos sanguíneos”. O primeiro, percorrido por fluido azul celeste, desce das montanhas, realizando a perfusão arterial. O outro grande vaso, mais arborescente e ascendente, como que realizando o retorno venoso, leva um fluido mais acinzentado: sangue venoso?

Onde, fisiologicamente, desembocam as veias que carregam o sangue venoso, no corpo humano? No coração. É o coração que, na filogênese animal, vai ser o receptáculo dinâmico do sangue venoso, que bombeado, é levado a oxigenar-se nos órgãos responsáveis pelas trocas gasosas: brânquias, pele, pulmão. Quem

está representado – quem vai substituir – o lugar do coração na composição de José Roberto? Das doze subdivisões ascendentes do grande vaso venoso, em nove delas – em cem por cento (100%) delas, se considerarmos apenas os vasos de maior calibre – encontraremos Igrejas.

Igrejas-corações – eis a tácita metáfora da pintura de José Roberto. Na Ouro Preto do artista, são nove representações de Igrejas que se vêem no nó terminal, que seria ocupado, fisiologicamente, pelo coração. Neste sentido, não é possível dizer que o espaço eclesiástico é a bomba perfusora, do que depende a vitalidade do imaginário ouro-pretano? Metaforicamente, são nove corações, as Igrejas pintadas no painel do artista. Como não acreditar que os corações-Igrejas sejam a matriz imagética que dá vitalidade ao imaginário ouro-pretano?

Se a vitalidade do imaginário ouro-pretano depende intrinsecamente das Igrejas-corações de José Roberto, o que deveríamos esperar de uma representação do barroco sobre a corporeidade – sobre o corpo físico – do próprio ouro-pretano? Em primeiro lugar, devemos esperar que tais imagens sejam ainda mais raras, porque, ao representar o barroco sob as memórias da pele – não mais sob as memórias arquitetônicas –, há uma exposição extrema do narrador, insuportável talvez à consciência. Em outras palavras, devemos considerar que é necessário um salto quântico de coragem para que um pintor decalque sobre si – sobre sua pele – suas memórias barrocas.

Mas a coragem de José Joaquim vence o medo e o artista não hesita em representar seu personagem ouro-pretano – ou, a “si-mesmo”? – tatuado pelo barroco. É o que está representado na ilustração 43. O belo “guache sobre papel” do artista mostra, corajosamente, as marcas do barroco na corporeidade de um indivíduo. Aliás, o indivíduo pintado não é, na acepção do termo, um “in-divíduo” (indiviso) – que como á-tomo não admite divisão – mas, um sujeito cindido, dividido, fragmentado.

A começar pelos pés, pode-se notar que o (in)divíduo de José Joaquim não se sustenta. Sobre pés pequenos e frágeis, que mal se delineiam na pintura, todo o ser dividido pende, quase em queda, em direção à área esquerda do papel. Vejamos como o (in)divíduo pintado pelo artista diverge de um ser vertical, como são representadas as torres oblíquas e perfurocortantes do mesmo pintor. Enquanto as torres das Igrejas se erguem ascensionalmente das ilustrações 38 e 41 de José Joaquim, seu frágil e desequilibrado indivíduo ameaça desabar.

A face maquiada de branco, híbrida entre a representação do disco solar e a fisionomia de um fantasma – sob a persona do pânico fantasmagórico? – encontra-se desligada do corpo, duplicando a idéia de fragmentação do sujeito representado. Na pintura do artista, o papel, ainda que desenhado na transversal, se encurta para representação de seu (in)divíduo em decúbito lateral, e, como resultado, a cabeça escapa à representação como extensão do corpo.

Por sua vez, os olhos... Os olhos da pintura do artista, como expressam uma cisão! Introversando-se, olham, cada um deles, para o “si-mesmo” – ou, para onde? Olhos perdidos em outras paragens, olhos atrofiados para a ação externa – não seriam possivelmente estas, as mensagens lidas nos olhos do (in)divíduo de José Joaquim?

Igualmente atrofiados para a ação exterior, são os braços do boneco tatuado de barroco, desenhados pelo artista. Com braços encurtados, decepados, hipertônicos e rígidos, o (in)divíduo nem age, nem interage. Absorto em seu próprio mundo – engessado, em busca de si? – sem deflagrar sequer a instintiva reação reflexa de proteção, que o re-posicionaria em relação à queda que o ameaça, o (in)divíduo está desligado do mundo, prestes a cair, como cairia um bastão de madeira ou uma torre de pedra.

Tantas referências à cisão: 1) os pés esquizóides; 2) a cabeça decepada; 3) o corpo em queda, sem reação reflexa de proteção; 4) a atrofia dos braços; 5) o olhar alheado e vago; 6) a não-ação; 7) o não-tempo e o não-espço; 8) o não-ser... seria muito fácil unir esta multiplicidade de delineamentos que aludem à cisão, ao estado psicótico e esquizofrênico e defender um psicodiagnóstico através da imagem. Mas, como dissemos, não procederemos à psicopatologia da imagem porque não estamos interessados na relação da imagem com a psique do artista que a produziu. A questão que nos interessa responder está ligada ao supra-individual – isto é, ao sujeito cultural – e pode ser assim formulada: qual é a contribuição da ilustração 43 na revelação da memória da cultura ouro-pretana?

A resposta a esta questão, *leitmotiv* de toda a cisão representada e, conseqüentemente, motivo condutor da revelação das memórias barrocas à flor da pele ouro-pretana, parece ser a linha transversal que cinde o indivíduo na separação tórax-abdome. Voltemos nosso olhar para o corpo do (in)divíduo. O que o reparte? Uma extensa linha que delinea o que seria um diafragma hiperbolizado em posição de insuflação pulmonar separa em dois o indivíduo da ilustração 43: abaixo, o abdome aberto em vermelho vivo; acima o tórax preenchido em azul celeste. Um

(in)divíduo decapitado, sem pernas, nem pés, cindido entre um tórax azul etéreo – cor do céu – e um abdome aberto, expondo as vísceras – cor da sempre pecaminosa concupiscência – o que isso vem nos dizer?

A evidência mais indiciária, aquela que atesta a participação da memória barroca na cisão do indivíduo, está representada, na própria pintura, pelo tórax hiperbolizado em extensão lateral, hiper-estendido pelo diafragma sobre o qual estão dispostas três cruces – as únicas inferências diretas ao simbolismo do martírio na ilustração 43. Teremos então que investigar o local sobre o qual se assentam estas três cruces, porque, fisiologicamente, ele tem muito a nos informar sobre a impregnação corporal da memória barroca no corpo do homem cindido.

Aqui é preciso confessar que fomos vítimas de repetidos insucessos na compreensão desta imagem, sobretudo em relação à enigmática disposição das três cruces, até que uma amiga fisioterapeuta, Valquiria Sais, leu fisiologicamente a imagem, decifrando: 1) a linha hiper estendida, sobre a qual se dispõem as três cruces, como o músculo respiratório – o diafragma – divisor anatômico entre tórax-abdome; 2) cada um dos ramos arborescentes às extremidades do diafragma (em verde), como representação de cada um dos pulmões; 3) o ramo arborescente à esquerda como representação fisiologicamente precisa do pulmão esquerdo, representado por José Joaquim, inclusive, em referência ao estreitamento anatômico, sob o qual se encaixa na cavidade torácica, o coração. Como um texto é cifrado por códigos específicos da linguagem; como é imprescindível o conhecimento de diversas linguagens para a leitura – e, conseqüente interpretação – de uma só imagem!

Um diafragma hiper-estendido que crucifica, em ramos arborescentes, a divisão tórax-abdome do (in)divíduo; ramos arborescentes que trazem dois pequenos pulmões representados em verde – em alusão à vida vivificada pelo oxigênio? – eis o que decifra a memória barroca impregnada no corpo da imagem 43. Depois da leitura da imagem por Valquiria Sais, é fácil responder: onde estão fincadas as três cruces que triplicam a crucificação do diafragma, ele mesmo disposto em cruz, em relação ao corpo do (in)divíduo?

Tanta crucificação, uma quadruplicação de cruces, vem nos dizer que as três cruces, subvertendo o paradigma físico de que “dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço”, vão se fincar, simultaneamente, no invisível – etéreo – coração do (in)divíduo da ilustração 43. Sim leitor, José Joaquim, hiper-estendendo

o diafragma, gigantiza o espaço cardíaco, ocultando – desmaterializando – o coração de sua personagem.

É assim que, ladeado pelos dois pulmões – exatamente, onde, entre os quais, se fincam as três cruzes –, o etéreo coração sem matéria da ilustração 43 vai se fazer representar por três cruzes. É pela mediação da representação de três cruzes, e não pelo delineamento, nem pela forma, nem pela matéria, nem pela cor do coração, que o artista quer que se reconheça o órgão vital do seu personagem.

Neste sentido, se o indivíduo de José Joaquim renega a imagem anatômica do coração, não recusa, entretanto, a representação cardíaca, narrando um coração fisiologicamente invisível e crucificado – subjugado pelas imagens das três cruzes? Sim leitor, a proposital invisibilidade do coração, e sua mais do que proposital crucificação, vai significar que este é o órgão-alvo da invasão barroca: as memórias da pele ouro-pretana são um homem cindido por um coração crucificado na pintura de José Joaquim.

A ilustração 43 evidencia, tanto quanto vimos pela irrupção perfurocortante das torres, um barroco invasivo, um barroco que subjuga o coração humano e que, reprimindo a expressão das emoções – que se acredita pertencer a este órgão –, causa fragmentação. Talvez esta tácita menção à castração da expressão emocional, por crucificação do coração, se apresente reforçada através da imagem contrária da janela que se abre acima do indivíduo cindido de José Joaquim.

Se o coração invisibilizado e crucificado é impedido de sentir, então uma janela se abre, fora do delineamento que forma o (in)divíduo, para explicitar imagetivamente o que mais falta à sua representação. É assim que uma pena, representada em perfeita simetria bilateral, vai gerar um fluxo integrado de bolhas vermelhas. Seria este conjunto sob fundo azul – onde, de uma pena em vermelho, brota uma elipse de bolhas vermelhas – reforço expressivo de um coração ausente na personagem cindida de José Joaquim? Seria este “coração externo”, o *alter ego* – o “eu” equilibrado – da personagem? Estaria este coração externo livre da culpabilização pelo apelo à sempre pecaminosa concupiscência? Tantas questões, quantas inferências mal respondidas: não seria a complexidade da imagem, a própria cifra da sua compreensão?

Ainda que eternamente inconclusa, através de um singelo esboço de análise desta última ilustração, é preciso concluir que, enquanto as Igrejas adquirem representação fisiológica de coração na ilustração 42, o coração fisiológico vai se encontrar multiplamente crucificado na ilustração 43. Que curiosa inversão de

valores: a arquitetura eclesiástica, humanizada; o corpo – o coração – humano, subjugado pela crucificação. Como representar melhor a dominação exercida pelo espaço barroco ouro-pretano, do que através das ilustrações 42 e 43? Igrejas-corações; corações-crucificados: tudo isso é revelação da memória barroca, que subsidia o imaginário ouro-pretano.

Aqui é preciso uma pausa para dizer que a ilustração 43 já toca no domínio de uma ética que anteriormente depreendemos da iconografia barroca: a ilustração 43 representa um homem martirizado. Um ouro-pretano martirizado por um corpo cindido e por um coração crucificado, não é, desde já, uma imagem do imaginário martirológico, que dissemos, em nossa segunda seção, se relacionar à memória barroca ouro-pretana?

Sim leitor, através da ilustração 43, vamos deixando as imagens que evidenciam uma dominação mediada pelo espaço eclesiástico, para adentrarmos em uma segunda categoria de imagens, que vão evidenciar como as éticas barrocas, depreendidas das seções precedentes, se atualizam no imaginário do ouro-pretano da contemporaneidade. Com isso pretendemos mostrar, a partir da análise de outra vertente de imagens, a persistência da memória barroca em Ouro Preto.

Apesar de uma aparente mudança do foco de análise, trata-se aqui de estudar as duas faces de uma mesma moeda, isto é, ir da herança imagético-arquitetônica, produto da mediação do espaço externo das Igrejas na constituição do imaginário ouro-pretano, às ressonâncias imagéticas produzidas pela iconografia que compõe o espaço interior dos templos barrocos.

É assim que podemos dizer que o nosso objetivo é o de revelar a dupla ressonância espacial do espaço sacro-barroco no imaginário ouro-pretano, através da investigação: 1) das imagens arquitetônicas, produzidas em referência à percepção do exterior dos templos, que contemplamos até então; 2) das imagens iconográficas que compõem o rico interior dos templos barrocos, cuja ressonância na configuração do imaginário ouro-pretano, evidenciaremos daqui para frente.

Neste sentido, consideraremos que o estudo da ressonância da iconografia sacro-barroca, na configuração do imaginário ouro-pretano, é um estudo da ressonância do espaço interno das Igrejas, na constituição da memória arquetípico-cultural ouro-pretana. Isso equivale dizer que, perscrutaremos agora, como o espaço interno – circunstanciado pela iconografia do martírio e pela iconografia do Julgamento – modeliza o imaginário ouro-pretano. É assim que, aplicando uma

hermenêutica semântico-simbólica às imagens verbais e não-verbais que constituem as fontes de acesso ao imaginário ouro-pretano, pretendemos revelar como estas imagens são também estruturadas pelos medos e pela estética do martírio e do Julgamento que depreendemos da análise iconográfica nas seções anteriores.

Antes de continuarmos, é preciso, ainda, reafirmar a importância do longo estudo prévio da iconografia barroca, que chamamos de fonte externa, ou mais atualmente, imaginário setecentista, na elaboração desta seção. Para compreendermos a importância do estudo prévio da iconografia barroca, do que longamente nos ocupamos nas quatro seções precedentes, não é preciso ir muito além da “*falta de familiaridade com o universo imaginativo*”, que Geertz (1989, p. 9) aponta como um dos principais obstáculos a serem transpostos pelo estudioso de uma cultura.

Para nos situarmos no domínio de uma cultura que não é a nossa – embora, neste caso, a cultura ouro-pretana esteja muito mais próxima da nossa do que uma sociedade tradicional da qual fala Geertz – devemos, obrigatoriamente, nos familiarizar com o “*universo imaginativo*” – poderíamos dizer, com o imaginário – da cultura em questão. Vejamos que, embora quase óbvio, este pressuposto deve ser reafirmado, porque a proximidade entre a cultura que estudamos, da nossa própria, pode dar a falsa impressão de que a incursão prévia ao imaginário da cultura sob investigação não é necessária. Deste modo, os longos nove meses de pesquisa de campo são um pressuposto metodológico da investigação que realizamos.

É neste sentido, também, que o estudo prévio da iconografia barroca não serve apenas para que, das éticas dali depreendidas, se encontrem ressonâncias no imaginário atual do ouro-pretano, mas, sobretudo, porque sem este conhecimento prévio, não poderíamos ter realizado a leitura das imagens que realizamos nesta seção. Em síntese é preciso dizer que o estudo preliminar da iconografia barroca, que realizamos nas seções precedentes, é condição *sine qua non* para a análise do imaginário ouro-pretano que estamos realizando.

Tendo garantida a “*familiaridade com o universo imaginativo*” que circunscreve o universo cultural do ouro-pretano, vamos, primeiramente, estudar a atualização da iconografia do martírio. A primeira imagem que vem carregada da ética do martírio mostra Igrejas não mais ascensionais e verticais, representadas com torres perfurocortantes, mas Igrejas sanguíneas, Igrejas banhadas de sangue:

Nossas igrejas... São Francisco do Rio das Mortes e São Francisco de Ouro Preto. Carmo de Vila Rica e Carmo de Sabará. Matriz de Mariana e Matriz de Tiradentes.

Conceição de Antônio Dias, São João do Morro Grande, Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo. Ao crepúsculo, escorre sangue de suas arcadas, de seus altares, de seus zimbórios, de suas escadas. Sangue dos mártires, sangue dos confessores, sangue de Jesus. (Pedro Nava, 1984, p. 128-129)

Igrejas tingidas de sangue sob a luz crepuscular: sob o entardecer, as memórias de Pedro Nava vão condecorar um batismo de sangue da arquitetura eclesiástica. E, vejamos, Nava se refere a uma tintura sanguínea que recobre não só a arquitetura exterior – zimbórios e escadas –, mas, também, a arquitetura interior – arcadas e altares – dos templos. Sangue retirado “dos mártires, dos confessores, de Jesus”, ou como diz o escritor – triplicando a repetição da cor que lhe interessa ressaltar – “**sangue dos mártires, sangue dos confessores, sangue de Jesus**”. Sangue, sangue, sangue – eis a tintura sob a qual se impregnam as Igrejas na memória de Pedro Nava.

Como podemos depreender da nomeação dos templos-sangüíneos explicitados pela memória do escritor, das nove Igrejas citadas, três – um terço – são de Ouro Preto: São Francisco de Ouro Preto, Carmo de Vila Rica e Conceição de Antônio Dias. Neste sentido, apesar das memórias narradas por Pedro Nava não se referirem especificamente a Ouro Preto, a referência às três Igrejas ouro-pretanas garante a plausibilidade da utilização das memórias do autor, no estudo do imaginário martirológico de Ouro Preto.

Partindo de uma memória-sangüínea das Igrejas, que reveste de sangue tanto seu espaço externo (zimbórios e escadas), quanto o seu espaço interno (arcadas e altares), Pedro Nava faz referência textual ao martírio, uma vez que o batismo de sangue que tinge os espaços externos e internos, tem lá seus voluntários escolhidos e explicitados pela memória do escritor: “*sangue dos mártires, sangue dos confessores, sangue de Jesus*”.

A referência que Nava faz ao martírio dos mártires e ao martírio de Jesus são lembranças mais do que esperadas, mas e o “*sangue dos confessores*”: o que o escritor quis dizer com isso? Considerando não o sentido corriqueiro de “confessor” – sacerdote que ouve as confissões e dá absolvição –, mas seu sentido menos usual – aquele que, diante das perseguições ao cristianismo, professou sua fé –, Nava vai lembrar que é preciso um sacrifício dos que professaram, em situação paroxística, sua fé, para que, sob o sol rubro da tarde, toda a arquitetura eclesiástica pareça sanguínea. Bela estratégia para dizer que também os “confessores”

reproduzem o universo do martírio, isso porque pela perseguição vivida, eles rememoram o batismo de sangue dos mártires.

Mas, a tintura sanguínea com que o onirismo de Pedro Nava recobre suas Igrejas sob a luz crepuscular não vai ser páreo para a tintura sanguínea com que Guignard vai impregnar seus “Cristos”. Vejamos como a pintura de Guignard vai atualizar a ética da dor e do sofrimento, que são as referências mais imediatas do martírio, como vimos na segunda seção deste capítulo. Vamos às ilustrações 44 e 45, reproduções de duas telas de Guignard, selecionadas da obra do pintor por Gelcio Fortes.

Não olhe as duas telas de uma só vez, leitor: delicie-se com cada uma das imagens. Vamos, primeiramente, à ilustração 44. A tela de Guignard é ela mesma um sudário barroco, como o sudário estampado da face de Cristo por Verônica. É neste sentido que a descrição dolorosa, sangüínea e martirológica que Murilo Mendes faz da representação do sudário da “*Procissão do Enterro em Ouro Preto*”, pode ser aplicada *ipsis litteris* à descrição do sudário pintado por Guignard (ilustração 44): “*Desdobra o estreito pano em que surge a Cabeça / De espinhos coroada, o sangue destilando*” (Mendes, 1954, p. 39).

Repare, leitor, que a tela de Guignard (ilustração 44) ultrapassa a representação da dor e do sangue presentes na iconografia do martírio que recolhemos (ilustrações 1 a 5). Com isso queremos dizer que o “Cristo” de Guignard (ilustração 44) é muito mais barroco – é muito mais cruel e sofrido – do que as imagens da iconografia do martírio, que são, de fato, barrocas.

Mas antes de racionalizarmos a imagem, voltemos a ela (ilustração 44). Quanto sangue escorre da cabeça do “Cristo” de Guignard! E, para produzir tal escorrência, como Guignard sabia temperar sua tinta. É preciso um vermelho fluido e aquoso – que Goethe (1993, p. 134) em sua “*Doutrina das cores*” vai associar à impressão de “*benevolência e graça*” – para configurar o escorrido sanguíneo que nos comove em sua tela, ao que Sonia Salztein analogicamente compara: “*como num velho retábulo mineiro*” (*apud* Frota, 1997, p. 233).

A pintura de Guignard em analogia à pintura desbotada, rala e lavada de um “*velho retábulo mineiro*”: quem ressoa em quem? Guignard ressoa o barroco – isto é, revisita e reinventa a imaginação barroca –, ou o barroco ressoa em Guignard? É assim que, através das barrocas ilustrações 44 e 45, queremos evidenciar a *longa duração* da vertente martirológica do barroco mineiro, que perpassando os setecentos, continua a se exprimir no século XX, com Guignard.

Sobretudo, no Cristo da ilustração 44, há uma dor e um sofrimento conferidos à obra pelo sangue escorrido, que vai encontrar ressonância direta no modo de representação barroca, isso porque esta estética hiperboliza a expressão do cruel e do doloroso, como lembra Weisbach (1948, p. 85): *“la especial preferencia del barroco por un elemento de expresión, por lo cruel y espantoso”*. O espantoso expresso por via da crueldade, não é isto que sentimos no “Cristo” ensangüentado de Guignard? É através desta tintura sanguínea, isto é, *“da cor provida de sua força colorante”* (Bachelard, 1990, p. 27) – do sanguíneo que é puro sangue – que a pintura de Guignard superexpressa – atualiza em tom hiperbolizado – a estética dolorosa e martirológica herdadas do barroco.

Na ilustração 45, um Guignard expressivamente barroco – uma forte influência da técnica de persuasão barroca, na expressão pictórica de Guignard – faz do “Cristo” supliciado, uma figura doce, meiga, compassiva. É engano esperar desta docilidade e desta meiguice do “Cristo” (ilustração 45), uma suavização da ética martirológica sob o que se reveste a reinvenção do barroco em Guignard. Como diz Rodrigo Naves (1992, p. 11): *“Mesmo a figura do Cristo – recorrente em suas pinturas – perde determinação. Uma tristeza doída nos aproxima de seus sofrimento. Mas também os diminui”*. Um “Cristo” em que a fruição está entre uma identificação, ao mesmo tempo, doída e reconciliada com a tristeza; o que essa ambigüidade vem nos dizer?

Esta ambigüidade vem nos dizer que Guignard, com seu “Cristo” da ilustração 45, apresenta uma nova estratégia para nos seduzir, muito semelhante, aliás, àquela de que se valeu a estética barroca. Docilizando seu “Cristo”, representando-o com olhos tão tristes, amáveis e meigos, o pintor não exacerba nossa comoção? Basta olhar “olhos-nos-olhos” do Cristo representado, para que nos sintamos, desde já, culpados pela dor que o nosso pecado gerou ao Cristo.

O novo estratagema adotado por Guignard traz uma comoção, não mais pela sangüinolência, mas pela culpabilização. É assim que, se Naves sugere uma reconciliação com tristeza do “Cristo” de Guignard, é, talvez, para nos fazer refletir sobre a ambígua docilidade e a ambígua passividade representadas, que longe de aliviarem nossa dor, redobram nosso sentimento de culpa.

Um “Cristo” angustiado e compassivo; gemente e doce; supliciado e amável: eis as ambigüidades de Guignard, que à guisa da retórica barroca, nos exortam à comoção por via da culpabilização. Há como passar incólume aos olhos caídos, fundos e abatidos – e, ao mesmo tempo, ternos e afáveis – do “Cristo” que se esvai

em sangue? Eis que Guignard descobre um novo método de doutrinação, ou melhor, re-introduz o antigo método barroco de persuasão por culpabilização.

Só aqui, através destas duas imagens pintadas por Guignard, quanto de reminiscência do imaginário doloroso-martirológico de herança barroca – e, sobretudo, quanto da ambigüidade dor-culpa-redenção – podemos evidenciar. Uma pintura que faz da estética barroca, um discurso sincrônico, eis o que queremos mostrar nos “Cristos” de Guignard. Se, como lembra Adalgisa Campos (1994, p. 171), a Paixão de Cristo é a maior devoção dos setecentos mineiro, Guignard não vai economizar inspiração para representar a sangüinolência e a culpabilização, duas sensações que fruem por adoração à “Paixão” de seus “Cristos”. É justamente neste sentido que acreditamos que a pintura de Guignard se barroquiza.

Mas, lembremos que impusemos, metodologicamente, um redobramento da pressão seletiva da cultura ouro-pretana sobre a obra de Guignard, através da repercussão da obra do pintor sobre as memórias do espaço da cidade, guardadas por Gelcio Fortes. Como se não bastassem as próprias ilustrações 44 e 45 para daí depreender um imaginário barroco-martirológico – sangüíneo e culpabilizador –, Gelcio vai relacionar a fruição dos dois “Cristos” a um sentimento barroco, que para ele, domina a cidade:

Sofrimento, martírio... Guignard assimila esta face barroca de Ouro Preto. Esta face do “*Cristo*” é uma impressão que a cidade causa, logo à primeira vista. Você vê a cidade com este monte de cruces, Igrejas, cemitérios... a cidade se impregna deste barroco por inteiro. Estes “*Cristos*” que eu escolhi [ilustrações 44 e 45] estão muito próximos à sensação de como a cidade se revela ao meu olhar. É terrível. Estes “*Cristos*” são, às vezes, horrorosos... esta sensação de pavor, de medo, de sofrimento, de martírio, de agonia, de angústia. São muito angustiados. (...) Enfim, a cidade tem este clima de martírio, de Calvário. Que se não é o do “*Cristo*”, é o do Morro da Forca, é o de Tiradentes com a corda no pescoço da Praça Tiradentes, é o da escada em que Cláudio Manuel da Costa foi assassinado, é o do sofrimento de Marília que definhou de amor, é o de Bárbara Heliodora que morreu louca... esta é a ambientação barroca de Ouro Preto. Pesada. Eu sinto este peso inspirado pela cidade. (Gelcio Fortes)

Através da fruição estética dos “Cristos” de Guignard, Gelcio vai narrar a ambientação barroca de Ouro Preto. Aqui, novamente, é difícil saber quem reverbera em quem: os “Cristos” ressoam a cidade ou a cidade ressoa os “Cristos”? A obra de Guignard reflete a ambientação barroca de Ouro Preto ou a ambientação barroca da cidade reflete os “Cristos” de Guignard? É difícil pensar quem assume e

expressa primeiramente o epíteto “barroco”, porque a cidade e a obra, recursivamente, se refletem ao redor deste tema que, como estamos defendendo, é o motivo que estrutura o imaginário ouro-pretano.

Aqui é importante situar como Gelcio se inspira na fruição dos “Cristos” para ler os espaços da cidade. Horror, pavor, medo, sofrimento, martírio, agonia, angústia, Calvário – eis os sentimentos deflagrados em Gelcio pelos “Cristos” que induzem sua leitura da cidade. Algo mais é necessário para que se considere o imaginário de Ouro Preto conduzido pela estética barroca?

Mas vejamos que estes sentimentos da “*face barroca de Ouro Preto*” se objetivam espacialmente nos “*montes de cruces, Igrejas, cemitérios*” – “*impressões que a cidade causa, logo à primeira vista*”. Aqui estão eles – os espaços barrocos – os núcleos espaciais que modelizam o imaginário ouro-pretano.

Sim leitor, estes espaços concêntricos, delimitados pelas fronteiras das “*cruces-Igrejas-cemitérios*”, são núcleos que geram, conglomeram e transmitem uma alta densidade de semântica e de simbolismo barroco, ao redor dos quais vai se expressar, em tom maior, toda a valorização atribuída por Gelcio à estética barroca: horror, pavor, medo, sofrimento, martírio, agonia, angústia. Encontramos, leitor, encontramos: a raiz barroca do imaginário ouro-pretano tem uma configuração espacial, estando delimitada, geograficamente, pelas fronteiras ao redor do barroquíssimo núcleo “*cruces-Igrejas-cemitérios*”.

Através do depoimento de Gelcio é possível mapear como o núcleo “*cruces-Igrejas-cemitérios*” cria e re-cria a memória barroca, considerando-se o elevado tom de semantismo barroco emitido por estes espaços, que são, por excelência, os “espaços barrocos” de Ouro Preto.

Interessante é que estes “espaços barrocos”, que veiculam alta densidade de reminiscência barroca, se encontram por vezes travestidos sob a roupagem de determinadas personagens. É neste sentido que são muito recorrentes os relatos de sofrimento, dor e angústia de Tiradentes, de Bárbara Heliodora, de Maria Dorotéia (Marília de Dirceu), de Cláudio Manuel da Costa – personagens que, por sua trajetória trágica, passaram a personificar o imaginário barroco que ambienta Ouro Preto.

O que o relato de Gelcio Fortes vem nos mostrar é que, diferente do que julga o senso comum, estas personagens são mais vítimas do que criadoras – autoras – da memória barroca que circula pela cidade. Aliás, retornando à narrativa de Gelcio, podemos verificar que a nomeação destas personagens é mera exemplificação da

ambientação barroca de Ouro Preto, que na verdade se circunscreve ao redor do núcleo semântico-espacial “*cruzes-Igrejas-cemitérios*”. Neste sentido, sob a ótica de Gelcio Fortes, são os “espaços barrocos” – e, não determinadas personagens – que barroquizam a cidade: “*você vê a cidade com este monte de cruzes, Igrejas, cemitérios... a cidade se impregna deste barroco por inteiro*”.

Outra imagem da dupla implicação do barroco em Guignard e de Guignard na estética barroca, que revela emblematicamente a face religiosa, católica, dolorosa e martirológica da sua pintura, é a série das “Nossas Senhoras”, cuja ilustração 46, foi selecionada por Gelcio. De fato, é o sentimento de pânico por uma condição extrema de sofrimento e de dor, que parece dominar a imagem, e, aqui, não é difícil associar, de novo, esta pintura à ética do suplício que conduz a estética barroca.

Para que o leitor se convença da barroquização que apontamos na pintura de Guignard, voltemos à primeira ilustração deste capítulo, e então comparemos a *Mater dolorosa* temporalmente barroca (ilustração 1), com a pintada por Guignard (ilustração 46). Qual das duas exprime mais dor, ou qual das duas é mais cruelmente *dolorosa*? Eis que, novamente, a pintura de Guignard adquire expressividade barroca – se barroquiza – e, sua “Nossa Senhora” gemente e escorrida em lágrimas e sangue, é um banho de sofrimento e dor à ilustração primeira. É este tom de dor e sofrimento que vai marcar, também, a fruição da “Nossa Senhora” narrada por Gelcio:

Aqui está a série “*Mater dolorosa*”, Nossa Senhora das Dores, creio eu, por inspiração da Capela de Nossa Senhora das Dores, perto de onde morou Guignard. A Capela Nossa Senhora das Dores levou à série “*Mater dolorosa*”, último período da produção de Guignard. Este fantasma das Dores, doloroso, sofrido, vai escurecendo a pintura. Não há mais leveza, a pintura vai escurecendo, se desmanchando, escorrendo. A própria tinta vai escorrendo. No final da vida, Guignard vai se identificando aos fantasmas. Os fantasmas são um mote importante do imaginário de Ouro Preto. Eu nasci e cresci junto com eles. Uma das primeiras memórias que eu tenho é da minha mãe assistindo missa, e eu no colo dela, com um olhar perdido, focando estas imagens que eram horríveis na minha infância. Imagens destes santos martirizados, ensangüentados. Na minha pintura aparece muito isso. (Gelcio Fortes)

Em sua fruição, Gelcio evidencia como, através da consistência fluida e aquosa da tinta, Guignard cria fantasmas que modelizam a expressão da sua *Mater dolorosa*, que, distante da “*Compadecida*” de Suassuna, mais se assemelha a uma Nossa Senhora do Pranto, a uma Nossa Senhora do Calvário: uma Nossa Senhora

do Pânico. Pânico: não advêm daí os fantasmas que Gelcio pressente na “Mater dolorosa” de Guignard?

Mas, para compreendermos profundamente a referência fantasmagórica que Gelcio situa na ilustração 46, acompanhem as digressões do seu depoimento: 1) a Capela das Dores inspira a série “*Mater dolorosa*” de Guignard; 2) uma fantasmagoria da dor vai modelizando a imagem da “Nossa Senhora” de Guignard; 3) A “Nossa Senhora das Dores” de Guignard se converte em imagem-fantasma para o narrador; 4) através da fruição da “Nossa Senhora” de Guignard, Gelcio vai às imagens de fantasmas, muito familiares para o narrador: “*Eu nasci e cresci junto com eles*”; 5) a imagem dos fantasmas se apossa do discurso do narrador, que passa a hiper expressá-la; 6) a raiz fantasmagórica é rememorada, subitamente, como *imagem-lembrança* das cenas de martírio nas Igrejas, por mediação dos “*santos martirizados, ensangüentados*”.

Quem inspira Guignard a pintar a *Mater dolorosa*? A Igreja (Capela) das Dores. Quem inspira a imaginação fantasmagórica de Gelcio? As cenas de martírio nas Igrejas. Igreja para Guignard, Igreja e martírio para Gelcio: eis a raiz do imaginário fantasmagórico que vai inspirar as obras de cada um dos artistas. É que diante da “*imagem destes santos martirizados, ensangüentados*”, todo o indivíduo se converte em sujeito coletivo – em sujeito cultural –, ou seja, todos, sem exceção, passam a ser personagens – protagonistas – da memória barroca que inspira o imaginário ouro-pretano.

Uma criança no colo da mãe, assistindo missa, sonolenta, devaneante, onírica. Uma criança imersa em um cenário terrível “*focando estas imagens que eram horríveis na minha infância*”... Não será esta iniciação ritualística – pela “*imagem destes santos martirizados, ensangüentados*” – que vai educar a imaginação barroca ouro-pretana? Se querem diminuir a pregnância do imaginário martirológico no ouro-pretano, eis uma saída: mães, deixem de levar suas crianças, sonolentas, à missa. Sob o exacerbado onirismo infantil, com o rito da missa, estampado pelo cenário martirológico das Igrejas ouro-pretanas, o imaginário barroco vai convocar e cooptar o pequeno ouro-pretano. É assim que a educação barroca se inicia na infância, ritualisticamente sob a imagem dos santos martirizados, muito proeminentes, também, nas memórias de Pedro Nava:

Nenhum Santo áureo, aéreo, róseo ou verde. Só os plúmbeos, de cor carmesim, azul-escuro e violeta – sangrando e arquejando, gemendo e chorando, com olhos de cristal e lágrimas de vidro, túnicas roxas agaloadas de prata e suas cabeleiras

mortas. Louras, castanhas, negras – ofertas de promessas tiradas das morfélicas, das defuntas, das noviças. São essas imagens – vergando sob a cruz, traspassadas de pregos, coroadas de cardos, esfoladas, equimóticas, laceradas, batidas, lapidadas, cuspidas, queimadas – que têm entrada nos nossos corações, na nossa devoção terrível. (Pedro Nava, 1984, p. 128)

Como bem termina Pedro Nava, uma “*devoção terrível*” – esta é a tipologia dos santos que povoam, tanto os altares das Igrejas, quanto o imaginário martirológico do ouro-pretano. Quem minimamente já se entregou à vivência do barroco ouro-pretano, sabe o efeito que estas imagens terríveis causam na mais centrada das almas, mesmo sob a mais passageira das visitas. Outros quinhentos, ainda, é a educação do ouro-pretano sob a custódia destas imagens, que os acompanham desde o nascimento. Eis que, circunstanciados por estas cores, por estas dores, por estas cenas de suplício, o ouro-pretano sofre, culturalmente, uma educação barroca.

Tudo significa – tudo quer dizer – na imagética dos supliciados de Pedro Nava, isto é, tudo vai significar angústia, dor, sofrimento, morte: 1) as cores: plúmbea, carmesim, azul-escuro, violeta, roxo, púrpura (das equimoses); 2) os suplícios infligidos: crucificação, cuspidura, traspassamento de pregos, coroamento com cardos, açoitamento, esfolamento, apedrejamento, laceração, incineração; 3) a dor e o sofrimento dos supliciados: sangrando, arquejando, gemendo, chorando. Eis a convergência dos múltiplos significados martirológicos, que terminam por criar a eloquência e a força da imagem narrada por Pedro Nava.

É neste sentido que, frente à tão obsessiva vivacidade e eloquência imagética, que não deixa possibilidade de resistência, a “*nossa devoção terrível*” é a que “*tem entrada nos nossos corações*”. Novamente aqui, a prova cabal de que a educação barroca se inicia, desde cedo, por inspiração cênica do interior terrível das Igrejas, como, aliás, ratifica Guiomar: “*As Igrejas para nós sempre foram lúgubres e a gente ia muito às Igrejas. Eu me lembro de ir muito, com a minha avó, na Missa do Galo, missa que eu assistia meio dormindo, era terrível*”. “*Era terrível*” – algo mais precisa ser dito para justificar a educação barroca do ouro-pretano pela pregnância das imagens terríveis do espaço iconográfico das Igrejas?

Por fim, para encerrarmos a constelação de imagens que descrevem a estética trans-traduzida do martírio, queríamos ainda apresentar uma última pintura de José Joaquim de Oliveira, a ilustração 47. Um belo calçamento de pedras, com casarios coloniais, que, pela representação enladeirada, bem poderia ser Ouro

Preto. Não, leitor, aqui temos certeza: a cidade representada é realmente Ouro Preto, porque o autor evidencia, no delineamento da serra, acima da cidade, o Pico do Itacolomi, marco geográfico da descoberta de Ouro Preto pelos bandeirantes paulistas – e por contigüidade, referência simbólica que agrega um sentimento de identidade aos ouro-pretanos.

Mas não é a bela Ouro Preto pintada por José Joaquim que pretendemos comentar, mas, mais especificamente, o céu sob o qual se encontra a Ouro Preto do artista. A ilustração 47 nos interessa pelas estrelas vermelho-carmesim que habitam o céu do artista, e, sobretudo pelo que foi desenhado em uma delas, a mais central, que, para além do simbolismo expresso pelo vermelho-carmesim, carrega uma cruz. Uma cruz fincada no centro do céu, sobre uma estrela de igual vermelho-carmesim – cor que expressa medo para os psicóticos e esquizofrênicos, na experiência de Sue Steinberg, arte-terapeuta, com quem discutimos as imagens aqui apresentadas – o que isso vem nos dizer?

Um céu ensangüentado? Suplício às alturas? Medo, reiterado, da dor? Como consideramos as ilustrações que apresentamos como imagens trans-traduzidas da iconografia do martírio, então podemos dizer que a cor vermelho-carmesim e a cruz, ambas vigilantes no céu, não são meramente casuais. Eis que a pintura de José Joaquim vai revelar, novamente, sem escrúpulos, o imaginário martirológico do ouro-pretano: o imaginário vermelho-carmesim – da cruz do suplício – que é o horizonte do qual o ouro-pretano não pode escapar. Ainda que a luz solar disperse os terrores barrocos, com a chegada da noite, é a tintura sangüínea dos supliciados que vai matizar o céu, é o ensangüentado que se torna visível.

Na terra dos “Cristos” e das “Mater dolorosas” de Guignard; dos núcleos instituintes de memória barroca – “*cruzes, Igrejas, cemitérios*” – de Gelcio; das Igrejas e dos Santos sanguinolentos da memória de Pedro Nava, o céu da pintura de José Joaquim é a narrativa mais verossímil possível. Engana-se quem olha para o céu e vê estrelas como pontos de luz, sob a noite ouro-pretana. As estrelas ouro-pretanas, fazendo jus ao imaginário que representa a cidade, são tanto, vermelho-carmesim, quanto estrelas crucificadas.

As imagens trans-traduzidas que expressam a ética do Julgamento carecem da eloqüência que encontramos junto ao imaginário do martírio que acabamos de discutir. Aqui é curioso verificar como o imaginário do martírio excede em muitos graus o que encontramos situado pelas imagens que constituem a iconografia recolhida, pertencentes à nossa segunda seção. Isso talvez possa ser explicado

considerando-se que a doutrina barroca é em si – intrinsecamente – martirológica e que, portanto, uma ética do martírio se sobreponha à representação cênica e imagética do martírio, que como vimos em nossa primeira seção é, comparativamente, mais pobre.

Mas, como sobrepôr a ética à estética é um contra-senso à convergência imagética que acreditamos estruturar toda a representação do imaginário, é preciso supor que não conseguimos capturar, por imagens, a iconografia barroca do martírio. Ou, talvez, – o que é menos provável – o imaginário martirológico da memória barroca (o imaginário contemporâneo), se sobreponha ao próprio imaginário barroco setecentista. De qualquer modo, é fato notável a riqueza, a eloquência, a vivacidade e a força expressiva das imagens que representam a ética do martírio no imaginário atual do ouro-pretano – modelo exemplar de eloquência – que não veremos se repetir nas imagens que expressam a ética do Juízo.

As imagens trans-traduzidas da ética do Juízo parecem seguir, inicialmente, uma aproximação maior – par-e-passo – à iconografia do Julgamento que constitui a terceira seção deste capítulo. Começamos por uma imagem racionalizada que vai rememorar, didaticamente, a *ars moriendi* representada pela “Morte do Pecador” (ilustração 7) e pela “Morte do Justo” (ilustração 8), que estudamos anteriormente. Quando perguntamos a Guiomar: “*tem algum mito ou lenda que você lembre e que te faça sentido?*”, ela nos respondeu:

Tem um mito que me assustou muito, e, que tem muito a ver com Ouro Preto. É o mito da “Boa morte”, de uma morte barroca que é a “Boa morte”. É uma idéia que permeou todo o mundo barroco, que foi lançada pela contra-reforma: a idéia de que se você se arrepender nos seus minutos finais, você é salvo. Então, tinha a lenda de um ladrão, de um assassino, que estando em um poço, salva uma aranha, e, com isso, alcança a salvação. E a lenda é contada com todo cenário de como o corpo dele vai se putrefazer... porque tinha um horror barroco, muito ligado à morte didática. A cidade inteira está permeada desta referência... Esta idéia permeia toda a educação das pessoas em Ouro Preto. (Guiomar de Grammont)

A angústia dos últimos minutos da existência humana, quando se imagina transcorrer o Juízo Particular – o momento da “Prova final”, que determina o veredicto do Juiz – isto é o que traduz, semântico-simbolicamente, o horror ao mito do ladrão narrado por Guiomar. O que será necessário para se salvar; o que determina a condenação? Não se sabe...

Vejamos aqui que, se Guiomar demonstra horror ao mito do assassino que se salva, é porque a narrativa atualiza em seu imaginário, genuinamente, a exortação

barroca à incerteza da Salvação – isso é o que lhe é, verdadeiramente, assustador. Eis que, diante desta narrativa, Guiomar revive, muito barrocamemente, a angústia de Jacó, pregada no Sermão do Padre Vieira: “*E por que é terrível, Jacó? Porque isto não é outra coisa senão a porta do Céu. Pois a porta do Céu, a porta da Bem-Aventurança é terrível? Sim. Porque é uma porta que se pode abrir, e que se pode fechar*” (Vieira, 2000, p. 68-69). Neste sentido, é preciso insistir que a angústia narrada por Guiomar se manifesta pela exortação, conduzida pelo mito, à total imprevisibilidade do veredicto do Julgamento da alma.

À guisa da concepção de “Prova Final”, criada pelo Juízo Particular, se um ato tão banal como salvar uma aranha decide a condenação ou a salvação de uma alma, pelo eterno dos tempos, é porque a incerteza – e, por corolário, a angústia e a instabilidade – vem habitar os minutos finais da vida: é isso que assusta Guiomar.

E não estamos, aqui, falando do eminente pavor gerado pela fruição da ilustração 7, que narra a “Morte do pecador”, mas da reminiscência e da rememoração do conteúdo expresso por esta imagem no imaginário de Guiomar. É neste sentido que a narrativa de Guiomar apresenta uma “moral” introjetada, já muito distante do primeiro contato de Guiomar com a angústia da pecadora, representada pela “Morte do Pecador” (ilustração 7).

Aqui é simples perceber que a angústia narrada por Guiomar evidencia que seu imaginário apreendeu, incorporou e recriou a ética exortada por aquela obra: não estamos mais no domínio da fruição, mas no domínio do que já foi assimilado e acomodado – na acepção piagetiana – pelo imaginário de Guiomar. Em outras palavras, a narrativa de Guiomar não evidencia a fruição de uma imagem da iconografia setecentista (ilustração 7), mas a retenção, a perpetuação e a revisitação desta imagem, que se considerarmos a *longa duração*, tem mais de duzentos anos.

É importante ressaltar que a perpetuação da imagem que representa a angústia dos momentos finais – do Julgamento e da “Prova Final” – não se configura, como podemos ver pelo próprio depoimento de Guiomar, como produto da sua memória individual, mas por uma referência à memória coletiva e, portanto, cultural: “*A cidade inteira está permeada desta referência... Esta idéia permeia toda a educação das pessoas em Ouro Preto*”.

Uma angústia sustentada e congelada à espera dos momentos finais: este “clássico” ideal da moral barroca vai provocar uma sensação homóloga – sustentada e congelada – de vigilância, que vai modelar, nas próximas imagens, o imaginário ouro-pretano. Sim leitor, dada à força da angústia criada e perpetuada pela incerteza

do Juízo, o imaginário ouro-pretano, adiantando-se ao tempo, vai sentir que o momento do Juízo acontece a todo o instante. É assim que, eternizando – tornando sincrônico – o momento mais angustiante da condição humana, o imaginário ouro-pretano vai se revestir de um sentimento permanente e constante de vigilância.

Se desde o início deste capítulo, nos referimos à trans-tradução da fonte externa pela fonte interna, é porque temos consciência de que a convergência entre estas duas fontes de imagens só se estabelecerá através de uma tradução semântico-simbólica. É assim que as imagens que se configuram pela reminiscência barroca ligada ao Juízo Particular vão revelar um policiamento – uma vigilância – que será a expressão mais genuína da memória do Julgamento.

Vejamos que a sensação de estar sob vigília em Ouro Preto é uma sensação recorrente: a cidade tem olhos. Começamos pela narrativa de Guiomar que lembra o incômodo de Saint-Hilaire quando da sua passagem por Vila Rica em 1820, referência esta que não encontramos descrita no relato de viagem do naturalista francês:

Saint-Hilaire, que esteve aqui em 1820, achou a cidade inóspita. As pessoas tinham, naquela época, gelosias, não tinha vidro na janela, eram aquelas janelas trançadas de madeira. E ele se sentiu observado o tempo todo, mas ele mesmo não via as pessoas que estavam por trás destas gelosias... Este sentimento de Saint-Hilaire existe até hoje porque Ouro Preto é uma cidade que marca, mais do que todas, a guarda de certas tradições. Têm pessoas que nunca se mostram, pessoas que se escondem por trás de suas paredes, sem se revelarem. Ouro Preto tem muito deste mistério. O viajante que viveu em Ouro Preto sente que, em todos os lugares, tem alguém olhando para ele. (Guiomar de Grammont)

Sentir-se vigiado pela cidade em que se está – é o que Guiomar narra da sensação de Saint-Hilaire. Por trás da grade de fasquias de madeiras cruzadas, que ocupavam o vão de uma janela, Guiomar detalha a sensação do botânico francês, que se sentiu “*observado o tempo todo*” através das gelosias. Como ressalta Guiomar, uma sensação familiar entre os ouro-pretanos, ou mais do que comum entre os visitantes da cidade. Pela narrativa de Guiomar, somos levados a acreditar que a cidade vigia obsessivamente; uma cidade quase onisciente, que de tudo sabe: “*O viajante que viveu em Ouro Preto, sente que, em todos os lugares, tem alguém, olhando para ele*”.

Embora a narrativa de Guiomar situe um certo sentimento de vigilância, familiar à vivência do cotidiano ouro-pretano, a autora do depoimento não avança até a raiz da imagem, de onde se revelaria seu substrato fundamentalmente barroco.

Mas, antes de realizarmos a leitura semântico-simbólica do que se esconde por trás desta sensação de vigilância narrada por Guiomar, insistamos na recorrência desta imagem, que também foi capturada pela grande angular de Edward.

Se, como disse Durand (1989, p. 106), “*um olhar se imagina sempre mais ou menos sob a forma de um olho*”, Edward vai encontrar olhos que pululam na cidade, em contigüidade à sensação de vigilância narrada por Guiomar. Descendo a ladeira do Vira-Saia, indo do alto da Igreja de Santa Efigênia, em direção a Antônio Dias, de repente o fotógrafo pára e diz: “*quantos olhos tem esta cidade! Preciso fotografar*”. Delicie-se leitor com uma vista, talvez inédita, do Centro Histórico de Ouro Preto, que compõe a ilustração 48. Nela, Edward não captura “olhos da cidade”, deveras vigilantes?

São olhos que pululam da cidade as janelas-olhos, as portas-olhos, as Igrejas-olhos, as torres-olhos: tudo se põe a espiar na fotografia de Edward (ilustração 48). Tanto quanto o “olho da Providência” – símbolo que exhibe um olho cercado por raios de luz, normalmente dentro de um triângulo – que a tudo vê, a Ouro Preto da fotografia de Edward, a tudo espreita. Com tantos olhos e em tão inusitadas posições – dada à geografia concêntrica e enladeirada da cidade – tudo é passível de observação precisa e constante, em cada movimento menor.

A Ouro Preto de Edward e de Guiomar, à semelhança do Panóptico de Bentham estudado por Foucault (2007, p. 178), impõe uma vigilância visível e inverificável: “*Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo*”.

Como o Panóptico foucaultiano, que dissocia o par ver e ser-visto, a Ouro Preto onisciente de Guiomar e de Edward tudo vê. Ou, o que é mais provável, a cidade cria, no transeunte, a ilusão de que este é alvo de reiterada vigilância. Eis que os olhos da cidade, implantados na arquitetura de Ouro Preto, vão induzir um estado constante e permanente de policiamento, causando a sensação de que “se está sendo observado”, “sem se saber quando ou por quem”, o tempo todo.

E não se trata aqui de justificar esta arquitetura vigilante, através de um estilo colonial de construção. Vejamos que, com a fotografia que compõe a ilustração 49, Edward rechaça o argumento de que os olhos da cidade são heranças de um modelo arquitetônico do passado. A Vila Aparecida, sob a qual se detém a grande angular de Edward na ilustração 49, não é colonial, ao contrário, é bastante recente. E, não obstante, lá estão seus olhos vigilantes, tão à espreita quanto os olhos da

arquitetura colonial da ilustração 48. Tantas janelas, tantas portas, tantos cobertos – na foto de Edward, as casas da Vila Aparecida são uma epifania do olhar.

É assim que o poder de vigilância do Panóptico de Bentham descrito por Foucault (p. 177), constituído de uma torre vazada de amplas janelas, que dá para as celas dispostas em anel, não é páreo para a Ouro Preto vigilante de Edward. Lembremos que o espaço-barroco por excelência, o núcleo “*cruzes-Igrejas-cemitérios*”, cria fronteiras de memória barroca que vai difundir também, acreditamos, a sensação de vigilância ao imaginário ouro-pretano. É assim que, no Centro Histórico ou na Vila Aparecida, o transeunte se sente, o tempo todo, submetido a um campo de visibilidade tão amplo como o do Panóptico. Um “panoptismo” – um panoptismo concêntrico que amplia a visibilidade dos olhos de Ouro Preto – eis o que revelam as duas fotografias de Edward (ilustrações 48 e 49).

Situando ainda uma última recorrência ao *sui generis* “panoptismo ouro-pretano”, obsessivamente narrado por Guiomar e Edward, Eduardo Frieiro vai dissecar os olhos vigilantes das pedras ouro-pretanas. Durante a contemplação da cidade dos altos da Igreja de São Francisco de Paula, para Eduardo Frieiro, não são mais os “olhos-janelas”, mas sim, os “olhos-das-pedras-centenárias”, que vigiam e guardam a cidade:

Em Ouro Preto, quando estive lá pela primeira vez, faz muitos anos, saí sozinho e me dirigi para os altos de São Francisco de Paula. Anoitecia e o silêncio tornava-se compacto. (...) Dei razão ali ao que disse Ruskin: as pedras vêem. As pedras centenárias nos espreitam com olhos sem pálpebras, olhos fitos nos que passam, fitos no tempo, fitos no espaço. Sentia-me espreitado. Eu caminhava junto aos muros arruinados, com um certo arrepio de terror irracional. Aquelas pedras me olhavam, sim. (Frieiro, 1981, p. 104-105)

Dada a recorrência desta imagem-sensação de vigilância, é preciso parar e perguntar: o que as narrativas de Guiomar, as duas fotos de Edward e os olhos rupestres sentidos por Frieiro, querem nos dizer? É através de uma leitura semântico-simbólica do olho que compreenderemos a raiz profunda deste genuíno panoptismo ouro-pretano, que se expressa pela sensação permanente de policiamento. É Durand (1989, p. 106) que esclarece que o olho, o famoso olho que persegue o criminoso Caim é “*concepção teológica paternal do Deus ‘testemunha’, contemplador e juiz*”. Daí que cabe perguntar: a sensação de vigilância ouro-pretana não provém da herança barroca de um Deus contemplador e Juiz, que em sua onisciência, tudo vê?

É exatamente isso que iremos defender. Por trás da sensação de vigilância que modela uma das faces do imaginário ouro-pretano, pretendemos ler a expressão genuína da memória do Julgamento, principalmente em decorrência da angústia panóptica gerada pela *ars moriendi*. Voltemos às ilustrações 7 e 8, quantos olhos vigiam cada um dos moribundos? É neste sentido que os “olhos-da-cidade”, *leitmotiv* da sensação de vigilância, representam uma atualização da iconografia do Julgamento, que presentifica a onisciência de Deus: “*e não há nenhuma criatura que esteja encoberta no seu acatamento: mas todas as coisas estão nuas e descobertas aos olhos daquele de quem falamos*” (Epístola de São Paulo aos Hebreus, 4: 13).

Se, como lembra Durand na citação acima, o olho é a representação do Deus contemplador e Juiz, do Deus onisciente que de tudo sabe, então devemos re-alocar as imagens-sensações de vigilância que dominam o imaginário ouro-pretano, sob a insígnia da memória do Juízo, quando não só os olhos de Deus, mas os olhos de toda a corte celeste, assistem os pecados – e a “Prova Final” do moribundo. A representação do panoptismo da corte celeste no momento do Juízo, não é o núcleo gerador da semântica de vigilância que domina o imaginário ouro-pretano?

Aqui é preciso parar e lembrar ao leitor que se os narradores da cidade – Guiomar, Edward e Frieiro – não vão explicitar a raiz barroca de suas imagens – ligada ao Juízo Particular – é porque esta não é a função deles, mas a nossa. É nossa a função de desvelar, através de uma leitura semântico-simbólica, o tácito significado da imagética trans-traduzida do Juízo, e, seria uma transferência de responsabilidade esperar tal inferência de seus narradores. Deles, devemos esperar narrativas eloqüentes a respeito das suas sensações sobre o objeto que pesquisamos – é daí que nascerá uma boa pesquisa de campo.

Neste sentido, uma das imagens mais eloqüentes da vigilância exercida pela cidade, enquanto metáfora da vigilância divina, é narrada por Gelcio Fortes. Relatando sua fruição da ilustração 50, que configura uma das “Paisagens Imaginantes” de Guignard, diz Gelcio:

Este é, também, um quadro típico desta fase em Ouro Preto, sempre o Calvário, a cruz, a cruz no alto, o cruzeiro. Aqui, há uma fusão completa. Você não percebe nem céu, nem terra. Esta cidade está numa situação limite, não há delimitação de onde é céu, de onde é terra. Eu acho que Ouro Preto oferece realmente – quero dizer, paisagisticamente – este cenário em alguns momentos: por esta carga de sofrimento, tristeza, amargura, deste céu que enegreceu, deste Deus que está observando, vigiando tudo ao mesmo tempo; e os sinos estão tocando a cada momento; e você se depara, o tempo todo, com uma Igreja, uma cruz, um cemitério... (Gelcio Fortes)

Vejamos que na fruição de Gelcio sobre a obra de Guignard (ilustração 50) aparece, explicitamente, a dupla implicação dos “olhos-da-cidade” nos “olhos-de-Deus”. Eis que da fruição da falta de delimitação entre céu e terra da “Paisagem imaginante” de Guignard – que profetiza a estética celeste do Dia do Juízo? – Gelcio vai narrar a sensação de vigilância divina que é marcante ao imaginário ouro-pretano: “*deste Deus que está observando, vigiando tudo ao mesmo tempo*”.

Mas atentemos que a sensação de vigilância divina vem situada, geograficamente, por espaços mais do que conhecidos nossos: para além do dobre dos sinos das torres das Igrejas – “*e os sinos estão tocando a cada momento*” – teremos, como estruturante da sensação de vigilância, o que outrora situamos como os “espaços barrocos” por excelência: “*uma Igreja, uma cruz, um cemitério*”.

“*Uma Igreja, uma cruz, um cemitério*” – eis o núcleo semântico-espacial que estrutura o imaginário ouro-pretano, do qual vão pulular os olhos-da-cidade, que, aqui, são explicitamente metáforas dos olhos-de-Deus. Sim, leitor, depois de projetar na indistinção “terra-céu” pintada por Guignard (ilustração 50), o terror da paisagem ouro-pretana mediada pela “*carga de sofrimento, tristeza, amargura*”, Gelcio, subjugado pela estética da angústia, vai alocar os olhos vigilantes de Deus, tanto no dobre dos sinos, quanto no núcleo “*Igreja-cruz-cemitério*”.

O que é preciso assinalar aqui é a potência polisemântica desta tríade espacial em incorporar, centralizar e propagar, diretamente, as heranças exortadas pela estética barroca, de tal modo que, através do último depoimento de Gelcio, podemos considerar o núcleo “*Igreja-cruz-cemitério*” como metáfora do “olho-barroco” que vai rememorar, no imaginário atual do ouro-pretano, a onisciência de Deus. Neste sentido, através desta fronteira vigilante constituída pela reunião destes três espaços – “*uma Igreja, uma cruz, um cemitério*” –, o ouro-pretano se sente vigiado e policiado, tal qual o salmista que descreve a terrível onisciência de Deus:

Vós, Senhor, me perscrutais e me conheceis, sabeis quando me sento e quando me levanto. De longe penetrais os meus pensamentos. Quando ando e quando me deito, Vós o vedes. E todos os meus caminhos Vos são familiares. Ainda não me chegou à língua uma palavra, e já, Senhor, a conheceis toda. (Livro dos Salmos, 138: 1-4)

Através da mediação dos olhos-de-Deus sobre a Terra – aqui representado pelo núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” – a memória ouro-pretana do Julgamento, produto trans-traduzido da *ars moriendi*, vai revisitar imagens-sensações de vigilância à semelhança do que descreve o salmista na citação acima. É este Deus onissapiente, conhecedor do passado-presente-futuro de todos os atos e de todos

os pensamentos humanos, que se revela por trás do núcleo arquitetônico-arquetípico de Ouro Preto, o núcleo “*Igreja-cruz-cemitério*”.

Ouro Preto tem muitos atrativos arquitetônicos, porém um só núcleo arquitetônico-arquetípico. O que realmente permanece – o que tem *longa duração* e obsessiva pregnância – no imaginário ouro-pretano é a solene arquitetura eclesiástica, que do começo ao fim desta longa seção, absorve, comunica e perpetua a memória barroca.

Vejamos uma última imagem, que é continuação da fruição de Gelcio sobre a “Paisagem imaginante” de Guignard (ilustração 50). Quem o leitor espera encontrar configurando, arquitetonicamente, os olhos-de-Deus? Sim leitor, do mundo em gestação lenta de Guignard representado na ilustração 50, vai irromper, na fruição de Gelcio, as torres das Igrejas: “*Acho que Guignard captura esta atmosfera de Ouro Preto, que considerando o número de igrejas que a cidade tem, representa a presença de Deus na Terra. Deus presente o tempo todo, fisicamente: em cada montanha, uma igreja plantada lá no alto*” (Gelcio Fortes). “*Em cada montanha, uma igreja plantada lá no alto*” – eis a arquitetura dos olhos-de-Deus que vai realizar o sentimento de vigilância, tão peculiar ao imaginário contemporâneo do ouro-pretano.

Enfim, é preciso dizer que, se moldando a cada uma das éticas da doutrina barroca, a arquitetura eclesiástica ouro-pretana se torna uma arquitetura plástica, uma arquitetura que se adapta para acomodar as diferentes facetas da memória barroca. É assim que consideraremos aqui o espaço eclesiástico – o exterior e o interior das Igrejas – como o núcleo arquetípico que vai operar a trans-tradução da estética barroca que apresentamos nas seções precedentes, no imaginário barroco do ouro-pretano da atualidade.

Se encontramos, nesta seção, tanto as imagens estéticas do barroco, quanto as imagens da ética do martírio e do Julgamento, configuradas sob o domínio da arquitetura eclesiástica, então temos que admitir, ao fim, que é o espaço arquitetônico que representa a guarda da longeva memória barroca ouro-pretana. É justamente neste sentido que a epígrafe bachelardiana – “*Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço*” (2000, p. 28) – sintetiza todo o conteúdo que aqui desenvolvemos, ratificando a nossa tese de que é o espaço que configura a conservação do imaginário barroco ouro-pretano.

Mas a investigação do espaço a que se refere Bachelard em sua obra “*A poética do espaço*”, através da concepção de *topofilia* – conceito que “*visa determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços amados*” (p. 19) –,

refere-se à guarda de uma temporalidade muito mais curta do que a referência secular que aqui encontramos. Enquanto em “*A poética do espaço*” o espaço é tido como uma entidade que comunica e conserva uma memória nostálgica, em referência ao tempo vivido pelo indivíduo; o espaço que evidenciamos em nossa investigação, aprisionando tradições muito mais longínquas, vai se referir à guarda da memória cultural dos setecentos ouro-pretano. Assim, a variância de escala entre a referência de tempo para o indivíduo, em relação à referência de tempo para a história da cultura, acena, aqui, com uma “retenção”, ao mesmo tempo, longa e culturalista realizada pelo espaço, fato este não considerado por Bachelard.

Neste sentido, não estamos no domínio de uma *topoanálise* bachelardiana, postulada para investigação dos locais amados da nossa vida íntima – espaços referendados temporalmente pelo tempo de vida do indivíduo –, mas no domínio do que poderíamos chamar de uma *topoanálise* de *longa duração*, que marca uma retenção da memória em referência ao transcurso do tempo para a história da cultura.

Deste modo, a epígrafe que utilizamos traduz apenas parcialmente o que pretendemos evidenciar nesta seção: é verdade que o espaço guarda uma memória temporal, mas para Bachelard, o espaço retém a memória nostálgica, relacionada à duração da vida humana: “*por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, do ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo*” (p. 28).

Em busca de outras referências teóricas que estruturassem e validassem a longevidade da memória da cultura por mediação do espaço, conhecemos os estudos de semiótica russa – de semiótica da cultura – da Escola de Tártu-Moscou, principalmente, os trabalhos de Iuri Lotman. Assim, em seu fantástico texto “*A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade*”, Lotman nos apresenta uma função do espaço arquitetônico muito próxima à retenção da memória barroca que defendemos nesta seção:

Precisamente el poliglotismo semiótico de cualquier ciudad la convierte en campo de diferentes colisiones semióticas, imposibles en otras circunstancias (...) Fuente de tales colisiones semióticas es no sólo el encuentro sincrónico de formaciones semióticas heterogéneas, sino también la diacronía: las construcciones arquitectónicas, los rituales y ceremonias urbanos, el propio plan de la ciudad y miles de otros restos de épocas pasadas actúan como programas codificados que generan de nuevo permanentemente los textos del pasado histórico. La ciudad es un

mecanismo que recrea una y otra vez su pasado, que obtiene así la posibilidad de encontrarse con el presente en el plano de lo sincrónico. Ciudad y cultura se oponen al tiempo. (Lotman, 2004, p. 3-4)

Considerando a cidade como um complexo mecanismo gerador de cultura (p. 3), Iuri Lotman vai assinalar que a arquitetura, os ritos urbanos e o próprio planejamento da cidade resistem à linearidade temporal, revisitando os textos do passado cultural: são os vestígios do passado, impressos na cidade, que, incessantemente, vão modelizar as representações contemporâneas – poderíamos dizer, do imaginário – da cidade.

As considerações teóricas de Lotman sobre o que poderíamos chamar de uma “*topoanálise de longa duração*” – ou, uma “*topoanálise da cultura*” – nos permitem validar nossa tese de que a memória barroca, revisitada pela arquitetura eclesiástica de Ouro Preto, ganha representação contemporânea através das imagens que analisamos nesta seção, gerando o que poderíamos considerar, talvez, uma memória barroca “pancrônica” em Ouro Preto.

Com a supracitada consideração de Lotman, queremos defender aqui que determinados espaços da cidade – no nosso caso, as fronteiras ao redor das torres das Igrejas e do núcleo arquetípico “Igrejas-cruzes-cemitérios” – geram uma memória barroca pânchronica, isso porque os espaços sacro-barrocos de Vila Rica do século dezoito vão modelizar, como evidenciamos nesta seção, o imaginário contemporâneo do ouro-pretano. Assim, diremos que as torres das Igrejas e o núcleo “Igrejas-cruzes-cemitérios” representam um modelo exemplar do que poderíamos chamar de “*topofilia de longa duração*” que educa, culturalmente, o imaginário ouro-pretano.

Já quase ao término desta longa seção, é preciso, ainda, atribuir um outro crédito conceitual, utilizado freqüentemente neste capítulo, a Iuri Lotman; trata-se da concepção de *memória da cultura* (que nos permitimos chamar também de “memória cultural”). Lembremos que utilizamos desde o início deste capítulo, ainda que intuitivamente, a concepção de “memória da cultura”, ou “memória cultural”, para nos referirmos às representações longevas que configuram o imaginário ouro-pretano; entretanto, sem dar o devido crédito a esta concepção.

É que no trajeto dos longos seis meses, desde quando iniciamos a confecção deste capítulo, só ao final, no último mês, conhecemos os trabalhos de Lotman, e, através de uma incrível sincronicidade, verificamos que este autor propõe o conceito de *cultura*, justamente como o lugar da memória comum e coletiva (supra-individual),

que agindo contra o esquecimento do que foi significativamente vivenciado na história da cultura, tem a função de conservação de textos e contextos do passado cultural. Eis que, para Lotman, cultura é memória:

La cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de éstos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo. (Lotman, 1996a, p. 157)

Nunca que uma definição de *cultura* poderia ser tão congruente com o que encontramos representado nesta seção: uma concepção de *cultura* que justapõe o passado e o presente em uma modelização sincrônica. Vejamos que Lotman vai propor um conceito de *cultura* que é memória revisitada das marcas deixadas pelo passado coletivamente vivenciado, muito próxima à valorização da longa memória barroca que queremos defender como estruturante do imaginário ouro-pretano: “*siendo una de las formas de la memoria colectiva, la cultura, que ella misma sometida a las leyes del tiempo, a la vez dispone de mecanismos que hacen resistencia al tiempo y a su movimiento*” (Lotman, 1996b, p. 154).

Se, para Lotman: 1) a cultura é o espaço da memória comum (coletiva), na qual determinados textos são conservados e atualizados; 2) o processo de atualização desta memória pressupõe a conservação de textos/contextos passados; 3) a própria concepção de cultura é proposta como resistência ao transcurso do tempo; então podemos dizer que a nossa última seção é inteiramente uma investigação da cultura ouro-pretana no sentido lotmaniano.

Por fim, é preciso assinalar que esta irreverência trazida pelo conceito de *cultura* de Lotman, sobretudo sua obsessiva insistência para que compreendamos a revisitação do passado cultural, como discurso estruturante do presente – “*la constante presencia de estados profundos, a veces muy arcaicos, de la cultura en el corte sincrónico de ésta, el diálogo activo de la cultura del presente con variadas estructuras y textos pertenecientes al pasado*” (Lotman, 1996b, p. 154) – nos autorizam a validar a tese de que o barroco se impõe como memória pancrônica no imaginário ouro-pretano.

Contra os reducionismos de uma história da cultura estanque, que ofusca a perspectiva da *longa duração* braudeliana, quisemos evidenciar aqui uma longa duração da configuração cultural proposta pelo barroco ouro-pretano, situando imageticamente, reminiscências de sua ética e de sua estética no imaginário contemporâneo dos habitantes de Ouro Preto. Assim, através das imagens que apresentamos nesta seção, é preciso denunciar que o barroco continua a estruturar as profundezas da alma ouro-pretana, à guisa da epígrafe que retiramos de Le Goff (1993, p. 25): “*uma herança propõe tanto quanto impõe*”.

Neste sentido, seriam necessárias investigações semelhantes em outros núcleos de cultura barroca, para que, a partir daí, pudesse se compreender melhor a pressão cultural que a estética barroca exerce sobre a formação do imaginário contemporâneo, e, sobretudo de modo mais amplo, lançar a questão: qual a repercussão da memória da cultura barroca na alma brasileira?

No capítulo seguinte perseguiremos as conseqüências da obsessiva persuasão barroca ao “*Pulvis es*”, que evidenciará, ainda mais uma vez, a dominação do imaginário ouro-pretano pela iconografia barroca. Mas, como o imaginário dos fantasmas – como veremos, heranças da memória barroca do “*Pulvis es*” – vai se modelizar pelo elemento aéreo bachelardiano, decidimos apresentar estas imagens em outro capítulo. Isso não quer dizer, entretanto, que os espaços barrocos deixam de subsidiar a memória da cultura ouro-pretana, como evidenciamos detidamente nesta longa seção.

É assim que, no próximo capítulo, assistiremos a uma plasticidade funcional da memória barroca, que abandonando a representação através do espaço arquitetônico, vai se fazer representar pelas narrativas de fantasmas que nascem do ar pesado e denso que paira sob Ouro Preto. É esta transferência de representação da memória barroca, do espaço arquitetônico para o espaço material das brumas ouro-pretanas, que queremos assinalar, alocando suas imagens em outro capítulo.

OS FANTASMAS DE OURO PRETO:
O AR COMO ELEMENTO MODELIZANTE
DA MEMÓRIA BARROCA

3.1 **Memória barroca:** da arquitetura eclesiástica ao elemento material bachelardiano

La conciencia, tanto la individual como la colectiva (la cultura), es espacial. (Iuri Lotman, 2000, p.112)

Não há memória coletiva que não se desenvolva num quadro espacial. O espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. (Maurice Halbwachs, 1990, p.143)

Tanto Iuri Lotman quanto Maurice Halbwachs têm como uma das noções organizadoras do seu pensamento o conceito de *memória coletiva*. Entretanto, vejamos que a aceção de “coletivo” possui diferentes representações em cada um dos seus autores.

O conceito de *memória coletiva* de Lotman se refere a uma memória textual da cultura. A idéia de coletividade está fundamentada pelos regressos e pelas atualizações dos textos que compõem a história cultural da humanidade. Vemos, portanto, uma coletividade representada na *longa duração*.

A noção de *memória coletiva* de Halbwachs, embora também adentrando ao domínio do que é supra-individual, restringe o alcance do “coletivo” à representação do grupal e do social, sem estender o conceito à dimensão temporal referendada pela história da cultura.

Prolongando os estudos da escola de sociologia francesa – enquanto herdeiro da sociologia de Emile Durkheim – Maurice Halbwachs vai alocar o domínio da lembrança (da memória) não no universo do indivíduo, mas na relação do indivíduo com os grupos sociais aos quais ele pertence: o *leitmotiv* da memória é a relação com os grupos de convívio, com as micro-sociedades de referência ao indivíduo.

Para Halbwachs (1990), a memória nasce da interatividade do indivíduo como sua família, com seus amigos, com seus colegas de profissão – em poucas palavras, através do intercâmbio com o grupo ao qual pertence o indivíduo: “*só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos*” (p. 36); “*os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais*

presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós” (p. 49). É assim que, relativizando a livre subjetividade da memória proposta por Henri Bergson em sua obra “*Matéria e memória*”, Maurice Halbwachs vai propor o controle – a conservação – da memória através do grupo social:

Para Bergson, o passado permanece inteiramente dentro de nossa memória, tal como foi para nós; porém alguns obstáculos, em particular o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos dele todas as partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completas em nosso espírito como páginas impressas nos livros que poderíamos abrir, ainda que não os abrissemos mais. Para nós, ao contrário, não subsistem, em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento, imagens completamente prontas, mas na sociedade, onde estão todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado. (Halbwachs, 1990, p. 77)

Eis que para Halbwachs, é pela lembrança gravada e acumulada na história dos grupos aos quais pertencemos, que recuperamos parte do nosso passado: a memória tem um estrato social que determina as lembranças, sendo o esquecimento atrelado à experiência estritamente individual.

Assim, comparando a acepção de “coletivo” entre a noção de *memória coletiva* de Halbwachs e de Lotman, vamos encontrar, no primeiro autor, uma conservação da memória pelo grupo ou pelas micro-sociedades que, em Lotman, vai se converter em uma acepção de “coletivo” que remete à conservação da memória pela história cultural da sociedade. Portanto, um salto quântico de circunscrição da memória, em referência à vida do grupo social (Halbwachs), para a *longa duração* do escoamento secular da história da cultura (Lotman).

Mas, como denunciam as duas epígrafes que utilizamos no início desta seção, apesar de se reportarem a coletividades bastante diversas – uma mais imediata e concreta em Halbwachs, o grupo social, e outra mais complexa e abstrata em Lotman, a cultura – os dois autores vão apresentar proposições convergentes quanto à mediação do espaço na conservação da memória coletiva; guardadas as ressalvas do que significa o “coletivo” para estes dois autores, conforme expusemos.

Juntos, Lotman – para quem a arquitetura é, também um texto, e como texto, um núcleo gerador de cultura – e Halbwachs vão defender que a memória coletiva tem o espaço como um de seus principais pontos de apoio, argumento em prol da tese que viemos defendendo no capítulo anterior, de que o espaço suscita e modeliza a representação da memória barroca ouro-pretana.

Mais curioso é que no capítulo “*A memória coletiva e o espaço*” Halbwachs (1990, p. 131- 160) vai se dedicar ao estudo do espaço fronteiriço das Igrejas na conservação da memória religiosa, insistindo na importância da arquitetura interior e exterior das Igrejas na transmissão e na perpetuação do simbolismo religioso – argumento que reforça e reitera a longevidade do barroco ouro-pretano por mediação arquitetônica.

Assim, para introduzir este capítulo, nos ocuparemos, inicialmente, em cotejar as mediações do espaço arquitetônico na *memória coletiva*, conforme discutido por Lotman (2000) no texto “*La arquitetura em el contexto de la cultura*”, justapondo-o ao referido capítulo da obra de Halbwachs, a fim de: 1) reiterar a função do espaço eclesiástico na mediação da memória barroca; 2) propor a transferência do poder de modelização do “espaço” para a “matéria”, evidenciando, assim, como o elemento aéreo bachelardiano, agindo também como um sistema de modelização, vai materializar a memória barroca ouro-pretana.

Sim leitor, neste capítulo, vamos propor uma disjunção entre a função de propagação e o poder de representação imagética – modelização – do espaço eclesiástico ouro-pretano. Se no capítulo anterior, o espaço arquitetônico tanto propagava, quanto se fazia, ele mesmo, representação imagética da memória barroca, neste capítulo, embora reiterando o poder do espaço em difundir a memória barroca, assistiremos à modelização materialista-elementar desta memória, que complementarmente a modelização espacial (arquitetônica) que descrevemos na última seção do capítulo anterior. Neste sentido, a novidade deste capítulo está em evidenciar como a hermenêutica materialista bachelardiana – sobre a qual nos apoiaremos metodologicamente – permite investigar a modelização elementar da memória barroca ouro-pretana.

Antes, porém, de enveredarmos na discussão da modelização elementar (aérea) da memória barroca, vamos reiterar a função do espaço arquitetônico na difusão – transmissão, divulgação, propagação – da memória barroca que subsidia o imaginário ouro-pretano. Voltemos à seção anterior, para, ainda mais uma vez, interrogar: por que o espaço eclesiástico é o grande difusor – transmissor, divulgador, propagador – da memória barroca?

Apesar do capítulo anterior embasar uma resposta a tal questão, Halbwachs propõe uma *sui generis* função do espaço ao situar a arquitetura eclesiástica como sede da dramatização do rito litúrgico, advindo daí a capacidade do espaço interno e externo das Igrejas em propagar e difundir a memória religiosa. É assim que as

“*verdades transcendentais do dogma*” ficam gravadas no espaço eclesiástico, que passa então a propagar e a difundir a memória da religião – em nosso caso particular, a longeva memória barroca:

Como praticamos o culto e como recebemos ensino religioso no interior desses edifícios [Igrejas], todos os pensamentos do grupo tomam a forma dos objetos sobre os quais eles concentram. Já que encontram por toda parte imagens de Deus, dos apóstolos, dos santos, e dentro num cenário de luzes, paramentos e vestimentas eclesiásticas, eles se imaginam assim e dentro desse quadro os seres sagrados e o paraíso, e transpõem para tais quadros as verdades transcendentais do dogma. A religião se expressa portanto sob formas simbólicas que se desenrolam e se aproximam no espaço: é sob essa condição somente que asseguramos que ela sobreviva. (Halbwachs, 1990, p. 157)

Se é sobre o cenário eclesiástico que se dá a projeção do drama litúrgico, então para Halbwachs, é o espaço eclesiástico que garante a longevidade da memória religiosa. E nós sabemos como o rico interior de um templo barroco – sobretudo o da São Francisco de Assis de Ouro Preto – é capaz de promover, por recorrência à dramaticidade e eloquência da iconografia lá depositada, o imaginário barroco ouro-pretano. Aliás, no esteio da proposição de Halbwachs, não é por mero acaso que Murilo Mendes (1954, p. 9) vai apontar a São Francisco de Assis, como o núcleo arquitetônico central de Ouro Preto: “*Repousemos no centro de Ouro Preto: São Francisco de Assis! Igreja ilustre, acolhe*”.

Aqui, as imagens teriomorfas – as goelas engolidoras – que estudamos detalhadamente em uma seção precedente vão transferir a eloquência de suas narrativas para todo o espaço sobre o qual se dispõem estas imagens, o que confirma a importância do espaço eclesiástico na transmissão e na conservação da memória barroca em Ouro Preto. Assim, a obsessão da iconografia teriomorfa da São Francisco de Assis torna este Templo um modelo exemplar de espaço arquitetônico teriomorfo, de maneira que, para o fiel mais sensível, a Capela de São Francisco é, por recorrência espacial, revisitação do drama da morte, do Julgamento e da condenação, como já estudamos.

À guisa da proposição de Halbwachs, é como se todas as narrativas presentes na iconografia do interior das Igrejas – e, no caso particular de Ouro Preto, nós conhecemos sua eloquência – ficassem incorporadas (no) e sintetizadas (pelo) espaço eclesiástico. É assim que o espaço das Igrejas vai assumir na discussão de Halbwachs um papel mediador: 1) do simbolismo religioso do rito e do dogma projetados no espaço; 2) da propagação e difusão, mas, sobretudo, da

sobrevivência – da longevidade – da memória religiosa, que se alimenta desta projeção espacial.

É através destas duas proposições de Halbwachs que vamos reiterar que, em Ouro Preto, o espaço interno das Igrejas engendra uma mediação transmissora e conservadora de memória barroca.

Sim leitor, em Ouro Preto, o edifício das Igrejas – uma arquitetura aparentemente decadente e inerte – comunica, continuamente, e, invisivelmente, memória barroca. Nenhum ouro-pretano passa incólume ao redor das fronteiras arquetípico-arquitetônicas que fundam a memória da cultura de Ouro Preto. Assim, já não estamos aqui no domínio de uma arquitetura que tem interesse só como patrimônio histórico, mas diante de um sistema gerador de cultura, o que nos faz pensar, à guisa de Lotman, a arquitetura enquanto um sistema modelizante do imaginário ouro-pretano, que traz à tona, sua herança – sua memória – cultural:

La cuestión se complica (y se enriquece) por el hecho de que la arquitectura se compone no sólo de arquitectura: las construcciones estrictamente arquitectónicas se hallan en correlación con la semiótica de la serie extraarquitectónica – ritual, de la vida cotidiana, religiosa, mitológica –, con toda la suma del simbolismo cultural. En esto son posibles los más diversos desfases y complejos diálogos. Entre la modelización geométrica y la creación arquitectónica real existe un eslabón mediador: la vivencia simbólica de esas formas que se han depositado en la memoria de la cultura. (Lotman, 2000, p. 105)

Vejamos que em convergência com Halbwachs, Lotman propõe um diálogo complexo e profícuo entre a arquitetura e os simbolismos conservados na memória da cultura. Sim, leitor, são os simbolismos depositados na memória da cultura que são transmitidos, difundidos e propagados pela arquitetura eclesiástica – é justamente daí, aliás, que advêm sua capacidade de agir na geração e na conservação da cultura. Neste sentido, defenderemos a conservação da memória barroca ouro-pretana através do complexo diálogo entre as narrativas imagético-simbólicas que compõem a arquitetura eclesiástica ouro-pretana, no sentido considerado por Lotman: “*se conserva el ‘espíritu’ expresado en la arquitectura, es decir, el sistema del simbolismo arquitectónico*” (p. 109).

Com isso, o espaço arquitetônico deixa de ter interesse puramente estilístico e histórico, para adquirir o poder de comunicar imagético-simbolicamente – e, diremos adiante, educar – o imaginário barroco ouro-pretano. Aqui, não nos interessam as abordagens da história dos estilos, que sistematiza, através da análise das formas, períodos e sub-períodos da história das artes: maneirismo,

barroco, rococó, etc. E quantas vezes flagramos compreensões das Igrejas ouro-pretanas, tão-somente, a partir da leitura estilística – que reducionismo e estreitamento de compreensão!

Aliás, o que estamos defendendo com esta investigação é a necessidade de justapor à leitura estilística, uma interpretação semântico-simbólica, para que os edifícios arquitetônicos das Igrejas ouro-pretanas passem a ser considerados como núcleos geradores de cultura: *“la arquitectura debe ser valorada en el marco de la actividad cultural general del hombre. Y la cultura como mecanismo de elaboración de información, generador informacional”* (p. 112). É assim que, através do pensamento de Iuri Lotman, as Igrejas de Ouro Preto, mais do que focos de análises estilísticas, devem ser consideradas as sedes, em cujas fronteiras, se revisita – se transmite e se conserva – a memória barroca, considerando sua *longa duração*.

Em consonância com este diálogo recursivo entre o simbolismo arquitetônico e o simbolismo cultural (gerador e conservador da cultura), Halbwachs vai assinalar a importância do espaço como ancoragem que dá estabilidade e equilíbrio à memória religiosa. Vejamos que Halbwachs vai defender no fragmento abaixo, a necessidade de um suporte material, que assegure a duração da memória religiosa. E como não poderia deixar de ser, este suporte material é, justamente, o espaço eclesiástico:

Um grupo religioso, mais que qualquer outro, tem a necessidade de se apoiar sobre um objeto, sobre alguma realidade que dure, porque ele próprio pretende não mudar, ainda que em torno dele as instituições e os costumes se transformem e que idéias e experiências se renovem. (...) A sociedade religiosa não pode admitir que não seja hoje igual ao que era na origem, nem que deva se transformar. Mas, como todo elemento de estabilidade faz falta no mundo dos pensamentos e sentimentos, é na matéria e sobre uma das várias partes do espaço que ela deve assegurar seu equilíbrio. (Halbwachs, 1990, p. 156)

Tomando por pressuposto a leviandade dos pensamentos e dos sentimentos humanos, Halbwachs vai procurar um suporte material para ancorar a memória do grupo religioso: o espaço. Assim, se Halbwachs acentua o desejo de permanência e de duração do grupo religioso – que tem por princípio a rejeição da secularização da sua liturgia – é para melhor defender, através da ancoragem no espaço eclesiástico, a continuidade e a constância da memória religiosa. É neste sentido que devemos compreender que: *“é na matéria e sobre uma das várias partes do espaço que ela [a sociedade religiosa] deve assegurar seu equilíbrio”*.

Para Halbwachs, a memória religiosa, querendo obstinadamente permanecer inalterada e durar, é, comparativamente com as memórias dos outros grupos, a que mais deixa evidente uma obsessão pela ancoragem espacial. Vejamos que nem a casa para a família, nem a escola para a criança, são espaços tão necessários à conservação da memória de seus grupos de origem quanto o edifício da Igreja é para a memória religiosa. Eis que na opinião de Halbwachs, o espaço eclesiástico é, para o grupo religioso, um modelo exemplar da *topofilia* bachelardiana.

Sobretudo, é o edifício da Igreja, mesmo quando visto ao longe, ou a toada dos sinos, que remetem imediatamente à arquitetura eclesiástica, que expressa a condição necessária e suficiente para que a memória religiosa permaneça e dure:

A memória de nosso grupo é também contínua como os locais nos quais parece que ela se conserva e que, sem interrupção, uma mesma corrente de pensamento religioso teria passado sob estas abóbadas. (...) Ele [o grupo religioso] dura, entretanto, e permanece o que era; nada o deixará supor que tenha mudado ou deixado de existir em algum momento, com a condição de que, durante o intervalo, os fiéis tenham passado diante da Igreja, que a tenham visto de longe, que tenham ouvido os sinos. (Halbwachs, 1990, p. 155-156)

Passar em frente à Igreja ou ouvir seus sinos: está garantida a conservação da memória religiosa – barroca – ouro-pretana, segundo a tese de Halbwachs. Isso porque em Ouro Preto é impossível não cruzar – ainda que o trajeto seja bastante curto – com nenhuma das torres das quase duas dezenas de Igrejas que se concentram no centro histórico. De outro modo, os “olhos-janelas” enxergam, o tempo todo, Igrejas – e é provável que, das janelas das casas onde residem os ouro-pretanos, se tenham sempre visões renovadas das torres que emergem da cidade.

Se a estrutura geográfico-arquitetônica da cidade orienta, obsessivamente, a visualização das torres das Igrejas, então explica-se, à guisa de Halbwachs, a duração e a permanência da memória barroca no imaginário ouro-pretano. Ademais, tomando como plausível a co-dependência postulada por Halbwachs, entre o espaço eclesiástico e a memória religiosa, então para destruir a memória barroca ouro-pretana, seria necessário destruir os Templos ao redor dos quais está situada a cidade. Querem Ouro Preto livre da herança barroca? Então, derrubem as torres das Igrejas; derrubem um a um, os núcleos geradores de memória barroca!

De tudo o que dissemos, é preciso frisar a importância do espaço arquitetônico das Igrejas enquanto ancoragem da memória religiosa – para nós, ancoragem da memória barroca – o que muito nos ajuda a defender a tese proposta por esta investigação.

Mas temos um outro importante motivo para iniciarmos este capítulo com a discussão da hipótese de Halbwachs, que propõe a necessidade de um suporte material para axializar, dar sustentação e suporte à memória religiosa. Isso porque se vamos defender aqui um elemento material como sistema modelizante da memória barroca ouro-pretana, é porque acreditamos na importância capital do meio material na modelização da memória religiosa, conforme defende Halbwachs.

Assim, o segundo motivo para iniciarmos este capítulo com a discussão do espaço enquanto suporte que promove o equilíbrio, a estabilidade, a constância e a duração da memória, é a de realizar a transposição da ancoragem mediada pelo meio material, do espaço (tese de Halbwachs), para a hermenêutica materialista que se configura na noção de *imaginação material* (tese de Bachelard).

Sim leitor, tendo considerado o espaço eclesiástico como suporte material da memória barroca, vamos agora, à guisa de Bachelard, evidenciar como um elemento material, o ar, vai representar imagético-materialmente, a memória barroca ouro-pretana. Assim, o objetivo deste capítulo é o de evidenciar, através da etnografia dos fantasmas que nascem do ar denso e pesado de Ouro Preto, mais uma vez, a *longa duração* da memória barroca ouro-pretana.

Vejamos que este poder materializador dos elementos, *a priori* bem menos evidente – mais surreal – do que o poder materializador do espaço de Halbwachs, é o recurso literário presente no conto “*Substância*” de Guimarães Rosa (1988, p. 137-142). Antes de adentrarmos à formalização teórica da imaginação materialista de Bachelard, através da sua noção de *imaginação material*, vejamos como Guimarães Rosa, evidencia, no conto “*Substância*”, a capacidade do polvilho – do amido – em materializar emoções, sentimentos, pensamentos e ações.

É assim que, imerso na imaginação da alvura, na valorização do branco implacável, Guimarães Rosa escolhe o amido como matéria-prima para materializar seu conto “*Substância*”. Nas belas e densas seis páginas que compõem o conto, a jactância da luz, materializada pelo azulado amido, vai contar a história de amor de Sionésio por Maria Exita, um amor mediado pela luminosidade da “*Substância*”. O título não é, obviamente, mero acaso. Carregado de intencionalidade, surrealizando o senso comum, a “*Substância*” vai incorporar as virtudes lucíferas do sol: “*partindo o sol nas pedras do terrível polvilho*” (p.140), para que, num segundo momento, o “polvilho-sol” possa materializar, ele mesmo, o gesto de amor da mulher amada: “*ela riu clara e quentamente*” (p. 142).

Desenvolvendo-se pela mediação de uma substância, é materializando a inundada brancura – o “*cruel polvilho, de abater a vista, intacto branco*” (p. 139), que o polvilho vai suscitar a beleza de Maria Exita: “*linda, clara, certa*” (p.139). Até mais do que, tão-somente “substancialização” da beleza da mulher, a lida com a alvura resplandecente do polvilho é que vai personificar toda existência de Maria Exita:

Ela, no seu assento raso, quando não de pé, trabalhando a mãos ambas. Servia o polvilho – a ardente espécie singular, secura límpida, material arenoso – a massa daquele objeto. Ou, o que vinha ainda molhado, friável, macio, grudando-se em seus belos braços, branqueando-os até para cima dos cotovelos. Mas, que, toda-a-vida, de solsim brilhava: os raios reflexos, que os olhos de Sionésio não podiam surportar, machucados, tanto valesse olhar para o céu e encarar o próprio sol. (p. 140-141)

Curioso é que, no conto, Maria Exita hesita a figura de silhueta arredondada, com que a imaginação masculina, corporifica a representação feminina; pelo menos, recusa a imagem de mulher de carne-e-osso, prescinde do balançar das carnes na sedução de Sionésio. Ao contrário da matéria terroso-pecaminosa, a sedução de Maria Exita vai se exercer pelo o brilho resplandecente da matéria. Então, ela é mais luz refletida pelo polvilho – é mais “polvilho-luz” que obnubila a visão – do que, realmente, corpo de mulher. Neste sentido, cabe indagar: Sionésio apaixona-se por ela (Maria Exita) ou pela sua “*Substância*”?

Mas insistamos que é sob as difrações da luz material do polvilho que Sionésio vai corporificar Maria Exita: “*socorria-a a linda claridade*” (p. 142), o que explica, talvez, as investidas de Sionésio apenas em horários de máxima incandescência luminosa: “*Demorara para ir vê-la. Só no pino do meio-dia – de um sol do qual o passarinho fugiu*” (p. 138). Maria Exita é o sol ou o sol é Maria Exita? Ficamos sem saber. É que perpassada pelo branco-luz das pedras de polvilho, são sóis luminescentes, os raios de seu olhar: “*nem espremia ou negava os olhos, mas oferecidos bem abertos – olhos desses, de outra luminosidade*” (p. 139).

Mas a materialização do corpo físico, não mais constituído de ossos, músculos e pele, mas à luz da “*Substância*” – a refletir a massa azulosa e ardente – ainda não é suficiente para que se compreenda a profundidade da mediação substancialista que Guimarães Rosa propõe em seu conto. Eis que rompendo o curso da narrativa – a encaminhar o desfecho – a substância vai operar a mediação mais complexa: a conversão de Sionésio ao amor da moça. Então que a “*Substância*” vai mediar a temerária entrega de Sionésio à paixão por Maria Exita.

Assim, se a amada é esculpida em luzes fulgurantes pela imaginação materialista do amante, em um salto quântico, é, ainda, a luz ardente do polvilho, que dirige a entrega de Sionésio ao repentino amor. Sim leitor, é pela mediação luminosa, que o amido vai desfazer as incertezas e dúvidas de Sionésio, fazendo-o assumir, conscientemente sua paixão, até então secreta, recôndita e escamoteada:

Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje, na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentados. A alumiada surpresa. Alvava. (p. 142)

É mirando o fulgor da massa de polvilho, que o pensamento atormentado – indeciso e amedrontado – de Sionésio volta ao centro-de-si, se “em-si-mesma”, torna-se parte encarnada do seu desejo de amor. A luz calcina a dúvida, de maneira que é o lume – numinoso – da massa, que impõe o desfecho ao conto.

Vejamos que é novamente, por intermédio do “polvilho-luz”, que refrata o medo de amar, que Sionésio lança o adiado convite, o desejo antigo de união à moça: *“Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho (...) E seu coração se levantou. – ‘Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?’ Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim”* (p. 142). Do início ao término, é o polvilho “coisa sem fim” que instaura coragem, calcina e seca a covardia do amante: fulgura o sentir.

Por fim, como não podia deixar de ser, é ainda, embebido do branco fulgente do amido – do amor que é alvor – que os amantes glorificam e eternizam o instante de amor compartilhado – belíssima imagem com que Rosa encerra seu conto:

Sionésio e Maria Exita – a meios olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamor. Alvor. Avançaram, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros. (p. 142)

Analisado por uma via que poderíamos denominar de “materialista”, o conto “*Substância*” evidencia a capacidade de uma substância, ou de seu reflexo, em substancializar o corpo de Maria Exita; do mesmo modo que a percepção, a emoção e o despertar de Sionésio são materializados pela luz material do polvilho. Vejamos, aqui, como uma substância é capaz de materializar: 1) cenestesia; 2) corporeidade; 3) sentimentos; 4) *enthusiasmós*; 5) reflexões; 6) atitudes/ações.

Situando uma matéria – o polvilho – como inspiradora de toda a narrativa, Guimarães Rosa – intencionalmente ou por mero acaso? – vai mostrar em “*Substância*”, um exemplo emblemático do que o químico e filósofo francês Gaston Bachelard chamou de *imaginação material* – a capacidade dos elementos da física aristotélica (água, ar, fogo e terra) em materializar a imaginação criadora:

Permitimo-nos lembrar aqui alguns livrinhos recentes em que estudamos, sob o nome de imaginação material essa espantosa necessidade de “penetração” que, para além das seduções da imaginação das formas, vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver na matéria, ou então – o que vem dar no mesmo – materializar o imaginário. Acreditamos poder falar de uma lei das quatro imaginações materiais, lei que atribui *necessariamente* a uma imaginação criadora um dos quatro elementos: fogo, terra, ar e água (...) Desde que se oferecem em série, as imagens designam uma matéria-prima, um elemento fundamental. (Bachelard, 2001c, p.7-8)

Remetendo à analogia alquímica “*fac fixum volatile*” (faça fixo o volátil), Bachelard, ele mesmo químico e alquimista, vai propor sua concepção de imaginação material como uma mediação materialista que visa dar suporte – corpo, matéria e concretude – à imaginação criadora; muito próxima à concepção do meio material – espacial – que Halbwachs admite como um dos mais estáveis suportes da memória coletiva do grupo religioso. Se o espaço materializa a memória coletiva em Halbwachs, se o polvilho materializa o amor – seus desejos e seus pavores – em “*Substância*”, assim, de modo análogo, devemos compreender que a imaginação material se propõe, como diz o próprio Bachelard, a “*materializar o imaginário*”.

Assim, adotando uma mediação substancialista tetra-elementar, a matéria vai fixar e dar concretude à imagem poética, segundo Bachelard. É o que revelam os seguintes excertos: 1) “*A matéria é um centro de sonhos*” (2001b, p. 55); 2) “*As imagens materiais substancializam um interesse*” (1990a, p. 3); 3) “*Essa substancialização condensa imagens numerosas, variadas (...) que parece que todo um universo sensível está em potencial dentro da matéria imaginada*” (p. 3); 4) “*há imagens da matéria, imagens diretas da matéria*” (1998, p. 2); 5) “*Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância (...) é preciso que ele encontre sua matéria* (p. 4); 6) “*O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material*” (p. 126).

Substancializar e substancialização – eis os neologismos que sintetizam a essência da noção de imaginação material bachelardiana. Mas vejamos que a obsessão pelo suporte materialista de Halbwachs é tão presente em Bachelard, que

o químico-filósofo vai utilizar expressões semelhantes às aquelas empregadas pelo sociólogo. É assim que, analogamente a Halbwachs, o suporte material vai significar, em Bachelard, garantia de permanência e de estabilidade:

Quando um devaneio, quando um sonho vem assim absorver-se numa substância, o ser inteiro recebe dele uma estranha permanência. O sonho adormece. O sonho estabiliza-se. Tende a participar da vida lenta e monótona de um elemento. Tendo encontrado seu elemento, vem fundir nele todas as suas imagens. Materializa-se. Cosmotiza-se. (Bachelard, 1998, p. 93)

Rememorando o *modus operandi* da alquimia de olhar e descrever o mundo através da modelização materialista, Bachelard vai revisitar o viés substancialista da imaginação, que passa a intermediar, através da matéria, a relação metafísica sujeito-mundo: “a imaginação é devolvida à sua função vital que é valorizar as trocas materiais entre o homem e as coisas” (1990a, p. 51). É neste sentido que devemos compreender que a imaginação criadora, materializando-se, cosmotiza-se.

Mas, se insistimos até aqui em evidenciar a importância do meio material – do espaço eclesiástico em Halbwachs; do elemento material em Bachelard – como mediador das relações metafísicas sujeito-mundo, é porque pretendemos realizar, neste capítulo, a migração do meio espacial de Halbwachs, para o meio substancialista de Bachelard.

É neste sentido que vamos propor, neste capítulo, a imaginação material – o “ar pesado” que materializa os fantasmas ouro-pretanos – como um interessante e *sui generis* sistema modelizante da longa memória barroca que domina a cultura ouro-pretana. Antes, porém, de enveredarmos na revelação da memória barroca que tacitamente se evidencia nas narrativas sobre assombrações, vamos nos dedicar à etnografia dos fantasmas que assolam o imaginário popular do ouro-pretano.

3.2 Etnografia dos fantasmas ouro-pretanos

Não faltava razão a quem dizia que Ouro Preto não tem habitantes, senão sobreviventes; *revenants*, espectros; visões do outro mundo e de outras épocas; sombras, fantasmas. (Eduardo Frieiro, 1981, p. 106)

Cheguei em Ouro Preto em uma manhã fria do dia 2 de Abril de 2006 com intuito de locar um imóvel para me estabelecer e, dar início à pesquisa de campo, que, a esta altura, era muito incipiente. Cansado de buscas infrutíferas, sentei-me para almoçar e agarrei o jornal “Estado de Minas” que alguém esquecerera sobre a

mesa. Era Domingo de Ramos, exatamente uma semana antes do Domingo de Páscoa. Sem querer, abri o jornal no Caderno “Gerais”. Lá estava estampado, já à chegada, o que eu consideraria, futuramente, um dos mais importantes motes do imaginário ouro-pretano: as histórias sobre assombrações.

Ocupando três páginas do Caderno “Gerais” de domingo, o jornal apresentava como manchete deste Caderno, a reportagem: “*Fantasmas de Vila Rica*”. Eram algumas histórias de assombrações, as quais, posteriormente, durante a pesquisa de campo, percebi serem narrativas obsedantes do imaginário popular ouro-pretano. Entre elas, a reportagem relatava: 1) “aparições” de vultos brancos; 2) “aparicação” de um padre-fantasma, montado a cavalo, que procurava incessantemente as chaves do sacrário que havia perdido; 3) uma procissão de defuntos-fantasmas; 4) uma missa em que só compareciam mortos-fantasmas.

As narrativas eram tão fantásticas e eloqüentes, que uma das entrevistadas, Ângela Xavier, chegava a propor: “*usufruir desse bem imaterial, não só na quaresma, que reacende os relatos, como no resto do ano*” (p. 21). Uma proposição inédita de turismo no Brasil: uma visita à fantasmagórica Ouro Preto – era isso o que Ângela Xavier propunha! Só depois descobri que tal aposta, aparentemente disparatada, fazia sentido, dada à grande incidência de histórias sobre assombrações que são narradas, cotidianamente, pelos ouro-pretanos. Desde já – e isso é preciso frisar – Ouro Preto é uma cidade que aprendeu a conviver com seus fantasmas, nem sempre pacificamente, sem assombro dos viventes.

Dentre os entrevistados – como soube posteriormente depois de ter concluído a pesquisa de campo – o jornalista que compôs a reportagem soube eleger ícones representativos da velha-guarda da história oral ouro-pretana. Estavam lá para contar suas vivências com os fantasmas, nada mais, nada menos que: Francisco de Paula Mendes, o Tito; Maria Tomás Mendes Sampaio, Dudu; Wile Ferreira; Maria Ephigênia Jerônimo Pereira e Celina Francisca dos Santos, além de Ângela Xavier e do polêmico Padre Simões. Dentre os entrevistados, a declaração de Maria Ephigênia é muito emblemática: “*só mora em Ouro Preto quem gosta de enfrentar o perigo*” (p. 23).

Curiosas, também, são as explicações que são sugeridas para as “aparições” de fantasmas em Ouro Preto. Tanto ao longo da reportagem do referido jornal, quanto mais tarde, utilizando relatos da já concluída pesquisa de campo, o que aparece em primeiríssimo lugar, em quase todos os depoimentos, é o passado de

sofrimento vivido em Ouro Preto, focando-se: 1) a injustiça e a perversidade dos crimes acontecidos no passado; 2) o suplício infligido aos escravos.

É, sobretudo a dor e o sofrimento vividos, que estruturam as “aparições” dos fantasmas no imaginário popular ouro-pretano, como lembra Taciano Jerônimo em sua obra *“Lendas, tradições e costumes de Ouro Preto”* (1967, p. 38): *“se houvesse um conhecimento minucioso de tudo, quase indescritíveis seriam os sofrimentos, as injustiças perversas, as maldades, os crimes, as lágrimas que em segredo, para sempre, Ouro Preto guarda no âmago do seu passado”*.

Interessante é que através dos relatos obtidos da pesquisa de campo, estas lembranças de sofrimento e de dor pelos crimes hediondos, rememoradas do *“âmago do passado”*, são invocadas para explicar a “aparição” dos fantasmas, considerando-se que as almas envolvidas nestes crimes, tanto as dos algozes, como as das vítimas, não alcançam a “Salvação” e permanecem vagando sob a forma de assombrações.

Isso significa dizer que, em Ouro Preto, os fantasmas são explicados enquanto “almas penadas”. Curiosamente, pelo que pudemos perceber, este termo, no contexto do imaginário ouro-pretano, diz respeito tanto às almas dos algozes que têm penas a cumprir devido ao barbarismo cometido, quanto às almas dos próprios supliciados que foram mortos barbaramente.

Neste sentido, temos aqui uma bifurcação importante na explicação das inúmeras ocorrências de assombrações em Ouro Preto que, da dor e do sofrimento dos crimes rememorados do passado, deriva para a existência das almas que foram os algozes ou as vítimas de tais atrocidades, que por conta disso, se crê, tornaram-se “almas penadas”, isto é, fantasmas. (Por conta disso, utilizaremos, doravante, indiscriminadamente, como sinônimos, os termos: fantasmas, assombrações e almas penadas).

Aliás, é justamente esta promiscuidade – muito arcaica, e portanto confusa e mal delimitada – entre “almas penadas” e “fantasmas” que Ângela Xavier (2007, p. 195) propõe como título do quarto capítulo de sua obra, *“Assombrações, almas penadas e diabos”*. Aqui intervém a questão: não seriam as “assombrações” as próprias “almas penadas”? Neste caso, talvez, a opção da autora pela repetição pleonástica – “assombrações” e “almas penadas” – no título do seu capítulo, venha reforçar a imbricação de um termo no outro, conforme é usual à cultura ouro-pretana. Ao contrário de um esforço de discriminação, entendemos que, com isso, a autora queira expressar uma contração sintética: “assombrações-almas penadas”.

Esta contração sintética “assombrações-almas penadas”, que denunciamos no título proposto por Ângela Xavier, aparece reforçada na epígrafe escolhida pela autora para sistematizar o significado das narrativas apresentadas neste mesmo quarto capítulo. Vejamos que a epígrafe escolhida remete diretamente as assombrações às almas penadas: “*à meia-noite é a hora das almas cumprirem sua sina. Ninguém deve sair às ruas depois desse horário para não perturbá-las*”.

Uma Ouro Preto que à meia-noite é interdita aos vivos; uma Ouro Preto que à meia-noite liberta suas almas penadas – eis o que diz a epígrafe escolhida por Ângela Xavier! De dia: vivos; de noite: almas penadas – eis aqui a prova cabal de que as almas penadas são as assombrações do imaginário ouro-pretano.

Para além da ocorrência das almas penadas, uma outra explicação para a grande incidência de “aparições” de assombrações em Ouro Preto é a descoberta de ossos humanos enterrados que, como dizem as narrativas, são encontrados em todos os cantos da cidade (relata-se a descoberta de ossos humanos em atividades tão usuais como: cavouca para realização de hortas ou jardins, reformas de casas, escavações para construção civil, etc.).

Quando interrogamos Ângela Xavier sobre o porquê da grande incidência de fantasmas em Ouro Preto – um dos motes mais importantes da sua obra “*Tesouros, Fantasmas e Lendas de Ouro Preto*” – eis, novamente, revisitada a imagem dos cemitérios, que traz por corolário, o terror frente à descoberta dos ossos enterrados:

Entrevistador: E como você interpreta esta questão dos fantasmas?

Ângela Xavier: É a quantidade de cemitérios, né?. Porque, entre igrejas e capelas, são vinte e uma. Então, você imagina o que tem de cemitério aqui dentro da cidade, que não tem uma área urbana (histórica) grande. Assim, Ouro Preto é inteira retalhada de cemitério. Contam que quando foram cavoucar o quintal para fazer um campinho de futebol lá na República Pif Paf, achou uma quantidade enorme de osso enterrado. Isso lá para 1950. Comprovou que ali já tinha sido cemitério. Contam, também, que onde é hoje o restaurante universitário, ao lado do Palácio, na saída para Mariana, era um hospital, e, do lado, um cemitério. Hoje, ninguém sabe disso. Antes de ser restaurante universitário, morou um sujeito lá. Esse homem contou que todo mundo que entrava lá sentia esquisito. Não ia no porão de jeito nenhum, que escutava um gemido. Um dia a casa precisou de uma reforma, e quando foram mexer, acharam aquele monte de ossos. Ouro Preto tem muita história de osso sepultado e, onde tem osso enterrado, tem barulho de gemido, corrente passando: assombração. Estas coisas ficam na cabeça das pessoas. Isso é muito comum... Daí

que vêm procissão de noite e não tem nada, missa dos mortos, cavaleiro-fantasma. Procissão carregando caixãozinho branco, cantoria... e a procissão some no ar!

Primeiro, os cemitérios, logo a seguir, os ossos enterrados: é através desta sucessão repetitiva que Ângela Xavier propõe a explicação para a ocorrência dos fantasmas em Ouro Preto. Eis que a referência aos cemitérios, o que traz por corolário a imagem dos ossos enterrados, vai explicar, na opinião de Ângela Xavier, a recorrência às assombrações no imaginário ouro-pretano.

E vejamos que não se trata aqui da opinião particular de Ângela Xavier, mas da autora falando em nome da pesquisa de campo que deu origem às narrativas que compõem o seu capítulo sobre os fantasmas. Trata-se, portanto, de Ângela Xavier sistematizando uma explicação em nome dos depoimentos recolhidos de seus entrevistados. Assim, o núcleo arquitetônico “Igreja-cemitério”, que tão bem conhecemos do capítulo anterior, vem, por ressonância da imagem macabra dos ossos humanos, lembrar que Ouro Preto, “*retalhada de cemitérios*”, é mal-assombrada.

Neste sentido, pelo que pudemos abstrair da pesquisa de campo que realizamos, a explicação da ocorrência dos fantasmas no imaginário ouro-pretano recorre a duas causas distintas: 1) almas penadas: almas de algozes e vítimas de crimes atrozes; 2) descoberta de ossos humanos devido ao sepultamento dos mortos em locais indevidos (isto é, fora dos locais *ad sanctus*), que geram mortos ignóbeis, que não se beneficiam do cuidado ritual dos vivos.

Assim, é: 1) o morto mal morto; 2) o morto assassino-cruel; 3) o morto mal sepultado que dão origem aos fantasmas que povoam o imaginário ouro-pretano. De um modo geral, o primeiro vem reclamar justiça, o segundo não obtém “Salvação” por causa do crime cometido e o terceiro vai “aparecer” aos vivos para que estes se lembrem dele e possam lhe dar os cuidados rituais devidos (lembremos que a sepultura é de fundamental importância na localização do culto aos mortos).

Aliás, estas três categorias que encontramos estruturando a modalidade de mortos que geram as “aparições” de fantasmas no imaginário ouro-pretano concorda plenamente com a proposta por Morin (1988, p. 140): “*os duplos terríveis, os duplos perseguidores, são os dos mortos mal mortos, mal cuidados ou privados de sepultura*”.

Apesar de conseguirmos sistematizar algumas explicações para a ocorrência dos fantasmas ouro-pretanos, devemos admitir que, no decurso da pesquisa de

campo, muito breves eram as incursões ao “porquê das assombrações”, em relação ao relato delas. Tantas, tantas, tantas histórias de “aparições”, ouvimos.

A impressão é de que o “ser ouro-pretano” é inseparável da vivência com os fantasmas, de maneira que o ceticismo em relação às “aparições” é interdito, é proibido, é tabu, na cultura ouro-pretana: “*minha avó, que era cética, viu a avó dela; imagina que ceticismo! O tempo todo parece que estas figuras fantasmáticas convivem com os vivos em Ouro Preto*” (Guiomar de Grammont). Uma avó cética que vê o duplo-fantasma da sua avó: o que mais é preciso dizer para que se creia que não é possível ser ouro-pretano sem ter vivências pessoais com as “aparições”?

Então, fazendo jus à forte pressão exercida pela cultura ouro-pretana em prol da visualização de fantasmas, a própria narradora, reforçando a impossibilidade do ceticismo, sendo vítima da própria contradição de que acusa a avó, vai, apesar da dúvida, narrar suas experiências com os fantasmas: “*até eu acho que vi uma coisa branca atrás da Igreja das Mercês. Não sei se é verdade, mas eu acho, até hoje, que eu vi. Estava em minha adolescência. Fiquei muito assustada!*” (Guiomar de Grammont).

Sim, leitor, o apelo à visualização de fantasmas exercido pela cultura ouro-pretana se sobrepõe ao sujeito individual: não há escapatória, não há ceticismo que prevaleça; ao contrário, o imaginário ouro-pretano sofre de um certo dogmatismo em prol das “aparições” de almas penadas. Para ser ouro-pretano, ou para se colocar como narrador do universo de Ouro Preto é necessário, inexoravelmente, relatar visões de fantasmas. É assim que Henriqueta Lisboa (*apud* Cardoso Filho, 1995, p. 72) vai narrar a experiência com as assombrações como pertencente à própria instância poética de Ouro Preto: “*Ó poesia de Ouro Preto! Em cada beco ver sombras/ que já desapareceram*”.

Do mesmo modo, para Cecília Meireles (*apud* Cardoso Filho, 1995, p. 74), em seu “*Pequeno Poema de Ouro Preto*”, mesmo o inanimado se torna representação dos fantasmas: “*O rio, a ponte,/ os bancos de pedra,/ a cruz, os santos,/ sobem de outras vidas*”. O rio, a ponte e os bancos de pedras – até o que não tem vida – é passível de se tornar alma penada-fantasma à luz da cultura ouro-pretana. Será que, com isso, Cecília Meireles não quer dizer que a metáfora obsessiva de Ouro Preto é a transmutação de qualquer coisa em almas penadas, que “*sobem de outras vidas*”?

Pelo sim, pelo não, uma coisa é certa: em Ouro Preto tanto se crê em almas penadas porque se “vê” almas penadas; quanto, ao contrário, se “vê” almas penadas

porque nelas se crê – é o que afirma Eduardo Frieiro em seu capítulo “*Ouro Preto e seus fantasmas*”:

Nas velhas cidades mineiras, quanta gente não crê ainda em aparições de almas penadas? Quantos não receiam os lugares que têm fama de mal-assombrados? (...) Muita gente crê nessas abusões e em muitas outras, só por ouvir dizer. E há também quem creia porque “viu”, ou, dá na mesma, “viu” por crer que via. É tão grande a fé de quem crê em seus próprios olhos! Quem crê em espíritos, trasgos, duendes, demônios e fantasmas, pode muito bem “encontrá-los” e “vê-los”. (Frieiro, 1981, p. 103).

Eis, dada por Frieiro, uma sistemática que explica a gênese das “aparições” fantasmas em Ouro Preto: 1) se crê porque se ouviu dizer; 2) se crê porque se “vê”; 3) se “vê” porque se crê. Esta última proposição, que implica uma inversão copernicana – que surrealiza a ocorrência dos fantasmas em Ouro Preto mais por “crença” do que por “visualização” – é particularmente interessante porque situa um novo ângulo para refletirmos sobre a questão que nos interessa responder neste capítulo. Sé é verdade que “se vê porque se crê” – se é verdade que “ver é crer” –, então devemos interrogar: por que tanto se crê em almas penadas-fantasmas em Ouro Preto? É o que pretendemos responder com a última seção deste capítulo...

Por hora, é importante frisar que: ou porque se ouve dizer, ou porque se vê, ou porque se crê, a cultura ouro-pretana é tão impregnada de fantasmas, que eles são vistos e encontrados em todos os lugares em Ouro Preto.

Por fim, tendo evidenciado a obsessão – a obsessiva crença – do ouro-pretano por almas penadas, devemos agora apresentar uma breve descrição das fontes que utilizamos para construir a etnografia dos fantasmas. Como fontes para construção desta etnografia, utilizamos ao longo deste capítulo: 1) depoimentos recolhidos durante a pesquisa de campo; 2) poesias escritas sobre Ouro Preto; 3) livros de costumes que relatam lendas tradicionais de Ouro Preto.

Dentre as fontes poético-literárias vale a pena comentar a preciosa “*Antologia poética de Ouro Preto*”, organizada por Jusberto Cardoso Filho, que compila um grande número de poemas sobre a cidade, além da monumental “*Contemplação de Ouro Preto*” de Murilo Mendes que, como veremos, soube adentrar à absconsa alma ouro-pretana, revelando os motivos profundos e secretos da obsessão desta cultura pelas “aparições” fantasmas.

Os livros de costumes são uma fonte etnográfica porque coligem um grande número de narrativas míticas sobre Ouro Preto. São fontes interessantes, porque, através deles, podemos estudar a dominância de determinados relatos sobre outros,

e, dentre as narrativas comuns, estudá-las por cotejamento com as diferentes descrições apresentadas por cada autor. É claro que o núcleo significativo de uma narrativa não muda de uma obra para a outra, mas verificamos que, por exemplo, a partir da variação do cenário de uma narrativa, é possível abstrair elementos significativos para a sua compreensão.

Também, considerando que os livros de costumes permitem trabalhar com a narrativa escrita, e, uma vez que a escrita da narrativa exige do autor um esforço de sofisticação dos contextos significativos da descrição e da narração, os livros de lendas, tradições e costumes são fontes privilegiadas para o estudo etnográfico. Dentre eles, utilizamos: 1) *“Lendas, tradições e costumes de Ouro Preto”*, de Alcebíades Taciano Jerônimo; 2) *“Ouro Preto – momentos: crônicas anacrônicas”*, de Adhalmir Elias dos Santos Maia; 3) *“Ouro Preto: verdade e lenda”*, de Maj Gustafson; 4) *“Tesouros, Fantasmas e Lendas de Ouro Preto”*, de Ângela Xavier.

O livro de Ângela Xavier merece destaque porque contempla um capítulo de quase sessenta páginas às narrativas e às imagens dos fantasmas ouro-pretanos. É a referência mais extensa e detalhada sobre as narrativas de fantasmas que conheço. Ademais, esta obra nasceu de um laborioso e atento trabalho de escuta da velha guarda da história oral ouro-pretana: o próprio Alcebíades Jerônimo, Jair Afonso Inácio, Alexandre da Silva (Vandico), Seu Humberto Cabral, Seu Tito (Francisco de Paula Mendes), Wile Ferreira, Francisco de Assis (Xerife) Maria Efigênia Jerônimo Pereira, Celina Francisca dos Santos, Efigênia Stella Pereira de Carvalho, Maria Auxiliadora Paiva, Maria Bárbara de Lima (Dona Mariazinha), Seu Dodô, Seu Sebastião, Padre Feliciano da Costa Simões, entre muitos outros.

Para além do elenco acima, os mais idosos, seus alunos de história do Dom Pedro II e do Dom Velloso lhe traziam histórias dos seus pais e avós, aumentando o repertório colecionado pela autora. É claro que, sendo contadora de histórias, Ângela Xavier fantasiou dentro das fantasias dos depoentes. Isso não subtrai valor à obra, ao contrário, aumenta sua espessura mítica, uma vez que redobra a função fabuladora que é própria do discurso mítico. Também, depois de tanto ouvir, nada mais justo do que deixar a própria imaginação fruir para inspirar o caminho mais encantado para então narrar.

Através da descrição das fontes de pesquisa de que nos valem aqui para circunscrever a etnografia dos fantasmas ouro-pretanos, é preciso situar uma diferença significativa das fontes de que vínhamos nos utilizando no capítulo anterior

para compreendermos *a longa duração* da memória barroca no imaginário ouro-pretano.

Neste sentido é preciso perceber que, no capítulo anterior, mapeamos a conservação de imagens barrocas, utilizando como fonte de pesquisa, o imaginário filosófico e artístico – artístico-filosófico – dos ouro-pretanos que tomamos como depoentes. É assim que a última seção do capítulo anterior era protagonizada por seis artistas – quatro pintores, um literato e um fotógrafo: Guignard, Gelcio Fortes, José Joaquim de Oliveira, José Roberto Grão Mogol; Pedro Nava; Edward – e por dois depoentes iniciados ao pensamento filosófico, Guilherme e Guiomar de Grammont, respectivamente, aluno e diretora do IFAC (Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto).

O que queremos salientar aqui é que se, no capítulo anterior, evidenciamos a persistência de imagens barrocas através das representações verbais e não-verbais do que poderíamos nomear de “imaginário artístico-filosófico” ouro-pretano, de modo oposto-complementar, este capítulo tem como fonte de pesquisa, o que poderíamos chamar de “imaginário popular” ouro-pretano.

Sim leitor, o que queremos, sobretudo, evidenciar neste capítulo é que a memória barroca explica também o mote mais popular do imaginário ouro-pretano: a crença em almas penadas-fantasmas. Neste sentido, principalmente o livro de Ângela Xavier, mas também as entrevistas que realizamos pessoalmente – com Seu Tito, Seu Sebastião, Dona Márcia, Dona Leca, Dona Mariazinha e Ana Maria de Paula Alves – serão fontes privilegiadas para situar a memória barroca como estruturante das narrativas mais populares do imaginário ouro-pretano: as “aparições” fantasmas.

Interessante é que já em seu livro, a partir das narrativas coligidas, Ângela Xavier diz estar ciente de ter adentrado “*ao valioso imaginário popular ouro-pretano*”. Faremos das palavras delas, as nossas, dizendo que as fontes privilegiadas deste capítulo são as narrativas de fantasmas que constituem um dos motes mais populares do imaginário ouro-pretano. Assim, aliando as fontes de pesquisa da seção anterior às fontes deste capítulo, poderemos dizer que, na construção desta pesquisa, nos utilizamos de fontes artísticas, filosóficas e populares na circunscrição do que chamamos de “imaginário ouro-pretano”.

Por fim, uma vez que o capítulo “*Assombrações, almas penadas e diabos*” do livro de Ângela Xavier é a referência mais completa das narrativas sobre fantasmas que circulam em Ouro Preto, vamos, agora, realizar um relato do conteúdo de

algumas das narrativas coligidas pela autora, as mais significativas, com o intuito de torná-las conhecidas ao leitor pouco familiarizado com o universo dos fantasmas ouro-pretanos. Mas, então a pergunta é: como selecionar as narrativas que são mais significativas, para focar nelas, o trabalho de instrução do leitor?

Fiel ao método de selecionar o que é significativo a partir da redundância e da obsedância, pela análise preliminar que realizamos do imaginário fantasmagórico ouro-pretano, fica patente a importância das narrativas que trazem as almas penadas como motivo de assombração. De fato, apesar das narrativas sobre fantasmas, coligidas por Ângela Xavier, trazerem como *leitmotiv* da assombração: 1) almas penadas; 2) sacis, mulas sem-cabeça e lobisomens; 3) demônios; é o motivo das almas penadas que estrutura a maioria das narrativas apresentadas pela autora.

Sim, leitor, 75% das narrativas de fantasmas coligidas por Ângela Xavier, isto é, doze dentre as dezesseis narrativas apresentadas, situam as almas penadas como motivo condutor do mal-assombramento. Tem razão Ângela Xavier de nomear este capítulo de “*Assombrações, almas penadas e diabos*”, porque sem a referência às almas penadas o capítulo se reduziria a quatro narrativas!

Dentre as quatro narrativas que não se referem às almas penadas, temos os seguintes temas: 1) “*Bailes no 15 de Novembro*”: a desobediência de uma jovem que quer ir ao baile é punida pelo encontro com o Diabo, que dança e seduz a desobediente; 2) “*Sacis*”; 3) “*Monsenhor Horta*”: pároco que tendo enfrentado heroicamente o demônio, era invocado como exorcista; 4) “*Mulas sem cabeça e lobisomens*”: a mula sem cabeça é explicada através de mulheres que namoram padres e o lobisomem é o sétimo filho de uma série de seis meninas, ou o filho que bate na mãe.

Como todas as outras doze narrativas vão se referir às almas penadas como o núcleo dramático – surreal e assombroso – das histórias, vamos apresentar ao leitor uma breve síntese de nove delas, tentando apreender o modo como se apresentam as almas penadas na narrativa:

1. “*Almas penadas*”: Relato geral, que descreve a ocorrência de almas penadas sempre à meia-noite e perto de cemitérios. Relata-se que as almas penadas aparecem como “sombras assustadoras” e têm como explicação o sofrimento dos escravos, dos revoltosos supliciados e o medo do Inferno exortado pela religião.

2. "*Cavaleiro misterioso*": Relato de um padre que aparece de madrugada vestindo uma batina preta e que procura desesperadamente a chave do sacrário que perdera há mais de 200 anos atrás.
3. "*Fantasmas nos templos*": Conjunto de pequenas narrativas organizadas pelo nome das Igrejas ouro-pretanas. É significativa a da Igreja do Pilar que relata os suspiros das almas penadas dos escravos que morreram tentando salvar o ouro de Paschoal da Silva Guimarães, quando a mando do Conde de Assumar, incendiou-se o que se conhece hoje por Morro da Queimada.
4. "*Aparições*": Na estrada de Saramenha, relata-se a "aparição" de Seu Alexandre a um boêmio, às três horas da madrugada, numa noite de lua cheia. Os outros dois casos relatam "aparições" de vultos enormes. O primeiro some em direção a um cruzeiro e o outro desaparece no ar depois da invocação a Nossa Senhora.
5. "*Lugares Assombrados*": Na Lagoa do Gambá relata-se: 1) ouvir gemido onde antigamente se castigavam escravos; 2) ver uma senhora negra, de pano na cabeça, fumando cachimbo. Na casa de Bernardo Guimarães relata-se barulho de chicote, correria e gemidos de dor onde, depois, descobrem-se dormentes com argolas para prender escravos.
6. "*Visão do sofrimento*": Narra visões de sensitivos que vêem escravos suplicantes e castigados na Casa de Câmara e Cadeia (hoje, Museu da Inconfidência) e na Casa dos Contos. No restaurante "Calabouço" relata-se que se viu duas mulheres negras com a boca sangrando, mostrando o alicate com que o senhor havia arrancado seus dentes.
7. "*Mulheres de branco*": Numa meia-noite fria, soldado flerta com moça de pele alva, de vestido transparente, que se mostra fantasma quando transpõe o portão e entra no cemitério da Igreja de São Francisco de Paula. Em outro relato, a descoberta de que se trata de uma alma penada se dá porque o rapaz toca o braço da moça e o vestido se esgarça, pois, lhe explica a moça, ele estava há mais de cem anos enterrado debaixo da terra.
8. "*Misteriosas mulheres de preto*": Mulher vestida de preto e de óculos escuros flerta com homem e, depois de lhe acenar, entra no cemitério da

Igreja de São José e se tranca por dentro. Em outro relato mais dramático, o homem seduzido pela mulher, adentra ao cemitério da Igreja de Santa Efigênia e, ao despi-la, percebe que se trata de uma caveira.

9. “*Festa Fatal*”: Moço flerta e acompanha uma moça, lhe emprestando sua jaqueta numa madrugada fria. De volta à casa da moça, no dia seguinte, a mãe diz se tratar de sua filha, há muitos anos, falecida. Indo à sepultura da falecida no cemitério da Igreja de Santa Efigênia, o rapaz lá reencontra sua jaqueta.

Apenas com exceção da narrativa “*Misteriosas mulheres de preto*”, na qual a “aparição” ocorre em pleno dia, em todas as outras, as “aparições” se dão perto da meia-noite ou de madrugada, geralmente com referências ao clima frio e úmido (garoa fina, proximidade de rio, noites de lua cheia, etc.). Como justificativa de tal ocorrência – meia-noite e/ou madrugadas frias e úmidas – Ângela Xavier, já na epígrafe do capítulo, sugere que este momento é opredileto para os relatos de “aparições” de almas penadas pelo ouro-pretano. Veremos mais detidamente na próxima seção as causas de tal preferência climática para a materialização das almas penadas – é que as almas penadas, para se materializarem, precisam de uma certa materialidade do ar que é conferida pelo úmido e frio.

Por hora nos interessa assinalar que, *grosso modo*, metade das almas penadas relatadas por Ângela Xavier pertencem à categoria dos mortos aos quais se infligiu suplícios cruéis, bem caracterizados nos relatos, pelos escravos martirizados pela escravidão. A outra metade das narrativas recorre à adjacência dos cemitérios para fazer representar suas almas penadas; por vezes, mais raramente, recorrendo à imagem da caveira. Tudo isso já nos é conhecido: ou são os mortos cruelmente supliciados ou é o núcleo arquitetônico “Igreja-cemitério”, que são as matrizes geradoras das almas penadas no imaginário popular ouro-pretano.

Mas, dentre as doze narrativas que tratam do tema das almas penadas no livro de Ângela Xavier, três delas são muito significativas porque redobram – por redundância, obsessão e repetição – o peculiar significado da alma penada para a cultura ouro-pretana. São três narrativas tão exemplares que delas podemos abstrair um modelo compreensivo mais profundo e complexo do significado das almas penadas para o imaginário popular ouro-pretano.

E estas três narrativas são muito populares! Eu as ouvi, todas as três, diversas vezes! Mas, a terceira delas, “*A Missa das Almas*”, me foi relatada por todos

os quinze entrevistados desta pesquisa, sem exceção. Tamanha popularidade dá plausibilidade para que consideremos a “*Missa das Almas*” como a narrativa estruturante do imaginário das almas penadas ouro-pretanas.

Como se tratam de narrativas de núcleos semânticos homólogos (isto é, que remetem recursivamente ao mesmo tema principal, gerando, por obsessância e repetição não-tautológica, uma compreensão mais profunda e complexa do tema mítico em questão) vamos apresentar ao leitor, inicialmente, uma síntese de duas destas narrativas:

10. “*Procissão das almas*”: Defronte a Igreja de São Francisco de Assis, uma bisbilhoteira ouve, certa noite, um barulho vindo da rua, semelhante ao que parecia ser uma procissão. Assomando à janela, constatou que, em plena madrugada, passava uma procissão muito concorrida, onde mulheres usavam véus brancos ou pretos na cabeça e os homens traziam pesos no pescoço ou iam descalços. Estranhando o fato, pergunta de quê procissão se trata, ao que lhe responde uma mulher que acompanha a procissão: “É a procissão das almas”. Respondendo-lhe a questão, a mulher lhe entrega uma vela acesa, ao que a bisbilhoteira emudece de espanto ao constar que a mulher da procissão não tinha rosto. Desmaiada, é encontrada por seus familiares, debruçada na janela, segurando “*um osso de canela humana*” (p. 211). Em outra versão relatada por Ângela Xavier, o reconhecimento de que se trata de uma “procissão de almas” se dá através da identificação de falecidos, conhecidos de outrora, como figurantes da própria procissão.

11. “*O fantasma do sino*”: Desde a morte de um pároco, o sino da Igreja passa a tocar todos os dias de onze e meia até meia-noite. Nisso, um forasteiro recém-chegado à cidade, se incumbe da missão de verificar, destemidamente, porque o sino tocava, fielmente, naquele horário. Às onze e meia, o forasteiro, escondido na torre, presencia um vulto que toca o sino até meia-noite e, a seguir, desce para a Igreja, se dirigindo para o altar. O forasteiro segue-o e encontra o vulto celebrando uma missa. Então acabada a missa, o padre-fantasma se aproxima dele e lhe diz: “*Deus te abençoe, meu filho, porque você foi o único que teve coragem de assistir à missa que celebrei. Eu estava devendo uma missa a uma pessoa que já morreu e a missa já estava paga. Era minha obrigação celebrar, mas alguém tinha que assistir a ela. Por isso eu voltava todos os dias, para*

pagar essa missa. Agora posso descansar” (Xavier, 2007, p. 237). Por fim, o padre-fantasma pede ainda ao forasteiro, que mande celebrar uma missa por sua alma e outra pela alma do homem a quem ele ficara devendo a missa, desaparecendo então misteriosamente. Uma outra versão desta narrativa aparece em “*Lendas, tradições e costumes de Ouro Preto*” de Taciano Jerônimo, sob o título: “*O tropeiro e sua devoção*”. Situando-se ao redor da Igreja de Santo Antônio de Glaura, um distrito de Ouro Preto, nesta versão da narrativa há também um forasteiro que chega à cidade e só encontra abrigo em uma casa mal-assombrada, oferecida por um comerciante. Aceitando, destemidamente, passar a noite no abrigo mal-assombrado, o forasteiro acorda de madrugada com festivo toque de sinos da Igreja próxima, com estourar de foguetes, banda de música e vozerio de homens e mulheres. Supondo lá encontrar uma festa, o forasteiro dá com o adro vazio e a Igreja iluminada. Adentrando ao templo vazio, um padre paramentado, pede ao tropeiro que o auxilie na celebração da missa. Terminada a missa, o padre lhe adverte que: “*há casos em que uma alma precisa de especial benefício dos vivos para concluir sua salvação*” (p. 137), e, então confessa ter morrido antes de celebrar uma missa já paga em prol da alma de um irmão falecido. Só quando o padre faz o sinal da cruz, abençoando o forasteiro, ele percebe que o rosto do padre é uma “*tristonha caveira*” (p. 139).

Em a “*Procissão das almas*”, começa a se desvelar, em profundidade, a *sui generis* “função” – mítica – das almas penadas para a cultura ouro-pretana. Como veremos na terceira seção deste capítulo, as almas penadas-fantasmas atualizam, sobretudo, a memória do Purgatório. É assim que, em Ouro Preto, as almas penadas vêm rememorar o medo que a cultura ouro-pretana sentiu – e, continua sentindo – do Purgatório, mais propriamente, o medo do sofrimento associado à expiação das culpas, exortado às alturas pela iconografia que analisamos outrora.

Neste sentido, a “*Procissão das Almas*” vai, através da fantasia mítica, rememorar a antiga “*Procissão dos Defuntos*”, que segundo Adalgisa Campos (1994, p. 319) era realizada até 1810 pela Irmandade de São Miguel e Almas de Ouro Preto. Como nos informa a autora, trata-se de uma procissão, realizada às Segundas-feiras (dia consagrado às almas do Purgatório), em homenagem às almas dos irmãos defuntos, que conforme se acreditava, expiavam suas penas no Purgatório. Vê-se daí, com a “*Procissão dos Defuntos*”, a pressão que o sofrimento

das almas do Purgatório exerceu sobre a formação do imaginário setecentista ouro-pretano, como mostraremos adiante.

Se a “*Procissão das Almas*” é uma narrativa atual que vem conclamar a memória barroca da “*Procissão dos Defuntos*”; na segunda narrativa que apresentamos, “*O fantasma do sino*”, as almas penadas vão reforçar, explicitamente, a importância dos sufrágios dos vivos em auxílio ao abrandamento, do que se acredita ser, o doloroso processo de expiação dos pecados no Purgatório.

Sim, leitor, “*O fantasma do sino*” – ou, o que dá no mesmo, “*O tropeiro e sua devoção*” – gravita em torno de uma missa em intenção de uma alma, que, pela morte súbita do pároco, não pôde ser celebrada. Como veremos com a mais popular narrativa ouro-pretana, “*A missa das almas*”, o imaginário de Ouro Preto é muito sensível à memória do Purgatório e, conseqüentemente, ao poder do sufrágio dos vivos no alívio da severidade e do tempo de expiação dos que lá padecem.

Quanto ao poder do sufrágio dos vivos em prol da salvação das almas do Purgatório, as duas versões da narrativa do padre-fantasma, relatadas por Xavier e por Jerônimo, são muito claras. E como se não bastasse o motivo exposto pelo padre-fantasma (a respeito do mistério que envolvia os dobres do sino entre onze e meia e meia-noite), na versão de Ângela Xavier, o padre-fantasma, pede ainda, ao devoto que lhe ajuda a cumprir a dívida, que ele mande rezar uma missa por sua alma e outra em intenção do irmão defunto a que se devia sua dívida. Já na versão de Taciano Jerônimo, o apelo à participação dos vivos, na remissão das penas das almas do Purgatório, é explícito: “*há casos em que uma alma precisa de especial benefício dos vivos para concluir sua salvação*” (p. 137).

Eis que através destas duas narrativas, “*Procissão das almas*” e “*O fantasma do sino*”, as almas penadas abandonam a representação por figuração – a “*aparição*” por vultos, seres etéreos ou aéreos, provindos de cemitérios – e passam a traduzir miticamente uma angústia muito antiga: o medo que a cultura ouro-pretana sentiu e sente do período de expiação das penas no Purgatório. Neste sentido, as almas penadas-fantasmas do imaginário popular ouro-pretano vão remeter diretamente às “*penadas*” do Purgatório que vêm pedir sufrágios aos vivos.

Mas não enveredaremos, neste momento, para a discussão da memória barroca que se atualiza nestas duas últimas narrativas que apresentamos. Com esta breve discussão queremos apenas demarcar que as almas penadas ouro-pretanas têm uma missão a cumprir: lembrar os vivos que as missas e as orações são imprescindíveis ao alívio dos terríveis padecimentos que sofrem as almas penadas

do Purgatório. Eis aqui que o adjetivo “penada” vai fazer referência não mais aos vultos dos mortos mal-mortos ou dos mal-sepultados, mas aos vultos que são as almas do Purgatório, que reclamam sufrágio para o alívio de suas penas.

É justamente este mote que é o núcleo organizador da narrativa “*A missa das almas*”, que como dissemos, é o relato mais obsessivamente repetido do imaginário dos fantasmas ouro-pretanos. Simplificando o cenário mais rebuscado de “*O fantasma do sino*”, a popular “*A missa das almas*” vai direto à questão. Não seria esta “densidade mítica condensada”, o que, justamente, lhe confere elevada pregnância mítica?

Carregada de significado – curta e grossa – “*A missa das almas*” é quase um “manifesto” em prol das almas do Purgatório. Mas esta objetividade curta e grossa não lhe faz perder a dramaticidade. Ao contrário, veremos que a sua eloquência narrativa, circunstanciada pelo contexto cultural do barroco ouro-pretano, eleva às alturas o tom dramático – apavorante – da narrativa.

Sim leitor, este tom dramático – apavorante – que confere eloquência e pregnância à narrativa e que é o motivo condutor da sua grande popularidade fica evidente na curiosa apreciação que Guiomar de Grammont faz de “*A missa das almas*”. Desconsiderando a potência da memória coletiva – cultural – que invade seu inconsciente individual, Guiomar não consegue se esquivar do pavor induzido pela pressão mítico-simbólica desta narrativa:

Tinha uma lenda que me assustou demais quando criança. Passava-se na Igreja das Mercês, aqui de cima. Mas me assustava tanto, que toda a vez que a gente passava na frente desta Igreja, eu colocava as mãos no rosto, para não olhar para a Igreja, porque aquilo me assustava de dia, de noite, o tempo todo. Nesta lenda, o sacristão viu que tinha movimento na Igreja, que tinha alguém tocando os sinos. E aí ele levanta e vai até a Igreja e, quando ele chega lá, é uma missa de mortos. Estavam lá todas as caveiras, assistindo missa. Esta bobagem me assustou de tal maneira que eu não conseguia mesmo parar de pensar nisso! (Guiomar de Grammont)

Uma “bobagem” que “assusta de tal maneira”: “*de dia, de noite, o tempo todo*”, não é uma bobagem! Com esta colocação, que expressa uma eminente contradição, Guiomar, talvez, quisesse dizer que o fato não era suficiente para explicar seu efeito, isto é, que a “Missa dos mortos” era uma “bobagem” frente ao apavoramento que a narrativa lhe havia infligido.

Sem se aperceber de que a memória do Purgatório – sobretudo a dos padecimentos no Purgatório – é revisitada pela narrativa, Guiomar desconsidera a pregnância, o alcance e o impacto do mito obsedante do imaginário fantasmagórico

de Ouro Preto. Sofrendo pelo “efeito mítico” – ou melhor dizendo, cooptada pela “*eficácia simbólica*” (Lévi-Strauss, 2003, p. 215-236) – da “Missa de mortos”, Guiomar teme sem saber porquê. Obnubilada, em vertigem pelo terror rememorado miticamente, o frágil inconsciente biográfico (individual) de Guiomar é subjugado e engolido pelo significado profundamente ancestral e cultural da “Missa dos mortos”.

Frente ao poder de ressonância da narrativa mítica, que traz à tona a memória da cultura ouro-pretana, Guiomar não passa incólume. Dominada pela avalanche de significados arquetípico-culturais trazidos por repercussão desta narrativa, Guiomar sofre suas conseqüências, ainda que desconheça suas causas.

Mas as conseqüências da *eficácia simbólica* do mito não param no terror manifestado por Guiomar. Para além do pavor, a repercussão da “Missa dos mortos” vai produzir as próprias almas penadas que vão “aparecer” diante Guiomar. Assim não é mero acaso que, no mesmo lugar onde a entrevistada mais sente a memória do Purgatório revisitada pela narrativa, é justamente onde lhe sucede a “visualização” de fantasmas.

Sim, leitor, é a mesma Igreja das Mercês de Cima – aquela em que a depoente: “*colocava as mãos no rosto, para não olhar a Igreja, porque aquilo me assustava de dia, de noite, o tempo todo*” – que vai mediar a “visualização” de fantasmas por Guiomar: “*eu acho que eu vi uma coisa branca atrás da Igreja das Mercês*”.

É que mobilizada de terror pela “Missa dos mortos” da Igreja das Mercês, Guiomar vai lá mesmo produzir, para garantir a veracidade mítica, almas penadas. Assim, é curioso que Guiomar veja almas penadas, exatamente onde, na narrativa, as almas penadas clamam pelo não-esquecimento do sufrágio dos vivos. Se lembrarmos que para o imaginário ouro-pretano, “ver é crer”, daí então podemos abstrair uma boa equação para explicar a freqüência de “aparições” de fantasmas em Ouro Preto: “crê-se miticamente, então vê-se fenomenologicamente”.

Mas, para além do poder de repercussão de “*A missa das almas*” sobre Guiomar, insistamos, ainda, uma vez mais, no quilate “coletivo” desta narrativa. Narrada tanto na obra de Ângela Xavier, como por Maj Gustafson (“*A lenda da missa dos mortos*”) e também por Adhalmir Elias dos Santos Maia (“*A missa das almas*”), vamos considerar esta narrativa como “*metáfora obsessiva*” (Mauron, 1988) do imaginário das almas penadas que afligem o ouro-pretano.

Assim, considerando este duplo reforço recursivo “pregnância mítica” ↔ “poder de mobilização do coletivo” – em que a causa e a conseqüência são

revertíveis uma à outra – vamos cotejar as três versões escritas da narrativa mais freqüente do imaginário dos fantasmas ouro-pretanos:

12. “*A missa das almas*”: Na versão de Ângela Xavier, que se passa em uma noite fria, o sacristão da Igreja das Mercês de Cima, João Leite, é despertado pela reza de uma ladainha e pela iluminação que vinham da capela-mor. Assustado, julgando ter perdido a hora para a missa das seis, o sacristão, ao adentrar ao templo, encontra um padre devidamente paramentado que celebrava a missa de costas para os fiéis como era de costume. Já neste momento, João Leite estranha a magreza e a nuca muito branca e lisa do padre, bem como as túnicas compridas e pretas dos fiéis que enchiam a nave da Igreja. Ao final da cerimônia, quando o padre se vira para os fiéis para a saudação do ritual, o “*Dominus vobiscum*” [“*O senhor esteja convosco*”], o sacristão percebe que o rosto do padre era uma caveira e que os fiéis eram esqueletos vestidos de mantos pretos, que então caminhavam em direção à porta da Igreja que dava para o cemitério. A versão narrada por Maj Gustafson é muito semelhante à versão de Ângela Xavier, exceto por dois detalhes: 1) a narrativa aparece mais precisamente datada em uma noite fria e chuvosa de Setembro; 2) o sacristão é acordado por vozes estranhas que cantam “*Deus vos salve*” (p. 65). Também a versão narrada por Adhalmir Maia é muito semelhante à versão de Ângela Xavier, ressaltando-se algumas passagens dignas de nota: 1) a missa ocorre às cinco horas de uma madrugada hiberna; 2) o sacristão não é acordado pelo barulho de vozes na nave, mas pelo dobre dos sinos da Igreja, o que remete ao sincretismo, já apontado, com a narrativa “*O fantasma do sino*”; 3) o reconhecimento do caráter extraordinário da missa se dá por alusão à imagem macabra do padre-fantasma, que a todos mostra a “*caveira de seu rosto, descarnada*” (p. 20); 4) o comentário do autor ao final, que reforça a mensagem mítica da narrativa: “*Era a Missa das Almas, a que só devem assistir os que daqui partiram para o encontro com o Senhor, e que ainda têm um laivo de esperança em encontrar a bem-aventurança prometida*” (p. 20).

Eis que, em “*A missa das almas*”, uma horda de almas penadas do Purgatório é flagrada assistindo à missa: para lembrar aos vivos que os mortos precisam de orações e missas em prol das suas almas. Isto significa que o aparecimento extraordinário das almas penadas em “*A missa das almas*” é uma lição didática que

cumpra a função de lembrar, aos vivos, a importância capital dos sufrágios pelos mortos. Sufrágios estes que se acreditou abreviarem as dores, os padecimentos e o tempo de permanência no Purgatório.

Para além da própria narrativa, cujo núcleo semântico gravita em torno dos mortos acompanhados de um padre-fantasma, que, juntos, vão celebrar uma missa em intenção às “suas” próprias almas, há outras evidências de que as almas estão, através da celebração da “*Missa das almas*”, em busca desesperada por salvação.

Isso pode ser evidenciado, por exemplo, quando Maj Gustafson narra o despertar de João Leite, não por uma ladainha qualquer como o faz Ângela Xavier, mas por uma ladainha específica: “*Deus vos salve*” (p. 65). Do mesmo modo, o comentário final de Adhalmir Maia reforça que a esta missa peculiar: “*só devem assistir os que daqui partiram*”, e, sobretudo, aqueles “*que ainda têm um laivo de esperança em encontrar a bem-aventurança*” (p. 20) – isto é, os que estão no processo de “Salvação”, mas que lá ainda não chegaram.

Então é que devemos interrogar: que espaço imaginário é esse que contém uma “reserva de almas” em processo de “Salvação”? Não há dúvidas: as almas penadas mais populares do imaginário ouro-pretano são as almas penadas provenientes do Purgatório, que desesperadamente anseiam por “Salvação”.

Uma narrativa em que há: 1) almas penadas, que depois de assistirem missa, retornam ao cemitério; 2) recorrência ao núcleo arquitetônico “Igreja-cemitério”; 3) representação de um padre-fantasma, como “padre-caveira”; 4) recorrência à imagem da caveira descarnada como descrição do padre-fantasma: “*mostra a todos a caveira de seu rosto, descarnada*” (Maia, 1987, p. 20). Tudo isso é reminiscência da memória barroca relacionada à iconografia macabra (ilustração 12) e às angústias frente ao Purgatório, como veremos, mais detidamente, na última seção deste capítulo.

Enfim, por tudo isso, é preciso discordar de Frieiro (1981, p. 106) quando o autor diz que: “*os fantasmas não primam pela originalidade. São os mesmos em quase todas as partes*”. Em Ouro Preto, isso não ocorre. Os fantasmas ouro-pretanos reclamam obsessivamente uma identidade. Pelas três últimas narrativas que analisamos, das quais “*A missa das almas*” é a grande síntese, os fantasmas ouro-pretanos reclamam ser reconhecidos, obsessiva e incisivamente como almas penadas do Purgatório, em busca desesperada por “Salvação”.

Neste sentido, a partir de cada uma das três narrativas que apresentamos é possível se desvelar uma das facetas deste núcleo mítico que faz dos fantasmas,

representações diretas das almas penadas do Purgatório, ansiosas por “Salvação”:

- 1) A “*Procissão das almas*” rememora a “Procissão dos defuntos”, que até 1810, consagrava as segundas-feiras às almas do Purgatório;
- 2) “*O fantasma do sino*” traz do Purgatório um padre-fantasma, com o único objetivo de que este possa pagar sua dívida com a celebração de uma missa por um irmão falecido, missa esta que havia sido paga, mas não celebrada;
- 3) Em “*A missa das almas*” as próprias almas penadas vêm rezar para suas próprias almas que padecem no Purgatório.

Eis aqui sintetizado o material etnográfico que, segundo nossa pesquisa de campo, melhor circunscreve o riquíssimo universo das almas penadas que assolam o imaginário ouro-pretano.

Isso feito, é preciso voltar às três versões que cotejamos de “*A missa dos mortos*”, para interrogar: por que o cenário de uma “noite fria” é uma constante nas três versões da narrativa? Será que a “noite fria” tem algum papel na “aparição” das almas penadas que dão vida aos relatos que apresentamos?

Neste sentido, lembremos que, para além da adjetivação simples de Ângela Xavier, Maj Gustafson aperfeiçoa a caracterização da noite da “*Missa dos mortos*”, de modo que não basta descrevê-la como uma “noite fria”, mas uma “noite fria e chuvosa de Setembro”. Aprimorando ainda mais a descrição do cenário desta narrativa, Adhalmir Maia vai caracterizar a ocorrência da “*Missa das almas*” “entre quatro e cinco horas de uma madrugada hibernal”.

Uma “noite fria”, uma “noite fria e chuvosa”, uma “madrugada hibernal” – noite, madrugada, frio e umidade – o que estas inferências climáticas têm a nos dizer? Para responder à questão, é preciso que nos detenhamos em contemplar a peculiar atmosfera brumosa que cobre Ouro Preto. Sim leitor, vamos postergar o aprofundamento das reminiscências barrocas que produzem os fantasmas ouro-pretanos, para analisar um outro determinante da ocorrência dos fantasmas: a sua materialização pelo “ar pesado” que paira sobre Ouro Preto.

Isso significa dizer que, por hora, abandonaremos a via de produção de fantasmas, abstraída pelo epíteto “ver é crer”, para estudar o seu reverso, “crer é ver”. Isso porque, com tudo o que dissemos, seria difícil imaginar que a projeção da memória barroca sob um cenário ensolarado, de clima seco e de céu aberto, pudesse gerar as “aparições” de fantasmas. A imaginação jamais poderia criar fantasmas em uma atmosfera límpida, clara e seca!

Sim, leitor, há necessidade de uma atmosfera peculiar para que a memória barroca possa se vestir – fantasiar – da representação fantasmagórica. Neste

sentido, passaremos agora à descrição de como a atmosfera brumosa ouro-pretana – saturada de um ar pesado e material – é o cenário propício para modelizar a memória barroca, criando as “aparições” fantasmas.

Sem este clima peculiar, mesmo sob a mais drástica pressão da memória barroca, é provável que a cultura ouro-pretana não exibiria suas tão afamadas almas penadas-fantasmas. É assim que o estudo da matéria aérea se faz condição *sine qua non* para a compreensão fenomenológica dos fantasmas ouro-pretanos.

3.3 O “ar pesado” como elemento materializante dos fantasmas ouro-pretanos

A neblina, roçando o chão, cicla, em prece,
Como uma procissão espectral que se move...
(Olavo Bilac, *apud* Cardoso Filho, 1995, p. 48)

Encobre, Ouro Preto, encobre
Teus espectros familiares,
Tuas pobres almas penadas,
No centro da cerração.
(Murilo Mendes, 1954, p. 165)

Na poesia “*Vila Rica*”, Olavo Bilac sintetiza poeticamente o que pretendemos abordar neste capítulo. São os “rastros de neblina” de um “ar denso” que cria, imagetivamente, a “*Procissão das almas*” de que tanto falamos na seção anterior. Sim, leitor, a “*Procissão das Almas*” tem sua razão de ser para além do incentivo da memória barroca: a “aparição” das “*procissão espectral que se move*” é materializada pela “neblina roçando o chão” – espécie peculiar de “ar pesado” que, em certas ocasiões, baixa sobre Ouro Preto.

É justamente este “ar espesso”, este “ar denso”, este “ar pesado”, que sofre incisiva ação da gravidade – que baixa, que “roça o chão” – é que vai materializar os fantasmas ouro-pretanos. Desconhecido do morador da cidade metropolitana que vê apenas névoas químicas – produto da “inversão térmica” ou do “*smog* fotoquímico” causados pela poluição –, o cidadão não chega a ver de fato a imagem poética de Olavo Bilac.

É preciso ter visto outras brumas para além da névoa química da cidade; é preciso ter conhecido o *fog* ouro-pretano – bem definido por Guiomar de Grammont por “*nublado branco que cobre as coisas*” – para que se possa “ver”, em ato, a “*procissão espectral que se move*” de Bilac. Só então o leitor poderá compreender

que a verossimilhança da *“Procissão das almas”* pertence, para além da reminiscência da memória barroca, à atmosfera brumosa ouro-pretana.

Sobretudo, é preciso inventar palavras, é preciso cunhar uma expressão eminentemente mineira para explicar a criação de fantasmas pelo “ar pesado” caracteristicamente ouro-pretano. É assim que o mágico-de-palavras, Guimarães Rosa (1970, p. 246), vai descrever Minas colonial, ou seja, as antigas cidades mineradoras: *“ante a fantasmagoria alva da corrubiana”*. Repitamos: *“ante a fantasmagoria alva da corrubiana”* – está tudo dito: é a corrubiana (variação de corrupiana, “corrupio” + “ana”) que vai produzir a *“fantasmagoria alva”* que se vê em Ouro Preto. Sim, leitor, a corrubiana tinge de alvo, e é através desta alva tintura evanescente – que se esvai e que se reforma pelo movimento do ar – que se produzem, imageticamente, os fantasmas.

Mas o mistério das palavras escolhidas pelo mágico não pára por aí. Escolhendo a “corrubiana” para materializar a *“fantasmagoria alva”* das assombrações, Guimarães Rosa vai se utilizar de um neologismo especificamente mineiro para o fenômeno meteorológico que consiste no aparecimento de neblina frígida – do “ar pesado” – em regiões montanhosas, acompanhada de vento sueste. Está explicado: a “corrubiana” sendo um “ar pesado” – sendo um ar saturado de tintura alva; portanto, pronto para tingir – é quem vai materializar a “aparição” dos fantasmas ouro-pretanos.

Mais interessante ainda na opção por este neologismo é a variação de “corrubiana” como “corrupiana”, que, tendo sua raiz em “corrupio”, deriva etimologicamente do verbo “correr”. Corrubiana, corrupiana, corrupio, correr: o que esta cadeia semântica tem a nos dizer? Esta cadeia semântica vai, por assonância etimológica, desvelar o tipo peculiar de neblina a que se refere Guimarães Rosa. Assim, a corrubiana é, especificamente, uma “neblina que corre”.

Neste sentido, é a neblina sob movimento – é a neblina dinamizada pelo movimento – que é capaz de materializar tanto a *“fantasmagoria alva”* quanto a *“procissão espectral que se move”*. Isso significa dizer que é necessário associar dinamismo – vento sueste – à neblina, para que então a magia dinâmica da corrubiana dê sentido às criações poéticas de Guimarães Rosa e de Olavo Bilac.

Corrupiar, correr, mover, dinamizar – eis aqui as características de um tipo peculiar de ar que gera as assombrações em Ouro Preto. É justamente este “ar fugidio”, este ar dinamizado pelo movimento, que gera, em um expectador prenhe de

reminiscências barrocas, as tão afamadas almas penadas-fantasmas do imaginário ouro-pretano.

É que para gerar a imagem difusa e fugaz – a imagem eminentemente fantasmagórica – é, absolutamente necessário, o movimento, com também defende Bachelard (2001c, p. 202): “*poderíamos enunciar, como verdadeiro postulado da imaginação material e dinâmica, a seguinte proposição: ‘aquilo que é difuso nunca é visto na imobilidade’*”.

Sim, leitor, os vultos, as “aparições”, os fantasmas são tanto efêmeros, quanto difusos, o que torna necessário um ar em movimento para dissipar – para criar mutações rápidas – nas configurações de névoas que os formam. Se a razão de ser das “aparições” – termo muito preciso, como veremos – é “aparecer” e, logo depois, “desaparecer” no ar; então é necessário, obrigatoriamente, um ar dinâmico para criá-las e, rapidamente, desfazê-las.

Lembremos dos relatos recolhidos sobre assombrações, que o mais corriqueiro era a descrição do desaparecimento dos fantasmas por referência à dissipação no ar. “*Dissipou-se no ar como uma leve neblina*”; “*subverteu-se e desapareceu no ar*” – eis aqui as expressões utilizadas por Frieiro (1981, p. 105) para comunicar as “aparições” e os desaparecimentos dos fantasmas ouro-pretanos. É que a imagem dos fantasmas só é viva, real e verossímil na dinâmica da desmaterialização, da dissipação e do esvaecimento.

Neste sentido, para circunscrever a fenomenologia dos fantasmas ouro-pretanos, utilizaremos a noção de *imaginação dinâmica*, desenvolvida por Bachelard principalmente em “*O ar e os sonhos*”. Nesta obra, Bachelard vai conceituar sua noção de *imaginação dinâmica* como uma exaltação à mobilidade do mais leve dos elementos materiais: “*a mobilidade é a riqueza mesma da substância leve*” (p. 47). Assim, defendendo a mobilidade do elemento aéreo como produtora (deflagradora) de imagens, Bachelard vai precisar sua noção de *imaginação dinâmica*, quando: 1) “*é o movimento que cria a visão*” (p. 44); 2) “*o movimento cria o ser*” (p. 233); 3) “*a imagem é deduzida do movimento*” (p. 95).

É justamente por intermédio deste dinamismo que gera, em si, imagens, ou ainda, através da concepção de *imaginação dinâmica* bachelardiana é que vamos compreender as “aparições” dos fantasmas ouro-pretanos. Sim leitor, a imagem dos fantasmas é prenhe de leveza dinâmica. Só com o ar, só quando “*o movimento supera a substância*” (p. 9), é que os vultos podem se materializar. É que vivendo de um paradoxo, para materializar um vulto, precisamos do menos material dos

elementos, até porque, um vulto materializa-se – isto é, se faz imagem – desmaterializando-se.

Assim, é porque “*as imagens do ar estão no caminho das imagens da desmaterialização*” (p. 13), que o ar é o elemento ideal para materializar a configuração evanescente, indefinida, difusa e fugaz que cria a imagem de um fantasma. É por isso que creditaremos ao elemento aéreo – ao elemento das “*exuberâncias dinâmicas*” (p. 269) – o poder de materializar fantasmas.

Fantasma: ser difuso, ser fugaz, ser efêmero, indefinido, que se dissipa, que se evapora, que se esvaece, que se desfaz, que desaparece, que vira neblina, que vira ar – tudo isso é produto de criação da *imaginação dinâmica* do ar bachelardiano.

Mas o ar límpido e puro, ainda que carregado de dinamismo, não é capaz de materializar fantasmas. Ninguém imagina em uma aragem límpida, a silhueta de um vulto; ninguém vê no vento imaterial, a imagem de uma “aparição”. Assim, se viemos até aqui evidenciando a mobilidade do elemento aéreo como motivo condutor da imagética dos fantasmas, teremos de considerar, agora, um novo determinante do ar ouro-pretano que é fundamental à materialização das “aparições”: sua densidade, seu peso, sua espessura e sua turbidez.

Sim, leitor, o ar ouro-pretano não é tão leve e dinâmico como o ar de Bachelard. Há nele uma materialidade que pesa. Há nele uma turbidez que é material, que se rebela contra os excessos da desmaterialização. Assim, circunstanciaremos o ar ouro-pretano na contramão da libertação da matéria pretendida pelo ar de Bachelard: “*no reino da imaginação, o ar nos liberta dos devaneios substanciais (...). Liberta-nos de nosso apego às matérias*” (p. 136).

Isso significa dizer que o ar essencialmente leve e dinâmico de Bachelard – um ar imaterial, quase um éter – não é capaz de materializar as “aparições” fantasmas. Neste sentido diremos que o ar ouro-pretano, mais material do que o ar leve e livre de Bachelard, exercerá seu poder de materializar fantasmas através da oscilação entre a *imaginação dinâmica* e a *imaginação material*. Com isso queremos assinalar que é preciso considerar tanto a qualidade dinâmica, quanto à qualidade material do ar ouro-pretano, na materialização dos fantasmas.

É justamente esta qualidade material do *fog* ouro-pretano, prestes a tingir de alvo, prestes a se interpor e fazer desaparecer o mundo físico e real – é justamente esta densidade alvo-colorante das brumas ouro-pretanas – que é poetizada por Murilo Mendes na segunda epígrafe que utilizamos para iniciar esta seção.

Através desta segunda epígrafe estabeleceremos um divisor de águas entre a qualidade dinâmica do ar de Bachelard – imprescindível na produção da mobilidade que configura a imagem da “*procissão espectral que se move*” de Olavo Bilac – para abordar então uma qualidade oposta e complementar do ar ouro-pretano, que se reconhece por sua densidade, seu peso e sua turbidez material. Neste sentido, justificamos a utilização da denominação “ar pesado” – que é sinônimo de “ar denso”, “ar material” e “ar espesso” – como título desta seção.

Assim, contra-balanceando os excessos da dinâmica de desmaterialização aérea de Bachelard, o ar ouro-pretano narrado por Murilo Mendes na poesia “*Acalanto de Ouro Preto*” é um ar que obnubila, que obumbra, que obscurece, que tolda, que turva e que cega – ou que, como repete, obsessivamente, o próprio poeta, “*encobre*”: “*Encobre, Ouro Preto, encobre/ Teus espectros familiares, / Tuas pobres almas penadas,/ No centro da cerração*”. Eis aqui um ar denso, que gera, no seio de sua densidade, uma tintura alva que a tudo vai encobrir. Sim leitor, uma densidade que tinge por saturação material caracterizará o ar ouro-pretano pelo seu poder de encobrir, mais do que pelo seu poder de se desmaterializar.

Se o ar de Murilo Mendes “*encobre os espectros familiares e as pobres almas penadas no centro da cerração*”, é porque o ar ouro-pretano é, também, um “ar cerrado” – um ar denso, espesso, compacto – que a tudo vai cerrar, tapar, encobrir. Eis que nem os fantasmas escapam da “*cerração que cerra*” de Murilo Mendes. Obnubiladas pela densidade alvo-colorante da cerração, até mesmo as almas penadas vão se encobrir pelo ar espesso, característico da atmosfera ouro-pretana. Vejamos – e, reiteremos –, aqui, que tanto um ar puramente material quanto um ar puramente dinâmico bloqueiam a imaginação na criação imagética dos fantasmas.

Mas se vamos insistir agora na qualidade material do ar ouro-pretano é porque a densidade do ar é algo pouco usual e comum aos olhos dos habitantes da planície ou das cidades industrializadas, cujos climas não proporcionam à imaginação um contato cenestésico com as brumas materiais. Por conta deste vício citadino de ver vamos conduzir o leitor ao cenário climático-meteorológico ouro-pretano para que, deste modo, o leitor possa se apropriar da argumentação fenomenológico-materialista que estamos desenvolvendo nesta seção.

Inicialmente, para situar este peculiar “ar material” ouro-pretano, vamos recorrer a uma metáfora poética retirada do poema “*Ouro Preto*” de Emílio de Moura (*apud* Cardoso Filho, 1995, p. 75): “*Que frio!/ A neblina rói a paisagem*”. Uma neblina

que “*rói a paisagem*”, que bela imagem para nos fazer ver, e, assim sendo, compreender imagetivamente a “cerração que cerra” de Murilo Mendes.

Mas o leitor que precisa ver imagens visuais para nelas crer; o leitor menos imaginativo, aquele que não faz da imagem poética uma imagem visual, pode ver, de fato, a “cerração que cerra” de Murilo Mendes ou a neblina que “*rói a paisagem*” de Emílio de Moura na bela fotografia de Edward Zvingila.

Estávamos em Janeiro, precisamente no onze de Janeiro de 2007. Haviam me dito que a corrubiana ocorria tanto no inverno, quanto no verão. Dias atrás, eu havia dito ao Edward que não me parecia possível sua ocorrência em pleno verão. Ledo engano. Para minha sorte e para sorte do leitor, o dia onze amanheceu sob a corrubiana. Então percebendo que o “céu tinha baixado”, Edward acordou-me cedo, e, já às cinco e quarenta e quatro daquela manhã, sobre o mirante do Morro de São Sebastião, ele nos dá as belas ilustrações 51 e 52.

Nelas, desvela-se um novo artifício à disposição do fotógrafo: a possibilidade dele manipular artificialmente a cor, a luz e o brilho, o que amplia e complexifica o poder de conotação da mensagem fotográfica. Neste sentido, a arte de Edward (ilustração 51 e 52) exige determinadas cores e luzes que, se não estão disponíveis naturalmente, devem ser produzidas artificialmente, revelando-se, daí, um incisivo e renovado poder do fotógrafo de conotar o real.

Mas que belo efeito este artifício nos dá, passível de ser submetido à análise, inclusive. Sim leitor, a análise de uma imagem fotográfica deve levar em conta os artifícios de que o fotógrafo dispõe tecnicamente para conotar a cena exibida, isto é, o eminentemente real. Assim, vejamos que, na ilustração 51, o tom azulado artificialmente produzido aumenta a materialidade da cerração. Então, através deste artifício, a fotografia escapa à perspectiva do “*analogon perfeito*” (Barthes, 1990, p. 12), para nos revelar, conotativamente, a “neblina roendo a paisagem”.

Talvez seja esta a intencionalidade de Edward com a escolha do falso azulado: este tom eleva a opacidade da cerração, e dela faz um exemplo emblemático de tintura alquímica, que vai tingindo de alvo, o cenário da cidade. Aumentando artificialmente – azuladamente – a espessura do ar que se desenha entre a paisagem e o observador, a “cerração que cerra” de Edward faz compreender as metáforas poéticas de Murilo Mendes e de Emílio Moura.

A fotografia que compõe a ilustração 52 foi realizada dois minutos após a 51. Foi tempo suficiente para Edward posicionar sua teleobjetiva à espera da massa compacta de ar que prenunciava corroer o cenário ao redor do adro da São

Francisco de Assis. À entrada da própria *“fantasmagoria alva da corrubiana”*, Edward dispara sua câmara e nos presenteia com um belo “Templo-fantasma” (ilustração 52).

Como estamos discutindo a pertinência de uma análise frente aos artifícios de conotação da mensagem fotográfica – por imposição de cores e luzes artificiais – antes de retomar a discussão da ilustração 52, peço ao leitor que reveja a ilustração 51. Repare, leitor, como a névoa artificialmente tingida de azul, clareia e alegra o cenário da ilustração 51. Enquanto na ilustração 51, a mística névoa claro-azulada parece benfazeja porque é lucífera; o branco e preto – o cinza que se funde ao olhar – dá uma lugubridade luciférica à ilustração 52.

É que a ilustração 52 – representação conotada de um “Templo-fantasma” – é tétrica demais para que Edward tenha optado por aumentar-lhe a luz, tingindo-a de azulado. Ao contrário, o fotógrafo reforça artificialmente o tom cinza-esbranquiçado que a obscurece, a obnubila e a obumbra. Eis, maravilhosamente representada a “São-Francisco-de-Ouro-Preto-fantasma”, sob a difusa luz impressionista, como se tivéssemos diante de uma pintura a óleo.

Mas o que é, sobretudo preciso dizer é que, na fotografia 52, as brumas quase fúnebres que encobrem a São Francisco de Assis – fortemente conotadas pela sombra-luz produzida artificialmente por Edward – dramatizam a imagem. É que com o obscurecimento cinza-esbranquiçado, Edward “fantasmagoriza” o templo.

Representando a imponente São Francisco de Assis como uma Igreja-fantasma, com a ilustração 52, entendemos visualmente a metáfora poética do poema *“Ouro Preto”* de Manuel Bandeira: *“Pedras... templos que são fantasmas ao sol-posto”* (apud Cardoso Filho, 1995, p. 64). Não Manuel Bandeira, pela lente de Edward, os templos são fantasmas mesmo ao amanhecer!

Mas me colocando como receptor desta imagem – fenomenologicamente, à luz de Bachelard – penso que a mensagem artificialmente produzida e fortemente conotada da ilustração 52 é bem mais cruel do que o “Templo-fantasma” poetizado por Bandeira. A mim, pelo menos, a névoa branco-acinzentada da ilustração 52 inunda com um terror particular. Mergulhado no adro aéreo criado por Edward, vejo, em imagem visual, a metáfora poética do dramático *“A lua de Ouro Preto”* de Murilo Mendes (1954, p. 143): *“Lua no adro./ De São José./ (...) / Um vento espesso/ De terra e morte/ Em sua roupagem/ Nos recolherá”*.

Sim leitor, a ilustração 52 parece-me ter filiação com a morte. É como se o “vento espesso” criado por Edward – através da exacerbação do lívido cinza-

esbranquiçado artificialmente produzido, que dá ao ar da ilustração 52 uma materialidade sombria e lúgubre – fosse realmente de “*terra e morte*”. É como se o “vento espesso” de Edward estivesse realmente à iminência de nos “recolher”.

Terra e morte: cemitério; um adro aéreo: cemitério; que nos recolherá: cemitério – eis o que me traz o “vento espesso” de Edward (ilustração 52) traduzido pela poesia de Murilo Mendes. Eis que, pela tradução artística, duplamente recursiva, entre a imagem poética e a imagem fotográfica, Murilo Mendes e Edward conversam frente-a-frente.

E como são convergentes as mensagens das duas imagens! Parece até que Edward leu Murilo Mendes antes do seu ensaio fotográfico, o que não aconteceu. Edward e Murilo Mendes são estranhos um ao outro. Assim, se estas duas imagens de fontes tão díspares exibem significados redundantes é porque elas adentram à profunda matriz imagética que configura o núcleo arquetípico-cultural de Ouro Preto.

Neste sentido, unidos – Edward e Murilo Mendes – por intermédio da imagem arquetípico-cultural, vamos defender que a materialidade quase terrestre do ar ouro-pretano, bem definida por “*vento espesso de terra e morte*”, é o verdadeiro agente materializador das tão afamadas “aparições” fantasmas de Ouro Preto.

Vejamos que, já na poesia de Murilo Mendes, não sabemos bem – ficamos em dúvida – se o “*vento espesso*” não é uma metáfora elementar para o fantasma da morte que “em sua roupagem, nos recolherá”. Sim, leitor, este pigmento branco-acinzentado que a tudo apaga, que a tudo faz desaparecer, remete diretamente ao fantasma da morte, que, um dia, também virá apagar as nossas vidas.

Não seria o parentesco da cor da névoa, com a lívida cor branco-acinzentada da morte, que nos dá esta sensação tétrica pelo fruir da ilustração 52? Não seria o “vento espesso de terra e morte” de Murilo Mendes, a própria imagem do fantasma vigilante da morte, que um dia “*nos recolherá*”?

Aqui está a sutileza funesta do pigmento branco-acinzentado que constitui o “ar espesso” ouro-pretano: todo um imaginário da morte vai acompanhar a densidade mórbida deste ar. E isso por várias razões: 1) sua lívida cor é a cor da morte; 2) o ar espesso é, em si, a personificação do fantasma da morte; 3) ao tingir corrosivamente o cenário, o ar denso ouro-pretano remete à função inexorável da morte: apagar as vidas. Cor da morte; personificação da morte; exercício da função da morte – eis o que nos traz o pigmento cinza-esbranquiçado que constitui a matéria alquímica – a matéria-prima – do ar ouro-pretano.

Mas, de novo, é a sensibilidade poética de Murilo Mendes para a hiperdensidade do ar ouro-pretano, que vai confirmar nossas suposições. É preciso uma sensibilidade elementar; é preciso uma vivência elementar com as brumas ouro-pretanas para que, em *'Romance de Ouro Preto'*, Murilo Mendes (1954, p. 54) relacione explicitamente a cor da névoa à cor da morte: *"Finos fantasmas/ Que a névoa filtra,/ Adormecidos/ Nas lápjeas frias,/ Em balcões frios,/ Finos fantasmas/ Frios da noite,/ Frescos do orvalho, /Branços da morte"*.

Para além de admitir explicitamente que os fantasmas são produzidos pela materialidade do ar ouro-pretano – *"Finos fantasmas/ Que a névoa filtra"* –, a poesia de Murilo Mendes vai dar plausibilidade ao nosso pressuposto de que é a lívida cor pigmentar branco-acinzentada da névoa ouro-pretana, que confere um tom sombrio, lúgubre e funesto ao ar ouro-pretano. É assim que os *"Finos fantasmas/ Que a névoa filtra"* serão *"Branços da morte"*.

Remetendo os fantasmas ao livor *mortis* – à descoloração do corpo do cadáver depois da morte – Murilo Mendes vai explicitar aqui a sobreposição da imagem dos fantasmas ouro-pretanos com o tema da morte. Lívidos, os fantasmas; Livor *mortis*, a morte: unguídos pela lívida corrubiana da ilustração 52, os fantasmas ouro-pretanos vão conduzir, semanticamente, às angústias pela chegada da morte.

Mas engana-se quem pensa que a mensagem de lugubridade deste trecho da poesia de Murilo Mendes termina por aí. Não é só porque a lívida névoa é da cor do *livor cadavérico*, que o ar espesso ouro-pretano carrega um "ar" de morte. O próprio encadeamento dos versos, depois de apresentar os fantasmas materializados pela névoa, vai propondo uma friagem aparelhada com o algor *mortis*.

É assim que, à medida que os versos progridem, mais e mais frio vamos sentindo ao lê-los – *"Nas lápjeas frias,/ Em balcões frios,/ Finos fantasmas/ Frios da noite,/ Frescos do orvalho"* – até que, a última imagem diz quem é que vamos encontrar ao fim do caminho da friagem: a brancura da morte – *"Branços da morte"*. Algor *mortis*: o frio da morte; livor *mortis*: o branco-acinzentado do cadáver depois da morte – eis as manifestações mais cruéis e reais da morte representadas tanto na névoa ouro-pretana, quanto nos fantasmas por ela materializados.

Já não temos dúvida, leitor: há sim uma projeção das mais cruéis angústias da morte nos fantasmas ouro-pretanos, que acreditamos ser causada pela peculiaridade do ar espesso que os materializa.

Assim, se na seção anterior já apontávamos reminiscências da imagem macabra no imaginário popular dos fantasmas ouro-pretanos, aqui, é preciso

reconhecer uma grande pressão destas imagens na materialização dos “*Finos fantasmas/ Que a névoa filtra*” de Murilo Mendes. É assim que, dos fantasmas à névoa; da névoa ao algor *mortis*; do algor *mortis* ao livor *mortis*, Murilo Mendes vai mapeando o vínculo indissociável das imagens da morbidade com as imagens dos fantasmas produzidos pelo “ar pesado” ouro-pretano.

Mas para além do “*Templo-fantasma*” de Edward, há uma outra imagem visual que denota – torna objetiva, concreta e real – a sensação mórbida que creditamos ao ar espesso ouro-pretano. Eis, como ilustração 53, uma das “*Marílias*” de Guignard. Veja leitor, que esta “*Marília*”, selecionada por Gelcio Fortes, está na iminência do livor *mortis*. De imediato, há um quê de lividez cadavérica em seu semblante, reforçado, talvez, pelo vermelho-carmim do seu batom.

Mas não é só este contraste entre o lívido semblante e o vermelho-carmim do batom, que fantasmagoriza esta “*Marília*” de Guignard. Observe leitor que o mesmo véu que se estende sobre Ouro Preto, vai cobrindo esta “*Marília*”, velando-a. Eis que, coberta por um véu – velada – esta “*Marília*” de Guignard é quase o fantasma de uma *Marília* morta, que sob o véu, exhibe seu lívido semblante. Envolvida pelo véu, lívida e amortalhada com o crucifixo ao peito, podemos reconhecer a representação de uma jacente na “*Marília*” da ilustração 53.

É uma *Marília* morta ou o fantasma de uma *Marília* jacente que está representada na ilustração 53? Novamente aqui, para traduzir a imagem pictórica de Guignard, vamos utilizar a sensibilidade aérea de Murilo Mendes, que vai nos ajudar a elaborar um significado mais preciso do véu que vela a “*Marília*” da ilustração 53.

Mas, no caso em questão, não é possível que Murilo Mendes não esteja se referindo, no infracitado trecho de sua poesia, diretamente à “*Marília*” da ilustração 53. É que a imagem poética se ajusta tão bem à interpretação desta “*Marília*” de Guignard, que parece que uma foi feita para traduzir a outra. Assim, Murilo Mendes (1954, p. 52-53), diz em “*Romance de Ouro Preto*”: “*Vi quantas belas/ Adormecidas/ Nessas varandas/ Desguarnecidas,/ Pelo nevoeiro/ Logo veladas:/ Vaga Marília*”.

“*Pelo nevoeiro/ Logo veladas:/ Vaga Marília*” – eis aqui, dito em palavras, o que revela a pictórica “*Marília*” de Guignard. Uma *Marília* velada pelo nevoeiro; que, então, vaga. Sim, leitor, fazendo de “*Marília*” um fantasma do nevoeiro, Murilo Mendes vai imaginá-la vagando, isto é, sem rumo, ao sabor da névoa, como uma “*aparição*”. Pela trans-tradução mútua entre a imagem poética e a imagem pictórica, chegamos à mensagem veiculada pelas duas imagens: ambas *Marílias*, tanto a de Guignard, como a de Murilo Mendes, são *Marílias-fantasmas*.

Mas vejamos que esta dupla implicação do “nevoeiro que vela” na “Marília velada” – esta cadeia semântica: “nevoeiro”, “véu”, “velada” – que aparece tanto em Guignard, como em Murilo Mendes, vai também se mostrar presente na fruição da obra de Guignard (ilustração 53) por Gelcio Fortes. É assim que, também para Gelcio, é a névoa espessa do céu que, como um véu, vela a “*Marília*” de Guignard:

Guignard começa a adentrar aqui nas representações imaginárias, através das “*Marílias*”. É a *Marília* de Gonzaga, que virou as “*Marílias*”, porque Guignard fez uma série delas. Aqui tem, nitidamente, esta imagem do céu que desce. Este céu que vai contornando e vira véu. Este azul do céu-véu contorna a figura e me dá a sensação de que, se eu puxar o véu, o céu desce junto. É um véu que você pode descer, e, à medida que você desce o véu, todo o céu vai descendo. (Gelcio Fortes)

Alertando o leitor de que a ilustração 53 já pertence à fase das “*representações imaginárias*” de Guignard, Gelcio vai explicar o surrealismo do pintor pela imagem que lhe é muito peculiar: o “*céu que desce*”. Para Gelcio é tão verossímil que o “*céu vire véu*”, que ele não titubeia com o absurdo proposto por sua explicação, e diz, sem medo de errar: “*este céu que vai contornando e vira véu*”.

Mas, sobretudo, quando Gelcio diz: “*me dá a sensação de que, se eu puxar o véu, o céu desce junto*” é que atingimos o surrealismo da explicação da ilustração 53. Mas este surrealismo, legítimo na explicação de Gelcio, tem a sua razão de ser. Vivendo sob um “*céu que desce*”, ou melhor, vivendo sob um céu que ao descer, vela, e, ao velar, fantasmagoriza, a explicação de Gelcio sobre a “*Marília*” de Guignard torna-se absolutamente plausível e coerente.

Sim, leitor, para um ouro-pretano nato como Gelcio, acostumado com as descidas do céu em dias de neblina, o surrealismo da “*Marília*” de Guignard, velada pelo céu, tem uma explicação plausível e coerente na realidade atmosférica ouro-pretana. É que, mais uma vez aqui, agora, através do depoimento de Gelcio, o ar espesso que desce sobre Ouro Preto é invocado como o motivo gerador do véu que vela a “*Marília*” de Guignard, tornando-a, assim, uma *Marília*-fantasma.

Neste sentido, se “*céu*” e “*véu*” estão indissociavelmente ligados na explicação que Gelcio dá à ilustração 53, não é por outra razão se não por causa do ar espesso ouro-pretano, que descendo como um véu, vai trazer à tona os fantasmas históricos do imaginário ouro-pretano. Assim, sob a atmosfera brumosa de Ouro Preto, o véu é céu e o véu-céu é revelação mais do que legítima da representação fantasmática que assume a “*Marília*” de Guignard.

Tudo se fantasmagoriza sob o ar espesso ouro-pretano. É assim que basta um véu aéreo – “*este céu que vai contornando e vira véu*” – para que a

representação se incline à significação fantasmagórica. Assim, o que é muito significativo na apreciação de Gelcio, não é que o véu configure um fantasma, mas que um véu-céu seja o *leitmotiv* da significação fantasma da ilustração 53.

Por tudo o que dissemos, vamos explicar, fenomenologicamente, a ocorrência das “aparições” fantasmas através do poder de materialização do ar espesso ouro-pretano. Aliás, esta espessura, esta densidade e este peso do ar ouro-pretano têm uma ressonância com o tema da morte, como tivemos oportunidade de evidenciar nas imagens visuais e poéticas que cotejamos.

Mas, mesmo insistindo na materialização dos fantasmas ouro-pretanos através da *imaginação material* de Bachelard, não devemos esquecer que sem uma leve participação da *imaginação dinâmica* bachelardiana, até mesmo os fantasmas seriam encobertos pela “cerração que cerra” de Ouro Preto.

Assim, para finalizar esta seção, gostaríamos que o leitor compreendesse a materialização dos fantasmas ouro-pretanos sob a dupla configuração de uma *imaginação material* do ar espesso, em articulação com uma *imaginação dinâmica* que, pelo menos para Bachelard, é inseparável do elemento aéreo.

Neste sentido, vivendo sob a tensão de pólos opostos e complementares, é através da mobilidade conduzida pela *imaginação dinâmica*, em consonância à densidade peculiar do ar ouro-pretano que lhe confere o *modus operandi* da *imaginação material*, que gostaríamos que fossem compreendidas, fenomenologicamente, as “aparições” dos fantasmas ouro-pretanos.

Este pluralismo, temperado alquimicamente ao sabor de epítetos tão antinômicos como a mobilidade e a densidade do elemento aéreo ouro-pretano, aparece representado imagetivamente no depoimento de Guilherme. Descrente da influência da dor e do sofrimento vividos no passado como motivos condutores da “aparição” de fantasmas, Guilherme remete a ocorrência das assombrações ao que ele denomina ser o “mistério visual” que envolve a cidade.

Eis que, quando interrogado a respeito do significado deste “mistério visual”, por ele referido como peculiarmente ouro-pretano, Guilherme vai associá-lo, literariamente, à temperança do dinâmico e do denso através da imagem das “*várias densidades de neblina*”:

Entrevistador: Como você explica que este “mistério visual”, que você diz ser tipicamente ouro-pretano, possa gerar as “aparições” de fantasmas?

Guilherme: A névoa e a luz. Não só esta neblina, mas as várias densidades diferentes de névoa que a gente encontra em Ouro Preto. Depois de uma chuva, à

noite... Cada ocasião é uma densidade diferente, que muda o cenário. Às vezes, vem uma densidade grande e tampa tudo; outras, são níveis de translúcido. Tudo se movendo, tudo muda, a visão que você tem não dura, é outra, passa outra densidade: muda. Também, com a névoa, todas as lamparinas que iluminam a rua, dão luzes diferentes. É só olhar em volta delas e você vai ver densidades diferentes. A névoa muda a luz. Então, as várias densidades de neblina mudam a percepção e o olho vê.

Brilhante confissão para um menino de 21 anos! Quanta poesia há no depoimento de Guilherme, e, sobretudo quanta vivência cenestésica com o elemento aéreo bachelardiano, podemos perceber em seu discurso! É preciso ter vivido o ar espesso ouro-pretano para fazer a magna síntese entre o “ar denso” e o “ar móvel”: “*as várias densidades de neblina*” – como, aliás, Guilherme faz questão de reforçar: “não a neblina”, mas as “*várias densidades diferentes de névoa*”.

Sim, leitor, as “*as várias densidades de neblina*” são a síntese entre: 1) um ar denso, de uma “*densidade grande*”, que “*tampa tudo*”; 2) um ar mais rarefeito, em que a densidade se mostra por “*níveis de translúcido*”. Um fluxo de névoa em que haja alternância entre uma “densidade grande” e uma densidade translúcida de neblina – eis a revelação do “mistério visual” peculiarmente ouro-pretano, que vai materializar os fantasmas na opinião de Guilherme.

Mas não é apenas devido a esta imagem sintética – que salvaguarda as oposições entre a densidade e a mobilidade do ar ouro-pretano – que o depoimento de Guilherme é bachelardiano por natureza. Vejamos que não lhe bastam “*as várias densidades de neblina*”, mas é na reivindicação obsessiva da mutabilidade do que já foi caracterizado como alternante que os fantasmas vão se materializar: “*tudo se movendo, tudo muda, a visão que você tem não dura, é outra, passa outra densidade: muda*”.

“*Passa outra densidade: muda*” – não é redobramento da mutabilidade da névoa em contínua transformação, já assinalada com “*as várias densidades de neblina*”? Uma alternância das densidades à quarta potência: é este o “mistério visual” que Guilherme tenta obsessivamente nos traduzir. Mas, como são difíceis as traduções das imagens cenestésicas por palavras!

Assim, num último esforço de tradução das suas sensações com a névoa ouro-pretana, Guilherme, ainda não satisfeito com a polifonia da sua concepção de “*várias densidades de neblina*”, vai engrandecer sua imagem – já elevada à quarta potência – a um maior grau ainda de complexidade. Inserindo a névoa como elemento que recursivamente modifica a luz – “*a névoa muda a luz*” – miríades de

densidades de névoas vão multiplicar ao infinito as densidades de luz, e vice-versa, miríades de densidades de luz vão multiplicar ao infinito as densidades de névoas. Neste sentido, pela fórmula abstraída do depoimento de Guilherme: névoa ↔ luz = densidades infinitas de névoa-luz.

Sabemos, leitor, a certa altura da descrição de Guilherme, que o depoente vai propositalmente anoitecer a imaginária Ouro Preto das “*várias densidades diferentes de névoa*”. Assim, na tentativa de explicar “o mistério visual” de Ouro Preto responsável pela materialização dos fantasmas, Guilherme faz a noite cair sobre a cidade, para recorrer às lamparinas, para então, com a luz delas, produzir um sinergismo que eleva suas “densidades imaginárias de neblinas” ao inimaginável.

Só depois de atingir uma imagem complexa por consideração de diferentes densidades de névoas, alta mutabilidade e interferência da luz, é que, então, Guilherme vai narrar o “mistério visual” que conduz à “aparição” dos fantasmas: “*então, as várias densidades de neblina mudam a percepção e o olho vê*”. Eis que, só depois de uma última recorrência à mutabilidade da percepção – metáfora obsessiva das polifônicas “densidades de neblina” de Guilherme – é que “*o olho vê*”.

Está dito: os fantasmas são materializações de fluxos sinergicamente randomizados de densidades de névoa-luz – eis a explicação alquímico-materialista de Guilherme para as “aparições” fantasmas. Se contrairmos esta imagem, num esforço supersintético, vamos encontrar, convergentemente à proposição de Guilherme, a explicação de Murilo Mendes (1954, p. 150-151) para a materialização dos fantasmas ouro-pretanos: “*Como os espectros/ Que agora vemos/ Lentos surgirem/ Nas frestas do ar!*”.

Espectros que surgem nas “*frestas do ar*” – eis o que abstrai muito sinteticamente a imagem de Guilherme. Assim, através de Murilo Mendes, as “várias densidades de luz-neblina” de Guilherme se convertem em “frestas de ar”. É que, desviando o foco de observação, das densidades, para o espaço entre as densidades – as frestas – Murilo Mendes vai contrair a complexa imagem de Guilherme. Ganhamos compactação, perdemos um pouco do encantamento da imagem.

Mas, se aplicarmos esta imagem contraída – “Frestas do ar” – ao título de uma nova fotografia de Edward (ilustração 54), recuperaremos o encantamento mítico-narrativo perdido por sua compactação.

Vamos então a uma primeira das “Frestas do ar” (ilustração 54) produzidas por Edward. Trata-se, na verdade, de uma grande fresta. Vejamos que, embora a

cidade esteja sendo corroída pela corrubiana, Edward escolhe como o foco de sua imagem uma imensa “fresta do ar”, que se abre em formato de ferradura, obliquamente, no plano inferior da foto. Uma “fresta do ar”, que tem por limites toda a embocadura da Rua das Lajes na Praça Tiradentes, é uma fresta e tanto!

Fotógrafo da resistência, comprometido com a função transgressora da arte, Edward registra um rombo atmosférico em revolta contra o poder de tingir – e, sobretudo contra o poder de apagar – da corrubiana que rói o cenário da ilustração 54. É apenas através deste “rombo” – foco da fotografia de Edward – que percebemos que há uma cidade por debaixo das nuvens. Com sua foto, Edward restabelece a dignidade da cidade: salva Ouro Preto do engolimento pelo céu. Uma Ouro Preto encoberta é um não-lugar, é um éter, é um nada, e a fotografia de Edward é prova da resistência contra a dissolução total da cidade pelas brumas.

Mas a sua segunda “Fresta do ar” (ilustração 55) é tão esteticamente dramática que chega a ser epifânica. À guisa da imagem das “várias densidades de luz-neblina” de Guilherme, Edward vai complexificando suas tomadas de cena em busca de uma expressão mais polifônica para suas novas criações. Assim, exatamente como Guilherme, Edward encontra, por inspiração da luz, o motivo perfeito para surrealizar as suas “Frestas do ar”.

Por isso, a ilustração 55 é uma “Fresta do ar” que melhor poderia ser denominada de “Frestas-de-ar-luz”. Isso porque há nela tantas frestas, tantas densidades, tantas luzes... uma Ouro Preto em evolação – em exalação – como se lá tivesse ocorrido, instantes atrás, o “*Fiat Lux*”. Narrando o lento afastamento do firmamento da superfície terrestre, ainda sob a luz difratante do “*Fiat Lux*”, as “Frestas-de-ar-luz” de Edward são o foco principal da ilustração 55.

Fluxos sinergicamente randomizados de densidades de névoa-luz – eis que, através das “Frestas-de-ar-luz” de Edward, visualizamos, de fato, a complexa imagem criada por Guilherme para explicar as “aparições” de fantasmas. Mas insistamos aqui na força que a luz dá à criação deste sinergismo névoa-luz. Apresento-lhe, leitor, a ilustração 56, a mesma “Fresta-de-ar-luz” de Edward evidenciada na ilustração 55, mas sem tratamento, isto é, ao “natural”.

O cotejamento das ilustrações 55 e 56 permite evidenciar a utilização de um recurso técnico que transgride a realidade da luz. É verdade, leitor, que a ilustração 56 já mostra as névoas-luzes que se evolvem da cidade numa manhã fria de verão. Mas a luz natural não deu ao fotógrafo a luz que ele gostaria de ter.

Assim, aumentando artificialmente o contraste da luz, entre o negro e o amarelo, Edward vai dar as suas névoas, a luz que ele gostaria que elas tivessem. É assim que, obscurecendo o cenário e elevando além do limite a luz da névoa, Edward vem nos dizer que o seu foco de atenção na ilustração 55 são as “Frestas-de-ar-luz” que se abrem entre o céu e a cidade.

Vejamos que a ilustração 55, a artificialmente produzida, representa uma revolução copernicana da ilustração 56. Enquanto na ilustração 56, a névoa-luz evola da cidade; na ilustração 55, as névoas-luzes, como o instante do “*Fiat Lux*”, criam a cidade. É que, artificialmente obscurecida, Ouro Preto passa a ser uma cidade recém criada das trevas pelas “Frestas-de-ar-luz” de Edward, que passam a assumir a atenção central – o foco – da ilustração 55.

Esta valorização da névoa recursivamente à luz confere uma mensagem à ilustração 55 que não pode ser lida na ilustração 56. Portanto, insistamos mais uma vez que a inserção artificial de cores, brilhos, contrastes, etc., conota fortemente a mensagem de uma fotografia. Aqui, a mensagem conotada é clara: a luz artificialmente dourada da ilustração 55 vem dizer que o mistério visual da atmosfera de Ouro Preto se revela pela sutura indissociável “densidade-de-névoa-densidade-de-luz”, em que um pólo alimenta, sinérgica, e, recursivamente, o outro.

Ademais, por tudo o que dissemos, esta imagem coletivamente criada das “Frestas-de-ar-luz”, que tem reverberações em Guilherme, em Murilo Mendes e em Edward, resulta no que poderíamos chamar de imagem *princeps*: imagem protótipo que dá a definição imagética mais precisa possível da especificidade do ar ouro-pretano e que, sobretudo, explica, fenomenologicamente, a materialização dos fantasmas.

Sim, leitor, parece que, enfim, encontramos a matriz imagética que dá a exata medida da densidade-mobilidade do ar ouro-pretano: a imagem das “várias densidades de neblina-luz”, que pode ser compactada pela imagem das “frestas-de-ar-luz”. Por fim, é esta matriz imagética que é admitida explicitamente por Gelcio Fortes como cenário que incita fenomenologicamente a imaginação dos fantasmas:

É o cenário nebuloso que dá um toque imaginário e fantasmagórico a Ouro Preto. Por exemplo, a vista da Igreja de Santa Efigênia pela manhã, com as névoas se dissipando... Estes períodos de névoa, hoje raros, mas muito comuns na minha infância. Agora com o clima seco, você não tem mais aquela densidade de neblina pela manhã. Mas no inverno, você ainda tem. A luz de Ouro Preto também dá o mesmo toque. Quando o sol vai batendo, quando a neblina ofuscante vai se metamorfoseando... (Gelcio Fortes)

Sempre a mesma imagem das “densidades de neblina-luz” na raiz material da imaginação que cria os fantasmas ouro-pretanos. Para além de reforçar esta imagem *princeps*, que “dá um toque fantasmagórico a Ouro Preto”, é preciso assinalar que é outra a preocupação de Gelcio no depoimento acima. Reafirmando sua identidade ouro-pretana pela vivência cenestésica das “densidades de neblina-luz” de sua infância, Gelcio teme uma mudança climática. O que seria de Ouro Preto sem sua neblina? O que seria do imaginário ouro-pretano sem a névoa-luz?

Temendo uma Ouro Preto seca, temendo que a secura enxugue a densidade do ar ouro-pretano, Gelcio teme a extinção do “cenário nebuloso que dá um toque fantasmagórico a Ouro Preto”. É que, pela lógica que impera no imaginário ouro-pretano: sem umidade, sem “frestas de ar”; sem “frestas de ar”, sem fantasmas.

É isso, leitor, temendo a atmosfera seca, Gelcio teme, conseqüentemente, a extinção dos fantasmas ouro-pretanos. O que seria de Ouro Preto sem as “densidades de neblina-luz” que criam fenomenologicamente as “aparições” fantasmas? Sim, leitor, o imaginário ouro-pretano depende de brumas para pôr em execução suas histórias sobre almas penadas-fantasmas.

Neste sentido, havendo já evidências concretas de mudanças climáticas, é preciso que se comece urgentemente a investigar o que estas alterações de clima vão significar para a estruturação mitopoiética da respectiva micro-região afetada.

Com isso defenderemos aqui a necessidade de se criar uma nova área de estudos que se detenha na investigação do impacto antropológico das mudanças climáticas, isto é, como os mitos estruturantes de determinados grupos, modelizados materialmente pelo micro-clima da região de origem, vão se re-configurar com as alterações climáticas.

Por que não começar por Ouro Preto? Vejamos o que sobra destas narrativas daqui a vinte anos. Isso daria um belo estudo de antropologia mito-climática, área de estudos cujo desenvolvimento deve ser incentivado nos tempos contemporâneos...

3.4 **Fantasmas:** heranças da memória barroca

Assombrações que sobem do barroco,
Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,
Passantes conduzindo aos ombros o passado.
(Murilo Mendes, 1954, p. 5)

Circunscritos os determinantes materiais que possibilitam a compreensão fenomenológica das “aparições” fantasmas, vamos passar, agora, à investigação do núcleo semântico das narrativas sobre os fantasmas ouro-pretanos. Sim, leitor, apesar da análise materialista-elementar nos levar à compreensão de “como” é possível a visualização de fantasmas, é preciso perguntar ainda “porque” a cultura ouro-pretana é obsedada por estas narrativas – o que caracteriza uma abordagem propriamente semântica de análise da etnografia recolhida.

Neste sentido, eis como começa o poema “*Motivos de Ouro Preto*” de Murilo Mendes: “*Assombrações que sobem do barroco*” – é justamente o que pretendemos evidenciar com esta seção: como os fantasmas, as assombrações, as almas penadas, etc., “*sobem*” – nascem, emergem, surgem – do barroco. Se Murilo Mendes vai dizer que as assombrações “*sobem do barroco*”, não é para dizer, metaforicamente, que o barroco é o sistema estruturante – modelizante – das assombrações ouro-pretanas?

É assim que vamos defender nesta seção que é a memória barroca que dá sustentação semântico-simbólica ao popular imaginário dos fantasmas ouro-pretanos. Mas que memória barroca é esta, que dizemos estruturar a peculiar imaginação fantasmagórica ouro-pretana? Em outras palavras: onde se objetiva concretamente – imagetivamente – a memória barroca que estrutura a imaginação dos fantasmas?

É o próprio Murilo Mendes que nos responde. Eis três representações imagéticas do barroco, de cujo substrato profundo, surgem as assombrações ouro-pretanas: 1) crucifixos esqueléticos; 2) frias portadas de pedra; 3) anjos torcidos. Não há dúvida, leitor, é o espaço interno e externo das Igrejas ouro-pretanas que, veiculando espacialmente memória barroca, vai produzir as narrativas de assombrações, tão peculiares ao imaginário ouro-pretano. Neste sentido, este capítulo remete – e, sobretudo reforça – a tese que estamos a defender: de que é o espaço eclesiástico – espaço barroco por excelência – que estrutura as imagens obsedantes da cultura ouro-pretana.

Aliás, em convergência a esta hipótese de uma memória barroca que estrutura o presente da cultura ouro-pretana, está o último verso que transcrevemos do poema de Murilo Mendes. Eis que, depois de apontar o barroco como causa das assombrações, o poeta vai situar o ouro-pretano como um sujeito dominado e subjugado pelas marcas deste passado barroco culturalmente vivido: “*Passantes*

conduzindo aos ombros o passado". Aqui não há dúvidas: o referente do "passado" apontado por Murilo Mendes é, obviamente, o "passado barroco".

Eis, em três atos, a explicação para a "aparição" de fantasmas narrada metaforicamente pela poesia de Murilo Mendes. Acompanhemos o encadeamento das mensagens que podem ser abstraídas do fragmento que utilizamos como epígrafe desta seção: 1) as assombrações têm origem no barroco; 2) o barroco é representado pela arquitetura (iconografia) interna e pela arquitetura externa das Igrejas; 3) o ouro-pretano é inalienavelmente herdeiro destas referências do passado barroco culturalmente vivido.

Assim, re-arranjando em outra seqüência as mensagens depreendidas da poesia de Murilo Mendes, podemos dizer sem medo de errar: 1) imagens de Igrejas e/ou iconografia barrocas, então ouro-pretano barroco; 2) ouro-pretano barroco, então histórias sobre fantasmas!

Está dito: não são exatamente as assombrações que "*sobem do barroco*", mas é porque o ouro-pretano sofre cronicamente de reminiscências barrocas, que se pode explicar a freqüência e a eloqüência destas narrativas sobre fantasmas. Assim, à guisa da epígrafe que utilizamos, justificamos o objetivo desta seção: compreender semanticamente as narrativas sobre fantasmas à luz de uma memória barroca pancrônica que domina a cultura ouro-pretana.

Sim, leitor, Murilo Mendes sintetiza poeticamente, na estrofe que utilizamos como epígrafe, o que defenderemos aqui à guisa de Lotman e Uspenskii (1981, p. 41): "*a cultura é memória (ou se preferem, gravação na memória de quanto tem sido vivido pela colectividade), ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada*". Uma memória longeva – setecentista – da coletividade, herdada pela vivência do passado cultural barroco, eis o que dizemos que é a "memória barroca" que estrutura a cultura ouro-pretana, e, no caso particular deste capítulo, as narrativas sobre fantasmas.

Bem situado por Lotman e Uspenskii o que vamos entender aqui como "memória barroca", é preciso agora tirá-la do anonimato, isto é, construir-lhe uma representação imagética. Afinal, se consideramos que as narrativas das "aparições" fantasmas são estruturadas por uma herança da memória barroca – como sugere o título desta seção – temos, agora, o dever de encontrar as constelações de imagens que lhe dão concretude.

Uma primeira versão desta memória barroca, que permite compreender e explicar a "aparição" de fantasmas, aparece já assinalada, ainda que timidamente,

na epígrafe desta seção. Trata-se da referência que Murilo Mendes faz ao barroco ouro-pretano através da imagem dos “*crucifixos esqueléticos*”: “*Assombrações que sobem do barroco,/ Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos*”.

Para dar a esta imagem a pregnância e a importância que ela de fato tem ao imaginário ouro-pretano, vamos lembrar aqui a dolorosa e martirológica iconografia da “Paixão de Cristo”, emblematicamente representada pela ilustração 3. Assim, pedimos ao leitor que retorne à terceira ilustração e medite sobre seu significado através de uma outra imagem que consta no mesmo poema dos barroquíssimos “*crucifixos esqueléticos*” de Murilo Mendes (1954, p. 8):

Aqui o próprio Cristo, o rei da vida,
Que se diz Deus dos vivos, não dos mortos,
Aqui o mestre da ressurreição
É contemplado apenas em sua morte.

Não sentindo totalmente esgotada sua compreensão do barroco ouro-pretano através da imagem dos “*crucifixos esqueléticos*”, Murilo Mendes vai, três páginas à frente (p. 8), esclarecer melhor a lívida imagem da morte que timidamente se esboçava outrora (p. 5). É assim que, substituindo a esqualidez do crucifixo pela imagem explícita da morte, Murilo Mendes vai revelar o sentimento que subjaz à sua fruição do barroco ouro-pretano.

Agora poderemos interrogar melhor: qual é a faceta da memória barroca que estrutura as narrativas sobre fantasmas? É a faceta dos “*crucifixos esqueléticos*” que são narrados pela ilustração 3; é a paixão ouro-pretana pela Paixão do Cristo morto, pela adoração ao Salvador moribundo – enfim, é o tema do sofrimento, do martírio, e, sobretudo, o da morte.

Um lugar onde “*o próprio Cristo, o rei da vida, é contemplado apenas em sua morte*”, o que isso quer nos dizer? Isso vem nos dizer que há uma hipérbole, uma verdadeira obsessão – quase uma veneração – do tema da morte pelo ouro-pretano, que se origina da repercussão (da recepção) de uma determinada categoria da iconografia sacro-barroca, que analisamos nas primeiras seções do capítulo anterior.

Sim, leitor, há um paralelo estreito entre as imagens que admoestam à iminência da morte, à brevidade da vida e da existência – representadas pelo que poderíamos chamar de iconografia do “*Pulvis es*” – e as narrativas sobre fantasmas tão peculiares à cultura ouro-pretana. É assim que vamos propor uma primeira versão da memória barroca, circunscrita através da exacerbação do tema da morte –

herança da iconografia do “*Pulvis es*” – como explicação para as “aparições” dos fantasmas que dominam o imaginário ouro-pretano.

Grosso modo, verificaremos que a insistência à brevidade da vida eloqüentemente incitada pela barroca iconografia do “*Pulvis es*” acaba por gerar, para equilibrar a veemência da exortação à morte, um imaginário de duplos-fantasmas, que, de certa forma, dão uma esperança de vida no Além. Encontraremos assim, junto à iconografia do “*Pulvis es*”, uma paradoxal função cultural dos fantasmas: a imaginação fantasmática é um fator de compensação do imaginário incitado obsessivamente à morte pelo barroco ouro-pretano. É que, como veremos logo adiante, os fantasmas ouro-pretanos, paradoxalmente, representam, reiteram e, ao mesmo tempo, aplacam a angústia frente à morte.

Assim, substituindo a um tanto inefável memória barroca, por sua representação concreta através da iconografia do “*Pulvis es*”, estudaremos no sub-item “Fantasmas: memória do “*Pulvis es*”, como a repercussão desta iconografia pode suscitar, com a função de equilibrar um imaginário excessivamente exortado à morte, as “aparições” de duplos-fantasmas: “aparições” do pai morto, do vizinho morto, do amigo morto, etc. – muito freqüentes na etnografia recolhida.

Aproveitando a oportunidade que nos dá o estudo semântico-compreensivo da etnografia dos fantasmas ouro-pretanos, evidenciaremos neste sub-item “Fantasmas: memória do “*Pulvis es*”, as trans-traduições da obsessiva referência à morte admoestada por esta iconografia, que, até então, não havia mostrado sua força estruturante ao imaginário atual do ouro-pretano. Neste sentido, completaremos o esforço iniciado na última seção do capítulo anterior, que pretendia compreender a força da iconografia sacro-barroca, na explicação da persistência do imaginário barroco ouro-pretano.

Mas não nos demos por satisfeito com a compreensão dos fantasmas ouro-pretanos à luz da repercussão desta primeira versão da memória barroca, que associamos à iconografia do “*Pulvis es*”. Há toda uma horda de almas penadas que afligem o imaginário ouro-pretano. Lembremos que grande parte das narrativas sobre fantasmas que cotejamos fazia menção à “aparição” de almas penadas-fantasmas. Sim, leitor, mais do que os fantasmas, são as almas penadas que dominam as narrativas sobre as “aparições” ouro-pretanas.

Sobretudo, esta primeira versão da memória barroca associada à iconografia do “*Pulvis es*” não explica a particularidade e o núcleo semântico da narrativa mais popular do imaginário das almas penadas ouro-pretanas: “*A missa das almas*”. Aliás,

é justamente a pregnância desta narrativa – e das outras duas semanticamente aparentadas: “*Procissão das almas*” e “*O fantasma do sino*” – que nos habilita a abstrair uma segunda versão da memória barroca que estrutura a imaginação dos fantasmas ouro-pretanos.

Neste sentido, as três narrativas que trazem como mensagem obsedante “o pedido das almas do Purgatório por sufrágios em prol das suas almas” nos permitem estruturar uma segunda versão da memória barroca que se evidencia mais concretamente como uma memória dos medos sentidos do Purgatório. Mostraremos, assim, no sub-item “*Fantasmas: memória do Purgatório*”, como a cultura ouro-pretana é, ainda nos dias de hoje, frágil aos medos do Purgatório.

Por decorrência de um passado cultural que viveu um medo profundo do Purgatório por exortação barroca, veremos que o imaginário ouro-pretano vai precisar da materialização da alma penada para lembrar aos vivos que seus os sufrágios são úteis no alívio do tempo e do rigor das penas do Purgatório. Neste sentido, a memória do Purgatório – sobretudo, o poder salvífico das missas em sufrágios às almas – vai impulsionar a “aparição” das almas penadas ouro-pretanas, que vêm pedir intercessão dos vivos em prol da sua salvação.

Sob a égide destas duas heranças da memória barroca – por um lado, o medo criado pela exortação à morte da iconografia do “*Pulvis es*”; de outro, o medo do Purgatório – é que compreenderemos semanticamente o porquê das “aparições” dos fantasmas ouro-pretanos. Eis que, imbuídos de uma função compensatória dos medos vividos pelo passado cultural, veremos que os fantasmas têm existência garantida no imaginário ouro-pretano, porque, de certa forma, eles vão representar uma sublimação – uma função equilibradora, auto-reguladora e homeostática – dos medos exortados pelo barroco a esta cultura.

3.4.1 **Fantasmas:** memória do “*Pulvis es*”

A pátina paciente de Ouro Preto
Sobre aparências estendendo um véu;
Tudo aparelha a mente para a morte,
Mas a morte em si mesma, a própria morte,
Privada de artifício, a morte chã.

(Murilo Mendes, 1954, p. 6)

Está dito, leitor: do horizonte iconográfico das Igrejas de Ouro Preto só se avista a pátina da morte. Como traduzir melhor do que Murilo Mendes a

repercussão, isto é, a recepção da iconografia do “*Pulvis es*”? Eis que, aludindo explicitamente à iconografia da *vanitas* – “*A pátina paciente de Ouro Preto/ Sobre aparências estendendo um véu*” –, Murilo Mendes vai traduzi-la através de um sentimento contagiante – e, totalizador – de morte.

Neste sentido, o que é importante evidenciar aqui é que, na fruição do poeta, a iconografia da *vanitas*, expondo nua e cruamente a aparência perecível da existência, traz como verdade inalienável a vitória da morte sobre todos os seres e sobre todas as coisas. (Doravante, utilizaremos como sinônimas as expressões “iconografia da *vanitas*” e “iconografia do ‘*Pulvis es*’”, por entendermos que estes dois epítetos têm a mesma raiz semântica, isso porque a incitação à vanidade e à efemeridade da vida, bem se traduz pela imagem do “*tu és pó*”, conforme discutimos anteriormente).

Quatro vezes a palavra morte nos três últimos versos: esta obsessão é suficiente para assinalar que a iconografia que estende um véu – vela – as aparências ilusórias do mundo, revelando a efemeridade de tudo e de todos, traz, por corolário, a fruição da morte. Sim, leitor, o que a iconografia do “*Pulvis es*” – ou o que dá no mesmo, a iconografia da *vanitas* – insiste em pregar é, sobretudo, o triunfo da morte.

Mas, dizer que a iconografia do “*Pulvis es*” traz por corolário a fruição da morte a quem com ela se comunica ainda é muito pouco para revelar a significação dura e cruel – quase sádica – que subjaz à mensagem desta iconografia. Assim, para que compreendamos um pouco mais profundamente o imaginário da morte expresso na iconografia do “*Pulvis es*”, vamos recorrer à insistência com que Murilo Mendes se dedica a explicitar a peculiaridade da morte a que ele se refere: 1) “*a morte em si mesma*”; 2) “*a própria morte*”; 3) a morte “*privada de artifício*”; 4) “*a morte chã*”.

Uma representação concretíssima da morte – em si mesma, privada de artifício e chã (isto é, franca, sincera, nua e crua) – eis como Murilo Mendes traduz a sensação de morte pela fruição da iconografia da *vanitas* ouro-pretana. Aliás, esta capacidade de arremessar o interlocutor de chofre à morte, é também como Froner compreende a mensagem profunda da iconografia da *vanitas*:

A utilização do livro do Eclesiastes como fonte inspiradora para as mais variadas formas de expressão religiosa – dos sermões às pinturas – oferece novos referenciais de meditação: o apelo à natureza instala-se no imaginário da morte, o qual encontra-se cercado pela presença de todas as coisas vivas, predispostas à

decomposição. Flores, frutos e animais, tudo remete à efemeridade da existência terrena. (Froner, 1994, p. 219)

Em consonância com as fruições de Murilo Mendes e de Froner, para adentrarmos neste vórtice mediado pela iconografia da *vanitas*, que nos arremessa em direção a um contato perigosamente íntimo com a morte, voltemos, leitor, à ilustração 14. Eis que, frente à ilustração 14, sinto-me diante de um buraco-negro, que, sugando-me a energia vital, me deixa esvaído diante dela. Não vamos perecendo paulatinamente à medida que assistimos a vanidade da vida narrada na ilustração 14? Frente à extinção nua e crua de tudo e de todos, como não invocar para si a iminência da própria morte? Sim, leitor, vamos morrendo, vamos nos esvaindo à medida que fruímos a ilustração 14.

Mas a mim é ainda mais brutalmente cruel a ilustração 12. Frente a ela me sinto, com diz o Padre Vieira (2000, p. 60), “*pó levantado*”: “*os vivos são pó levantado, os mortos são pó caído; os vivos são pó que anda, os mortos são pó que jaz*”. Frente à ilustração 12, já estamos mortos, já somos pó: incrível poder de sugestão da imagem, que, colocando em cheque a nossa existência viva e pulsante, nos põe diante da imagem traumática da desfiguração – imagem da morte por excelência. É por causa deste significado brutalmente “*óbvio*” (Barthes, 1990) da ilustração 12, que consideraremos esta imagem o modelo exemplar do que estamos chamando de iconografia do “*Pulvis es*”.

Juntas, as imagens 12 e 14, vêm explicitar uma mensagem arrasadora, que não se compadece, nem tem piedade da fragilidade do interlocutor. É assim que ambas as ilustrações vêm lembrar, com bem situa Bauman (2008, p. 44), a morte como um evento: “*Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo*”. Não sentimos uma a uma, muito dolorosamente, cada uma das expressões que Bauman relaciona à morte, quando fruímos as ilustrações 12 e 14?

“Irreparável”, “irremediável”, “irreversível”, “irrevogável” e “incurável” – eis aqui o trauma, leitor; eis aqui sintetizada toda a crueldade da iconografia do “*Pulvis es*”, que rememorando cotidianamente o traumatismo da morte, torna-a insuportável ao interlocutor que com ela se comunica.

É que, como bem explica Morin, embora a morte seja tida como óbvia, certa e infalível, vivemos protegidos pelo escamoteamento, isto é, pela cegueira à morte, estranho paradoxo que assegura a dignidade – poderíamos mesmo dizer, a possibilidade – de nossa existência:

Embora “traumatizados” pela morte, embora privados dos nossos mortos amados, embora certos da nossa morte, vivemos igualmente cegos à morte, como se os nossos parentes, os nossos amigos e nós próprios não tivéssemos nunca de morrer. O facto de aderir à actividade vital elimina todas as idéias de morte, e a vida humana comporta uma parte enorme de despreocupação pela morte; a morte está freqüentemente ausente do campo da consciência, que, aderindo ao presente, afasta tudo o que não for o presente (...). Nessa perspectiva, a participação na vida simplesmente vivida implica em si mesma uma cegueira à morte. (Morin, 1988, p. 60)

À guisa de Morin não é difícil compreender que a iconografia do “*Pulvis es*” vem lembrar o que é insuportável de ser lembrado: toca insistentemente e obsessivamente na ferida do “traumatismo da morte”. Assim é que, constantemente submetido à iminência da morte, o ouro-pretano é culturalmente sensível ao traumatismo sempre renovado da morte, que se expressa de modo emblemático pela iconografia do “*Pulvis es*”.

Neste sentido, se vivemos sempre apressados – num eterno “corre-corre” – é justamente porque a “correria”, a “pressa”, as “mil coisas a fazer”, nos alijam de pensar na morte. É verdade, leitor: por intermédio do movimento repetido, cíclico e contínuo do cotidiano, vamos nos alucinando com a nossa imortalidade – tremenda ilusão que precisamos alimentar para poder viver!

É assim que, vivendo sob o moto-contínuo, vamos dramatizando a nossa existência, à espera de um vir-a-ser inesgotável e eterno. Devido a esta repetição sucessiva – que molda uma perspectiva de continuidade ao dia-a-dia humano – é que devemos entender que: “*a vida cotidiana é pouco marcada pela morte: é uma vida de hábitos, de trabalho, de actividade. A morte só regressa quando o eu a olha ou se olha a si próprio*” (Morin, 1988, p. 60). Olhar para os olhos da morte ou a si mesmo em decrepitude não é o que brutalmente exhibe a iconografia do “*Pulvis es*” ouro-pretana?

É exatamente isso que vamos defender: a iconografia do “*Pulvis es*” obriga o ouro-pretano a olhar cotidianamente para a morte e, sobretudo a si-próprio em total decrepitude. Não é o que sentimos ao fruir as ilustrações 12 e 14? Não é esta sua mensagem fatal? Eis que rasgando o escamoteamento trazido pela vida cotidiana de hábitos, de trabalho e de atividades, a eloquência narrativa destas duas ilustrações – exemplo emblemático do que chamamos de iconografia do “*Pulvis es*” – vai colocar o ouro-pretano, obsessivamente, frente à iminência da morte.

É isso possível? É possível viver assim assolado por imagens que admoestam constante e intermitentemente à decrepitude e à finitude da existência?

Podemos dizer que “sim”, que é possível viver dilacerado e fragilizado por estas imagens, porque a cultura ouro-pretana, como temos procurado evidenciar, está circunscrita pelo contexto imagético-barroco da decrepitude e da finitude. Mas isso tem suas conseqüências, leitor. Isso porque é deste contexto que, acreditamos, viceja a imaginação dos fantasmas – entes cuja “aparição” vai compensar a pregnância do imaginário da decrepitude e da finitude que, iconograficamente, domina a cultura ouro-pretana.

Mas, para compreendermos melhor como uma cultura impregnada da iconografia do “*Pulvis es*” produz, por mecanismos compensatórios, seus fantasmas, é preciso recorrer novamente a Morin: “*a consciência da morte evoca o traumatismo da morte, que evoca a imortalidade*” (p. 34).

Através da dupla implicação recursiva “traumatismo da morte ↔ imortalidade” é que vamos explicar que uma cultura que vive sob o esteio imagético-barroco da decrepitude e da finitude vai obrigatoriamente necessitar da representação oposta-complementar da imortalidade. Isso porque, para Morin, quanto mais se persuade à consciência traumática da morte, maior é a crença na imortalidade: “*o traumatismo da morte torna mais real a consciência da morte e mais real o apelo à imortalidade; porque a força da aspiração à imortalidade é função da consciência da morte e do traumatismo da morte*” (p. 34).

Está dito, leitor: a persuasão à consciência da morte incita à imaginação da imortalidade. Assim, se é verdade como parece sugerir Morin, que a pressão do traumatismo da morte, impulsiona a aspiração à imortalidade, então porque não defender a materialização dos fantasmas como fator de equilíbrio à fragilidade sentida pela cultura ouro-pretana, obsessivamente exposta à iconografia da decrepitude e da finitude da vida?

É justamente o que iremos defender aqui: a obsessiva persuasão à finitude da existência, o que traz por corolário um forte apelo à imortalidade, se resolve, no âmbito da cultura ouro-pretana, através da materialização de fantasmas. Em outras palavras podemos dizer que a solução inventada pela cultura ouro-pretana para administrar o imaginário excessivamente impregnado da iconografia do “*Pulvis es*” é a crença na “aparição” de fantasmas. Afinal, os fantasmas não vão representar a perspectiva de um *post-mortem* que burla a idéia de finitude?

Sim, leitor, os fantasmas ouro-pretanos têm faces conhecidas, têm rostos familiares: são representações do duplo – âmago de toda representação arcaica que diz respeito aos mortos (Morin, p. 126) – que vêm lembrar, desesperadamente, que

a vida não termina com a morte, isto é, com o processo de decomposição que consome a individualidade de quem morreu. Revestindo a “aparição” dos fantasmas com a natureza corpórea do morto que chegou ao fim, o imaginário ouro-pretano vai compensar a sobredeterminação da angústia criada pela iconografia do “*Pulvis es*” através da representação do duplo-fantasma, que continua vivendo apesar da morte do corpo físico de quem se foi.

Fantasmas que aparecem, sobretudo os de faces conhecidas: “ver” a mãe depois de morta, “ver” o vizinho depois de morto, “ver” o amigo depois de morto – que belo estratagema inventou a cultura ouro-pretana para afrontar a pregnância do imaginário da decrepitude e da finitude veiculado pela iconografia do “*Pulvis es*”! Afinal, criar fantasmas à imagem e semelhança do moribundo que parte da vida, não é um estratagema que subtrai valor à iminência de morte, nua e cruamente pregada pela iconografia do “*Pulvis es*”?

Assim, à revelia da onipotência da morte incitada por esta iconografia, é possível reivindicar, pela crença nos fantasmas, um certo triunfo sobre a morte: enquanto o corpo de quem morre vai se igualando aos indistintos ossos, a cultura ouro-pretana dá asas à imaginação de um corpo incorruptível e imortal à imagem e semelhança do morto – o duplo – que continuará a viver – e, sobretudo continuará mantendo as feições do jacente – após a morte do seu corpo físico.

Burlando o caráter definitivo da morte através da crença na sobrevivência do duplo desencarnado, a cultura ouro-pretana vai, através da crença no duplo-fantasma, inventando um mecanismo de defesa contra a onipotência da decrepitude e da finitude duramente pregadas pela iconografia do “*Pulvis es*”. Aliás, é justamente este esquema de transcendência à morte trazido pela crença nos duplos-fantasmas, o que explica a “aparição” de espectros, segundo Morin:

A crença na sobrevivência pessoal sob a forma de espectro é uma brecha no sistema das analogias cosmomórficas da morte-renascimento, mas uma brecha originária fundamental, por meio da qual o indivíduo exprime a sua tendência a salvar a sua integridade para além da decomposição. (...) Compreende-se agora que o suporte antropológico do duplo, através da impotência primitiva de se representar a aniquilação, através do desejo de superar o obstáculo empírico da decomposição do cadáver, através da reivindicação fundamental da imortalidade, seja o movimento elementar do espírito humano. (Morin, 1988, p. 125;128)

Traumatismo da decomposição: crença na imortalidade; crença na imortalidade: imaginação dos duplos-fantasmas – eis como Morin, muito corajosamente, vai explicar, em seu capítulo intitulado “O ‘duplo’ (fantasmas,

espíritos...) ou o conteúdo individualizado da morte”, o porquê da “crença na sobrevivência pessoal sob a forma de espectro” – o porquê da crença em fantasmas, se quisermos simplificar.

E se faço questão de evidenciar a coragem de Morin neste intento é porque Morin é o único autor que conheço que vai propor a crença em fantasmas como um mecanismo que permite dissecar e compreender as angústias frente à iminência da morte – diria Morin, frente ao “traumatismo da decomposição”, ou melhor, frente ao “traumatismo da perda da individualidade” – sentidos pelo homem ocidental.

Mas, mais do que isso, para além de legitimar a crença em fantasmas como conseqüência ao traumatismo provocado pela consciência da morte, a coragem de Morin, pelo menos para mim, está em afirmar a crença no duplo-fantasma enquanto necessidade elementar – fundante, estruturante – do espírito humano: “as crenças no duplo apóiam-se sobre a experiência original e fundamental que o próprio homem tem” (p. 128); “a crença na sobrevivência dos duplos é universal, muito mais que a crença em Deus que se arroga prova do consenso comum” (p. 155).

Fazendo da crença no duplo-fantasma uma necessidade humana, Morin vai revitalizar a enorme potencialidade que o imaginário dos fantasmas possibilita à compreensão do homem humano, traumatizado pela consciência irreversível e irreparável do seu fim.

E é justamente por intermédio desta possibilidade de compreender a crença em fantasmas enquanto necessidade humana de afrontar a finitude, à guisa de Morin, que defenderemos que a cultura ouro-pretana recorre às narrativas dos duplos-fantasmas para aliviar a fragilidade que esta cultura sentiu – e, continua sentindo – frente à iminência da morte exortada obsessivamente pela iconografia do “*Pulvis es*”.

À guisa da universalidade que Morin propõe à crença nos duplos, não podemos defender aqui que a crença em fantasmas é uma peculiaridade da cultura ouro-pretana, mas vamos dizer que a obsessiva – exacerbada, hiperbólica, extrema – incitação ao imaginário da decrepitude e da finitude de procedência barroca acaba por impulsionar a crença nos duplos-fantasmas, o que explica a prevalência das narrativas com este tema entre os ouro-pretanos, ainda hoje.

Esta “*philia*”, esta atração – uma verdadeira devoção – aos duplos-fantasmas que dominam o imaginário popular do ouro-pretano aparece emblematicamente representada no poema “*Romance de Ouro Preto*” de Murilo Mendes. Alguém

conhece algum caso, em que, estando à iminência da morte, o moribundo deseje desesperadamente a visualização do seu próprio duplo-fantasma?

Surrealizando o medo da morte – fazendo do medo da morte, a crença no duplo – é na visualização do duplo-fantasma que o imaginário ouro-pretano vai aplacar a angústia vivida por cada um de seus moribundos, nos seus últimos instantes. Pelo menos esta é a função que Murilo Mendes vai atribuir, diretamente, aos espectros ouro-pretanos: *“Maior na morte/ Que no esplendor,/ Espectro enxuto/ De olho de pedra/ Que absurdo adoro/ Tanto que aguardo,/ Roxo, tremendo,/ Últimos fins”* (Mendes, 1954, p. 49).

Mesmo depois de bem descrever a feição horripilante do espectro ouro-pretano – que para além do meduzante olho de pedra, é maior na morte que no esplendor –, ainda assim, Murilo Mendes vai narrar uma estranha e paradoxal idolatria ao duplo-fantasma: apesar de medonha, a presença do espectro é reverenciada: *“Espectro enxuto/ De olho de pedra/ Que absurdo adoro”*.

“Que absurdo adoro” – eis a imagem paradoxal, que contraindo as antinomias horror-fascínio, vai mostrar a devoção aos espectros na cultura ouro-pretana. Mas ainda não basta dizer que o ouro-pretano adora, venera, reverencia e idolatra os seus duplos-fantasmas, para explicar a função mítica que estas narrativas exercem sobre a cultura ouro-pretana.

É assim que o poeta, dando voz ao absurdo anseio de um suposto moribundo ouro-pretano, vai clamar – vai pedir a intercessão – do duplo-fantasma para assistir à morte do jacente: *“Espectro enxuto/ Que absurdo adoro/ Tanto que aguardo”*. Sim, leitor, apesar de absurdo, o moribundo ouro-pretano aguarda ansiosamente a visualização do seu duplo. Então que o duplo-fantasma não é só reverenciado, mas, sobretudo, se interpõe como mediador da crença do moribundo na imortalidade.

É que, estando o duplo-fantasma intrinsecamente presente na vida do ouro-pretano como “bode expiatório” das imagens da decrepitude e da finitude, heranças da iconografia do *“Pulvis es”*, nada mais natural do que esperar a invocação dos duplos-fantasmas à hora da morte.

É verdade, leitor: a contração das antinomias horror-fascínio explicitada pela frase poética de Murilo Mendes – *“Que absurdo adoro”* – traz à tona o que vimos considerando como uma função cultural dos fantasmas ouro-pretanos: aplacar a angústia da morte. É que vivendo a vida inteira sob a proteção psíquica dos fantasmas – que sublimam cotidianamente o trauma diante da iconografia do *“Pulvis*

es” –, o ouro-pretano morre invocando a presença do duplo-fantasma contra o niilismo – o vazio final, o nada – que lhe aponta a morte.

É porque os duplos-fantasmas são representações da imortalidade vindoura é que eles vão aliviar a dor do vivente frente à iminência da morte. Carregando consigo a ação protetora dos fantasmas durante a vida, o ouro-pretano não só precisa, como venera e exige a existência do duplo-fantasma, efetivamente quando, à chegada da morte, o duplo-fantasma lhe dá o passaporte para a imprescindível alucinação à imortalidade.

Por fim, se como diz Bauman (2008, p. 46): “*todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para suportar a vida com a consciência da morte*”, podemos dizer que o mecanismo engenhoso inventado pelo imaginário ouro-pretano para tornar suportável a vida cotidiana frente à iconografia do “*Pulvis es*”, é a crença nos fantasmas.

Até mesmo à espera da morte, durante a angústia extrema frente ao irreversível e ao irreparável, é o duplo-fantasma que o imaginário ouro-pretano conclama para ritualizar e acompanhar o fim: “*Tanto que aguardo,/ Roxo, tremendo,/ Últimos fins*”. Está dito: da vida à morte, são os duplos-fantasmas que vão consolar a fragilizada cultura ouro-pretana dominada pela iconografia do “*Pulvis es*”.

É verdade, leitor: o ouro-pretano precisa “ver” os duplos-fantasmas: “ver” o pai, “ver” a mãe, “ver” o vizinho, “ver” os amigos mortos – é preciso “ver” sob a forma de duplo todos os falecidos queridos. É que, dando asas à alucinação de um duplo-fantasma que perpetua no Além a existência do vivo, a cultura ouro-pretana vai compensando a angústia vinculada à iconografia barroca que exorta à decrepitude e à finitude da existência.

3.4.2 **Fantasmas:** memória do Purgatório

O Purgatório terá grande importância para os espectros; será a sua prisão, mas ser-lhes-á permitido escapar dele para as breves aparições aos vivos, cujo zelo em seu benefício seja insuficiente. (Le Goff, 1993, p. 103)

Por toda a parte na Europa católica acreditou-se nas aparições das almas do purgatório que vinham pedir aos vivos orações, coletas de donativos, a reparação de erros cometidos por elas ou a realização de votos não cumpridos. Morada das almas que ainda não atingiram seu destino

definitivo, o purgatório tornou-se o grande reservatório de fantasmas. (Delumeau, 1996, p. 96)

Purgatório: prisão das almas; daí, reservatório de fantasmas – eis a segunda matriz semântica que vai explicar as “aparições” das almas penadas ouro-pretanas. Vejamos que já não se trata mais aqui de referendar os fantasmas enquanto duplos de entes queridos falecidos que vêm suscitar a perspectiva de imortalidade, mas de situar os fantasmas ouro-pretanos enquanto almas penadas que provém do Purgatório – lembremos, o novíssimo mais concorrido do imaginário barroco, segundo Adalgisa Campos (1994, p. 52).

Almas penadas que provém do Purgatório – eis o mote que se encaixa perfeitamente aos núcleos semânticos de “*A missa das almas*” e das duas narrativas a ela aparentadas: “*O fantasma do sino*” e “*Procissão das almas*”. Já ressaltamos, na seção a respeito da etnografia destas narrativas, que o imaginário dos fantasmas ouro-pretanos é muito tendencioso a representar as “aparições” como almas penadas com uma função definida a cumprir: requerer o sufrágio dos vivos em intercessão à salvação de suas almas que padecem no Purgatório.

Como tivemos oportunidade de evidenciar, o imaginário popular do ouro-pretano sofre de uma obsessão pelas almas penadas-fantasmas, que clamam pelos sufrágios dos vivos na remissão das penas e do tempo de permanência no Purgatório. Neste sentido, frente à tamanha insistência e eloquência das narrativas, consideraremos o imaginário ouro-pretano fragilizado pelos medos do Purgatório, sobretudo, o medo de que a alma do morto, esquecida pelos vivos, não possa encontrar a salvação.

É justamente desta função mítica desempenhada pelas almas penadas que nos falam as duas epígrafes que escolhemos para iniciar esta seção. Na primeira, Le Goff vai explicar as “aparições” dos espectros, provenientes do Purgatório, como conseqüência à falta de zelo dos vivos. Mas, de que zelo se trata? Mais detalhadamente para Delumeau, conforme se pode ler na segunda epígrafe, as almas do Purgatório têm exigências a fazer – vêm pedir aos vivos: 1) orações; 2) coletas de donativos; 3) reparo de erros cometidos; 4) realização de votos não cumpridos.

Assim, através de Le Goff e de Delumeau vamos defender aqui que as almas penadas que dominam o imaginário ouro-pretano são heranças de uma memória longa desta cultura, repetidamente incitada aos medos do Purgatório, e,

sobretudo, à responsabilidade dos vivos com a salvação da alma do falecido, através dos sufrágios em prol da alma padecente.

Já estudamos, em uma das primeiras seções do segundo capítulo, os medos associados ao Purgatório. Já analisamos, através da ilustração 9, alguns medos associados às penas – aos sofrimentos físicos – infligidos às almas do Purgatório. Mas isso não basta para que compreendamos a importância do Purgatório como memória estruturante da cultura ouro-pretana. Com isso queremos dizer que a imagem do Purgatório que recolhemos (ilustração 9) é refratária em explicar a pregnância da mensagem do Purgatório, que, como veremos, explica as “aparições” das almas penadas ouro-pretanas.

Mas, se a iconografia que recolhemos nos parece refratária em disseminar a da mensagem do Purgatório, que explica o núcleo semântico de “*A missa dos mortos*”, é preciso interrogar: de onde é que provém o medo que a cultura ouro-pretana sentiu – e, continua sentindo – do Purgatório?

É que defenderemos aqui que a trans-tradução dos medos do Purgatório não se expressa diretamente através do terror das suas chamadas dolorosas como é representado na ilustração 9, mas recai, sobretudo, sobre os parentes e amigos do falecido, que assumem a função de tirar, o mais brevemente possível, a alma do morto que sofre no Purgatório. Sim, leitor, é sobre os vivos que têm entes queridos no Purgatório, que ressoa mais brutalmente os medos da dor e do sofrimento vividos pela alma no processo de expiação: os vivos são, ao fim e ao cabo, co-responsáveis pela salvação da alma do jacente.

Não é, afinal, o “clamor das almas” que é o núcleo semântico da narrativa mais popular do imaginário ouro-pretano? É pelo clamor desesperado das almas que vêm pedir sufrágios, que, doravante, compreenderemos o medo que a cultura ouro-pretana sentiu – e, por herança, continua sentindo – do Purgatório.

Esta revolução copernicana trazida pela narrativa mítica mais popular do imaginário ouro-pretano – que dá a medida dos medos sentidos do Purgatório através da co-responsabilidade dos vivos no processo de salvação da alma do jacente – faz com que tenhamos que pesquisar a trans-tradução da mensagem do Purgatório na obsessiva responsabilidade que a cultura ouro-pretana sente em relação à realização de sufrágios em prol de seus mortos. É porque se crê que os sufrágios aliviam as penas do Purgatório, que a obsessiva insistência em sua realização vai nos revelar tanto os medos do Purgatório, como a função mítica das almas penadas-fantasmas que, ainda hoje, atualizam as heranças destes medos.

Tal apelo aos sufrágios em prol das almas do Purgatório – que explicam as “aparições” dos espectros na cultura ouro-pretana – aparece emblematicamente trans-traduzido na poesia *“Acalanto de Ouro Preto”* de Murilo Mendes. Eis que, referindo-se ao fantasma de Cláudio Manuel, Murilo Mendes (1954, p. 168) vai revelar toda a herança dos medos do Purgatório, que subjaz à “aparição” do espectro-fantasma:

O espectro de Cláudio Manuel
 Contorna a Casa dos Contos;
 Presa a um cadarço vermelho
 Traz a cabeça na mão,
 Rogando uma ave-maria
 Para obter seu perdão.
 Na cidade todos rezam
 Às almas do purgatório
 Por meio de São Miguel.
 Descansa, Cláudio Manuel,
 Descansa, ó alma penada...
 Já alcançaste o perdão.

Como dizer melhor do que através da poesia acima, que os espectros ouro-pretanos são almas penadas-fantasmas à espera de sufrágios em prol da sua salvação? Unindo indissolivelmente vivos e mortos, o sufrágio dos vivos em prol da salvação das almas do Purgatório – *“Na cidade todos rezam/ Às almas do purgatório”* – é a verdadeira matriz que vai explicar as “aparições” das almas penadas-fantasmas, tão freqüentes ao imaginário popular ouro-pretano.

Está dito: as almas não descansam enquanto pairar sobre elas o peso da expiação dolorosa no Purgatório – e é justamente isto que impulsiona tanto as “aparições”, quanto o pedido de socorro que se segue à “aparição”, que pode ser traduzido como uma reivindicação das almas por sufrágios. É assim que devemos entender que o espectro de Cláudio Manuel aparece: *“Rogando uma ave-maria/ Para obter seu perdão”*. Sem sufrágios, sem perdão; sem perdão, sem descanso; sem descanso, aparição – eis a cadeia semântica que, simultaneamente, explica e suscita as “aparições” das almas penadas-fantasmas!

Assim, se o *leitmotiv* das “aparições” fantasmas ouro-pretanas é a reivindicação que as almas penadas vêm fazer junto aos vivos por orações e missas, vamos mapear, a partir da obra monumental *“O nascimento do Purgatório”*

de Jacques Le Goff, como o requerimento de sufrágios pelos mortos (aos vivos) vai sendo incorporado como motivo condutor da salvação da alma do jacente.

Com isso reuniremos argumentos para defender que a memória do Purgatório – que estrutura as “aparições” fantasmas na cultura ouro-pretana – tem uma ancestralidade muito anterior ao barroco, ancestralidade esta que eleva sua pregnância mítica e sua “*eficácia simbólica*” (Lévi-Strauss, 2003, p. 215-236).

Sim, leitor, se para nós – à guisa de Lotman e Uspenskii (1981, p. 43) – a cultura é “*memória longeva da coletividade*”, então teremos oportunidade de perceber aqui que o núcleo semântico de “*A missa dos mortos*” comunga de concepções míticas deveras ancestrais.

Aliás, é devido a esta longevidade – é devido a esta ancestralidade – que funda o núcleo semântico de “*A missa dos mortos*”, que esta narrativa se mantém estruturante do imaginário ouro-pretano, isso porque, segundo os mesmos autores: “*a longevidade dos textos forma, no interior da cultura, uma hierarquia que se identifica correntemente com a hierarquia dos valores. Os textos que podem considerar-se mais válidos são os de maior longevidade, do ponto de vista e segundo os critérios de determinada cultura*” (p. 43).

Textos mais longevos: valores culturais mais válidos – está dito: a ancestralidade do núcleo semântico de “*A missa das almas*” é responsável pela sua eloqüente sobrevivência, ainda hoje, na contemporaneidade.

Mas onde é que vamos situar a longevidade – a ancestralidade – do núcleo semântico desta narrativa? Por intermédio do brilhante trabalho de Le Goff, localizaremos a ancestralidade do núcleo semântico de “*A missa dos mortos*” no final século IV, quando aparece uma primeira afirmação, no mundo cristão, da intercessão dos vivos no processo de salvação da alma dos mortos.

Neste sentido, segundo Le Goff (1993, p. 86-87), Santo Agostinho foi o primeiro a afirmar a eficácia dos sufrágios pelos mortos, na oração que escreveu em 397-398 nas “*Confissões*”, depois da morte de sua mãe Mônica.

Estudando o conteúdo desta oração, Le Goff nos ensina que nela Agostinho está convencido de que “*suas preces podem comover Deus e influenciar a sua decisão*” e que “*os sufrágios dos vivos podem apressar a entrada dos mortos no Paraíso*” (p. 88).

Assim, à guisa de Le Goff é preciso verificar que, desde Agostinho, a salvação da alma do morto depende: 1) da misericórdia de Deus; 2) dos méritos pessoais adquiridos durante a vida; 3) dos sufrágios dos vivos. (Aqui é importante

assinalar que Agostinho ressalva em 426-427, na “*Cidade de Deus*”, os beneficiários de tais sufrágios: os sufrágios não são úteis aos condenados ao Inferno, sendo válidos para uma categoria intermediária de pecadores: os não inteiramente bons, que expiarão os pecados no fogo Purgatório e os não inteiramente maus, que poderão ter esperança de um “Inferno mais tolerável” (p. 89)).

Mas, no mundo cristão, a formulação doutrinária mais elaborada para a participação dos vivos no processo de salvação dos mortos é dada, de acordo com Le Goff, pelo “*Suplemento*” – obra em que um grupo de discípulos, dirigidos por Reginaldo de Piperno, terminam a “*Súmula teológica*” deixada inacabada por Tomás de Aquino (1225 – 1274). Sendo considerada por Le Goff (p. 320) o tratamento mais aprofundado sobre a problemática dos sufrágios pelos mortos antes do século XIX, os autores do “*Suplemento*” põem Tomás de Aquino a responder a catorze questões, dentre as quais, vale a pena citar:

Questão 2: Os mortos podem ser ajudados pelas obras dos vivos? “O laço de amor que une os membros da Igreja não vale só para os vivos mas também para os defuntos que morreram em estado de amor (*charitas*)... Os mortos vivem na memória dos vivos... e assim os sufrágios dos vivos podem ser úteis aos mortos”.

Questão 6: São úteis aos que estão no Purgatório? Os sufrágios são úteis aos que estão no Purgatório e são-lhes mesmo especialmente destinados (...). E a multiplicação dos sufrágios pode até anular a pena do Purgatório.

Questão 9: A prece da Igreja, o sacrifício do altar e a esmola são úteis aos defuntos? A condição da utilidade dos sufrágios é a união no amor (*charitas*) entre “os vivos e os mortos”. Os três sufrágios mais eficazes são a *esmola*, como principal efeito da caridade, a *oração*, o melhor sufrágio segundo a intenção, e a *missa*, pois a eucaristia é a fonte de caridade e é o único sacramento cuja eficácia é comunicável. As missas mais eficazes são as que incluem preces especiais pelos defuntos, mas a intensidade da devoção de quem a celebra ou a manda celebrar é essencial. (*apud* Le Goff, 1993, p. 320-321)

Que bela sutura entre os vivos e os mortos os autores do “*Suplemento*” propõem. Eis que, situando a união entre vivos e mortos através de um “*laço de amor*”, o “*Suplemento*” vai se utilizar do modelo de relações afetivas que se conhece no mundo dos vivos, para justificar a utilidade dos sufrágios em prol da alma do defunto no *post-mortem*. Unidos em vida pelo amor; unidos em morte pelos sufrágios – eis o que nos traz a elaboração doutrinária dos sufrágios pelos mortos, descrita no “*Suplemento*”.

Mas é pela resposta à sexta questão, que melhor compreendemos o poder, a valorização e os benefícios trazidos pelos sufrágios – isto em pleno século XIII, lembremos! É que, segundo o “*Suplemento*”, a multiplicação dos sufrágios terá, até mesmo, o poder de anular as penas do Purgatório! Cômico deste estratagema para passar ileso à dor do Purgatório, que alma penada não vai querer “aparecer” para requerer sufrágios em prol da sua alma? Aqui, salientemos, a valorização dos sufrágios acaba incentivando e suscitando as “aparições” das penas-fantasmas.

Sim, leitor, defenderemos aqui uma co-dependência entre a valorização dos sufrágios e as “aparições” das almas penadas, de modo que, quanto mais se incita aos benefícios dos sufrágios pelos mortos, mais se excita a crença nas almas penadas-fantasmas, cujas “aparições” vêm reivindicar a execução de orações e missas em seu benefício. É assim que acreditamos que o estreitamento dos laços entre vivos e mortos, elaborado doutrinariamente pela cristandade, acaba por estimular a “aparição” dos mortos aos vivos, em requerimento aos salvadores sufrágios.

Mas é a resposta à nona questão, que reafirmando os laços amorosos entre vivos e mortos, vai colocar o poder dos sufrágios sob domínio eclesiástico, porque a missa “*é o único sacramento cuja eficácia é comunicável*”. E não se trata de valorizar o sufrágio advindo da missa simples, mas, sobretudo, há explicitamente uma recomendação das missas “*que incluem preces especiais pelos defuntos*” – “*as mais eficazes*”.

É justamente devido a esta valorização doutrinária das missas que incluem preces especiais para os defuntos – “*as missas mais eficazes*” –, que encontramos a explicação do porquê ainda hoje, na contemporaneidade, muito se narra a “**Missa dos mortos**” em Ouro Preto. Aqui, o nome da narrativa não é mero acaso: o nome da narrativa traz à tona a ancestralidade da narrativa, ancestralidade esta que se funda na defesa da eficácia da missa em prol dos mortos, sufrágio cuja valorização doutrinária aparece já no século XIII.

Mas, retomando a argumentação que iniciamos acima, diremos que há, sim, uma co-dependência entre a valorização dos sufrágios – que se afirma sobre um estreitamento das relações entre vivos e mortos – e as “aparições” das almas penadas-fantasmas, que vêm pedir sufrágios. Este é, aliás, o assunto do artigo terceiro da questão LXIX do “*Suplemento*”, como nos instrui Le Goff (p. 315): “*O artigo 3 trata dos espectros, esse grande capítulo do imaginário das sociedades*

excessivamente ignorado até agora pelos historiadores. Tomás de Aquino está visivelmente preocupado com a natureza das aparições, visões e sonhos”.

Respondendo à questão: “*Podem as almas sair do lugar para onde vão depois da morte?*”, os autores do “*Suplemento*” vão discutir no artigo terceiro, em relação à possibilidade de saída do Purgatório, o que justamente consideramos ser o núcleo semântico que estrutura a “*A missa dos mortos*”: o pedido desesperado das penadas pelos sufrágios dos vivos em prol de suas almas:

“Os mortos, se vão para o Céu, a sua união com a vontade divina é tal que nada lhes parece permitido que não seja conforme com as disposições da Providência; se estão no Inferno, sentem-se de tal maneira esmagados pelas suas penas que pensam mais em se lamentar do que em aparecer aos vivos”. Restam aqueles que estão no Purgatório. Esses “vêm implorar sufrágios”. (Le Goff, p. 315)

Fantasmas de almas penadas que “vêm implorar sufrágios” – desde o século XIII as almas “aparecem” em clamor por sufrágios! Eis aqui, explicitada, a ancestralidade de “*A missa das almas*”. É que revivendo através desta narrativa o tema mítico das almas que vêm requerer sufrágios aos vivos, podemos dizer que o ouro-pretano carrega dentro de si a longa memória do poder salvífico dos sufrágios aos mortos, que, como vimos, é herança do século XIII.

Está dito, leitor, a repetição obsessiva de “*A missa das almas*” pelo imaginário popular ouro-pretano revela notadamente as marcas deixadas nesta cultura pela longa memória dos benefícios à salvação conferidos pelos sufrágios aos mortos. Estamos novamente aqui sob a orientação do que Lotman e Uspenskii (1981, p. 42) consideram ser a tônica da cultura: “*o problema específico da cultura como mecanismo que tende a organizar e a conservar a informação é o da longevidade*”.

Cotejando a ouro-pretaníssima “*Missa das almas*” com a breve etnografia coligida por Le Goff a respeito das “aparições” de almas penadas no século XIII, vamos insistir aqui na convergência desta narrativa – modelo emblemático do imaginário das almas penadas-fantasmas ouro-pretanas – com os relatos do século XIII. É novamente Le Goff (p. 348) que nos informa:

Pouco tempo depois da morte (alguns dias ou alguns meses, raramente mais) um defunto que está no Purgatório aparece a um vivo a quem estava ligado na terra, informa-o com maiores ou menores delongas da sua situação, do Além em geral e do Purgatório em particular, e convida-o a levar a cabo ou a encomendar a outro parente ou pessoa próxima ou a uma comunidade, sufrágios (jejuns, preces, esmolas e, sobretudo, missas) em seu favor. Promete comunicar-lhe numa próxima aparição a eficácia (ou ineficácia) dos sufrágios realizados. Esta reaparição pode fazer-se a

um ou a dois tempos. Se há uma primeira aparição, o morto indica geralmente ao vivo que porção da pena já cumpriu. A maioria das vezes uma porção simples, a metade ou um terço, materializada pela aparência exterior do espectro cujo “corpo” (ou “vestuário”) são metade negros (tempo que falta cumprir) ou um terço brancos e dois terços negros, etc.

Há total convergência semântica, leitor: podemos perceber nitidamente a narrativa da “*Missas das almas*” nesta etnografia esquemática das “aparições” das almas penadas, coligida por Le Goff. O que é notório é que, tanto esta etnografia esquemática do século XIII, quanto a “*Missa das almas*” gravitam em torno da reivindicação de sufrágios, dada a crença em seu poder salvífico.

Mudaram-se os tempos, passaram-se muitos séculos desde o XIII – oitocentos anos para sermos mais precisos –, mas as narrativas das “aparições” das almas penadas continuam cumprindo a mítica função de assegurar a memória do poder salvífico das orações e das missas pelos mortos.

Mas é preciso perceber que no relato esquemático coligido por Le Goff há um redobramento narrativo que reforça marcadamente a valorização dos sufrágios pelos mortos. Neste caso, as duas “aparições” protagonizadas pelas almas penada-fantasmas reafirmam e reforçam o valor dos sufrágios – primeira “aparição”: pedido de sufrágios; segunda “aparição”: comunicação da eficácia dos sufrágios. Depois do pedido de sufrágios, a “reaparição” que confirma empiricamente a sua eficácia: eis o redobramento narrativo que impulsiona a verossimilhança e a pregnância da mensagem mítica das “aparições” das almas penadas no século XIII.

Este redobramento da valorização dos sufrágios, que tanto persuade doutrinariamente quanto alivia a tensão do pecador que teme as dores do Purgatório, não está presente em “*A missa das almas*”. Nesta narrativa, nem as almas requisitam diretamente os sufrágios, nem reaparecem para dar provas visuais – empíricas – da sua eficácia.

Podemos dizer que em “*A missa das almas*” há mesmo, em detrimento do pedido direto e explícito por sufrágios, a imagem de uma missa assistida pelos mortos: “*Era a Missa das Almas a que só devem assistir os que daqui partiram para o encontro com o Senhor, e que ainda têm um laivo de esperança em encontrar a bem-aventurança prometida*” (Maia, 1987, p. 20).

Usando o recurso cênico da missa em intenção das almas do Purgatório para incitar o benefício dos sufrágios pelos mortos, a “*Missa das almas*” coloca a tônica do pedido de sufrágios na imagem da missa que se realiza com as próprias almas

penadas-fantasmas que a assistem. Neste sentido, a “*Missa das almas*” é uma missa-fantasma realizada *para* – e, *pelas* – almas penadas-fantasmas.

Circunstanciando uma outra referência para o pedido de sufrágios, a mensagem da ouro-pretaníssima “*Missa das almas*” é uma exaltação: 1) à missa como sufrágio mais eficaz; 2) à imagem da salvífica missa que inclui preces aos defuntos; 3) ao sacramento eucarístico: o único de “*eficácia comunicável*” no Além.

Eis que, colocando o foco do pedido de sufrágios na valorização cênica de uma missa em que só comparecem as “penadas” do Purgatório, a “*Missa das almas*” vai trazer à tona a grande norma barroca do setecentos mineiro, estudada por Adalgisa Campos (1994, p. 264): “*rezar na intenção dos próprios confrades defuntos constitui a grande norma presente no cotidiano das irmandades e ordens terceiras do setecentos e oitocentos mineiros*”.

À guisa de Adalgisa Campos, dado que foi freqüentíssima entre os diversos sodalícios, a celebração de missas e ofícios na intenção das almas dos irmãos defuntos, defenderemos que a “*Missa das almas*” vem rememorar a grande importância das celebrações litúrgicas em intenção à salvação das almas do Purgatório no setecentos mineiro. Daí cabe interrogar: não seria a “*Missa das almas*” reminiscência da freqüência com que outrora se rezou em prol da salvação das almas do Purgatório? Não seria esta narrativa a memória viva dos medos do Purgatório vividos outrora, que de tão eloqüentes, se fazem representar, ainda hoje, na contemporaneidade?

Não nos iludamos, leitor, a cultura setecentista ouro-pretana foi inundada por um número exorbitante de missas e ofícios em prol das almas. E lembremos que, quem reza pelas almas do Purgatório crê piamente que seus sufrágios podem aliviar a dor das almas penadas que padecem. Reza-se para aliviar a dor da expiação dos pecados e para apressar a salvação das almas – eis que a própria freqüência com que outrora se rezou pelas almas acaba por incentivar e ratificar os medos do Purgatório. É assim que defenderemos que a “*Missa das almas*” vai rememorar miticamente uma prática cotidiana muito freqüente à cultura setecentista ouro-pretana: a celebração de missas em prol das almas do Purgatório.

Para desenvolvermos este argumento, vamos apresentar os dados abaixo tabelados, que mostram o número de missas que eram oferecidas em intenção das almas dos defuntos – das almas do Purgatório – no setecentos ouro-pretano.

Tabela 1: Número de missas em intenção às almas dos irmãos defuntos, oferecidas pelas irmandades de Vila Rica no século XVIII. Tabela adaptada de Adalgisa Campos (1994, p. 275, 280, 282).

| Irmandades | Ano | Número de missas |
|--|------------|-------------------------|
| Irmandade de São Miguel e Almas (freguesia do Pilar) | 1712 | 20 |
| | 1729 | 60 |
| Irmandade do Santíssimo Sacramento (freguesia do Pilar) | 1738 | 100 |
| Irmandade do Rosário dos Pretos | 1715 | 5 |
| | 1751 | 8 |
| Irmandade do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz | 1733 | 4 |
| Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões | 1754 | 10 |
| Irmandade de São José dos homens Pardos | 1730 | 8 |
| Ordem Terceira de São Francisco de Assis | 1754 | 24 |
| | 1760 | 40 |

Missas, missas, missas... – 100 missas em prol das almas dos irmãos defuntos são oferecidas pela irmandade do Santíssimo Sacramento da freguesia do Pilar de Vila Rica! É justamente a partir deste número expressivo de missas em prol de cada alma, que é preciso interrogar: será que “*A missa das almas*” não é uma narrativa que vem reclamar a falta das 100 salvíficas missas que, conforme se acreditou, “tiravam” a alma do padecimento?

Sim, leitor, se a irmandade do Santíssimo Sacramento de Vila Rica ofereceu, em 1738, 100 missas em prol da alma de cada um de seus irmãos defuntos, “*A missa das almas*” é uma narrativa que vai reivindicar miticamente estas salvíficas missas. Ninguém mais hoje manda celebrar 100 missas em intenção da alma de um defunto! Mas a memória da cultura ouro-pretana está lá, reclamando miticamente, através da “*Missa das Almas*”, o benefício deste sufrágio à salvação das almas do Purgatório.

Para aprofundarmos a compreensão do significado e do valor da missa em intenção às almas dos defuntos no setecentos ouro-pretano – sufrágio este cuja

reivindicação estrutura o núcleo semântico da “*Missa das almas*” –, vamos recorrer à análise que Adalgisa Campos faz dos dados coligidos na tabela acima.

Em primeiro lugar, Campos nos informa que as missas deveriam ser celebradas “*de preferência, imediatamente após a morte do irmão ou durante os oito dias sucessivos, portanto, dentro do ‘oitavário do falecimento’*. (...) *Considera-se que a rapidez na celebração das missas é fundamental para tirar a alma, o mais breve possível, das penas da prisão de Deus*” (p. 276).

Eis aqui a prova cabal de que: 1) a cultura ouro-pretana do setecentos acreditou piamente no poder das missas na salvação da alma do falecido; 2) o que subjaz à oferta das missas em prol das almas dos defuntos é o medo das penas do Purgatório, isso porque a urgência na celebração da missa “*é fundamental para tirar a alma, o mais breve possível, das penas da prisão de Deus*”.

Sim, leitor, as missas incitam (aos) e são incitadas (pelos) medos do Purgatório – bela ambigüidade, que, tendo sido fortemente difundida, transmitida e propagada pela cultura barroca (setecentista) ouro-pretana, vai ser o *leitmotiv* da “*Missa das almas*” na contemporaneidade.

Mas, detendo nossa análise nos números, vejamos que a demanda por missas não se intimida nem quando escasseiam os recursos financeiros das irmandades. Nem a decadência econômica que acomete o segundo quartel do século XVIII abala a crença nas salvíficas missas pelas almas dos defuntos! É o que nos instrui Adalgisa Campos (p. 283): “*surpreendentemente, o aumento na demanda de missas acelera-se a partir do segundo quartel do século, justamente no período em que as irmandades reclamam constantemente de dificuldades econômicas*”.

Contudo, das análises conduzidas por Adalgisa Campos nos interessam, sobretudo, as que: 1) remetem diretamente ao contexto ouro-pretano; 2) revelam uma valorização obsessiva das missas pelas almas, o que pode ser evidenciado concretamente através de duas exorbitâncias numéricas. É que há duas exorbitâncias numéricas que vão expressar a obsessão por missas vivida pela cultura ouro-pretana, exorbitâncias estas que dão provas irrevogáveis da extrema importância da missa pelas almas do Purgatório no contexto específico do setecentos ouro-pretano. Vamos então a elas...

Primeiramente, analisando a quantidade de missas oferecidas pelas irmandades de São Miguel e Almas situadas em diferentes localidades, diz Adalgisa Campos (p. 276): “*na sede da Capitania, a irmandade das Almas da matriz do Pilar oferece **número excepcional**, dentro do conjunto referido*” (grifos meus).

“Número excepcional” – está dito: dentre as doze localidades mineiras estudadas por Adalgisa, a irmandade das Almas da matriz do Pilar de Ouro Preto oferece 60 missas em sufrágio pela alma de cada irmão falecido – o maior número encontrado. Dentre as doze localidades estudadas por Adalgisa Campos (p. 275), a irmandade das Almas oferecia 40 missas em Santa Rita Durão (1765), em Prados (1722) e em Camargos (1737); todas as outras localidades, ofereciam número abaixo de 20 missas.

Sessenta missas ao invés de quarenta – não é uma cifra consideravelmente maior? É esta exorbitância numérica que permite situar uma sobrevalorização das missas em prol das almas dos defuntos, no contexto setecentista ouro-pretano.

Uma segunda exorbitância no número de missas destinadas à salvação das almas foi registrada por Adalgisa Campos em relação à irmandade do Santíssimo Sacramento de Ouro Preto. Eis que, comparando o oferecimento de missas por esta irmandade em diversas localidades, a pesquisadora encontrou 100 missas em prol das almas na freguesia do Pilar de Vila Rica (1738), mais do que o dobro em relação à segunda maior cifra de 40 missas – número oferecido pela mesma irmandade em Mariana (1740). Dentre as dez localidades estudadas por Adalgisa Campos (p. 280), a irmandade do Santíssimo Sacramento oferecia 40 missas em Mariana (1740), 25 em Acuruí (1734), 20 em Barbacena (1759); todas as outras localidades ofereciam número abaixo de 12 missas.

Por fim, comparando o número de missas em prol dos irmãos defuntos oferecidas pelas irmandades de São Miguel e Almas em relação ao número oferecido pelas irmandades do Santíssimo Sacramento, conclui Adalgisa Campos (p. 280): “o número de sufrágios oferecidos aos irmãos defuntos [pelas irmandades do Santíssimo Sacramento] *não é maior que aquele ofertado pelas irmandades das Almas. É, inclusive, proporcionalmente mais baixo, se excluimos o Santíssimo da freguesia de Ouro Preto – Vila Rica, que, através da reforma de 1738, altera o estatuto de 1712, elevando para 100 o número de missas a serem ‘ditas sucessivamente’*” (grifos da autora).

O maior número – 100 missas – duas vezes e meia maior que o número de missas oferecidas pela mesma irmandade situada em Mariana; 100 missas que devem ser “*ditas sucessivamente*” – eis aqui a cifra numérica que reforça e ratifica a peculiar importância que a missa em intenção às almas gozou no contexto setecentista ouro-pretano. Sim, leitor, o ouro-pretano foi vítima de um maior “assédio

barroco” (considerando aqui a persuasão aos medos do Purgatório): 100 missas em prol de uma única alma é um número que assusta qualquer mortal!

Tendo como passado cultural – isto é, tendo como memória da cultura – a hiper valorização das missas em prol das almas com tal freqüência e veemência, que alma pode sossegar com a secularização das missas em intenção das almas, na atualidade?

Está dito, esta é a função mítica da “*Missa das almas*”: lembrar aos vivos que, frente à freqüência e à veemência das missas em intenção das almas no setecentos, o ouro-pretano da contemporaneidade sente-se privado do salvífico sufrágio. É assim que a narrativa mítica vem rememorar o poder salvífico das missas pelas almas, quando a secularização da cultura conduz ao escamoteamento da morte e, conseqüentemente, ao enfraquecimento dos cuidados rituais com a alma do defunto. Neste sentido a “*Missa das almas*” é uma reivindicação – que traz à tona a herança barroca – da missa “pelas” almas.

Também, digo de nota, na análise da importância das missas em intenção às almas no setecentos mineiro, é a relação que a Adalgisa Campos vai estabelecer entre o aumento da demanda destas missas, que se acelera a partir do segundo quartel do século XVIII, e o surto arquitetônico que inaugura o que a autora vai entender por “barroco mineiro”:

O aumento da demanda de missas para os “irmãos defuntos” exige, inclusive, um número maior de altares ou até mesmo de templos, visto que as celebrações não podem aproveitar da capacidade ociosa de ambos, pois obrigatoriamente deveriam ser feitas na parte da manhã. Contemplando o surto arquitetônico e as obras de talha a partir de meados do setecentos, que atingem vulto expressivo na quantidade e na qualidade, observamos que aquele acervo objetivamente expressa e confirma o recrudescimento da piedade popular em direção aos sufrágios pelas almas. Trata-se do período muito significativo nas artes das Minas, que por essa razão foi destacado com a qualificação de **barroco mineiro**. (...) Portanto, a propagação dos edifícios religiosos e as **reformas** da maioria das igrejas matrizes devem ser compreendidas dentro das preferências devocionais daquele tempo e como exigência para o atendimento da demanda crescente de missas. (Campos, 1994, p. 283-284, grifos da autora)

Pelo que podemos constatar da análise de Adalgisa, são as missas em sufrágio pelas almas dos falecidos – almas que padecem no Purgatório – que criam a necessidade de ereção, reforma, ampliação e ornamentação dos templos. Sobretudo, são as necessidades crescentes – o número exorbitante, diríamos –

destas missas que impelem o barroco mineiro ao seu desenvolvimento enquanto: “surto arquitetônico que atinge vulto a partir de meados do setecentos”, como nos informa Adalgisa Campos.

É isso mesmo, leitor: o poder salvífico das missas em intenção às almas deflagra o desenvolvimento arquitetônico das Igrejas ouro-pretanas – do barroco mineiro, afinal – como reforça Adalgisa Campos, mais adiante (p. 309): “*Todo o surto da arquitetura religiosa das Minas, o número crescente de altares e imagens, as celebrações litúrgicas, as devoções, devem ser pensadas à luz dessa relação estreita, muito afetiva, dos vivos com ‘seus mortos’*” (p. 309, grifo da autora).

Assim, se é verdade que a arquitetura interna (que contém as obras de talha) e a arquitetura externa das Igrejas foram desenvolvidas para atender à necessidade das missas em sufrágio das almas, vamos defender que esta mesma arquitetura veicula, ainda hoje, a memória dos sufrágios à cultura ouro-pretana da contemporaneidade.

Neste sentido, se os sufrágios promovem a arquitetura, afirmaremos, recursivamente, que a arquitetura promove a necessidade de sufrágios – eis a bipolaridade que vai fazer convergir a memória do espaço arquitetônico, que estudamos no capítulo anterior, à memória do Purgatório (representada, sobretudo, pela memória das salvíficas missas em intenção às almas), que estudamos neste capítulo.

Para concluir este capítulo, é preciso lembrar que explicamos as “aparições” dos fantasmas que afligem a cultura ouro-pretana através de duas facções da memória barroca – a memória da iconografia do “*Pulvis es*” e a memória do poder salvífico das missas em prol das almas do mortos –, modelizadas pelo elemento aéreo bachelardiano. Não nos esqueçamos que é preciso uma atmosfera especial para materializar a memória barroca e produzir as “aparições” fantasmas: sem a peculiar materialidade do ar ouro-pretano, não há fantasmas.

Mas por fim, é preciso notar que estas duas facções da memória barroca – que explicam semanticamente as “aparições” dos fantasmas ouro-pretanos – se circunscrevem dentro da dimensão arquitetônico-espacial que configura o espaço interno e externo das Igrejas ouro-pretanas.

Sim, leitor, a memória do “*Pulvis es*” e a memória das missas em sufrágio pelas almas – ambas – estão alocadas fisicamente no espaço eclesiástico: a primeira através da própria iconografia que está depositada neste espaço, a

segunda através da marcada influência que Adalgisa Campos propõe da demanda de sufrágios, no desenvolvimento do barroco mineiro.

Neste sentido, retomando a tese que pretendemos defender nesta investigação, vamos nos dedicar, no próximo capítulo, à sistematização do espaço sacro-barroco ouro-pretano como o grande agente de comunicação e de manutenção da longevidade barroca que domina a cultura ouro-pretana, ainda hoje, na contemporaneidade.

LIÇÕES DE HERMENÊUTICA PARA A
INVESTIGAÇÃO DO IMAGINÁRIO DA CIDADE:
O ESPAÇO COMO MEMÓRIA CULTURAL

Ouro Preto fala com a gente
de um modo novo, diferente.

Outras cidades se retraem
no ato primeiro da visita.
Depois desnudam-se, confiantes,
e seus segredos se oferecem
como café coado na hora.

Há mesmo cidades sensuais,
concentradas na espera ansiosa
de quem, macho, logo as domine.
Abrem-se as portas de tal modo
Que são coxas, braços abertos.

(...)

Há em Ouro Preto, escondida,
uma cidade além-cidade.
Não adianta correr as ruas
e pontes, morros, sacristias,
se não houver total entrega.

Entrega mansa de turista
que de ser turista se esqueça.
Entrega humílima de poeta
que renuncia ao vão discurso
de nomes-cor, palavras-éter.

(...)

De nada servem manuscritos
de verdade amarelecida.
Não é lendo nem pesquisando
que se penetra a ouropretana
alma absconsa, livre do tempo.

É deixando correr as horas
e, das horas no esquecimento,
escravizar-se todo à magia
que se impregna, muda, no espaço.
(Carlos Drummond de Andrade, 1983)

* * *

Escrito especialmente para a edição de “*Ouro Preto: patrimônio cultural da humanidade*”, o poema “*Ouro Preto, livre do tempo*” de Drummond é uma lição de hermenêutica aplicada ao estudo da cidade, sobretudo em relação à investigação da cidade de Ouro Preto.

Sendo a criação de uma hermenêutica para a pesquisa do imaginário de uma cidade, um dos fins práticos e aplicáveis desta tese, vamos nos deter agora ao exame de duas ou três lições de hermenêutica que nos dá Drummond.

Para Drummond, há basicamente três tipos de cidades, caracterizadas pelo grau de rigidez e de dificuldade que elas impõem à sua revelação, à sua descoberta.

A primeira cidade que aparece descrita no poema acima é uma cidade que se retrai ao primeiro contato, mas que, logo a seguir, se desnuda. Trata-se de uma cidade mediantemente resistente à descoberta, cidade cujos segredos se escondem ao primeiro olhar, mas que, logo depois: “*se oferecem como café coado na hora*”. Dizer que os segredos “*se oferecem como café coado na hora*” é dizer, na linguagem de um bom mineiro, que os segredos são irrecusáveis, isto é, que este tipo de cidade age de modo a facilitar a descoberta de seus segredos.

O segundo tipo de cidade caracterizado por Drummond, as “*idades sensuais*”, são quase cidades-putas. É que, para o bom tradicionalismo mineiro, guardar segredo é obrigação de recato, decência, castidade e pudicícia, enquanto que, oferecer sensualmente os segredos é sinônimo de promiscuidade e prostituição: “*abrem-se as portas de tal modo/ que são coxas, braços abertos*”. Cidades que se prostituem, cidades que de imediato revelam seus segredos – cidades-putas – esta é a caracterização do segundo tipo de cidade para Drummond.

Em oposição à facilidade, à promiscuidade com que oferecem seus segredos, Drummond vai justapor a estes dois tipos de cidade, um terceiro tipo, que, desta vez, aparece localizado geograficamente pelo poeta: trata-se de Ouro Preto. Ouro Preto é, ao contrário das outras duas, uma cidade “*escondida*”, e só se revela na “*cidade além-cidade*”. Assim, em clara contraposição com os dois tipos de cidades anunciadas anteriormente, Drummond vai situar Ouro Preto frente à resistência que esta cidade impõe à descoberta, ao desvelamento, à investigação.

Esta pesquisa é, ao fim e ao cabo, muito objetivamente, uma tentativa de descrever – circunscrever – esta cidade “*escondida*”, esta “*cidade além-cidade*” de que nos fala Drummond, incluindo aí toda a resistência que a cidade de Ouro Preto oferece ao desvelamento dos seus segredos. Esta dupla marca da cidade “*escondida*”, que reluta a se dar a conhecer, faz com que sejam necessários alguns esclarecimentos adicionais a respeito das limitações desta investigação.

Em primeiro lugar, esta pesquisa não tem nenhuma intenção de se apresentar como uma descrição do “ser” ouro-pretano em seu dia-a-dia. Bem esclarecido, não estamos aqui no domínio do cotidiano, das ocupações e das preocupações mais

imediatas da vida econômico-social do ouro-pretano: a luta pela sobrevivência, regulada pela tensão entre a população, o comércio e o turismo.

Com isso é preciso dizer que não tocamos no intenso fluxo que rege e organiza a vida pragmática e as ações/reações que daí derivam, mas fomos guiados pela tentativa de investigar a cidade “*escondida*”, a “*cidade além-cidade*”. Isto significa dizer que tomamos por objeto uma cidade quase inefável, uma Ouro Preto que quase não se vê, que não se percebe, que não está presente nas atividades mais imediatas do dia-a-dia.

Em segundo lugar, é preciso dizer que esta inefabilidade – talvez o melhor seja dizer, este esvaecimento devido à volatilidade – de nosso objeto é, ao mesmo tempo, causa e conseqüência de uma certa inefabilidade do que aqui apresentamos como investigação do que chamamos, muito prolixamente, de *imaginário*, *cultura* ou *memória da cultura* ouro-pretana.

Talvez, neste sentido, a noção de “*imaginário*” lida a partir de Durand como uma tensão dupla e recursivamente modelizante entre o arquetípico fundante e a ambiência sócio-cultural, melhor dê conta desta inefabilidade tanto da pesquisa quanto de seu relato, o que constitui o *corpus* desta tese. Mas, é preciso atentar que a noção de “*cultura*” de Lotman – ancorada sobre a memória coletiva e longa dos textos (não só verbais) que são por ela conservados e atualizados – também se adapta como uma luva à inefabilidade e ao não-pragmatismo que configuram esta investigação.

Portanto, em terceiro lugar, o leitor não deve censurar nem a promiscuidade do uso que fazemos dos termos “*imaginário*” ouro-pretano, “*cultura*” ouro-pretana ou “*memória da cultura*” ouro-pretana, nem censurar as generalizações que fazemos de tais termos. O vício da generalização acabou sendo a contrapartida da inefabilidade e da volatilidade do nosso objeto e não deve ser lido para além desta tentativa, por vezes exasperada, de fixar a cidade “*escondida*”, a “*cidade além-cidade*”.

* * *

Esta diferenciação das cidades, proposta por Drummond – que opõe as cidades *sensuais* às cidades *escondidas* –, levou-nos a pensar que a antípoda de Ouro Preto (cidade *escondida*) é Olinda (cidade *sensual*).

Apesar das duas cidades terem sido sedes emblemáticas do barroco no Brasil (em períodos e contextos históricos divergentes), parece-nos que o barroco de

Olinda é mais aberto, limpo e claro: os seus segredos se oferecem aos visitantes, irresistivelmente, “*como café coado na hora*”, no linguajar de um bom mineiro.

Isso é fato, se compararmos a matriz material sobre a qual o barroco deixou suas marcas na arquitetura interna das Igrejas nas duas cidades. Em Olinda, a azulejaria exige traços mais precisos, definidos e claros do que a talha barroca das Igrejas ouro-pretanas com suas teriomorfas folhas-de-acanto. Está aí: o barroco de Olinda é mais *óbvio*, enquanto o barroco ouro-pretano nos pareceu envolver uma significação mais *obtusa* (secreta e velada).

Mas não é só por esta apresentação barrocamente *obtusa* da arquitetura interna das Igrejas ouro-pretanas, que Ouro Preto nos parece “mais barroco” do que Olinda. E aqui remetemos novamente à categorização de Drummond, isto porque, se Ouro Preto é uma cidade *escondida*; Olinda é uma cidade *sensual*, isto é, uma cidade que oferece sensualmente seus segredos: “*Abrem-se as portas de tal modo/ Que são coxas, braços abertos*”. Abraço sensual de Olinda, abraço abissal de Ouro Preto – eis aí as antinomias essenciais que nos fazem considerar Olinda a antípoda de Ouro Preto.

Parte desta sensualidade que excita (o) e incita (ao) desvelamento dos segredos de Olinda é o clima quente que dinamiza e põe a descoberto tanto os segredos da cidade, quanto a sensibilidade mítica do hermeneuta que pretende desvelá-la. Não é possível percorrer melancolicamente Olinda frente à luz do sol que calcina qualquer despertar lúgubre no *flâneur*. Olinda não admite melancolia, ao contrário, o calor, a luz e o sol nos expõem sensualmente à cidade que se desnuda e se revela frente ao bafo quente do mormaço que sobe.

Com isso queremos dizer que o clima frio, úmido e brumoso barroquiza Ouro Preto. Já havíamos notado a influência da atmosfera, considerada no sentido bachelardiano-materialista, na fabulação mítica ouro-pretana, mas, agora, trata-se de reconhecer na atmosfera ouro-pretana um sistema de modelização que, de certo modo, também barroquiza a cidade.

Aqui é preciso confessar que fomos influenciados por uma dupla implicação do barroco em Ouro Preto: a via barroco-arquitetônica, que também está presente, *mutatis mutandis*, em Olinda, e a via barroco-climática, que como estamos defendendo, barroquiza Ouro Preto.

Esta influência da climatologia (lida à guisa de Bachelard) na barroquização da cidade fica evidente também quando olhamos para o caso de Olinda. Lá a

atmosfera quente e úmida des-barroquiza a cidade e é justamente a falta desta atmosfera inclinada ao soturno, que torna a cidade mais aberta, limpa e clara.

É possível que esta influência da barroquização climática que sentimos em Ouro Preto, muito tenha motivado o uso, às vezes excessivo, impreciso e vicioso, da categoria a que denominamos “barroco”. É preciso então esclarecer que trabalhamos com o barroco como uma categoria de significação (hermenêutica ou semântica), que envolve a recriação da acepção de “barroco” para além do seu contexto primeiro, que é eminentemente histórico.

Outro efeito da geografia espacial que tem efeito na des-barroquização de Olinda é o relevo. Em Olinda, os olhares não estão sufocados pelas torres perfurocortantes das Igrejas que irrompem da cidade, não há núcleos concêntricos de barroco que dominam a cidade, mas como horizonte, há sempre o mar. O mar, o horizonte do mar – uma fuga reconfortante para o peso visual das torres que esmagam os ouro-pretanos: isto também des-barroquiza Olinda.

A visão barroca das Igrejas irrompendo da cidade está lá em Olinda, mas o mar dá a Olinda uma possibilidade de visão centrífuga que Ouro Preto não permite.

Em Ouro Preto, o emaranhado concêntrico das torres das Igrejas impõe um panóptico centrípeto que não deixam abertas rotas de fuga para a livre visão do ouro-pretano. O ouro-pretano posicionado centripetamente em relação às torres das Igrejas está condenado a ser vigiado incessantemente pela onisciência delas.

Considerando esta perspectiva de uma “barroquização” de Ouro Preto e de uma “des-barroquização” de Olinda, queremos afirmar aqui toda a flexibilidade imaginativo-criativa da acepção de “barroco” que utilizamos nesta investigação, o que nos afasta de qualquer perspectiva histórica ou histórico-artística do termo.

Daí, talvez, o uso adequado que fizemos do termo “imaginário barroco”, e, mesmo quando não diretamente referido, o leitor deve ter em mente que o nosso referente foi, durante esta pesquisa, o tempo todo, o “imaginário barroco”.

Por fim, gostaríamos de propor o uso do adjetivo “barroco” em referência a uma categoria complexa de significação semântica e/ou hermenêutica, que pode alcançar domínios de interpretação tão díspares como o relevo e o clima, bem à revelia da sua realização artístico-arquitetônica e/ou histórica. É também à guisa desta ampliação conceitual que defendemos, ao longo deste trabalho, a *longa duração* do barroco ouro-pretano.

Mas como pesquisar a cidade “*escondida*”, a “*cidade além-cidade*”, que para Drummond, é a própria Ouro Preto? Eis a grande lição de hermenêutica para o estudo do imaginário das cidades que nos dá Drummond: para pesquisar as cidades que mais resistem (à) e dificultam (a) revelação de seus segredos; para encontrar a “*cidade além-cidade*” é fundamental “*total entrega*”: “*Não adianta correr as ruas/ e pontes, morros, sacristias,/ se não houver total entrega*”.

Concordamos plenamente com Drummond: Ouro Preto se desvela na absoluta entrega do hermeneuta aos mistérios e segredos da cidade, metaforicamente referidos pelo poeta através da recomendação de total entrega às “pontes”, aos “morros” e às “sacristias”.

É preciso, como diz, Drummond: 1) “*entrega mansa de turista/ que de ser turista se esqueça*”; 2) “*entrega humílima de poeta/ que renuncia ao vão discurso*” – entregar-se a ser outro, esquecer-se do que se é, despersonalizar-se e des-subjetivar-se frente à cidade: eis o único modo de apreender a “*cidade além-cidade*”.

Claro está que Ouro Preto, na opinião de Drummond, mais do que a cidade sensual, exige do hermeneuta uma atitude resignada de si e entregue aos seus mistérios. Esta atitude de des-subjetivação para o mergulho abissal em Ouro Preto, como condição *sine qua non* de sua revelação, é o que explica também porque Drummond refuta a eficácia dos manuscritos, da leitura e da pesquisa na descoberta dos segredos ouro-pretanos: “*De nada servem manuscritos/ de verdade amarelecida./ Não é lendo nem pesquisando/ que se penetra a ouropretana/ alma absconsa, livre do tempo*”.

Para que o hermeneuta possa aventurar-se à descoberta da “*cidade além-cidade*” é preciso, mais do que razão e intelecto, sensação, intuição e sensibilidade, uma vez que, na opinião do poeta, Ouro Preto se revela mais pelos “perceptos” do que pelos “conceptos”.

Isso porque é uma espécie de *insight* sensível e cenestésico, ancorado na experimentação do espaço, que vai revelar Ouro Preto na opinião de Drummond: “*É deixando correr as horas/ e, das horas no esquecimento,/ escravizar-se todo à magia/ que se impregna, muda, no espaço*”. A fórmula de Drummond é simples: entrega + experimentação (“*enthusiasmós*”) = revelação de Ouro Preto.

A total entrega à experimentação muda, porque sensitiva e cenestésica, do espaço – aqui está uma verdadeira lição de hermenêutica para o estudo da cidade de Ouro Preto, sugerida por Drummond. Ademais, total entrega e experimentação sensitiva e cenestésica são lições de hermenêutica sugeridas por Drummond, que

convergem com as axiomáticas do método fenomenológico-compreensivo de Bachelard utilizado nesta investigação.

Pensamos, sobretudo, que esta prescrição de “*total entrega*”, de se deixar “*escravizar todo à magia*”, sugerida tanto por Drummond, quanto tacitamente pelo método fenomenológico de Bachelard, deva ser tomada como uma das mais importantes lições de hermenêutica a quem pretende se dedicar à pesquisa do imaginário de uma cidade. Pensando que uma cidade é, pelo menos num certo grau, uma cidade “*escondida*”; então a prescrição de entrega sensível ao espaço nos parece ser um bom caminho a seguir...

Dizemos que a entrega sensível e sem reservas do hermeneuta ao espaço da cidade é um bom caminho a seguir porque esta tática restaura a potência criativa e *poiética* necessária à construção do objeto de pesquisa, já que ela não pressupõe um objeto real, concreto, pré-concebido ou imediato, mas, ao contrário, propõe que o objeto de pesquisa seja obrigatoriamente construído na relação empática do sujeito – “*escravizado todo à magia*” – com o espaço da cidade.

Filtra-se daí todo o imediatismo e toda obviedade da idéia pré-concebida, em prol da construção de categorias de pesquisa que se criam, se recriam e se burilam na experimentação sempre renovada – e, eternamente inconclusa – do sujeito com o seu objeto de pesquisa, que no nosso caso, se objetiva na “*cidade além-cidade*”.

Estamos aqui em pleno acordo com Pierre Bourdieu (1989), para quem tudo em uma pesquisa científica é construído, a começar pelo objeto: criam-se primeiro os enigmas, para então, depois, criarem-se possibilidades de compreendê-los: eis a essência criativa e *poiética* do trabalho acadêmico, que se encontra em franca decadência nos dias de hoje.

Neste sentido, a prescrição hermenêutica de construção do objeto de pesquisa por uma obrigatória e renovada entrega sensível, sem reservas e des-subjetivada, em ruptura com o imediato, com o óbvio, e, por vezes, com o concreto e com o real, é importante ser considerada em um tempo em que a pesquisa acadêmica tem se lançado, equivocadamente, a compreender o que já se sabe; ainda pior, é que, freqüentemente, sem criatividade.

* * *

É através do profético verso de Drummond “*escravizar-se todo à magia/ que se impregna, muda, no espaço*”, que encontramos legitimamente representado o

objeto construído desta investigação, isso porque a “*cidade além-cidade*” se desvela na experimentação hermenêutica do espaço ouro-pretano.

Mas como conciliar a descrição de uma cidade invisível, desta meta-cidade que é a “*cidade além-cidade*”, a partir de uma realidade tão concreta e real como parece ser a do espaço, que, segundo Drummond, é onde se revelam os segredos de Ouro Preto?

É que apesar da importante condição hermenêutica de total entrega à experimentação sensível e cenestésica do espaço, isso não basta para explicar os resultados a que chegamos com a realização desta pesquisa.

Novamente, aqui, o espaço real e concreto da cidade pouco tem a ver com o espaço que é o nosso objeto de pesquisa: o espaço do qual falamos é um espaço construído artificialmente pela hermenêutica semântico-simbólica; portanto em ruptura com o espaço real, como este se apresenta aos olhos do observador.

Com isso queremos dizer que foi a aplicação da hermenêutica semântico-simbólica à iconografia depositada nas Igrejas ouro-pretanas que nos revelou, em um primeiro momento, a artificialidade do espaço que estávamos a pesquisar.

Isso porque sendo a hermenêutica semântico-simbólica um recurso metodológico interpretativo, que tem por finalidade a elaboração de significados para os símbolos presentes na iconografia das Igrejas, abriu-se diante de nós uma compreensão do espaço interno das Igrejas ouro-pretanas que desconhecíamos como *flâneur*, a partir da experimentação sensível da cidade.

Eis que a hermenêutica semântico-simbólica interpretando por analogia e por redundância a mensagem simbólica da iconografia, nos permitiu perceber um espaço iconográfico (o que chamamos de “espaço interno” das Igrejas) em profunda comunicação com a vida imaterial do ouro-pretano da atualidade, ao mesmo tempo em que a análise semântico-simbólica desta vida imaterial – produção artística e/ou filosófica, depoimentos recolhidos e narrativas míticas mais populares que circulavam na cidade – revelava uma profunda correspondência dos diferentes discursos e textos (verbais e não-verbais) sobre Ouro Preto, com a iconografia que havíamos analisado anteriormente.

É desta correspondência biunívoca entre a análise semântico-simbólica da iconografia das Igrejas, em articulação com a análise semântico-simbólica da produção imaterial do ouro-pretano da atualidade, que começaram a se revelar os espaços surreais da “*cidade além-cidade*” – frisemos: espaços não-concretos e não-reais, impossíveis de serem compreendidos pelo olhar desarmado do *flâneur*.

Assim, em um segundo momento, a hermenêutica semântico-simbólica, agindo na decodificação dos símbolos que impregnam a memória da cultura, pode revelar que, por trás das imagens visuais produzidas por José Joaquim de Oliveira e por Edward Zvingila, ou por trás das imagens literárias criadas por Pedro Nava e por Murilo Mendes, havia um mapa imaginário do espaço ouro-pretano que é no mínimo bastante inverossímil em relação ao espaço real que circunscreve a cidade.

Torres que irrompem da cidade, torres perfurocortantes e torres-Leviatãs: tudo isso se refere à representação do “espaço externo” das Igrejas que está em total ruptura com o espaço real. Neste momento, quando adentramos à representação onírica do espaço ouro-pretano, alcançamos o domínio pleno da “*cidade além-cidade*”.

Por fim, em um terceiro momento, a aplicação da hermenêutica semântico-simbólica às narrativas sobre fantasmas (as mais populares do imaginário ouro-pretano) nos remeteu, novamente, às mensagens mítico-simbólicas da iconografia depositada nas Igrejas, mostrando, uma vez mais, como o discurso – mítico – ouro-pretano estava embebido e profundamente contaminado com as memórias da cultura que tem como ancoragem material o “espaço interno”, isto é, o “espaço iconográfico” das Igrejas de Ouro Preto.

Assim, sistematicamente, a hermenêutica semântico-simbólica permitiu desvelar duas regiões espaciais que estão em comunicação profunda com o imaginário ouro-pretano: 1) o espaço externo (da arquitetura externa) das Igrejas; 2) o espaço interno das Igrejas (que inclui a iconografia lá depositada). Reunidos, o espaço externo e o espaço interno das Igrejas parecem subsidiar as representações verbais e não-verbais do imaginário ouro-pretano.

Arriscaríamos aqui justapor a estes dois espaços que estruturam o imaginário ouro-pretano, um terceiro. Trata-se do espaço aéreo material – do ar denso e pesado – que materializa os fantasmas ouro-pretanos, espaço que, como dissemos, barroquiza Ouro Preto. Sem dúvida este espaço aéreo-brumoso é importante na modelização do imaginário ouro-pretano, mas como nos revelou a hermenêutica semântico-simbólica aplicada às narrativas sobre os fantasmas, a raiz destes mitos é, novamente, realizada no espaço interno (iconográfico) e externo das Igrejas.

Por fim é preciso dizer que a sistematização, a objetivação e a confluência de todos aqueles “espaços oníricos” no espaço “interno” e “externo” das Igrejas distorce a noção de espaço micro, sutil, efêmero, surreal e inefável, que é o verdadeiro *locus* da “*cidade além-cidade*”.

Lembremos que, como bem nos ensinou Maurice Halbwachs, para além do espaço físico – concreto e real – das Igrejas, há mensagens mítico-simbólicas impregnadas no espaço devido aos rituais ali realizados ao longo do tempo, o que acaba por explodir o espaço eclesiástico em miríades de reminiscências e de memórias que nele estão depositadas. E todas estas reminiscências e memórias ancoradas no espaço, de tão voláteis e sutis, não podem ser localizadas, nem capturadas, nem nomeadas com precisão. É neste contexto que o espaço de que falamos é inverossímil e artificial: estamos aí em contato íntimo com a “*cidade além-cidade*” de Drummond.

Portanto recomendamos ao leitor que olhe com reserva para a sistematização dos espaços “internos” e “externos” das Igrejas, que dizemos estruturar o imaginário ouro-pretano. Aqui é preciso lembrar que qualquer progresso na sistematização das categorias de pesquisa é, simultaneamente, esvaziamento do seu conteúdo mítico-simbólico. Isso porque, à medida que caminhamos sob esteio da sistematização, os espaços oníricos e sutis da “*cidade além-cidade*” vão se modelizando no estrato real e concreto do espaço verossímil, perdendo, então, sua potência, eloquência, irrealismo e complexidade mítico-simbólica.

* * *

Mas, se por um lado, o espaço micro e sutil das representações oníricas, tal como aparece nas imagens verbais e não-verbais que cotejamos, é a evidência mais verossímil possível da “*cidade além-cidade*”, observamos uma tendência dos próprios protagonistas com os quais trabalhamos de delimitar o espaço ouro-pretano através de um núcleo mais concreto e real, na tentativa, talvez, de melhor localizar os campos de força em que se dá a dominação e a resistência frente ao que chamamos de espaço “interno” e “externo” das Igrejas.

Para sermos fiéis ao modo como determinados espaços convocam, cooptam e capturam individualmente e coletivamente os ouro-pretanos, vamos recuperar uma imagem narrada por Gelcio Fortes, quando o autor comenta a fruição da ilustração 50, uma das “*Paisagens imaginantes*” de Guignard.

Subjugado pela estética da angústia ao remeter a tela de Guignard à sua fruição de Ouro Preto, diz Gelcio: “*Eu acho que Ouro Preto oferece realmente – quero dizer, paisagisticamente – este cenário em alguns momentos: por esta carga de sofrimento, tristeza, amargura, deste céu que enegreceu, deste Deus que está observando, vigiando tudo ao mesmo tempo; e os sinos estão tocando a cada*

momento; e você se depara, o tempo todo, com uma Igreja, uma cruz, um cemitério...”.

“*Igrejas-cruzes-cemitérios*”: está aí a localização precisa de um núcleo espacial que indica a matriz sobre a qual se desenvolve a angústia de Gelcio frente ao domínio exercido pelo espaço. Pensamos, na verdade, que o depoimento acima revisitado situa este núcleo a meio caminho entre o poder de dominação do espaço e a resistência que se instaura frente a este domínio.

Neste sentido, a precisa localização do núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”, ao projetar no espaço um diagrama de forças ocultas de dominação-resistência, acaba por dessacralizar o espaço eclesiástico ouro-pretano porque evidencia e expõe nua e cruamente sua potência de subjugação.

Mas o que, sobretudo, garante a força e a pregnância da imagem “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” é a sua capacidade de evidenciar muito precisamente como este núcleo espacial tripartido convoca, coopta e captura individualmente e coletivamente o “ser” ouro-pretano. Frisemos: é neste espaço bem localizado que o campo de forças que convocam e cooptam o imaginário ouro-pretano se torna visível.

Mostrar como o imaginário ouro-pretano é cooptado pelos espaços eclesiásticos que constituem o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” tem sido a razão de ser dos esforços que empreendemos ao longo desta pesquisa, de maneira que pouco mais temos a falar a este respeito.

No entanto é interessante salientar ainda, como bem nos esclarece Gelcio no depoimento acima, que a imagem das Igrejas é representação fiel dos olhos vigilantes e onissapientes de Deus. Igrejas e torres das Igrejas ouro-pretanas: panópticos dos olhos oniscientes de Deus – eis interconectados diretamente o espaço à sua função de vigilância e de dominação. É daí que podemos inferir que as Igrejas e, sobretudo as torres das Igrejas exercem um domínio pastoral, que à semelhança do pastor bíblico, governa a coletividade do rebanho e a individualidade de cada ovelha, advindo daí o poder simultâneo deste espaço sobre a coletividade ouro-pretana e sobre o indivíduo ouro-pretano.

Outra nuance, implicada na imagem da Igreja presente no núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”, que vale a pena ser comentada, é a importância dos sinos na convocação do ouro-pretano; o toque dos sinos é bem um apelo à convocação, é um chamado de Deus. Assim, no encadeamento dos fatos narrados por Gelcio, vejamos que o dobre dos sinos é a imagem-sensação que imediatamente antecede a delimitação do núcleo espacial “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”. Neste sentido, é

surpreendente como muitos dos ouro-pretanos que conheci tinham o ouvido afinado para distinguir cada um dos sinos que ecoam, às vezes, ao mesmo tempo, das Igrejas que se encontram no centro histórico de Ouro Preto. Não seria este saber formado e reformado pela escuta atenta ao chamado dos sinos, a prova cabal de que o ouro-pretano é convocado e cooptado pelos dobres que ecoam dos campanários?

Justapondo-se ao espaço das Igrejas, os cemitérios a elas contíguos são uma outra região do espaço que age na cooptação do ouro-pretano. Alargando o território das Igrejas para além dos adros, os cemitérios tornam-se vigilantes horizontais, que junto da vigilância vertical da torre, delimitam uma fronteira de espaços de poder. Entretanto por sua disposição horizontal, a convocação exercida pelos cemitérios é diferente da das torres.

Enquanto a ação das torres se estabelece mesmo à distância, é mais o passante ou o transeunte, que em seu deslocamento, passa junto aos inúmeros cemitérios que se espalham na cidade, que sofre a ação destes espaços. Assim, como o espaço dos cemitérios age sobre a população em seu deslocamento, e, como toda a Igreja tem seu cemitério em anexo, não é preciso caminhar muito para se sentir rodeado por eles.

Sentir-se rodeado por cemitérios é o mesmo que se sentir rodeado pela morte, e o ouro-pretano, como vimos, sabe bem decodificar esta mensagem de finitude – de iminência da morte – porque ela é eloqüentemente expressa pela iconografia do “*Pulvis es*”. Neste sentido, é possível que os cemitérios veiculem (a) e incitem (à) mensagem da transitoriedade, da fugacidade e da impermanência da vida, tanto ou mais que a iconografia do “*Pulvis es*” que está depositada nas Igrejas.

Mas há uma peculiaridade na imagem visual dos cemitérios ouro-pretanos que eleva a pregnância e a eloqüência destes espaços: os cemitérios estão em ruínas, há fendas e rachaduras nas lápides, a concretagem dá sinais de falência na contenção da contaminação do solo e os acinzentados líquens avançam certos de que todo aquele território será, mais cedo ou mais tarde, um banquete apetitoso.

Quando até a concretagem dá sinais de desgaste, quando um dos mais resistentes sonhos de permanência produzidos pelo *homo faber* dá sinais de deterioração, o passante não pode passar incólume – eis aqui a força da imagem da decrepitude da vida que sai cemitérios para convocar e capturar o ouro-pretano.

À guisa do que dissemos atrás, acreditamos que a peculiar imagem do cemitério em ruínas barroquiza Ouro Preto, e, quem já esteve junto ao cemitério da

Igreja de São José pode bem atestar esta sensação. De novo aqui, estamos no domínio de uma concepção barroca por excelência, que expressa toda a potência nua e crua da fugacidade da vida, fora do domínio artístico-arquitetônico relacionado ao edifício das Igrejas (o que seria, de fato, um espaço barroco).

O último elemento que forma a tríade espacial referida por Gelcio, a cruz, é basicamente um desdobramento da referência às Igrejas e aos cemitérios, e, talvez por este motivo, Gelcio tenha interposto a cruz entre estes dois espaços: “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”.

Neste sentido, não consideraremos o simbolismo da cruz em relação à transcendência ao tempo e à ressurreição da vida. Não parece ser esta derivação progressista e messiânica que está presente na imagem de Gelcio, mas, sobretudo, o sentido da cruz como instrumento de execução dos condenados à morte, o que traz por corolário, o suplício, o martírio e a dor: o imaginário martirológico da cruz que, através da hermenêutica semântico-simbólica, mostramos ser culturalmente ouro-pretano.

Por isso, a cruz vai ser o coroamento, a síntese simbólica da mensagem dos outros dois espaços de poder: Igrejas e cemitérios. É porque a cruz é vista sobre as torres das Igrejas e, também sobre as lápides nos cemitérios, que ela é o grande símbolo que, sinteticamente, suscita e realiza toda uma complexa geografia dos espaços de poder. Representadas tanto em verticalidade, quanto em horizontalidade, as cruzes unem, indissociavelmente, as Igrejas aos cemitérios, razão pela qual consideraremos as cruzes como as grandes demarcadoras das fronteiras dos espaços de poder que controlam o imaginário ouro-pretano.

Mas não há dominação sem resistência e, se por um lado, investimos até aqui em evidenciar como estes macro-espaços de poder “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” convocam, cooptam e capturam imagetivamente os ouro-pretanos, por outro lado, é pela denúncia implicada na obra dos protagonistas (que utilizamos como fontes de pesquisa) que pudemos perceber o exercício de resistência à dominação ancorada no espaço. Dentre todos os discursos (verbais e não-verbais) dos narradores de Ouro Preto de que nos utilizamos, o que melhor expõe em sua obra a resistência ao poder exercido pelo espaço é, sem dúvida nenhuma, José Joaquim de Oliveira.

Representando torres que irrompem dos telhados das casas (ilustração 38) e uma Ouro Preto subjugada e anexada pelo poder soberano das torres (ilustração 41), José Joaquim dissecou e expôs a geografia de poder da “*cidade além-cidade*”. É através da denúncia que se realiza surrealmente na obra, é efetivamente nesta

dessacralização do núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”, que José Joaquim nos revela, com toda a propriedade, sagacidade, agudeza e crueza, a “*cidade além-cidade*” que há em Ouro Preto.

Por fim, como o par oposto-complementar dominação-resistência parece se objetivar e se realizar concretamente ao redor das fronteiras “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”, consideraremos esta configuração tripartida do espaço, sugerida por Gelcio Fortes, como um núcleo que revela e expõe, com uma certa acuidade, os jogos de poder entre o espaço e o imaginário ouro-pretano. Alcançamos assim uma importante representação macro-estrutural que tenta dar visibilidade aos espaços oníricos, onde legitimamente se dá a microfísica de poder do espaço ouro-pretano.

* * *

Uma distinção radical entre o espaço público ouro-pretano – considerando, sobretudo o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” – e os espaços públicos das metrópoles contemporâneas pode ser considerada a partir da apreciação que o sociólogo polonês Zygmunt Bauman faz dos espaços urbanos pós-modernos.

Assim, no capítulo terceiro do seu livro “*Modernidade líquida*”, intitulado “*Tempo/espaço*”, Bauman faz uma categorização de quatro tipos de espaços públicos da metrópole pós-moderna. É através desta caracterização, brevemente apresentada a seguir, que estabeleceremos uma distinção radical destes lugares, em relação ao espaço público que é significativo para o ouro-pretano, ou seja, o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”.

O primeiro lugar considerado por Bauman como exemplo de espaço público contemporâneo é a Praça “*La Défense*” em Paris. Segundo o sociólogo, o que chama a atenção do visitante ou do transeunte é a “*falta de hospitalidade da praça: tudo o que se vê inspira respeito e ao mesmo tempo desencoraja a permanência*” (p. 113). Trata-se de um espaço projetado para ser admirado e não visitado. Sobretudo, a Praça de *La Défense* é exemplo emblemático do que Bauman vai chamar de “*lugar êmico*”, isto é, um espaço planejado para servir de passagem, que recusa a acolhida ou a mobilização da interação social.

Apropriando-se da distinção entre a estratégia antropeômica e a estratégia antropofágica de enfrentar a alteridade dos outros – por inspiração da obra “*Tristes trópicos*” de Levi-Strauss – Bauman vai caracterizar a Praça “*La Défense*” como um espaço êmico, cuja tática consiste em “*vomitar, cuspir os outros vistos como*

incuravelmente estranhos e alheios: impedir o contato físico, o diálogo, a interação social” (p. 118).

O segundo tipo de espaço público pós-moderno considerado por Bauman é o que ele denomina, genericamente, de espaços físicos de consumo: salas de concerto ou exposições, pontos turísticos, áreas de esportes, cafés, e, sobretudo, os *shoppings centers*. São locais que *“encorajam a ação, mas não a interação”* (p. 114). São espaços de consumo coletivo que, apesar de cheios e lotados, nada tem de coletivo, isto é, não propiciam intercâmbios e trocas entre os consumidores.

Como a razão de ser destes espaços é o consumo, e o consumo é, como diz Bauman, um passatempo absoluta e exclusivamente individual, os encontros, inevitáveis em um espaço lotado, *“precisam ser breves e superficiais: não mais longos nem mais profundos do que o ator os deseja”* (p. 114).

Fazendo da interação social uma ocorrência indesejável que interrompe as sensações subjetivas e individuais promovidas pelo consumo (material e imaterial), esta segunda categoria de espaço é considerada pelo sociólogo como pertencente à estratégia *fágica*, que consiste na *“desalienação’ das substâncias alheias: ‘ingerir’, ‘devorar’ corpos e espíritos estranhos de modo a fazê-los, pelo metabolismo, idênticos aos corpos que os ingerem, e portanto não distinguíveis deles”* (p. 118).

Alienar a alteridade dos dessemelhantes através do mecanismo fágico-digestivo – converter o diferente em matéria indistinguível do próprio ser – eis como operam os *“espaços fágicos”* de Bauman.

Assim, lugares ênicos e lugares fágicos cumprem uma função comum: desarticulam o encontro e a interação social com a alteridade do outro, seja ele um estranho ou um próximo, um outro ou um semelhante.

Um terceiro tipo de espaço público metropolitano pós-moderno é chamado por Bauman de *“não-lugar”*. São os aeroportos, as auto-estradas, os quartos de hotel e o transporte público, ao que poderíamos acrescentar, as rodoviárias, a rua e as praças de alimentação – locais em que a presença do outro é desmaterializada e desterritorializada em prol da nossa segurança e do nosso conforto individual.

Ao contrário da Praça *“La Défense”*, espaço cujo destino é ser atravessado e deixado para trás, os não-lugares *“aceitam a inevitabilidade de uma adiada passagem, às vezes muito longa de estranhos, e fazem o que podem para que a sua presença seja ‘meramente física’ e socialmente pouco diferente, e preferivelmente indistinguível da ausência, para cancelar, nivelar ou zerar, esvaziar as idiossincráticas subjetividades de seus ‘passantes”* (p. 119).

Assim, cancelando, zerando e esvaziando a presença do outro, o *não-lugar* é um espaço que desmaterializa e invisibiliza propositalmente o dessemelhante, fazendo da presença humana, uma confortável ausência.

Por fim, um quarto tipo de lugar emblemático das cidades contemporâneas é o que Bauman denomina de “*espaços-vazios*”. Espaços vazios são lugares que não têm significado no mapa da cidade, são lugares invisíveis, ou melhor dizendo, invisibilizados (porque há recusa em serem vistos). Excluir tais lugares permite que o resto da cidade brilhe e se engrandeça de sua beleza, pompa e riqueza.

Trata-se da favela, da periferia e das ilhas de pobreza que se circunscrevem ao redor de toda e qualquer metrópole. São lugares em que não se deve entrar, percorrer ou sequer passar ao largo, sob o risco de se sentir vulnerável, ameaçado ou atemorizado pela presença de humanos quase não-humanos. Recusados no mapa mental da cidade, porque preferiríamos não vê-los, estes lugares não-vistos e não-lembrados são os “*espaços vazios*” na acepção de Bauman.

De tudo o que foi dito por Bauman a respeito dos espaços públicos das metrópoles contemporâneas, podemos depreender que a principal característica dos quatro espaços listados acima é a interdição à interação com o outro, como, aliás, ratifica o próprio autor: “*a principal característica dos lugares ‘públicos mas não civis’ é a dispensabilidade [da] interação*” (p. 122).

Públicos, mas não civis – ao interditar a interação social, os espaços públicos pós-modernos listados por Bauman não são civis, porque tornam dispensável todo o encontro significativo e a possibilidade que daí advêm de interação e de diálogo do humano com o humano.

Na contra-mão deste espaço não-civil que dispersa a interação, deste espaço que desagrega, que afasta – que: 1) vomita (êmicos); 2) digere (fágicos); 3) invisibiliza (não-lugar); 4) nega (espaços-vazios) – a alteridade do outro, está o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” ouro-pretano.

Com isso queremos dizer que, em Ouro Preto, o espaço público mais significativo da cidade não interdita a interação dos indivíduos, nem promove as subjetividades individualistas, mas, ao contrário, congrega as individualidades e as subjetividades individuais para um bem comum, para um objetivo comum: a memória da cultura depositada no núcleo espacial “*Igrejas-cruzes-cemitérios*”.

Assim, diferentemente do que Bauman diseca nas metrópoles pós-modernas, o espaço público ouro-pretano agrega e congrega, convoca e coopta as individualidades e as subjetividades individuais. Até mais do que isso, podemos

dizer que é o espaço que se impõe como o grande mediador do processo de construção da subjetividade ouro-pretana: ele agrega para si, contra o “si” individual.

Se esta nossa conclusão está correta, é preciso pontuar uma distinção radical entre o espaço público pós-moderno e o espaço “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” ouro-pretano, isso porque enquanto no primeiro a interação espaço-sujeito conduz à interdição da interação sujeito-alteridade, reforçando o individualismo e a formação de uma subjetividade individualista; no segundo, a ação congregadora do espaço se impõe sobre a individualidade do sujeito, submetendo a subjetividade do ouro-pretano à mediação obrigatória com a memória da cultura depositada no espaço.

Assim, enquanto a sectária, a narcisista e a ego-centrada subjetividade pós-moderna triunfa por intermédio dos espaços êmicos, dos fágicos, dos não-lugares e dos espaços-vazios, o espaço “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” triunfa aquém e além da subjetividade individual do ouro-pretano. Isso porque, em Ouro Preto, – e esta pesquisa pretendeu mostrar isso – é o espaço que se impõe como determinante do processo de construção da subjetividade do ouro-pretano.

É possível que esta ação do espaço ouro-pretano – que dissolve as subjetividades individuais para as fazer mergulhar, obrigatoriamente, na memória da cultura densamente estampada no núcleo arquitetônico “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” – seja um “*obstáculo epistemológico*” (Bachelard, 1999a) à chegada da pós-modernidade em Ouro Preto. Neste sentido poderíamos dizer, talvez, que, em Ouro Preto, o espaço público mais significativo para os ouro-pretanos reprime, refreia e sustêm o transcurso do tempo, funcionando como um filtro que impõe uma certa resistência aos avanços da onda pós-moderna sobre o imaginário da cidade.

* * *

Finalmente, se o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” tanto convoca, quanto arregimenta e rege a construção da subjetividade ouro-pretana, defenderemos que este núcleo espacial educa o “ser” ouro-pretano, ou melhor, diremos que é porque este espaço é o agente que insere o ouro-pretano na matriz arquetípico-cultural que molda a memória da cultura ouro-pretana, que ele educa.

Neste sentido, dizer que o espaço educa é dizer que o núcleo arquitetônico “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” é o que efetivamente dá ao “ser” que nasce e vive em Ouro Preto, o passaporte da cidadania ouro-pretana. Estamos aqui no domínio da acepção de educação como inserção do homem na cultura, como bem salienta

Beatriz Fétizon (2002, p. 229): “a educação será sempre o mecanismo de inserção do homem na cultura”.

Esta acepção de educação de Fétizon dissipa o aparente disparate que há em propor um espaço como o principal agente que educa o “ser” ouro-pretano, isso porque, no caso peculiar de Ouro Preto, é justamente o espaço que contém – em alta densidade mítico-simbólica – a memória da cultura ouro-pretana.

Assim, se lembrarmos com Lotman que a cultura é tanto inteligência coletiva, como memória coletiva conservada e atualizada, podemos então propor o núcleo arquitetônico “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” como um espaço que, veiculando, transmitindo, difundindo e propagando a memória da cultura, educa.

Se esta hipótese de uma educação pelo espaço é verossímil, podemos pensar que a reflexão sobre educação não deveria estar confinada aos locais onde ela se exerce por direito, mas todos os lugares, num certo sentido, educam. Assim, um monumento educa, um edifício arquitetônico educa, uma praça educa...

Poderíamos até dizer que, quanto mais densidade mítico-simbólica de memória coletiva há depositada no espaço, mais educativo o espaço se torna à coletividade que com ele interage e se comunica. É possível também que, para a cidadania ouro-pretana, o núcleo “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” seja muito mais educativo do que a instituição educacional de direito: a escola.

Esta última conclusão é importante porque rechaça a exclusividade que se atribui à instituição escolar de transmitir a memória da cultura. Neste sentido, este deslocamento que faz pensar a educação fora dos muros de sua instituição formal reconfigura e abre novas perspectivas para investigações em que a concepção de educação não seja um conceito de partida, mas, sim, um conceito de chegada.

Recusando a escola como espaço exclusivo da construção de uma reflexão sobre educação, onde o ramerrão da prática educativa é padronizadamente descrito e analisado, talvez seja possível ampliar o que se entende por educação. Aventurar-se a outros espaços – eis aí, talvez, uma saída para o grillão que se apossou das reflexões sobre educação na atualidade.

Enfim, o que esta pesquisa propõe é considerar que o núcleo arquitetônico “*Igrejas-cruzes-cemitérios*” que governa – isto é, que, convoca, coopta, captura, arregimenta e rege – as subjetividades individuais, organizando-as coletivamente no passaporte de cidadania ouro-pretana, educa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C.D. de; Leal, H.; Pianzola, M. *Ouro Preto: Patrimônio Cultural da Humanidade*. Kosmos editora, 1983.

ANDRADE, C.D. de Baú de surpresas. *In*: NAVA, P. *Baú de Ossos: memórias I*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7 – 9.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ARAÚJO, A.F. e SILVA, A.M. Mitanálise: uma metodologia do imaginário? *In*: ARAÚJO, A.F e BAPTISTA, F.P. (org.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 339 – 364.

ARIÈS, P. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARRUDA, M.A. do N. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BACHELARD, G. A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico. *In*: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 161 – 245.

_____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

_____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

_____. *O direito de sonhar*. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999a.

_____. *A psicanálise do fogo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografia: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral editores, 1973.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BRANDÃO, J de S. *Mitologia grega*. Volume I. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2001a.
- _____. *Mitologia grega*. Volume III. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 2001b.
- _____. *Mitologia grega*. Volume II. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRAUDEL, F. *Escritos sobre a história*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRETON, A. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUDGE, E.A.W. *The gods of the egyptians or studies in egyptian mythology*. Volume II. New York: Dover publications, 1969.
- CÁCERES SANCHEZ, M. Iuri Mijáilovich Lotman (1922 – 1993): una biografía intelectual. In: LOTMAN, I.M. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Frónesis, 1996, p. 249 – 263.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPOS, A.A. A presença do macabro na cultura barroca. In: *Revista do Departamento de História da FAFICH/UFMG*, volume 5, p. 83 – 90, 1983.
- _____. Execuções na colônia: a morte de Tiradentes e a cultura barroca. In: *Revista Tempo Brasileiro*, volume 110 (jul. – set.), p. 141 – 168, 1992.
- _____. *A terceira devoção do setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. Tese de doutoramento. Orientadora: Profa. Dra. Laura de Mello e Souza. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CARDOSO FILHO, J. (org.). *Antologia Poética de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição do autor, 1995.
- CASCUDO, L. da C. *Anúbis e outros ensaios: mitologia e folclore*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE; Natal: UFRN, 1983.
- CUMMINGS, E.E. *Livro de poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DICIONÁRIO PATRÍSTICO E DE ANTIGÜIDADES CRISTÃS. Di Bernardino, A. (org.). Petrópolis: Vozes, 2002.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix /Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

_____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FERRARA, L. D'A. *Leitura sem palavras*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2007.

FÉTIZON, B. *Sombra e luz: o tempo habitado*. São Paulo: Zouk, 2002.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Microfísica do poder*. 20.ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004a.

_____. *História da loucura na idade clássica*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 33.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FREITAS, A. Apolo-Prometeu e Dioniso: dois perfis mitológicos do “homem das 24 horas” de Gaston Bachelard. *In: Educação e Pesquisa*, volume 32, número 1 (jan. – abr.), p.103 – 116, 2006a.

_____. Água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. *In: Revista Educação e Filosofia*, volume 20, número 39 (jan. – jun.), p. 39 – 70, 2006b.

FRIEIRO, E. *O diabo na livraria do Cônego*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/ EDUSP, 1981.

FRONER, Y.A. *Os símbolos da morte e a morte simbólica: um estudo do imaginário na arte colonial mineira*. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto F. Nogueira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

- FROTA, L.C. *Guignard: arte, vida*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997.
- GASKELL, I. História das imagens. *In: BURKE, P. (org.). A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 237 – 271.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos (LTC), 1989.
- GOETHE, J.W. von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GUÉNON, R. *Os símbolos da ciência sagrada*. 9.ed. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1993.
- GUIA ILUSTRADO MITOLOGIA EGÍPCIA. Spence, L. (org.). Lisboa: Editorial Estampa/Círculo de leitores, 1996.
- GUIMARÃES ROSA, J. Minas Gerais. *In: Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 245 – 250.
- _____. *Primeiras estórias*. 43.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GUSTAFSON, M. *Ouro Preto: verdade e lenda*. 2.ed. Belo Horizonte: Una Graphos, 1983.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/ Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HANSEN, J.A. Notas sobre o “barroco”. *In: Revista do IFAC*, volume 4 (dez), p.11 – 20, 1997.
- HILL, M. Fragmentos de mística e vaidade na arte de um templo de Minas: a capela da ordem terceira de São Francisco de Ouro Preto. *In: Revista do IFAC*, volume 2, número 1, p. 38 – 47, 1994.
- HOCKE, G. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HUIZINGA, J. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Verbo/Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- JAKOBSON, R. La dominante. *In: Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973, p. 145 – 151.
- JERÔNIMO, A.T. *Lendas, tradições e costumes de Ouro Preto*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1967.
- LE GOFF, J. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, C. A eficácia simbólica. *In: Antropologia estrutural*. 6.ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003, p. 215 – 236.

- LOTMAN, I.M. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Frónesis, 1996a.
- _____. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Frónesis, 1996b.
- _____. *La semiosfera III: semiótica de las artes e de la cultura*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra/Frónesis, 2000.
- _____. Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana. *In: Entretexto 4 (Revista Eletrônica Semestral de Estudos Semióticos de la Cultura 4)*, p. 1 – 8, Novembro de 2004, disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/petersburgo.htm>, acessado em 13/08/2007.
- LOTMAN, I.M. e USPENSKII, B.A. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. *In: MENEZES, S.T. (org.). Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 37 – 65.
- MAIA, A.E. dos S. *Ouro Preto – momentos: crônicas anacrônicas*. Editora Santa Edwiges, 1987.
- MAURON, C. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. Paris: Librairie José Corti, 1988.
- MEIRELES, C. *Romanceiro da Inconfidência*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MENDES, M. *Contemplação de Ouro-Preto*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1954.
- MENEZES, S.T. Introdução. *In: MENEZES, S.T. (org.). Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 5 – 24.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- NAVA, P. *Baú de Ossos: memórias I*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NAVES, R. A maldade de Guignard. *In: Guignard: uma seleção da obra do artista*. São Paulo: Bracher e Malta Produção Gráfica, 1992, p. 11 – 14.
- _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ORTIZ-OSÉS, A. Hermenêutica, sentido e simbolismo. *In: ARAÚJO, A.F e BAPTISTA, F.P. (org.). Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações e práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 93 – 139.

PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *Significado nas artes visuais*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PESSOA, F. *Obra poética: volume único*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SANCHEZ TEIXEIRA, M.C. Entre o real e o imaginário: processos simbólicos e corporeidade. *In: Espaço: informativo técnico-científico do INES*, número 21 (jan. – jun.), p. 39 – 53, 2004.

SEBASTIÁN, S. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SEGAL, D.M. As investigações soviéticas no campo da semiótica nos últimos anos (1973). *In: MENEZES, S.T. (org.). Ensaios de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 247 – 270.

SILVEIRA, N. da *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1981.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 10.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1973.

TENENTI, A. *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Itália: Torino, 1989.

THE OXFORD ENCYCLOPEDIA OF ANCIENT EGYPT. Redford, D.B. (ed.). Volume I. Oxford: University Press, 2001.

VIEIRA, Padre A. *Sermões*. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000.

XAVIER, A.L. *Tesouros, fantasmas e lendas de Ouro Preto*. Ouro Preto: Edição do autor, 2007.

WEISBACH, W. *El barroco: arte de la contrarreforma*. 2. ed. Madrid: Espasa – Calpe, 1948.