

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES/
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

IMAGENS DA MULHER NA CONSTRUÇÃO DO MODELO MARIANO:
sublimação do erótico como princípio norteador da identidade feminina

MARIA DE FÁTIMA ALMEIDA DE MIRANDA FREIRE

JOÃO PESSOA

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA DE FÁTIMA ALMEIDA DE MIRANDA FREIRE

**IMAGENS DA MULHER NA CONSTRUÇÃO DO MODELO MARIANO:
sublimação do erótico como princípio norteador da identidade feminina**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências das Religiões, na linha de pesquisa Religião, Cultura e Produções Simbólicas, sob a orientação da professora Dr^a Neide Miele.

JOÃO PESSOA

2009

MARIA DE FÁTIMA ALMEIDA DE MIRANDA FREIRE

IMAGENS DA MULHER NA CONSTRUÇÃO DO MODELO MARIANO:
sublimação do erótico como princípio norteador da identidade feminina

Dissertação apresentada à banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Prof^ª Dr^ª Neide Miele - UFPB
Orientadora

Prof^ª Dr^ª Magnólia Gibson – UFCG
Membro Examinador

Prof^ª Dr^ª Eunice Simões Lins Gomes – UFPB
Membro Convidado

JOÃO PESSOA

2009

À minha mãe e mentora, Inalda Almeida de Miranda Freire, que faleceu quatro dias antes da minha entrevista de seleção do mestrado, com todo meu amor,

DEDICO

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, por me selecionar e pela confiança depositada em mim, no decorrer do mestrado.

À Profª Drª. Neide Miele pelas preciosas orientações recebidas, no encaminhamento da dissertação.

À Profª Drª. Beliza Aurea de Arruda Mello e à Profª Eunice Simões Lins Gomes, integrantes da banca de qualificação, pelas sugestões dadas.

À Profª Drª. Magnólia Gibson, da UFCG, por ter acolhido gentilmente, o convite para participar da banca examinadora.

Aos demais professores que tanto contribuíram para a elaboração desta dissertação, e aos colegas que, de alguma forma, colaboraram para o meu crescimento como aluna e como pessoa.

À funcionária Maria Barbosa, pela atenção e o carinho dispensado a todos os alunos do mestrado, indistintamente.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 IMAGENS ANCESTRAIS	
2.1 Os cultos a Grande Mãe.....	17
2.2 Os seios como representação do feminino.....	26
2.3 Do culto pagão ao culto cristão.....	30
3 O SIMBOLISMO MARIANO	
3.1 A teologia mariana.....	37
3.2 O dogma e os dogmas marianos.....	43
3.3 O simbolismo da Virgem Maria.....	50
4 O IMAGINÁRIO MARIANO EM GILBERT DURAND E A ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA EM ERWIN PANOFSKY	
4.1 Maria como Alma do Mundo.....	54
4.2 A teoria do imaginário de Gilbert Durand.....	60
4.3 A iconografia e a iconologia de Erwin Panofsky.....	72
5 ARQUÉTIPO E SÍMBOLO NA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG: BASES CRIATIVAS E INTERPRETATIVAS	
5.1 O inconsciente coletivo.....	74
5.2 Os arquétipos.....	75
5.3 A sincronicidade.....	81
5.4 A constelação e a percepção da estrutura arquetípica.....	82
5.5 O símbolo, o signo e a alegoria.....	83
5.6 O simbolismo nas artes plásticas.....	89
6 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO/METODOLÓGICAS E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS.....	93
6.1 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS.....	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS E CRÉDITOS DAS IMAGENS.....	131
ANEXOS.....	134

RESUMO

Este trabalho buscou descrever e interpretar, imagens com a representação da figura feminina como a Mãe Divina que amamenta o seu filho, a partir do motivo pictórico da Virgem Maria amamentando o Menino Jesus – *Maria Lactans* – considerando que a representação do seio, do ponto de vista visual/simbólico, constitui o elemento de convergência do erótico e do maternal no imaginário coletivo. A análise permitiu abordar as polaridades dinâmicas inscritas nas obras, remetendo-as de um lado, aos fundamentos histórico-culturais, e, de outro, ao campo mítico-antropológico, à luz da teoria do imaginário de Gilbert Durand e da psicologia do inconsciente de Carl Gustav Jung, no que se refere, ao caráter arquetípico da mãe nutriz, enquanto padrões exemplares, e aos estágios de desenvolvimento da *anima*, inscritos nas obras. O procedimento adotado no estudo consistiu numa pesquisa documental e bibliográfica, de abordagem descritiva qualitativa, de acordo com uma tipologia específica, na qual, a sexualidade feminina foi tratada a partir do olhar masculino dos artistas, em consonância com, os seus contextos biográfico-intencional e cronológico-estilístico, inscritos da iconografia e iconologia de Erwin Panofsky, e, na tipologia elencada na teoria do imaginário de Gilbert Durand.

Palavras-Chave: Iconografia, mariologia, imaginário

ABSTRACT

This work looked describe and interpret, images with the representation of the feminine figure like the Divine Mother who breast-feeds his son, from the pictorial motive of the Virgin Maria breast-feeding the Boy Jesus – Maria Lactans – considering that the representation of the breast, in the visual and symbolic point of view, constitutes the element of convergence of the erotic and the maternal in the collective imaginary. The allowed analysis to approach the dynamic polarities registered in the works, sending them from a side, to the bases cultural-historically, and, of other, to the anthropological-mythical field, in the theory of the imaginary of Gilbert Durand and in the psychology of the unconscious of Carl Gustav Jung, in which it refers, to the archetypal character of the nutritious mother, while exemplary standards, and to the stages of development of *anima*, registered in the works. The procedure adopted in the study consisted of desk research and literature of descriptive qualitative approach, according to a particular typology, in which, the feminine sexuality was treated from the masculine glance of the artists, in harmony with: the intentional-biographical and stylistic-chronological contexts registered in the iconography and iconology of Erwin Panofsky; and, in the tipology stablished by the theory of the imaginary of Gilbert Durand.

Key words: Iconography, mariology, imaginary

1 INTRODUÇÃO

A formação em psicologia e em arte-educação, trouxe-me a perspectiva da análise e interpretação de imagens, do ponto de vista das formas simbólicas, como uma oportunidade de estabelecer com elas uma relação humanista, transcendendo a tempos e lugares. Assim, ao se promover um aspecto fundamental nos seres humanos, que é a necessidade do constante aprendizado sobre si mesmo, no sentido de uma integração, se poderá chegar a uma maior aceitação tanto de si quanto do outro, em sua diversidade.

Ao entrar em contato com a imagem feminina na história, depara-se com maneiras distintas de poetizar, em diferentes contextos e épocas. Entre as diferentes mulheres retratadas, acham-se as obras que tratam especificamente do motivo pictórico *Maria Lactans*: mãe-zelosa e imagem maternal comumente associada à Virgem Maria e ao Menino Jesus. A amamentação associada à Mãe Divina, vai além dos atributos ligados ao ato humano da preservação da vida de um ser incapaz de sobreviver por si mesmo, para denotar, por meio desse ato, também, a alimentação do espírito, a adoção e o acolhimento dessa entidade divina.

Embora a *Maria Lactans*, encontre-se associada à doutrina religiosa cristã, a temática revela-se mais abrangente, dentro da linha de pesquisa – Religião, Cultura e Produções Simbólicas – do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, da Universidade Federal da Paraíba, porque diz respeito às configurações simbólicas que representam visualmente a mulher, e que foram produzidas durante milênios.

Neste trabalho, a representação feminina, *Maria Lactans*, inscreve-se no âmbito da doutrina religiosa do catolicismo romano que crê que Maria gerou Jesus e manteve-se virgem após seu nascimento. Esta crença traz a exaltação da maternidade em um corpo *puro*, cujo modelo deverá ser imitado. Este modelo, por um lado, nega a sexualidade do corpo feminino e o direito ao prazer, e, por outro, reforça os papéis femininos da maternidade e da amamentação. Entretanto, a representação visual, distingue-se do texto religioso, desvelando uma parte do corpo feminino, associada à sexualidade e ao erotismo: o seio.

Este, como elemento que permeia duas funções distintas – a da lactação e a do prazer, como seus atributos naturais – pode suscitar atitudes de sublimação da atração, naquele que o contempla. Essas polaridades dinâmicas inscritas nas obras artísticas, configuradas sob o olhar do artista, na maioria das vezes do sexo masculino, trazem o particular interesse, em

estabelecer um diálogo entre elas, considerando que a formação da identidade se dá a partir do outro.

Não se pode negar a ênfase contemporânea do sexo, mas também não se pode negar que muito do que se pensa do sexo na atualidade advém de uma negação, e da idéia de que o corpo – *a carne* – constitui-se no inimigo do espírito.

Na base do modelo cristão clássico, encontra-se a impureza do corpo, o que leva a crer que este seja incompatível com a vida espiritual ou religiosa. Como não se pode dissociar corpo e espírito, é inevitável que haja um sentimento perturbador com relação às funções e às manifestações corporais, tanto naqueles que partilham do universo religioso cristão, quanto do secular, remetendo tanto à vida como à morte, inscritos nos processos humanos de geração, nascimento, crescimento e envelhecimento.

No âmbito religioso, o cristão se refugia no espírito porque o corpo torna-se algo vulgar e baixo, e no âmbito secular, é a mente e a consciência que toma a dianteira, porque o corpo constitui-se em algo ameaçador, pois não se tem o controle de suas manifestações que remetem tanto à vida – em sensações agradáveis e intensas –, quanto para as manifestações desagradáveis – da dor, da doença que remetem à morte.

Esta negação do corpo tem levado a humanidade a substituir este vazio físico por outras satisfações secundárias, como a abordagem obstinada da aparência, buscando através da maquiagem, das roupas, das cirurgias plásticas, dos perfumes e desodorantes, dos alimentos, das vitaminas e da prática de esportes, o aperfeiçoamento corporal/pessoal, como se houvesse uma relação direta com a perfeição (ou imperfeição) do espírito, ou que detivesse o ciclo natural da vida e do corpo (físico/ espiritual). Trata-se da abordagem corporal como um objeto, mergulhada em uma visão abstrata da vida. Mesmo as mulheres acostumadas que estão em conviver com os ciclos menstruais, com a geração de filhos, em dar a luz, em amamentar, à perda dos atrativos e ao envelhecimento, se refugiam nessas abstrações.

Essa visão de mundo transcende ao corpo individual estendendo-se à toda a natureza, que é explorada e maculada com os resíduos produzidos pelo consumo desmedido. De forma análoga, essa alienação do corpo também é ratificada pela posição inferior atribuída ao sexo feminino no contexto econômico/social, evidenciada pela projeção no corpo e na sexualidade da mulher, como a *corporificação* da natureza, em pleno século XXI, denotando o grande desafio de chamar a atenção para o tema, tendo a imagem como elemento de análise e

interpretação e instrumento de conscientização, em seus aspectos motivacionais profundos, manifestando-se tanto no plano psicológico quanto no religioso e no social.

Ao longo da história da civilização, paulatinamente se buscou inibir e regular os aspectos humanos ligados aos instintos, circunscrevendo o sexo e a agressão em preceitos e proibições, levando ao desenvolvimento da culpa no ser humano, que o imobiliza. Porém, enquanto soma – corpo/espírito – a vida humana participa do Divino, em uma dimensão bem maior que a reducionista da culpa. No desenvolvimento psicológico humano, há um encaminhamento diferenciado, onde, em todos os empreendimentos individuais e culturais existe um impulso espiritual que é a vontade de ir além das aparências, além da personalidade humana convencional e de suas motivações, além até mesmo do inconsciente freudiano e das paixões que residem nele.

Este impulso, ainda pode revelar planos inesperados e considerados por Carl Gustav Jung, como na sua psicologia profunda onde, ao se aproximarem dos sistemas funcionais autônomos, perdem a sua individualidade num processo de universalização. Porém esse mesmo impulso, em sentido inverso, tem a mediação do símbolo que, enquanto objeto do mundo conhecido, remete ao que é desconhecido, ou ao que é inexprimível.

Dentro desse ponto de vista, Jung chama a atenção para a diferença operada sobre a imagem materna, situando-se em níveis diferentes, quando quem a expressa trata-se de um homem e não uma mulher. Para a mulher, a sua vida sexual encontra-se no plano consciente, mas, para o homem, a mãe se constitui em algo estranho a si mesmo, o que o leva ao plano do imaginário pela idealização.

A atemporalidade do motivo pictórico da mãe que amamenta o seu filho, remete ao homem primitivo, confirmado pela arqueologia com seus achados, e, às sociedades pré-modernas, modernas e pós-modernas, perfilando-se em suportes, épocas e características distintas, denotando visualidades inerentes, a esses contextos específicos, às visões do artista, e, muitas vezes atreladas as relações de poder vigentes.

Essas imagens, conservam um caráter trans-histórico, ao revelar as situações-limite do homem através de seus símbolos, que, ao serem abordados em seu fundamento espiritual nos diversos estilos culturais, promovem a comunicação entre as diversas histórias.

Isso permite o estabelecimento de paralelos entre a contemporaneidade e outros momentos históricos, no que diz respeito à valorização do indivíduo e do corpo e aos

arquétipos atemporais da *Beleza*, e do *Amor Materno*, presentes nas imagens. Surgem as questões: como podem estar articulados esses conteúdos – advindos do imaginário individual, com o imaginário coletivo (do mundo de imagens da cultura) – no motivo pictórico da *Maria Lactans*, aliando o papel fundante dos elementos simbólicos com os esquemas perceptuais, inscritos num processo sincrético, de imagens? Que relações podem ser estabelecidas, entre a maternidade/sexualidade feminina, em sua atemporalidade?

Neste sentido, encontram-se os complexos processos psicológicos envolvidos na experiência religiosa e estética, seja no âmbito dos sentidos, do imaginário, da cognição e do afeto, mediante a apreensão do objeto artístico/religioso, denotando as implicações ligadas à produção e a recepção da obra de arte, seja no passado, seja na contemporaneidade.

Hoje, a mulher desempenha um papel fundamental, enquanto consumidora e enquanto objeto de consumo, onde, os valores atribuídos ao feminino, consideram: a individualidade, a qualidade de vida, o amor, a maternidade e a capacidade de sedução. Protagonista e vítima da indústria do olhar, o corpo tornou-se um santuário, carregado de conotações, alvo de práticas as mais diversas, em rituais de caráter narcisista que remetem ao mito do prazer. Em sua função ideológica, o corpo substitui a alma, na medida em que a aparência se sobrepõe à essência.

Na arte religiosa, a finalidade estética das imagens não deveria assumir o caráter autônomo, uma vez que estava em função do culto. O corpo representado deveria se remeter ao sagrado. A postura condescendente quanto a esses princípios se deveu à teofilosofia de Tomás, Alberto Magno ou Boaventura, onde *tudo participa do divino sob as espécies da beleza*. O que levou à valorização das qualidades plásticas, à estética, à autonomia da arte nas imagens sacras, em formas diversificadas de representação do corpo, seja na escultura ou na pintura.

Santaella (2006, p. 60 e 98) chama a atenção para o *misto de disciplina ascética e hedonismo narcísico* relacionados ao corpo e intensificado a partir de 1960, fruto da excessiva exposição no espaço público e dos modelos em favor de uma determinada aparência idealizada, ditados pela mídia. Esse ideal de perfeição mostra-se inalcançável, retroalimentando a indústria da beleza. As modificações do corpo passam pelas cirurgias plásticas, pelos implantes de silicone, pela química dos esteróides, pelos *piercings* e pelas tatuagens, no que a autora chama de *corpo protético*, definido por ela como, o corpo ciborgue,

híbrido, corrigido e expandido através de próteses, construções artificiais, como substituto ou amplificação de funções orgânicas.

A arte por meio de sua sensibilidade e pelo imaginário, talvez possa reconfigurar esse corpo, do ponto de vista da sua interioridade e do seu subjetivismo, considerando a perda de referência do que é propriamente humano, numa cultura em que as fronteiras internas foram rompidas e mediadas pela artificialidade, pela tecnologia, pela construção e modificação do corpo, onde as questões relacionadas aos limites que definem o que é natural e artificial, orgânico e inorgânico, material e espiritual são temas recorrentes.

Neste universo da construção e modificação do corpo, do rompimento das fronteiras entre o individual e o social, do masculino e do feminino, o seio tem tido uma visibilidade maior, particularmente na mídia, no universo das *celebridades*, com destaque especial para o período do Carnaval. O que vai nos remeter à outra dimensão humana do seio – o de símbolo da maternidade – e à sua abordagem reflexiva, não apenas em sua plasticidade e representação, mas, em suas múltiplas dimensões e funções enquanto organismo vivo e significativo.

A consciência de que as imagens são *construções sociais*, pode contribuir sobremaneira para um olhar crítico, fundamental na criação do sentido. No humanismo encontra-se a pretensão de reconciliar a aparência e o íntimo.

O objetivo geral do trabalho foi, descrever e interpretar imagens da mulher em obras de arte que tratam do modelo mariano, no motivo pictórico da *Maria Lactans*, do ponto de vista da sublimação do erótico como princípio norteador da identidade feminina, a partir das representações simbólicas advindas do olhar masculino dos artistas.

Foram observados os seguintes objetivos específicos: selecionar as imagens, tendo como fio condutor, a sua relevância – no que diz respeito ao tema, aos elementos compositivos no interior da obra, e com as demais obras analisadas; descrever e interpretar, imagens da *Maria Lactans* – considerando a representação do seio, do ponto de vista visual/simbólico, como elemento de convergência do erótico e do maternal no imaginário coletivo; abordar as polaridades dinâmicas inscritas nas obras, remetendo-as aos seus fundamentos histórico-culturais, e, ao campo mítico-antropológico, no que se refere, ao caráter arquetípico como padrões exemplares, inscritos nas obras; e, abordar a sexualidade

feminina, em consonância com os contextos biográfico-intencional e/ou cronológico-estilístico, a partir do olhar masculino dos artistas.

Para a descrição, análise e interpretação das obras foram aplicadas a iconografia e iconologia de Erwin Panofsky (2001, p.64-65), que contempla: *a descrição pré-iconográfica* (do tema primário ou natural – fatural e expressional); *a análise iconográfica* (do tema secundário ou convencional – imagens, histórias e alegorias); e, *a interpretação iconológica* (contemplando o significado intrínseco ou conteúdo – do mundo dos valores simbólicos) tendo como referenciais teóricos: a arquetipologia e psicologia do inconsciente de Carl Gustav Jung, e, a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand – a partir da qual, foi elaborada uma tabela para delimitar a descrição e a análise, baseada no livro de Danielle Perin Rocha Pitta (2005, p.18-36)

A tabela objetivou a classificação e visualização dos achados, no que diz respeito à organização dos símbolos nos regimes das imagens, sob as estruturas do imaginário, constituindo-se no primeiro momento da análise, ou, a *descrição pré-iconográfica* de Panofsky.

A partir dessa classificação à luz da teoria do imaginário de Gilbert Durand, procedeu-se à *análise iconográfica*, tendo em vista a contextualização da obra considerando o *estilo* expresso por meio das *formas* em seu momento histórico, e, as *estruturas do imaginário* constantes na tabela (explicitados por meio da *redundância* e *polarização* dos elementos coletados). Mediante a compreensão das condições históricas; dos meios expressivos correspondentes ao período; e, do simbolismo inscrito, à luz da arquetipologia e psicologia de Carl Gustav Jung, sob as estruturas do imaginário de Gilbert Durand, foi feita a síntese interpretativa das obras, ou a *iconologia*.

Considerando as polaridades dinâmicas do imaginário de Gilbert Durand, pôde-se destacar para a análise das obras, que: Maria encarna a essência da mediação entre dois princípios antagônicos – o divino e o humano; segundo Moreau, citado por Durand (1995, p.93) no platonismo há um *idealismo dinâmico* em que a idéia, a substância inteligível, é definida pela *dynamis* – a relação; o Bem é a expressão, e esta, é dotada de uma atividade motriz, simbolizando também o mito do Amor, que dá ser e confere sentido ao que existe, sendo um elemento mediador na formação do sentido; e, que em sua reflexão, a alma está sujeita a uma escolha na sua orientação – pode apostar no sensível, e erra, ou no inteligível sinalizado pela Beleza.

Portanto, há uma ordem imutável e inteligível na Beleza inscrita no sensível e no corruptível, que remete à imagem de Maria enquanto mediadora, refletindo-se nas suas mais diversas representações, o que confere os elementos constitutivos para a análise das imagens, ao longo do trabalho.

As imagens ancestrais, foram consideradas abrangendo os cultos da Grande Mãe, que ressaltam os atributos femininos associados à fertilidade – como força vital –, e, as mudanças na relação com os parceiros, refletindo-se também na relação com o sagrado, na sexualidade, e, na situação da mulher nas sociedades agrárias.

O simbolismo do seio, foi abordado em seu aspecto formal remetendo-o à circularidade, sinalizando para a visão de totalidade dentro da psicologia de Carl Gustav Jung, e na relação de intimidade, considerada por Gilbert Durand, aspectos que foram tratados em tópico específico mais adiante.

Foi tratado o deslocamento desses elementos simbólicos, atribuídos à mulher por milênios, para a doutrina cristã, tendo a Virgem Maria como figura emblemática desses preceitos.

O simbolismo mariano, foi visto a partir de uma visão antropocêntrica unificadora, buscando superar o dualismo corpo/espírito. Nesta abordagem, considerando-a em sua dimensão mais profunda, como imagem arquetípica, Maria também é contemplada em sua diversidade, uma vez que, simbolicamente, mantém constante diálogo com a temporalidade. Do ponto de vista dessa diversidade, o simbolismo mariano foi tratado também, à luz dos evangelistas, dos dogmas e do simbolismo religioso correlacionado.

O tema mariano, no imaginário de Gilbert Durand, é considerado como o da Alma do Mundo, da psicocosmia platônica, por inversão e articulação – do Bem com o Mal –, vai ao encontro da superação desse dualismo no sentido de uma totalidade harmoniosa, e, especificamente à sua teoria, considera o simbolismo do imaginário, no âmbito da troca incessante do meio subjetivo como o meio objetivo e social, no que ele denomina como *trajeto antropológico*. Ainda nesta parte, foram detalhados os fundamentos e os procedimentos metodológicos do trabalho dentro da iconografia e iconologia de Erwin Panofsky.

Em um tópico específico foram tratados, de forma concisa, alguns pressupostos da psicologia de Carl Gustav Jung, que fundamentaram a análise e a interpretação das imagens selecionadas.

Na parte introdutória sobre as análises e interpretações das obras selecionadas – com as respectivas tabelas, em anexo, contendo os achados dentro dos pressupostos do imaginário de Gilbert Durand – foram detalhados alguns aspectos norteadores da abordagem humanística de Erwin Panofsky, associando-a aos estágios da *anima*, e, à contextualização histórica, cultural e estilística das obras, e de seus respectivos artistas.

E, finalmente, nas considerações finais foram elencados os pontos de convergência da análise e interpretação das imagens, no sentido de seus aspectos conclusivos, tendo em vista os objetivos propostos.

2 IMAGENS ANCESTRAIS

O homem é corpo e mente. Essa dicotomia se materializa na ambigüidade de suas práticas, vivências e relacionamentos. Na mulher esta ambigüidade se evidencia com maior intensidade, uma vez que a negação/presentificação do corpo, em suas funções ligadas aos ciclos da vida, associadas à simbologia religiosa e ao seu papel na sociedade, se refletem na relação consigo mesma. Isto, pode ser fonte de sentimentos confusos, diante do mundo e do sexo oposto.

Neste âmbito a religião católica não oferece respostas, na medida em que o modelo mariano destitui a mulher de sua corporeidade, divinizando-a. Conseqüentemente, a vivência da sexualidade feminina é também um problema de ordem espiritual, que por sua vez determina as bases de sua existência, segundo a dicotomia sagrado/profano, desencadeando um processo de fragmentação tão característico da sociedade contemporânea.

Na tentativa de compreender esse processo de fragmentação, um retorno às origens ancestrais da presença do divino na humanidade, poderá esclarecer alguns pontos fundamentais sobre as transformações do modelo feminino.

2.1 Os Cultos da Grande Mãe

É possível que nos primórdios da história, os antepassados tenham concebido uma maneira de encarar a Natureza ou o Divino a partir de uma cosmologia do feminino. Registros de imagens nas paredes das cavernas e em esculturas em pedra, osso, marfim ou carvão, bem como em outros suportes que não conseguiram ultrapassar as intempéries do tempo, dão conta das diversas imagens femininas que foram alvo de registro. Trata-se da *Grande Mãe*, dentre elas talvez a mais conhecida seja a *Vênus de Willendorf*. Foi esculpida entre 24.000 e 22.000 a.C., no período paleolítico. A presença de seus atributos sexuais em destaque denota a simbologia da fertilidade feminina.



Vênus de Willendorf : É uma estatueta que não chega a 13 centímetros de altura e representa uma mulher de seios enormes, ancas largas, nádegas amplas e uma fenda vaginal claramente visível. A cabeça, as pernas e os braços são bastante estilizados, sugerindo um nível de habilidade artística bem adiantado. (FEUERSTEIN, 1994, p.59)

Outras estatuetas do mesmo período também apresentam características semelhantes. Merlin Stone, escultor e professor de arte e de história da arte, citado por Feuerstein (1994, p.60), conhecido pelo seu livro – *Quando Deus era uma mulher* –, sugeriu que essas estatuetas representam a *Ancestral Divina*. Segundo ele, no alto paleolítico o conceito de mãe sobrepujava o da figura do pai, e, esse conceito também teria sido associado à veneração dos ancestrais, constituindo-se na base dos rituais sagrados. A ancestralidade provavelmente, se dava matrilinearmente.

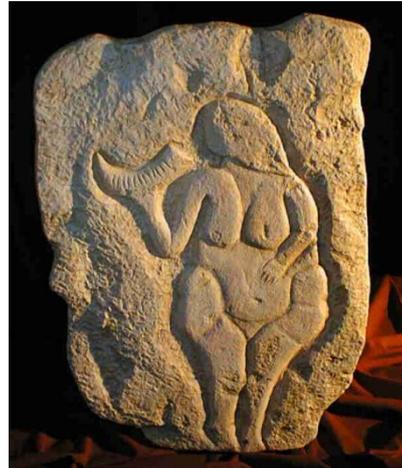


Kostenki (Rússia) 30.000 a.C

Talvez isto tenha levado ao conceito de criador da vida humana tendo como base a imagem que o clã tinha da mulher que havia sido sua ancestral primitiva mais antiga, o que não ficaria muito distante da idéia de que aquela imagem pode ter sido divinizada e venerada com Ancestral Divina.



VênusGaragino (Ucrânia)
22000 a.C (5,8 cm)



Vênus Laussel (França) 20-23.000 a.C

De uma maneira mais significativa e orgânica, as mulheres vivenciavam o milagre do nascimento, a ligação entre o seu ciclo menstrual e as fases da lua, a relação entre a fecundação e a gravidez, paralelamente ao desabrochar das sementes, ao crescimento das plantas, e as artes da cura, presentes no que se conhece de muitas sociedades primitivas.

Neste âmbito, o leite encontrava-se associado à Lua, devido à sua cor, assim como o seio esquerdo. O seio direito era associado ao Sol. O leite, também é o primeiro alimento, e, considerado como o alimento dos deuses enquanto dádiva espiritual e imortalidade. O seio, como símbolo de maternidade, também denotava – como ainda denota – a suavidade, a segurança, a fecundidade, a intimidade, a dádiva, e o refúgio, conforme Chevalier e Gheerbrant (2006, p.809)

Por trás das crenças e rituais associadas à fertilidade e sexualidade do neolítico e do paleolítico havia uma filosofia da magia. Considerando que para os nossos ancestrais o sexo e a fertilidade assumiam a feição do mistério. Essa idéia vai evidenciar o conceito de força vital, que será ampliado para o cosmo como uma manifestação do sagrado. De forma análoga, a sexualidade e a fertilidade se constituíam também, em expressões de força sagrada, assim como a fertilidade dos campos cultivados. Sendo assim, a prática sexual ritual partilhava do mesmo âmbito do ciclo natural das estações, do desenvolvimento das plantações e da colheita.

Nos tempos da cultura paleolítica, o símbolo da Grande Mãe pelas razões apresentadas acima, constituía-se no marco central para o qual convergiam a vida cotidiana e o imaginário dos indivíduos, e tornava possível um maior entendimento de si mesmos.

As mulheres foram importantes na fase de aprendizado do cultivo do solo. Porém, logo o seu papel nas sociedades e na cultura passaria por mudanças que as levariam a ser subjugadas pelo sexo masculino pelos milênios que se sucederam, é o que afirma Feuerstein (1994, p.67)

As mudanças na vida cotidiana, com o sedentarismo, com a agricultura e com a domesticação de animais, traçaram o novo perfil para a relação entre homens e mulheres. O igualitarismo da fase nômade anterior, não era mais possível numa sociedade em que para sobreviver no âmbito da agricultura, havia a necessidade de se fixarem para trabalharem nos campos.

A importância da mulher, segundo Gerda Lerner, citada por Feuerstein (1994, p. 67-68), residia na competência que tinha de gerar filhos, garantindo com isso a mão-de-obra para a lavoura.

Paulatinamente, esse novo status feminino se consolidou na idéia de propriedade e objeto de troca, e, quando inviável, de roubo. Não sendo difícil abstrair daí também, a idéia de que poderia ser passível de estupro como decorrência dessas práticas, dentro do pensamento patriarcal.

Outros efeitos colaterais desse desvio de equilíbrio no relacionamento entre homens e mulheres, foi o ambiente de suspeição entre os sexos, o controle da vida sexual, dos homens em relação às companheiras, envolvendo inclusive o poder que tinham de abolir a satisfação sexual delas. Essa mudança, e o conseqüente descrédito com relação ao sexo feminino, não se deu nem de maneira homogênea nem ao mesmo tempo, em todas as culturas existentes.

Por outro lado, mesmo a difamação e a subordinação das mulheres não acarretou a falta de apreço com a Grande Mãe, por seu valor essencial no imaginário individual e para a vida coletiva desde os primórdios da existência humana, como a *Fêmea universal*. Porém, no período neolítico, a crença na Grande Mãe passou a ter um enfoque diferente no sentido de uma personificação, atribuindo-lhe características próprias, uma história pessoal por meio de lendas, e um nome específico.

A Grande Mãe (ou *magna mater*) apareceu com nomes distintos em várias partes do território habitado – do Oriente Médio e da Europa. Em pesquisas realizadas, os diversos nomes foram conhecidos, principalmente após do advento da escrita. Assim pode-se enumerar alguns: na Suméria era conhecida como Inanna; na Babilônia como Ishtar; em Canaã como

Anat; na Fenícia como Astarte; na Austrália aborígine, como Kunapipi; na China como Nu Kua; na Escandinávia como Freya; e, no Egito como Ísis.



Deusa do Rio Nilo: A Deusa da imagem do pássaro apareceu no Egito, no início do período pré-dinástico (4000 A.C) - Museu de Arte de Nova Iorque.

Como se pôde observar nas imagens acima, a universalidade de seus atributos, com ênfase nos seios e nas nádegas, como fonte de vida e de fertilidade aos quais esteve ligada por incontáveis anos, permaneceu nessa multiplicidade. Diversas mitologias celebravam a sua magnificência, em rituais que buscavam obter a sua proteção e ajuda, como também para mitigar a sua ira.

Outras divindades também compartilhavam do imaginário religioso, com outras personificações, entre elas havia o Deus masculino e viril, embora ainda subordinado à Deusa. Este, posteriormente, mediante o pensamento antropomórfico, assumiu o conceito de divindade masculina, como um amante da grande Deusa. (FEUERSTEIN, 1994, p. 69)

Um dos exemplos mais conhecidos, é o de Çatal Hayuk, na Anatólia, onde se encontram estátuas e pinturas nas paredes de muitos santuários, representando o princípio feminino da Grande Deusa – ou da *magna mater* – e o princípio masculino (com chifres ou com a cabeça de touro). Para a prática religiosa construíram quatro ou cinco edifícios, servidos por santuários diferentes entre si, denotando a importância que a religiosidade assumia para o mundo antigo, bem como a integração da prática ritual com o cotidiano da população, não havendo como hoje a dicotomia entre o sagrado e o profano.

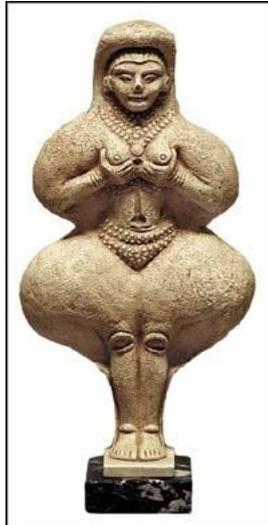


A Grande Mãe, sentada entre dois leopardos de c.7250-6700 a.C., Catal Huyuk, Anatólia - Turquia

Isto talvez se deva ao fato de que a motivação para os rituais consistia nos festejos relacionados à fertilidade no começo de cada ano. No princípio, o casal escolhido pode ter sido a summa sacerdotisa e o sumo sacerdote, posteriormente a rainha e o seu companheiro (ou cônjuge). Mas a encenação do ato sexual simbólico entre a Deusa e o Deus, envolvia uma mulher e um homem, no intuito de garantir a fertilidade da terra e das mulheres de seu povo. Para o *coito sagrado* no nível humano, eram indicados por vontade divina: a sacerdotisa do templo, o rei ou o sacerdote. Esse ritual se chama, em grego, *hieros gamos*, ou *casamento sagrado*, conforme Feuerstein (1994, p.71)

Outro aspecto da grande Deusa é o seu caráter ambíguo, uma vez que se constitui na senhora da vida, mas também da morte. Como a vida é movimento, pressupõe que haja mudanças, para que não ocorra um processo de estagnação. A vida, segundo esse ponto de vista, consiste em perdas e ganhos. Esta idéia encontra-se presente no mito babilônico da deusa Ishtar, quando ela desce ao inferno para recuperar o seu filho e amante Tammuz. Neste

intervalo, nem os animais nem os homens e mulheres, poderiam ter contato sexual, porque a *energia procriadora da natureza ficou paralisada*.



Ishtar / Inanna: Foi considerada como Mãe do Seio Fértil , Rainha do Céu, Luz do Mundo, Criadora do Mundo, Mãe do Rio e Deidades da Vida. (Museu do Louvre, Paris, 2000 aC)

Outros mitos correspondentes, envolvendo pares divinos, têm esse mesmo fio condutor: Ísis e Osíris; Afrodite e Adônis; e, Perséfone e Deméter. Nota-se que, neste momento, as culturas neolíticas sabiam da participação efetiva do sexo masculino na procriação mas, tal processo e os mitos do casal divino, denotam que o sexo ainda se cobria de mistério assim como a fertilidade na Natureza, e isto demonstra que havia também a intuição de que ambos – a fertilidade no sexo e na Natureza – estavam intimamente relacionados. Há inclusive variações de uma mesma temática, que podem ser situadas no tempo em que as divindades tiveram o seu culto, como se pode ver as pontes que podem ser estabelecidas entre a deusa egípcia, Ísis e a Virgem Maria:

A deusa egípcia Ísis ficou inconsolável com a morte de seu esposo divino, Osíris, que fora assassinado e desmembrado por seu irmão Set. Ísis cortou os cabelos, rasgou as vestes e saiu em busca do corpo do esposo. Encontrou todos os membros, [...] e ressuscitou Osíris. Mal este havia voltado à vida, o deus e a deusa se uniram num abraço amoroso. [...] pois daquele encontro nasceu o deus Hórus, que tinha a cabeça de falcão. No entanto, a virgindade da rainha dos céus permaneceu intacta, milagre que mais tarde também foi conferido a Maria, mãe de Jesus de Nazaré. (FEUERSTEIN, 1994, p.72-73)



Uma estátua de Ísis amamentando Hórus, pertencente ao Louvre

Íris e Osíris remetem à interconexão entre a vida e a morte, onde Ísis ao mesmo tempo que era a protetora do delta fértil do Nilo, também praticou a primeira mumificação, assim como Osíris remetia tanto à vegetação quanto à morte.

Além da dificuldade de se entender a reciprocidade da vida com a morte, do sagrado com o profano, há ainda a questão de uma sexualidade exuberante em uma Deusa que era virgem.

Neste caso, as relações sexuais da Deusa com a divindade masculina fazem parte do mundo sagrado, não se fundamentando na realidade objetiva. Diz respeito à garantia da perpétua fertilidade, uma vez que a virgindade *significava a conservação e proteção da força criadora que era celebrada no ritual do hieros gamos encenado pelo sacerdote e pela sacerdotisa.*(FEUERSTEIN, 1994, p. 74)

M. Esther Harding, citada por Feurstein (1994, p. 76), num enfoque junguiano para o *hieros gamos*, afirma que pelo ritual a mulher reconhece e deixa claro que a sexualidade e os aspectos gratificantes advindos dessa sexualidade, vêm através dela mas não lhe pertence, porque dizem respeito à vida *que flui nela e da qual ela é escrava; o corpo e a psique da mulher não passam do veículo para manifestações de vida.*

O princípio masculino neste mesmo rito, também submetia o instinto ou a força vital, sem esperar a correspondência feminina, uma vez que a mulher com a qual realizava o rito *era de fato a Deusa.*

O rito inicialmente celebrado anualmente, temporário apesar de cósmico, posteriormente passou a considerar as divindades como casadas por toda a eternidade. E, aos poucos com o advento do patriarcado estendendo-se aos campos da religião e da teologia, a primazia da Deusa foi suplantada pela do Deus, e pelo princípio fálico.

Anteriormente, a Grande Mãe no Velho Mundo, trazia uma simbologia representada artisticamente e associada às representações do princípio criador masculino, como: o falo, o touro, o bisão e chifres. Simbologia que estava presente no paleolítico e continuou no período neolítico.

Segundo Reay Tannahill, também citado por Feuerstein (1994, p. 76) na sociedade pastoril a mulher era mais um *bem móvel* que pertencia ao homem, assim como os animais os quais pastoreava. As suas crenças religiosas e mitologias versavam sobre a soberania de um Deus masculino, acompanhadas de idéias beligerantes, mesmo após adotarem a vida sedentária. A partir daí a *ideologia da supremacia do homem* ou o *princípio fálico* se instalou como elemento articulador na sociedade e na relação entre os sexos. Além da mudança social, o campo religioso assimilou o órgão reprodutor masculino como o elemento simbólico da realidade numinosa.

O extremismo grego não prevaleceu sobre a cultura ocidental, mas sem dúvida do ponto de vista de seu conteúdo herdamos a essência, principalmente no que diz respeito à supremacia do deidade severa masculina sobre a feminina e todos os descompassos dos campos sociais, políticos e religiosos. O clima de desconfiança entre os sexos mencionado anteriormente, acarretou o cerceamento feminino de expressar a sua própria sexualidade, exceto na elite romana, constatado por meio dos afrescos de Pompéia entre outros.

O avanço progressivo dessa mentalidade, corroborou com a dicotomia entre a sexualidade e o sagrado, ao refrear a sexualidade feminina de um lado, e, de outro, permitindo que os homens pudessem satisfazer as suas necessidades sexuais com concubinas, escravas e prostitutas,. A expressão religiosa feminina da Deusa Mãe, onde o sagrado era celebrado em rituais de fertilidade, associados à terra e ao útero, também foi restringido.

2.2 Os seios como representação do feminino

Entre outros atributos femininos, talvez, o seio seja o que permita mais metáforas e aplicações diversas e, como decorrência deste, também, o leite. Contrariamente ao que se possa pensar como *o* natural, a prática da amamentação, através da história, nem sempre foi realizada pela própria mãe, mas pela ama-de-leite, o que denotava a classe social a que esta mãe pertencia. Há também períodos, em que nem sempre o seio exposto foi considerado inaceitável no convívio social, ao contrário, podia ser visto explicitamente e em destaque, em vestes ricamente adornadas, como pode ser verificado na imagem da Deusa Serpente, abaixo.



Deusas Serpente de marfim, Knossos
(Creta) c. 1600 a.C. (Museu de Boston)

Dois momentos da sociedade ocidental foram marcantes, particularmente, para a importância do seio nas representações religiosas, os séculos XIV e XVI. A Nossa Senhora do Leite, mantém a sua relevância, na contemporaneidade, como a Nossa Senhora do Cria-Leite, em Nantes, ou a Nossa Senhora do Leite Bom, em Persac, ambas na França, sendo consideradas por muito tempo como as padroeiras das amas-de-leite.(BOYER, 2000, p.30)

A Bíblia, em duas passagens denota atribuições distintas, para a amamentação e para os seios. Em I Pedro 2:2, associa a autêntica amamentação e o leite ao crescimento espiritual

- *Como crianças recém-nascidas, apetecei o genuíno leite espiritual, para que, por sua virtude, possais crescer até a salvação* – e, no Cântico dos Cânticos 7; 4 – *Teus dois seios são como filhotes gêmeos de uma gazela*, numa exortação dos seus atributos estéticos. A Terra encontra-se na Via Láctea, nome atribuído pela mitologia grega à sua formação, a partir do jorro do leite saído dos seios de Hera.

Há, portanto, um constante redimensionamento nos costumes, no imaginário, nas representações do seio e do aleitamento para as sociedades humanas. O que denota a sua importância, independente de épocas e lugares.

O seio pertence tanto ao recém-nascido que prescinde dele para sobreviver; pertence ao parceiro que o toca na prática sexual; à mulher, como parte de seu corpo e da vivência de sua maternidade e sexualidade; ao artista ao representar a imagem feminina; e, ao espectador que o aprecia.

Independentemente do ponto de vista em que sejam considerados, os seios inscrevem as emoções mais profundas do ser, e, no que diz respeito à sua representação formal, remete a esfera, ao símbolo do *self* de Jung, à visão da totalidade, como será observado adiante.

A criança e a esfera também *são símbolos universais da totalidade*. Cristo também é representado com a esfera do mundo, denotando a estreita ligação existente entre os sistemas religiosos e o processo de individuação, mesmo que no caso religioso se dê parcialmente. (JUNG et al., 2008, p.292)

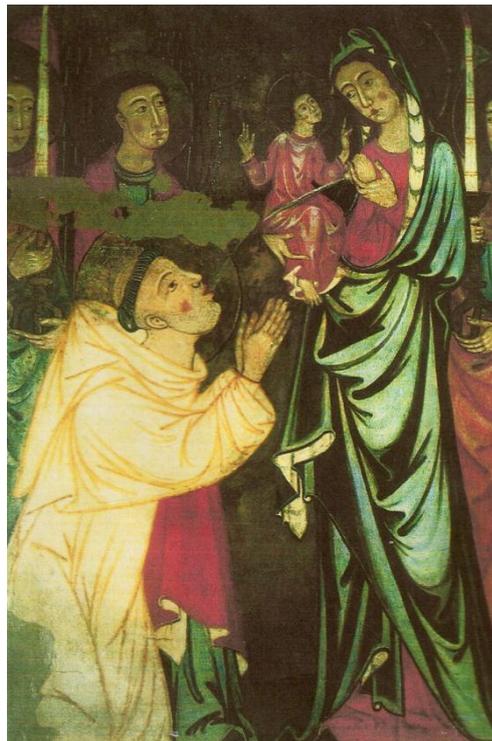
Portanto, o ser humano não se explica por seus instintos ou suas motivações e intenções, isoladamente, mas no direcionamento do ego para o *self*, que por sua vez dá lugar ao Homem Cósmico. O símbolo do Grande Homem, abrange e reconcilia os seus aspectos masculinos do *animus*, com os femininos da *anima*, aspectos da psicologia junguiana que serão abordados posteriormente, neste trabalho. Esta dimensão de totalidade do ser humano, é presentificada e se configura na imagem do casal divino, ou da realeza, ou de um outro casal eminente, como um casal do leão e da leoa.

Do ponto de vista religioso, essa idéia vai ao encontro da teologia de São Bernardo de Claraval, a ser retomada mais adiante, que é centrada na idéia da intimidade entre a alma humana – que é a Noiva – e Cristo – que neste caso, é o Noivo. Por isso é também conhecida como a teologia do misticismo conjugal ou do misticismo nupcial. Trata do processo de

crescimento da alma no sentido de se unir a Cristo. Para conseguir o seu intento, faz-se necessário ter um coração sensível, e ter autoconhecimento.

A categoria esposal, anteriormente aplicada à relação de Cristo com a Igreja, foi transferida para a relação entre Cristo e Maria. A Igreja enquanto *esposa de Cristo, nova Eva*, ou *companheira do novo Adão*, passou a ser representada por Maria.

A partir da imagem de esposa no Cântico dos Cânticos, Maria passou a representá-la na íntegra, numa relação paradoxal. Como imagem de esposa de Cristo, passou a agregar em torno de si a comunidade de fiéis, não mais como símbolo ou como arquétipo, mas frente a frente, não como indivíduo mas como a Igreja enquanto esposa, ligada a Cristo. Esta imagem, como na ilustração de São Bernardo de Claraval abaixo, era bastante explorada em seus escritos.

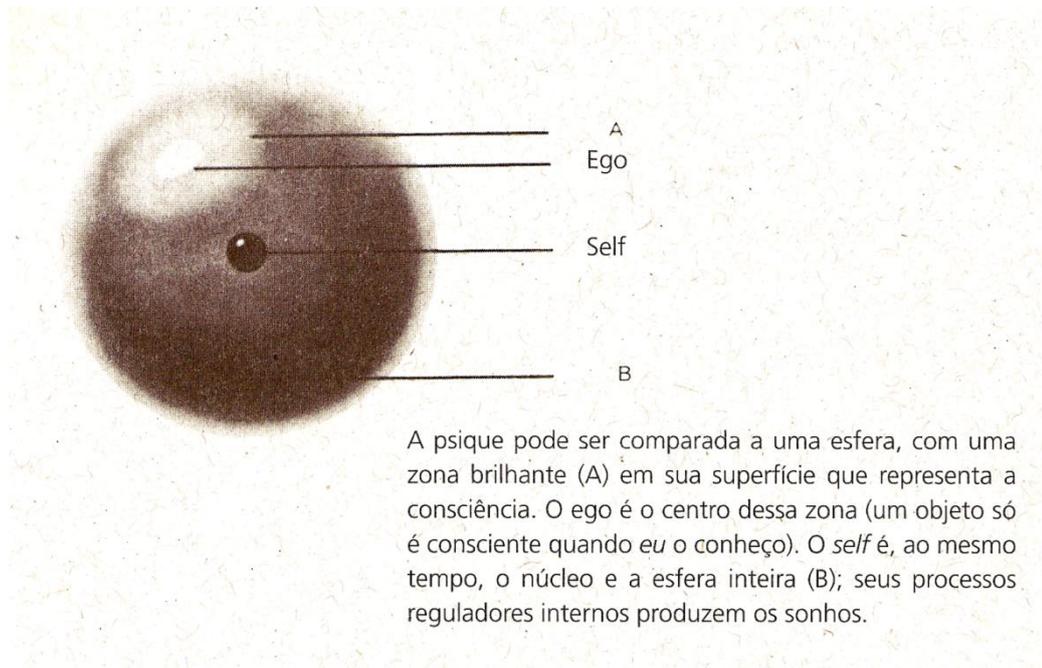


São Bernardo e o milagre da lactação

Os símbolos utilizados pelo inconsciente para exprimir essa visão de totalidade, remetem aos símbolos usualmente relacionados com a integridade: os quadrangulares e os circulares. O que se destaca, particularmente, é o da circularidade do seio, ou o da própria esfera. Observando-se a seguir, a imagem da psique dentro da psicologia junguiana segundo a dra. Von Franz (JUNG et al, 2008, p. 211), não se pode deixar de observar a semelhança com

o seio, onde ambos remetem a intimidade, encontro ou reencontro pleno, consigo mesmo, ou, consigo mesmo a

a partir do outro. Os sonhos se dão por imagens, imagens que se tornam conscientes quando são (re)conhecidas. Uma das maneiras de configuração dessas imagens, é por meio das obras de arte, enquanto emanadas da cultura.



São imagens que sugerem a totalidade, seja de ordem psicológica ou transcendental, na qual se contempla um elemento que remete a uma centralidade de onde provem o líquido da Vida, o retorno à origem, ao seio da Mãe-Terra.

Enquanto que para Gilbert Durand, a circularidade remete à busca da intimidade, o círculo (ou a esfera), para Jung, se constitui numa imagem arquetípica da totalidade do *self*. O quadrado remete à matéria, ao corpo, ao que é visível. Neste caso a psique pode estar conectada ao mundo tanto interior quanto exterior, numa sintonia contínua entre o espaço/tempo.

O círculo, em sua totalidade, remete à conexão com uma dimensão ideal, onde, rupturas e quedas não existam, é como um retorno ao Paraíso. Mas, ainda não é consciente. Dentro da doutrina católica, poderia estar associado ao sentimento de uma nostalgia do Paraíso perdido, o que levaria a uma constante busca de restauração, ou da retomada do equilíbrio perdido, ou, da eterna busca de si mesmo.

Enquanto espírito e matéria, o ser humano conectado interior e exteriormente empreende essa busca do equilíbrio, pela conscientização, dada por ambas as dimensões. As duas figuras geométricas – o círculo e o quadrado – são elementos complementares, que simbolizam essa conexão.

Inscritas na psique, elas são meios através dos quais, esse ideário se manifesta pelo simbolismo nas artes visuais, presentificando-o, e, exprimindo o inexprimível. Este é o campo em que a investigação trilhará, desenvolvendo-se no sentido de um enfoque sobre o tema, remetendo-se aos vários estágios da *anima*, em imagens femininas, realizadas por homens, mas que tratam sobre um mesmo motivo artístico, que é o da mãe que amamenta o seu filho, numa relação de intimidade, de complementaridade, e porque não dizer, de totalidade.

2.3 Do culto pagão ao culto cristão

A mudança da ideologia sobre o mundo pagão da Grécia e de Roma, se deu de maneira até certo ponto incompreensível, porém, a verdade é que o retorno ao paraíso perdido, a felicidade após a morte, prometida pelo cristianismo, ou a esperança, prevaleceu sobre o princípio do hedonismo, ou do prazer aqui e agora.

O cristianismo, na sua origem, tratava-se de uma seita advinda do judaísmo, portanto trazia muitos costumes e o ideário judaico, mesmo estando fora da sua terra na época em que viveu Jesus. Suas crenças e práticas apresentavam a marca do patriarcado e a negação do sexo.

Mas, nem sempre fora assim, a história dos judeus remonta a Abraão que viveu em cerca de 1800 a. C. e Moisés que viveu em cerca de 1300 a. C., nesta época é também estabelecido o seu código, e só dois séculos depois foi constituído como um reino, tendo Saul como o chefe do primeiro reinado. Saul morreu em 1010 a. C., conforme Feuerstein (1994, p. 110)

No judaísmo, a poligamia foi aceita por algum tempo, mas depois foi abolida. Também aceitavam o relacionamento com concubinas e até escravas. O filho do patriarca Abraão, Ismael, era filho da serva egípcia de sua esposa Sara.

Antes de venerar Javé, as tribos veneravam outras divindades tribais. Mas sem dúvida há uma herança fálica em Javé, uma vez que também é chamado de *Touro de Israel*, sabidamente associado à fertilidade e à sexualidade. Porém, segundo Raphael Patai, citado por

Feuerstein (1994, p. 111-112) os hebreus também conheciam o culto da Deusa, *tradição que continuou até a época do florescimento do esoterismo judeu do século XVI, ou seja, da cabala.*

Desde Moisés, era exigida a virgindade das jovens solteiras. As que desrespeitassem esse preceito tinham a condenação à morte (por apedrejamento ou por fogo), como punição. Também tinha esse mesmo destino, qualquer mulher casada que por desventura fosse violentada. Havia claramente o subjugo da mulher ao princípio fálico vigente, nessa sociedade.

Talvez houvesse alguma relação entre essa postura moralista e, as questões ligadas à política e ao poder sobre a propriedade de terras, só viabilizado pela instituição do sistema patrilinear. Mas, o fato é que as questões de poder e os sexos têm uma longa história de posicionamentos não muito favoráveis à mulher.

Para os hebreus, o sexo e o casamento eram e, ainda são na modernidade, sacramentos. O prazer é um *mitzváh*, ou uma lei aplicada por Deus. Encontra-se aí a importância dada ao adultério, e a ênfase na sua punição, porque se constitui na quebra de uma aliança entre o Deus e o seu povo eleito.

Por outro lado, o sexo dentro do casamento tinha um sentido benéfico, onde havia espaço para que o homem pudesse admirar a beleza de sua esposa, apaixonar-se por ela e sentir prazer. Porém, não fica claro se a esposa tem a permissão para oferecer a mesma reciprocidade para essas manifestações do marido. Contudo, fica implícito que, provavelmente, as mulheres hebréias não fossem passivas nos momentos de intimidade. Um dos sinais de que isso é verdade, é o Cântico dos cânticos, atribuído a Salomão, onde é celebrado não só o amor físico de um homem e de uma mulher, mesmo que de uma forma lírica e bela, como também evidencia a igualdade entre os sexos naquele momento.

O Cântico dos cânticos é atribuído a Salomão, filho de Davi, mas essa coleção de poemas, provavelmente, deve ter sido criada muito tempo depois, embora um ou outro cântico, realmente, tenha sido contemporâneo de Salomão.

A inclusão no cânone da Sagrada Escritura do *Cântico dos cânticos*, foi alvo de veementes debates entre os sacerdotes hebreus, considerando a natural sensualidade do conjunto de seus poemas. Também se caracterizam por uma repetição nos diálogos dos dois amantes, que se referem um ao outro como *irmão e irmã*, respectivamente.

A resistência dos sacerdotes em incluí-los no cânone hebreu, fez com que dessem outro encaminhamento, que minimizasse o erotismo dos poemas, interpretando a paixão entre os amantes anônimos, como uma *alegoria do amor entre Javé e os judeus*, e reinterpretados, depois, como o amor entre Deus e a alma humana. O que se pode ressaltar nesses poemas, é a expressão recíproca do sentimento entre dois amantes, igualados pelo amor que sentem um pelo outro. O que não era muito comum entre os hebreus. Há especulações de especialistas acerca da inspiração do Cântico dos cânticos, de que teria sido advinda das tradições pagãs primitivas: no relacionamento entre *o Baal cananeu e sua esposa e irmã Anat*, no conteúdo lírico da celebração do casamento sagrado, ou *hieros gamos*, inclusive com reflexos enquanto um *motivo arcaico do casamento sagrado que persistiu sub-repticiamente até a tradição cristã na união espiritual da Virgem Maria com Cristo*. (FEUERSTEIN, 1994, p.116)

A minoria dissidente de judeus, que fez surgir uma nova religião, o cristianismo, deu outra conotação à sexualidade, associando-a com o pecado e com o diabo, provavelmente, seguindo uma orientação dissociada do pensamento inicial de seus fundadores.

Por outro lado, não se pode dizer que Jesus fosse rigoroso, ou *ostensivamente o santo tipicamente reprimido*, uma vez que não oferecia resistência em se misturar com os que ele próprio considerava como pecadores, a exemplo de: prostitutas, adúlteras e arrecadadores de impostos. Perdoava-os desses pecados, desde que se mostrassem arrependidos, e com a intenção de não pecarem mais.

O apóstolo São Paulo, no entanto, assumiu uma posição radical com relação ao celibato. Para ele, o casamento seria *a segunda melhor escolha*, uma vez que se destinava aqueles que fraquejavam ao renunciarem à luxúria da carne.

O equívoco cometido ao associar a santidade como o ascetismo e o celibato, desencadeou a misoginia, e a aversão aos prazeres da carne. Essa confusão remete à dificuldade humana de entender o caráter misterioso do Sagrado. Ao relegar parte de sua vivência humana, relegava igualmente parte daquele mesmo Deus, inscrito nessas vivências. A aceitação da sexualidade como uma extensão da manifestação do Sagrado, integrando-a, é o oposto de encará-la como força antagônica e fonte de pecado. Esse tipo de orientação perdurou por 1600 anos, desconectando a sexualidade e o divino, erroneamente.

Entretanto, a tendência pagã subjacente no cristianismo, continuou atuando por longos períodos na clandestinidade e, eventualmente, reaparecendo. Assim, foi no século XII, com os trovadores seculares, e com os místicos amorosos da igreja.

Os místicos religiosos, que buscavam o caminho da transcendência, ou da sublimação do sexo pela unidade mística. Os místicos amorosos (ou místicos cristãos) da Idade Média, tinham como objeto de seu amor o Jesus divinizado. Esse amor divino, configurava-se como o seu apoio emocional e intelectual. Num sentido genérico, assemelhava-se aos trovadores leigos.

Os místicos amorosos tinham nas metáforas sexuais ou eróticas um campo fértil para a expressão de seu ardor espiritual. O sexo sagrado entre um homem e uma mulher, é assim ampliado para a relação estabelecida entre a alma humana e o Divino, pela espiritualidade.

As obras literárias dos místicos cristãos são de natureza espiritual, mas possuem tal intensidade, que podem ser comparadas às dos trovadores. Seu teor era, inclusive, menos trágico, considerando a sua crença na consumação do seu amor. Era a esperança de uma união enlevada como o Divino, que permitia ultrapassar os percalços da vida terrena e espiritual. A depressão, o desespero, a luta interior e a dor, faziam parte desse percurso, norteado pelo desejo de se unir com o Amado, mas que raramente obtinham o sucesso nessa empreitada.

Entre os primeiros e mais bem sucedidos místicos amorosos encontra-se São Bernardo de Claraval. Era conhecedor de teologia e especialista em visões e estados místicos. São Bernardo, nasceu em 1090, foi o terceiro de sete filhos de Tescelin o Vermelho (Tescelin Sorrel) e de Aleth de Montbard, membro de uma família aristocrática de Borgonha, em Fontaines, perto da capital Dijon. Sua educação foi cuidadosa, e ele parecia predestinado. Com nove anos foi encaminhado para a Escola Canônica de Châtillon-sur-Seine, demonstrando o gosto pela literatura.

A liturgia tinha um papel fundamental na formação monástica de monges e monjas. O termo *liturgia* envolve duas orientações: uma descendente (de Deus para como os homens) e uma ascendente (do homem para com Deus). No uso bíblico, designava o culto e o serviço do tempo, e na tradição cristã, como celebração do serviço divino, conforme Altermatt (2001, p.5-6)

A representação simbólica neste período, encontrava-se, freqüentemente, ligada à arte, à mística, à religião e às experiências religiosas de caráter ascético e eremítico. Neste sentido, permitiam diferentes maneiras de exprimir a complexidade do real. A analogia do ser, permitia à racionalidade humana um repertório rico de representações em diferentes linguagens, como a linguagem alegórica.

Neste contexto, as figuras híbridas e monstruosas produzidas pela arte, eram aceitas como uma forma eficiente para a educação e para a formação religiosa, uma vez que ilustravam e compensavam as dificuldades no entendimento do discurso dos teólogos e dos sacerdotes. Mas, não se constituía numa unanimidade. Os místicos, como São Bernardo, se chocavam com isso e combatiam essas imagens, como desviantes e indecorosas, particularmente por se encontrarem em ambiente sagrado.

Foi neste período que se voltou cada vez mais para a pessoa histórica de Maria, embora desde o Concílio de Éfeso, em 431, já houvesse lhe consagrado igrejas e elaboradas orações. Mas, Maria passou a ser vista, segundo von Balthasar, citado por Leahy (2005, p.34) como *o símbolo real da Igreja pura*.

Como muitos místicos amorosos, inspirou-se no *Cântico dos cânticos*. São Bernardo de Claraval, comentou de maneira culta esses poemas, numa alegoria entre a alma e o Divino. Num de seus sermões inspirados no *Cântico*, elaborou a sua teologia do amor. Para ele, o caminho para Deus, passava pelo aprendizado do amor. Conforme a citação de Feurstein (1994, p. 133), São Bernardo considerava o amor em graus variados:

o amor é uma coisa grandiosa, mas existem vários graus de amor. A Noiva fica no alto... O amor é a própria natureza da Noiva; ela está repleta de amor, e o Noivo se satisfaz com isso e não pede mais nada. Por esse motivo ele é o Noivo e ela é a Noiva.

Os ensinamentos fervorosos de São Bernardo, não se privavam de utilizar os elementos sensuais dos poemas do *Cântico*. Dentro de uma perspectiva religiosa, a mística de São Bernardo, pelos seus sermões aos monges, remetia aos sentidos do corpo, para a ativação do trabalho com o espírito na busca de Deus, pela transcendência. Embora conferisse um grau de idealização, a ponto de afirmar que não seria para as criaturas comuns sentir a realidade de Deus, esta percepção, segundo ele, dependeria da capacidade da alma individual em alcançá-la. Como Deus era inesgotável, não poderia estar circunscrito na psique individual.

A relação imediata estabelecida entre Maria e os membros da Igreja, não era baseada apenas em sua faculdade de intercessora, mas por seu caráter de cooperação com Cristo, para a geração de filhos e filhas em Cristo.

A sua função educativa materna extensiva a todos os homens, passou a ser celebrada neste período. O princípio mariano se inscreve na dogmática cristã, e o foco em Maria, na realidade remetia e exaltava a Deus, mas os excessos na atribuição de predicados divinos e cristológicos a afastavam da tradição católica. (LEAHY, 2005, p.37)

Como figura mediadora entre o céu e a terra, ou do humano com o divino, Maria com mãe de Deus, ocupava um lugar de destaque na espiritualidade cisterciense. Adotaram o hábito branco em homenagem à sua pureza virginal, e tinham como princípio seguir o seu exemplo. Ao conciliar o trabalho e a contemplação, nos cuidados com o seu filho Jesus, torna-se modelo para a vida monástica, conferindo força e autoridade para a reforma concebida pelos monges de Cister: baseada em trabalho e oração ou ação e contemplação, como germe da unidade e segundo a regra de São Bento.

Através de Maria, o trabalho remete ao descanso espiritual em Deus, enquanto *mãe interior solícita que conforta e acalma os monges em sua austera existência*. Ao assimilar a idéia da infância, enquanto *primeira etapa da ascensão da alma até Deus*, o pensamento cisterciense, simbolicamente, torna os monges filhos espirituais de Maria, ou, como irmãos de leite de Jesus. O simbolismo do leite para eles, é o da bebida celestial representando a graça divina e o crescimento na fé. (LAUSANA, 2003, p.55)

Na iconografia, a temática da infância de Cristo, e a insistência na relação sensível com sua mãe, é evidenciada nas representações do aleitamento do século XII, enfatizando inclusive a nudez do Menino (com a representação de seu sexo), reiterando a idéia da Encarnação. (BASCHET, 2006, p. 425)

Dentro da idéia de que os seios de Maria, estão plenos do conforto e da suavidade divina, nas primeiras décadas do século XIII, a temática torna-se freqüente, na literatura e na iconografia religiosa. São Bernardo, enquanto apologista de Maria, é representado de muitas maneiras bebendo fisicamente o seu leite, enquanto *manancial simbólico do verbo de Deus*, segundo o relato de um milagre, após o qual, o santo teria devotamente escrito a Salve Rainha, conforme Lausana (2003, p. 55)

No período que vai do século XII ao século XVII, outros místicos também se inspiraram no *Cântico dos cânticos*. Posteriormente a São Bernardo de Claraval, no século XVI, houve um monge equivalente ao seu antecessor, como visionário e como hábil escritor que foi São João da Cruz. Registrou no seu *Cântico espiritual* suas reflexões acerca do *Cântico dos cânticos*, escrito enquanto estava na prisão. Foi perseguido por inquisidores, o que o obrigou a fugir e viver no obscurantismo até a sua morte. Parte de sua obra foi destruída, e outras em prosa, ficaram inacabadas.

De uma forma ou de outra, o misticismo amoroso e o misticismo conjugal, encontram-se presentes, tanto no imaginário laico quanto na espiritualidade cristã.

3 O SIMBOLISMO MARIANO

3.1 A teologia mariana

O que dificulta uma releitura da vida de Maria, dentro de um sistema religioso patriarcal, é que a mariologia tradicional, inscreve sob a ótica masculina, uma imagem idealizada de Maria, a partir de suas qualidades ditas femininas. Entretanto, a perspectiva humanocêntrica pretende, ao abordar a transcendência divina e humana, não fragmentar o humano em seres superiores e inferiores, mas considerar a justiça divina, superior às nossas teorias e idéias sobre Deus. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p.13)

A teologia cristã conserva o dualismo entre espírito e matéria, advindo do pensamento grego, o que torna difícil uma antropologia que se pretende unitária. Essa antropologia corrobora com a idéia da superação do dualismo por meio da abordagem do humano pelo que lhe é próprio, ou seja, em sua dimensão profunda e unificadora do que é material e espiritual.

Por outro lado a antropologia realista não se dá pela objetividade pura, inclusive porque não é possível aplicá-la integralmente. Mesclando objetividade com subjetividade, encontram-se múltiplas interpretações, hipóteses e teorias, que observam e acatam o que diz respeito à vida humana e os diferentes níveis de relações estabelecidas com o universo em sua integralidade. Isto pressupõe que, em se tratando de pessoas ou de divindades, o *eterno* sempre é renovado, e é o que ocorre também com a figura arquetípica de Maria. O modelo se encontra em constante diálogo com o tempo, com o espaço, com a cultura, e com as pessoas concretas.

O humano aproxima-se do divino quando atingido em sua frágil integridade, que remete à sua história pessoal e coletiva também. É dessa forma que, cada época desvela e reflete na figura de uma mulher, algo de sublime, da deusa, da mãe e da esposa. É assim que se configuram as diferentes tradições mariaias, as diferentes visões de seu rosto, sem que sejam excludentes.

Uma perspectiva da Teologia Marial, expressa pelos apóstolos, trata da sua dimensão divina, na medida em que é portadora dos sinais de Deus no seio dos acontecimentos humanos. Diz respeito à nossa metade da humanidade no âmbito da metade da divindade. Num mundo ocidental, em que o homem identifica-se com a razão e a razão com o espírito, e este com a divindade, trata-se de uma perspectiva diferente.

Ao reconhecer em Maria, a morada de Deus pelo mistério da Encarnação, dá-se um salto significativo na consciência histórica da relação da humanidade com a divindade, onde ao se considerar que uma mulher dá a luz o Filho de Deus, dentro da dimensão secular, há a convergência da escatologia e história, da antropologia e teologia.

Nessa teologia antropocêntrica, onde *homem e mulher são, finalmente, definitivamente, a plenitude da criação e da imagem d'Aquele que os criou*, rompe com o androcentrismo ou dualismo, convergindo para a idéia de que o *Verbo se faz carne na carne humana, carne de homem e mulher, na realidade e nos limites da história*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p.70)

O Novo Testamento vem estabelecer um novo paradigma para a história humano-divina, onde a divindade se faz representar por seres históricos, vivendo uma realidade concreta, indo além do judaísmo no que se refere à *consideração da transcendência de Deus a partir da realidade limitada do ser humano*, levando-se em conta a condição da mulher no judaísmo da época. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 59-60)

No âmago dessa questão e, remetendo-se ao Velho Testamento, encontra-se a grande responsável pelo dano acontecido no Jardim do Éden, Eva. Enquanto o homem teria sido criado à imagem de Deus, a mulher teria sido criada à imagem do homem, portanto em segunda instância. Para Santo Agostinho, a única mulher que se elevava acima dessa ideologia teria sido Maria, a mãe de Jesus.

Porém, antes de abordar a simbologia mariana, torna-se necessário um maior detalhamento da figura de Eva, como a causadora da expulsão da raça humana do Paraíso, portanto símbolo da morte e figura central do mito bíblico da queda, associada à figura simbólica da cobra.

Como afirmado anteriormente, os pais do cristianismo *transformaram a crença pagã milenar do nascimento virginal em uma ideologia potente de negação do sexo*, e, nesta ideologia, a virgindade era encarada como uma forte opositora à vivência da sexualidade, que é vista como um perigo e fraqueza humana. Essa renúncia, como se sabe, está longe de anular a natureza humana, sujeita à tentação da carne. Além disso, a virgindade – seja masculina ou feminina – como indício de pureza interior, pode ocorrer com ou sem abstinência física do ato sexual. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 125)

O mito de Adão, cujo nome em hebraico significa *homem da terra*, tem suscitado interpretações variadas, desde as literais às alegóricas. Mas, um detalhe da narrativa chama a atenção para o tema ora desenvolvido, que é a consciência dos dois, num determinado momento, de estarem nus. Percepção esta, que não tinham até o momento em que ingeriram o *fruto proibido*. A partir daí procuraram se cobrir. Porém, Eva não cobriu os seios, refletindo os atributos do seio associados à maternidade e à fertilidade. Este aspecto estabelece um elo entre a dicotomia, bem/mal e sexualidade/procriação.

Colocada em seu contexto histórico do livro do Gênese, o elemento que atuou na queda de Adão e Eva foi, a cobra, assumindo, neste caso, a sua significação e seu simbolismo associados à deusa da fertilidade. O nome de Eva, dado por Adão, vem do hebraico *Hawwah*, que significa *mãe de tudo o que é vivo*, mas, é também associado às palavras semíticas *hewya* (cobra) e *hawa* (instruir). A cobra, no mundo antigo, era símbolo de sabedoria e fertilidade ou sexualidade. Neste sentido, há uma recondução da manifestação livre da sexualidade da deusa da fertilidade, na mulher decaída. Segundo Gerda Lerner, citada por Feuerstein (1994, p. 125-126), esta sexualidade passou a estar a serviço da procriação e da maternidade, onde *a mulher deveria se subordinar ao marido e dar à luz na dor*.

Para equilibrar os sentimentos negativos crescentes, relacionados com o sexo feminino, foi criado um símbolo de grande significação para *a psique coletiva da comunidade cristã*, que foi a deificação da Virgem Maria, mãe de Jesus, e posteriormente, sua transformação em Noiva de Cristo.

Com essa modificação o símbolo feminino, anti-erótico, por ela representado, converteu-se numa imagem incoerente, composta de atributos aparentemente distintos onde, a virgindade e a maternidade se impõem ao erotismo matrimonial.

Pouco se sabe sobre a mulher Maria e sua história, mas sabe-se sobre a condição da mulher no judaísmo da época. Pode-se dizer que vivia em condições adversas. Do ponto de vista jurídico era *mais coisa que pessoa*, vivia sob a dominação patriarcal. Antes de se casar submetia-se à autoridade do pai, após o casamento passava a ser propriedade do homem escolhido pelo pai, para seu marido.

O Antigo Testamento apresenta uma misoginia flagrante, mas em diversas passagens louva a virtude feminina, conforme as diversas passagens destacadas por Gebara e Bingemer (1987, p. 61):

a literatura proverbial do judaísmo, ao mesmo tempo que fala duramente da influência deletéria das mulheres autoritárias (Pr 6,24; 7,5; 9,13;11,22; 19,13; etc.; Eclo 25,16s; 19,2; etc) louva entusiasticamente a “mulher virtuosa” (Pr 12,4; 18,22; 31,10-31; Eclo 36,27s;26,13s). Ela sempre aparece, no entanto ordenada ao marido. (Gebara e Bingemer, 1987, p.61)

É neste contexto que nasce Maria, em Nazaré na Galiléia, descrita nos Evangelhos como uma judia. Inicialmente, bem jovem e inesperadamente grávida. Posteriormente, como mãe adulta e acompanhante da trajetória da vida de seu filho, Jesus. E, após a morte deste, permaneceu unida aos seus seguidores.

Maria participou neste momento de uma transição, que remete de um lado, ao Antigo Testamento do judaísmo rabínico e, de outro lado, da doutrina trazida por Jesus, seu filho, e por João Batista. Anteriormente, João Batista pregara e batizara mulheres, e Jesus *inaugurou um discipulado igualitário de homens e mulheres*, elevando a mulher acima do nível que a tradição reservava para ela, tendo em seu grupo mulheres que além de servi-lo seguiam-no. Assim a *primeira hora da Igreja é pautada por um novo modo de ser mulher: a mulher no Cristianismo não é apenas objeto, mas sujeito da religião e da atividade criativa* (At 9,36s). (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 66-67)

No Novo Testamento, Maria aparece primeiramente na carta de Paulo aos Gálatas, de cerca do ano 49 d.C., quando compara a situação dos seres humanos regidos pela lei, com o momento da fé revelada, a partir do envio do Filho de Deus, garantindo com isso a condição humana de filhos e Deus e seus legítimos herdeiros. No versículo 4 do capítulo 4, o mistério da Encarnação é enfocado, prenunciando novos tempos: *quando, porém, chegou a plenitude do tempo, enviou Deus o seu Filho, nascido de uma mulher, nascido sob a Lei, para remir os que estavam sob a Lei, a fim de que recebêssemos a adoção filial* (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 69)

O próprio Deus ao tomar a carne humana por meio de uma mulher, no regime secular, sinaliza para o povo de Israel a sua condição humana. Trata-se de um processo que apesar de simples, é de profunda transcendência. Maria constitui-se na *nova Arca da Aliança de Deus com a humanidade*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 71)

O Evangelho de São Mateus (1,20) faz referência ao nascimento virginal de Jesus e à sua concepção pelo Espírito Santo. Mateus, ao iniciar o seu Evangelho com a genealogia de Jesus: “... Jacó gerou José, esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado o Cristo”(Mt 1,16), traz simbolicamente a idéia de Maria como a *‘esposa’ de todo povo antigo*, e traz

também a idéia do rompimento dessa genealogia, uma vez que o seu cônjuge na geração do Messias é o Espírito de Deus. (FEUERSTEIN, 1994, p.122)

Para os devotos doutores da Igreja, a mãe de Jesus, mesmo sendo humana foi divinizada, numa versão cristã das deusas pagãs, embora privada da dimensão da sexualidade sagrada de suas antecessoras. No século V, foi elevada a *Maria Regina* ou Rainha Maria, ocupando a posição à direita do trono de Deus. Tal imagem foi retratada na Idade Média com Maria com toda a magnificência correspondente.

Segundo Marina Warner, citada por Feuerstein (1994, p. 123-125), essa soberania e o seu culto foram usados por vários séculos pela realeza, como elemento para *marcar a própria esfera de influência no domínio temporal*. No século XII, como visto anteriormente, Maria foi considerada no misticismo conjugal de Bernardo de Claraval, como *a Noiva de Cristo e no objeto ardente, com Jesus*, numa rememoração da *tradição pagã do hieros gamos entre a Mãe-Deusa e o divino Filho-Amante*.

Esta concepção não causava estranheza, nem era encarada como uma grave transgressão, mas como uma *condição metafísica sublime*, onde a condição humana encontraria inspiração para a elevação do espírito pela união filial. Esta concepção veio ao encontro da necessidade de haver um elemento mediador, entre a humanidade errante, na dimensão terrestre, e, o Deus Pai distante com Cristo, seu Filho, detentores do poder de julgar e de decidir sobre o veredicto de cada mortal, sobre a sua vida após a morte. Essa mediação de Maria, advinda de sua condição humana, dava acesso ao divino, enquanto intercessora que era, frente às súplicas e preces de seus filhos deste mundo, desde que legítimas.

Porém, mesmo com toda a exaltação de Maria como símbolo de bondade e magnificência, nada mudou quanto à condição da mulher, na Europa. Os maus tratos, e a humilhação chegaram ao grau máximo, com a caça às bruxas do século V, onde o aspecto feminino da vida foi negado e reprimido. A imagem da Virgem Maria, de pureza imaculada, mostrava-se inatingível num mundo reconhecidamente imperfeito.

As grandes deusas – Ishtar, Anat, Astarte e Vênus – também eram virgens, mas ideologicamente diferentes. A virgindade de Maria, ao dar a luz, remetia à importância do nascido, porque com isso, Maria foi igualada a Cristo, em sua ressurreição dos mortos e na sua subida física aos céus. Contudo, este princípio, já tinha precedentes no mundo pagão.

No Evangelho de São Lucas, há uma narrativa detalhada da Anunciação, da Visitação, e da Natividade. São acontecimentos de cunho miraculoso, em que no primeiro (da Anunciação), o arcanjo Gabriel anuncia a gravidez à Maria, e o nascimento de Jesus; no segundo, (da Visitação), Isabel reconhece na criança gerada por Maria, o Senhor; e, no terceiro (da Natividade), trata do nascimento de Jesus, em Belém. Essas narrativas foram alvo de conjecturas teológicas posteriores. (FEUERSTEIN, 1994, p. 122)

Na Visitação, em São Lucas, é o novo que está sendo gestado no seio de Maria, fazendo com que a criança no seio de Isabel salte, enchendo Isabel do Espírito Santo (Lc 1, 41)

No Evangelho de São João, duas passagens referem-se especialmente à Maria, distantes uma da outra, mas que se relacionam mutuamente, pela simbologia do número três: o das bodas de Caná (Jo 2,1-12), em que há uma referência ao período de três dias – *no terceiro dia houve um casamento em Caná da Galiléia...* (v.1), tem a sua correspondência com o livro do Êxodo, o evento do Sinai, e com a Ressurreição. No Sinai o terceiro dia, é o dia da revelação da glória de Javé, concretizada pela entrega da Lei a Moisés. O terceiro dia também é o da revelação da glória de Jesus aos seus discípulos após a sua morte.

Ao retomar pela simbologia do número três o evento do Sinai, aproxima-o da Encarnação do Deus como a Nova Lei situando-a no tempo e na história da humanidade, e, ao referir-se a Maria como *mulher*, coloca-a como representante do povo (Ez 16,8; 23,2-4; Jr 2,2; Os 1-3; Is 26,17-18), não sendo chamada pelo nome, remete também à Eva, *a mãe dos viventes*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 94-96)

No Antigo Testamento, Jerusalém também é representada como uma mulher – a terra bendita, o porto seguro, a cidade santa – Maria é a Nova Jerusalém. O novo templo é o corpo do Filho morto e ressuscitado. Maria *dá a luz à comunidade cristã, o povo da Nova Aliança*, ou para o que crê em Jesus, é a mãe dos cristãos, portanto, também, mãe da Igreja. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p.97)

A mulher do Apocalipse (cap. 12) é considerada também, uma revelação de Deus (encontra-se vestida de sol), ou seja, Deus em toda a Sua luz, glória e poder. Lembra com isso que embora situada no tempo, concretizando a nova Aliança na história, Ela transcende ao tempo cronológico.

As doze estrelas, dessa mulher remetem às doze tribos da Antiga Aliança, mas também remetem à realidade *histórica e escatológica do novo povo da nova Aliança*, uma vez que o seu Filho, Jesus, *reunirá todas as nações e será elevado perto do trono de Deus* (v.5). Ela também se constitui na *esposa do Cordeiro* e na *nova Jerusalém* (Ap 21, 2.9) (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 99)

Portanto se encontram reunidos na mulher, o novo e o antigo Israel, remetendo-se à Maria de João (19,25-27) e à Igreja do Apocalipse (cap. 12)

3.2 O dogma e os dogmas marianos

Os dogmas em sua formulação original, na Igreja Primitiva, não eram de ordem fixa, mas abertos e iam ao encontro das necessidades dos fiéis. Não correspondiam a uma lógica, eram mistérios cristãos, do âmbito da transcendência.

Outro pressuposto congregado é o pastoral, onde ao lado da sua glorificação, como a Imaculada, a Elevada, a Virgem, e a Mãe de Jesus, há sua condição de despojamento e de simplicidade.

À luz dessa flexibilidade, e dos elementos de análise, de base antropológica *humanocêntrica, unificadora*, e, ao mesmo tempo *diversificada*, onde Maria é ao mesmo tempo – a virgem, a mãe, a esposa, a rainha, a sabedoria, templo de Deus, e, a própria Igreja Católica – o enfoque dado aos dogmas é no sentido de resgatar o que há de válido e profundo.

A partir desses pressupostos, tem-se a seguir, a abordagem dos dogmas relacionados com Maria:

A Mãe de Deus (THEOTÓKOS) – esse dogma, data do Concílio de Éfeso (431), mas esteve presente por três Concílios da Antiguidade – Constantinopla I (381); Éfeso (431), Calcedônia (451). E, mais recentemente no Concílio Vaticano II (1962-65), conferindo-lhe um novo olhar.

A maternidade divina de Maria encontra-se bastante referenciada no Novo Testamento (25 vezes), enquanto que como Virgem são só duas vezes (Lc 1,27 e Mt 1,23). Em São Paulo, fala do Filho de Deus, que se configura como o *Filho do Pai*, considerado em sua divindade. Enfatiza a sua participação da divindade do Pai.

Em São Mateus, afirma-se a maternidade divina de Maria, no Deus feito carne que cresce no seio de Maria, simbolicamente o *povo fiel de Javé* à espera da sua redenção.

São Lucas descreve a maternidade divina de Maria, por um símbolo de grande significação que remete à *tenda da Aliança* (Ex 40,34), por seu interior cheio da *glória de Javé*, onde *Jesus é a Nova Aliança de Deus com os homens* e Maria é a *sua arca e morada*. Maria ao viajar à casa de Isabel, é saudada no ventre grávido da prima, como a *mãe do Senhor*.

O Concílio de Constantinopla I (381), não trata diretamente da maternidade virginal de Maria, mas de forma indireta é afirmada a sua função materna na Encarnação – por uma composição entre o Espírito Santo e da Virgem Maria – como um princípio que concilia o divino e o humano.

O Concílio de Éfeso (431) declara Maria como a mãe de Deus – Theotókos – como doutrina de fé. A sua maternidade divina explica e possibilita a união das duas naturezas, no mistério da Encarnação.

O Concílio de Calcedônia (451) formaliza e dá maior peso ao dogma anteriormente declarado, enfatizando o sentido humano, corporal. Reafirma a maternidade plena de Maria e a sua virgindade, garantindo a unicidade às dimensões humanas e divinas contidas nessa maternidade, em que Ela deu à luz o próprio Deus.

O Concílio Vaticano II dedicou-lhe um capítulo (cap. VIII) do documento mais importante – Constituição Dogmática Lumen Gentium. A sua maternidade divina é considerada como o suporte para a doutrina de todo o mistério e missão de Maria e base de toda a Teologia Marial, que é o da maternidade que dá sentido para a salvação humana. Essa maternidade não é vista como um fato único e passado, mas renovável em todos os tempos no seio da Igreja.

Ao proclamar a maternidade de Deus, significa que Ele está conosco, porque tomou carne no ventre de uma mulher. Também dignifica a grandeza da mulher, como *abertura, fonte e proteção da vida no lento germinar* como ser feminino.(GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 116)

Como Nova Eva, ampliando a sua dimensão. Como Mãe de Jesus – o novo Israel – é também a mãe de todos.

A maternidade divina de Maria é tida como serviço ao Senhor, na qual a Sua palavra é cumprida. Este serviço se estende a todo gênero humano. É compreendida como um dom e uma dignidade pela Sagrada Escritura e pela Tradição da Igreja. Portanto, Maria figura como modelo, onde a Igreja também se constitui na serva do Senhor.

Na temática da maternidade divina, a virgindade de Maria tem um enfoque específico na Tradição da Igreja, com repercussões na atualidade, mas que deve ser abordado sob o ponto de vista teológico.

A maternidade virginal de Maria trata do mistério da Encarnação de Deus, portanto reveste-se de uma atitude de reverência que a temática requer, tendo como fontes de referência, os Evangelhos e os testemunhos de fé.

No Judaísmo a virgindade não é considerada um valor. A virgindade é equivalente à esterilidade, como já foi referido anteriormente. Mas há casos em que a virgindade, o celibato e a viuvez, assumem o caráter positivo do serviço e união profunda a Deus.

Embora as referências à virgindade de Maria sejam raras e discutíveis, algumas passagens podem ser destacadas (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 119):

- São Paulo faz referência a Jesus, como *Filho de Deus, enviado na plenitude do tempo como 'nascido de mulher' (Gl 4,4)*. Nesta citação a virgindade não é explicitada, mas traz a idéia de que o Filho de Deus é diminuído ao nascer de uma mulher, e subordinado à Lei.

- São Marcos, faz referência a Jesus como *o filho de Maria* (Mc 6,3), contrariando os costumes da Bíblia de mencionar o pai e a mãe como em São Mateus (13,55) em que Jesus é *filho do carpinteiro*, e São Lucas (3,23) faz referência a Jesus como *o filho como se acreditava, de José*.

- São João (1,13) colocado no plural, mas deve ser compreendido no singular [...] *os quais (o qual) não nasceram do desejo da carne nem da vontade do varão, mas de Deus*. Podendo assim, referir-se à concepção do *Espírito Santo, no seio virginal de Maria, 'gerado por Deus'*.

São Mateus e São Lucas tocam diretamente no mistério da virgindade de Maria. Mateus (1,18) diz que Maria ficou *grávida do Espírito Santo* antes de coabitar com José.

Afirmação que é reforçada posteriormente, com o anúncio feito a José sobre o mistério da gravidez de sua esposa, deixando-o perturbado (v.20).

Nas genealogias, São Mateus afirma que *Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual foi gerado Jesus chamado Cristo* (Mt 1,16), e São Lucas também enfatiza os verbos quando diz que Isabel *gera* o filho João Batista (Lc 1,36) e, sobre Maria dirá que *dá à luz* (Lc 2,7). O verbo *gerar*, quando se tratar de Maria estará como em São Mateus, assumirá a sua impessoalidade (ou, como *aquilo que será gerado*). (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 120)

Para escapar do reducionismo de cunho biológico ou psicológico, sobre a virgindade de Maria, o conjunto de relatos deve ser abordado, no sentido de vê-la à luz das questões de fé, que remetem a outro tipo de tratamento. Primeiramente, observar a convergência dos textos no que se refere à geração de um *ser divino*, o que leva a associar a origem humana do Filho de Deus à virgindade de sua mãe. Mas, nessa origem divina não há referência ao *Pai* (*enquanto princípio masculino*), *mas ao Espírito Santo*. Havendo assim a exclusão do modelo teogâmico: *a concepção virginal de Jesus em Maria abre para homens e mulheres de todos os tempos e de todas as épocas a perspectiva de um novo nascimento* (cf. Jo 1,13) (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 121)

Segundo esse encaminhamento, Jesus é considerado como o novo Israel, advindo do seio de uma virgem, modelado pelo Espírito Santo e germe de um novo povo fiel, que tem em Maria uma figura símbolo.

Neste sentido, a contribuição teológica dos primeiros momentos do Cristianismo vai consolidar a virgindade de Maria – em Calcedônia (451) com a formulação de que Jesus havia *nascido de Maria Virgem*, no Concílio Constantinopolitano II (553) há referência explícita à virgindade perpétua, quando afirma que *Encarnou-se da gloriosa Theotókos e sempre Virgem Maria* – entretanto, a definição sobre a virgindade perpétua de Maria, se exprimiu no terceiro cânon do Concílio Lateranense (640) e foi consolidada como uma das verdades de fé:

Se alguém não confessa segundo os santos padres que a santa e sempre virgem e imaculada Maria seja, no sentido próprio e segundo verdade, Mãe de Deus, enquanto propriamente e verdadeiramente no final dos séculos concebeu do Espírito Santo sem sêmen e deu à luz sem corrupção, permanecendo mesmo depois do parto, a sua indissolúvel virgindade, o próprio Deus Verbo nascido do Pai antes de todos os séculos, seja condenado. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 122)

Dentro do encaminhamento de que a virgindade de Maria, do ponto de vista teológico fala da criação de um novo povo, ao associar à antropologia teológica, leva a uma revisão da identidade do ser humano diante de Deus. Ratifica a possibilidade de Deus comunicar-se não só pela palavra, mas por gestos sensíveis. A salvação não se constituiria da imanência humana, mas *dom gratuito a ser acolhido na humildade e na fé*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 123)

Outro aspecto que se relaciona à mulher chama a atenção no mistério da virgindade de Maria, remetendo-se ao primeiro livro do Gênesis, quando *ao criar o ser humano (Adão) à sua imagem, Deus criou-o homem e 'negevah' = mulher (Gen 1,27)*, onde *negevah* significa a *transpassada* ou a *atravessada*. Como ser em que se atravessa ou transpassa tem a faculdade de abertura, que remete ao espaço para: a liberdade, o acolhimento, a proteção, a nutrição e a conservação. O espaço *secreto* de abrigo ao mistério. *Diante da vida que é o próprio Deus, a mulher é, pois, essa 'abertura ontológica'*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 124)

A mulher assume no *mistério paradoxal da virgindade de Maria*, uma correspondência direta como o Espírito Santo, uma vez que na sua constituição física encontra-se o elemento simbólico do espaço aberto, ilimitado, de potencialidade da plenitude de vida.

O dogma da Imaculada Conceição remete ao sentimento comum dos fiéis relacionado com verdades que não são proclamadas oficialmente pelo Magistério. Esse dogma foi proclamado por Pio IX, em 1854 no contexto secular modernista, contra o qual se posicionava o mundo católico, porque as idéias socialistas que surgiam na Europa ameaçavam o catolicismo.

Esse dogma permitiu à Igreja dar uma mensagem restritiva ao mundo, ao tratar da isenção de Maria do pecado original, veiculou a sua postura:

Declaramos, pronunciamos e definimos que a doutrina, a qual retém que a beatíssima Virgem Maria no primeiro instante da sua concepção, por singular graça e privilégio de Deus onipotente e em vista dos méritos de Jesus Cristo, salvador do gênero humano, tenha sido preservada imune de qualquer mácula da culpa original, é revelada por Deus e portanto deve ser crida firmemente e constantemente por todos os fiéis. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 127)

Foi fruto de uma intuição de fé e da prática piedosa e de vida do povo, levando o magistério a se pronunciar claramente sobre o dogma. A Teologia, no entanto, mostra-se

hesitante em alguns momentos quanto ao desejo popular. Presentemente, ainda é chamada a aprofundar-se na definição do dogma, sem ter a pretensão de esgotar o assunto, cujo teor em sua totalidade pertence a Deus.

O dogma não repete a Escritura, não é uma nova revelação, trata do tema em sua totalidade, considerando-o em seu desenvolvimento homogêneo, a partir do instinto de fé. Não se apóia apenas na maternidade ou virgindade para afirmar que foi preservada do pecado original, volta-se para outros dados da Revelação, procurando ligá-los à intuição de fé popular, que proclama a *absoluta santidade da mãe de Jesus*.

Diversas passagens bíblicas do Antigo Testamento sinalizam neste sentido: em Gn 3,15, a mulher e sua descendência mostram-se *inimigas mortais da serpente*, esmagam-lhe a cabeça – Maria, como mulher, é a personificação da luta do bem contra o mal. Outros atributos a partir daí são associados à Maria: *a arca de Noé* (Gn 6,8-8,19); *a escada de Jacó* (Gn 28,12); *a torre inexpugnável* (Ct 4,4); *o jardim fechado* (Ct 4,12); *a esplêndida cidade de Deus (Jerusalém) que tem seus fundamentos sobre a montanha santa* (Sl 87,1.3); *o templo de Deus, cheio de glória do Senhor* (1Rs 8,10-11). Outros escritos proféticos, também utilizados pelos padres para designar Maria: *pomba pura* (Ct 2,10.14; 5,2; 6,9); *Jerusalém santa* (Sl 87); *trono excelso de Deus* (Eclo 24,2), *arca santificada* (Ex 25,10; 40,34-35); 1Rs 8,10-11; Ez 43,1-5); *casa que a eterna sabedoria edificou para si própria* (Pr 9,1), e *rainha que, repleta de delícias e apoiada em seu amado* (Ct 8,5), *sai da boca do Altíssimo absolutamente perfeita, bela, amadíssima por Deus e para sempre preservada de mancha de culpa* (Eclo 24,3) (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 128)

No Novo Testamento destacam-se dois textos: *saudação do anjo* (Lc 1,28: ‘*cheia de graça*’) e *a bênção de Isabel* (Lc 1,42: ‘*Bendita és tu entre as mulheres e bendito o fruto de teu ventre*’). Dentre todas as criaturas, Maria é figura símbolo e vista como muito próxima de Deus, considerada como *o milagre de Deus por excelência*, a *bendita*, a *bem-aventurada*, a *cheia de graça*. Constitui-se numa *utopia*. Inicia com Ela o processo de *renovação e purificação de todo o povo para a vivência mais plena da Aliança com Deus*. Ela inscreve no tempo e na *carne humana o Templo de Deus*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p.129-130)

O dogma mais recente é o da Assunção, proclamado por Pio XII, em 1 de novembro de 1950, constituindo-se numa solenidade do ano litúrgico celebrada em 15 de agosto.

O momento histórico de sua proclamação corrobora com a compreensão do dogma, pois a Igreja encontrava-se circunscrita num mundo ainda sob o efeito de duas guerras mundiais. Pio XII com o seu ato ratifica a crença da Igreja na humanidade, que momentaneamente não acredita em si mesma, mas que na figura de Maria, junto a Deus, recupera a esperança no futuro.

O dogma proclamado *com a Constituição Apostólica Munificentissimus Deus* – da Assunção –, no sentido teológico, tem a *Escritura* como *fundamento último*, e considera-o como a culminância da existência de um ser que dedicou sua vida aos outros e a Deus, opondo-se ao pecado, fonte de vida. Participante no sofrimento e na luta de seu Filho Jesus, participa também igualmente da glória.

Várias passagens são invocadas pela constituição: o *Salmo 131 (132),8 – Levanta-te, Senhor, vem à tua mansão, vem com a arca de teu poder* – a Arca da Aliança é associada à imagem de Maria. A arca simboliza a presença de Deus no seio de seu povo, é portanto incorruptível; *Lc 1,28 – Alegra-te, cheia de graça, o Senhor é contigo...*, é considerada como uma bênção que supera a maldição de Eva; *Ap12* – foi vista a Assunção de Maria, *na mulher vestida de sol, cheia de Luz*, a qual como *Luz do mundo*, participa da glória do Filho após a sua morte.

A base bíblica embora de forma indireta, foi se consolidando gradualmente em várias gerações de cristãos por 20 séculos, culminando em 1950, com a proclamação da Assunção. Esse percurso, além de reforçar o caminho secular da Igreja no que se refere à Maria, também sintetiza criticamente a reflexão teológica advinda das *tradições patrística e doutoral, pela liturgia, pelo sentimento comum de todos os fiéis, declarando a glorificando final e definitiva de Maria como dogma de fé divinamente revelado*. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 135)

A Assunção *em corpo e alma* de Maria chama a atenção para a concepção teológica, que considera Maria em sua corporeidade e em sua integralidade cósmica e histórica, como mãe de Deus, imaculada e sempre virgem.

Trata-se, de uma figura-símbolo, que no Concílio Vaticano II, aponta para o futuro da Igreja. É um sinal escatológico de esperança, no sentido de trilhar o caminho da Salvação, inscrito no caminho da história.

Outro aspecto relevante é a reintegração da corporeidade feminina no seio da civilização judaico-cristã, e no ministério do próprio Deus, onde: *O feminino está, em Jesus*

Cristo e Maria, respectivamente ressuscitado e assunto aos céus – definitivamente participante da glória do mistério trinitário, do qual tudo procede e ao qual tudo retorna. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 138)

No âmbito da vivência religiosa dos fiéis, há aspectos que remetem à origem antropológico-cultural e psicológica. A dimensão da maternidade, tão valorizada pelos indivíduos como também pelas Igrejas cristãs, confere à Maria atributos de proteção e acolhimento, que dizem respeito à dimensão simbólica, remetendo a uma relação humana mais profunda, onde:

o símbolo é algo real, algo que faz parte integrante do ser humano, algo capaz de sintetizar um sentido e existir uma interpretação. Só o ser humano é capaz de se exprimir simbolicamente, isto é, é capaz de “construir” símbolos para expressar aquilo que o ultrapassa e tenta com eles exprimir o que o simples linguajar não consegue. (GEBARA e BINGEMER, 1987, p. 143)

É assim que a figura simbólica da mãe pode ser considerada como um símbolo englobante, que no mundo religioso se expande para outros níveis de significado, atingindo à idealização da Mãe, num registro de experiência que transcende à dogmática institucional.

3.3 O simbolismo da Virgem Maria

Como mencionado anteriormente, os atributos de Maria remetem às características que são anteriores ao Novo Testamento. É o caso dos títulos de – *Rosa de Sharon, Lírio do Vale, Cedro do Líbano, Torre de Davi e Stella Maris* – advindos do Cântico dos Cânticos. (BAYLEY, 2005, p.215-216)

A religião acrescentou novos conceitos aos dogmas antigos. Na Igreja Católica, a Virgem Maria como *Mater Sapientiae* ou Nossa Senhora da Sabedoria, que é representada lendo o sétimo capítulo da Sabedoria de Salomão, bem próximo do enfoque cisterciense, é iniciado com as seguintes palavras: *Pois ela é o alento do poder de Deus e uma pura influência que emana da glória do Todo Poderoso.* Este mesmo livro faz referência à Sabedoria como *o brilho da luz eterna, e o espelho imaculado do poder de Deus, e a imagem da Sua Bondade.* (BAYLEY, 2005, p.216)

Na Antiguidade, a Sabedoria era o ponto de equilíbrio entre o Amor e o Conhecimento. Salomão faz referência à Sabedoria como

o artífice de todas as coisas boas, ensinou-me: pois nela há um espírito compreensivo, sagrado, único, múltiplo, sutil, vívido, alegre, límpido, imaculado, simples, que não pode ser lesado, que ama as coisas boas, é ativo, não sujeito à obstrução, pronto para fazer o bem. (BAYLEY, 2005, p. 160)

No Egito, Ísis personificava a Sabedoria, em referências à sua divindade e, enquanto deusa múltipla apresenta semelhanças com *Sabedoria* dos hebreus, do Cântico dos Cânticos, denotando a perplexidade dos escritores, diante da personalidade de quem fazem referência.

Há dúvidas sobre a origem sagrada do Cântico dos Cânticos (BÍBLIA, 1996, p. 291-292), uma vez que menciona o nome de Deus, de forma indireta e somente uma vez (8, 6). Duas posições são mencionadas nos comentários referentes aos capítulos do Cântico dos Cânticos: a *tese naturalista*, de que o livro trata de uma cantiga de amor profano, sobre o amor apaixonado referente a uma festa nupcial do Oriente, e que séculos mais tarde, alguns piedosos judeus alheios às intenções do autor, teriam lhe atribuído um valor religioso; e, a *tese religiosa*, de que a tradição judaica mais antiga, sempre o considerou como tendo o sentido religioso.

Neste caso, a mensagem dos escritos seria sobrenatural, referindo-se ao amor de Deus pela nação judaica. Esta interpretação alegórica da tradição judaica foi herdada pela tradição cristã. O comentarista também menciona o exegeta, Teodoro de Mopsuéstia, que em V d.C comparou este livro com o *Banquete*, de Platão. Esta interpretação foi condenada pelo Concílio Ecumênico de Constantinopla, em 553 d. C.

No culto de Ísis, precursores dos Mistérios clássicos e dos Dramas Sacros da Idade Média, uma sacerdotisa representava a deusa-Lua e um sacerdote representava Osíris, como seu Noivo deus-Sol, numa invocação do casamento místico entre o Sol e a Lua, no Drama de Mistérios do Sol e da Lua. Apresentando grande semelhança com o Cântico dos Cânticos, enquanto antologia de Canções Nupciais judaicas, conforme cita Bayley (2005, p. 161), entre outras:

Trecho do Cântico dos Cânticos – Suave é o aroma dos teus unguentos, como unguento derramado é o teu nome; por isso as donzelas te amam i. 3

Trecho de uma Invocação de Osíris – Salve! Ó tu de doce aroma! Unguento para os cabelos acompanha a tua vinda. Doces aromas há em teus cabelos, com unguentos que procedem de ti mesmo, p.47

Há no Cântico dos Cânticos (13, 8), uma espécie de epílogo que faz referência a uma *irmã – Temos uma irmã pequenina, cujos seios nem estão formados[...]* que poderia ser Néphthis, enquanto um duplo obscuro de Ísis, o que pode ser interpretado, segundo Bayley (2005, p. 163), tendo por referência uma geração acima, ou seja, o diálogo entre os pais de Ísis e Osíris – Kneph e Nut. Os místicos da época concebiam as suas divindades com o seu duplo do sexo oposto, *sua afinidade e contrapartida*.

Assim como na mitologia a Mãe é a contrapartida do Pai e a Criança forma a Tríade, como a contrapartida dos pais, Osíris (o filho) remete à sua essência Kneph (o pai); Ísis (a filha ou irmã) remete à dualidade com a Grande-Mãe Nut.

Na doutrina cristã, Cristo é também o Pai, remetendo espiritualmente à divindade do Pai. É assim que no Cântico dos Cânticos, a Noiva não é somente a irmã do Noivo, mas é a sua emanção viva, *o seu duplo, a sua imagem e o seu eco*.

Há nos códices gregos mais antigos, e nos escritos de Padres latinos (BÍBLIA, 1966, p. 306), o livro *Sabedoria de Salomão*. Nos tempos de São Jerônimo e de Santo Agostinho, tem o nome de *Livro da Sabedoria*, trata da sabedoria divina, como dom ou como atributo ou perfeição de Deus. Há controvérsias sobre a autoria completa, ser de Salomão, mais evidenciada nos Capítulos 6 ao 9 (posição assumida por São Jerônimo e por Santo Agostinho). O comentarista bíblico refere-se a um dos temas fundamentais remetendo-se ao título:

a sabedoria própria de Deus e a sabedoria por Ele comunicada aos homens. A sabedoria é o atributo de Deus que Lhe permite idealizar, realizar as obras externas, com bondade e perfeição; intimamente unida a Ele, está com Ele no Seu trono celeste, emanção da Sua glória, reflexo de sua luz (BÍBLIA, 1966, p. 307-308)

A Sabedoria de Salomão é *única*, e ao mesmo tempo *múltipla*, assim como, era referida Ísis na escrita hieroglífica como a de muitos nomes, o que denotava os seus múltiplos atributos.

As características da *Sulamita*, resumidas por Bayley (2005, p. 164), são:

Ela foi incumbida de guardar vinhas, e é ela que desperta aqueles que dormem; ela é uma nascente, uma fonte, um poço e a doadora da paz. Por trás do seu véu ela espreita com olhos de pomba. Ela descreve a si mesma como “negra”, e, no entanto é comparada com um lírio, com uma rosa, com a manhã, com a lua, como o sol

Há com frequência, na história de culturas de que se teve acesso, o registro de algum Deus Salvador nascido de uma Virgem Imaculada, com um nome que se remete ao Mar,

como Maria: Dioniso nasceu de uma virgem, Myrrha; Hermes, o *Logos* dos gregos, também; a mãe do Salvador do Sião era chamada de Maya Maria. O Mar, ou *Mare*, associado à pureza imaculada remete-se ao princípio místico, em que o elemento do Espírito assemelha-se à água pura, onde o pecado e a matéria, estranhos a ela, ao se depositarem nela, com o tempo se sedimentariam e libertariam o Espírito em sua beleza brilhante e pura. (BAYLEY, 2005, p. 218)

À heroína do Cântico dos Cânticos são atribuídas as referências, de: fonte dos jardins, poço das águas vivas, torrentes que correm do Líbano. Sejam quais forem, as referências advindas da água, encontram-se associadas aos elementos de purificação, de refrigério e de revigoramento do espírito.

No Cântico dos Cânticos, o Noivo bate a porta da amada, dizendo: *Abre-me, minha irmã, querida minha, pomba minha, imaculada minha, porque minha cabeça está cheia de orvalho, os meus cabelos, das gotas da noite.* (BAYLEY, 2005, p. 225)

O mel e o leite são atributos da Noiva, de igual valor: *Teus lábios destilam mel, noiva minha, mel e leite estão sob a tua língua, e o perfume de tuas vestes é como o perfume do Líbano* (Cân. 4, 11). Ainda numa citação de Bayley (2005, p. 232) do Cântico dos Cânticos (5, 1) o Noivo é levado a dizer: *Bebi o meu vinho com o leite. Comei e bebei, amigos; bebei fartamente, ó amados.* O mel e o leite, dois elementos da teologia de São Bernardo, são equivalentes ao vinho, nos trechos em referência.

O mel que remete também ao pentágono e à estrela de Davi e era o Talismã do Rei Salomão, o seu protetor dos perigos. No Cântico dos Cânticos a Noiva diz ao Noivo: *Põe-me como um selo sobre o teu coração, como um selo sobre o teu braço.* Para os gnósticos, o selo de Salomão era associado à Virgem Sofia, e marca do Reino da Luz, assim como o passaporte para esse Reino. Sofia para os gnósticos simbolizava a aspiração na alma por um mundo superior. A Virgem Maria é a intercessora ou a *Porta do Céu.* (BAYLEY, 2005, p. 237)

Ao associar Cristo e a Virgem Maria, ou Cristo e Sofia, a *Sabedoria* se completa: *Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará, e sairá, e achará pastagem* (Jo 10, 9)

4 O IMAGINÁRIO MARIANO EM GILBERT DURAND E A ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA EM PANOFSKY

4.1 Maria como Alma do Mundo

Gilbert Durand, lança mão da *psicocosmia platônica* referente à *Alma do Mundo*, para tratar do tema da mariologia, onde, por inversão à noção do Mal (da morte e da queda) coloca o Bem, a Ordem e a Harmonia, *no mundo sensível e visível*:

Sem dúvida, hoje é preciso um esforço para propor o problema da justificação por assim dizer “invertido”. Nossos séculos orgulhosos da modernidade exigem justificação do *devenir*, do envelhecimento, da morte, do mal que atinge sua soberba humanista (DURAND,1995, p. 82)

A partir de uma visão estética do Bem, onde a beleza, a harmonia e o amor, como a prova da existência e da realidade de um mundo intermediário – entre o Mesmo e o Outro –, o autor considera que essa realidade remete a um conhecimento que se dá, entre o universo perceptivo e o do intelecto, num mundo *visionário*.

Ao estabelecer paralelos entre a idéia platônica e o arquétipo, verifica-se que ambos dizem respeito a algo *figurado, imaginado*, porém a idéia platônica tem um caráter imutável, como formas eternas, e anteriores a qualquer experiência, não compartilhadas pelos arquétipos. O *arquétipo em si* (o não perceptível), também tem existência anterior, *transcende* o espaço psíquico – de natureza *psicóide* – antecede à experiência consciente, mas não deve ser entendido metafisicamente, uma vez que possui uma base empírica. Numa outra perspectiva, a da idéia que já se configurou na psique consciente, como *eidolon*, situada no âmbito de espaço e tempo (como uma criação) pode ser comparada ao *arquétipo perceptível*, onde *o eterno e o temporal-material* confluem no sentido de uma bipolaridade. Nos arquétipos há uma *força geradora*, que os faz *vivos*, e,

Desse modo, os arquétipos nada mais são do que formas típicas de conceber e contemplar, de vivenciar e reagir, compraz em produzir formas, em dissolvê-las e em reproduzi-las de novo com o velho cunho, não apenas no material como no psíquico e também no espiritual. (JACOBI, 1995, p. 52-53)

Neste sentido, Gilbert Durand, considera a Virgem Maria, como pertencente a um universo *visionário*, onde, do ponto de vista desse trabalho, o arquétipo da mãe é configurado numa presentificação da beleza, da harmonia e do amor, numa idealização transcendente, que se materializa em diversas formatividades, decorrentes das visões advindas das dimensões tanto psíquicas quanto espirituais.

Como visionária, existe uma simbologia imaginativa que mais se adequa a essa dimensão da Alma do Mundo, que é a simbologia da noite, da lua, e, da noite que se acaba. A cada noite absoluta, pode-se vislumbrar um novo dia, ou da escuridão, surgirá uma nova luz, reflete a existência de um *conhecimento matutino ou crepuscular*, mais profundo contido na mariologia

Durand (1995, p. 107), citando São Bernardo de Claraval (no sermão para o Advento, o primeiro sobre a Epifania, e o 25º sobre o *Cântico dos Cânticos*), quando este se refere à necessidade que a *luz incriada e inacessível* tem, de uma *nuvem ligeira e translúcida* para resplandecer, trata-se do papel de mediação da Virgem na encarnação como uma manifestação do Todo-poderoso, e da ênfase na simbologia noturna ou crepuscular da Natividade, numa atmosfera noturna e hibernal, do recolhimento no estábulo e na presença da estrela de Belém.

As Virgens *negras*, particularmente das terras célticas (e a nossa *Aparecida*), participam do simbolismo noturno, por inversão ou reversão, tornando-se brancas pela Encarnação, ou como Durand (1995, p. 108) registra, trata-se do *processo de individuação, no plano da psique*. Há ainda o tema da *Stella Maris*, também ressaltado por São Bernardo, associando a Maria, ao mar, à água, e à fonte.

Os processos de inversão ou de reversão e da água, remetem ao símbolo alquímico do solvente universal, ou da *virgem mercurial*, do batismo e do banho-maria. A seguir, algumas características da *alma do mundo*:

a) A Virgem Maria e a articulação entre os dois mundos

Essa intermediação celeste e terrestre leva a todo um simbolismo, onde a corporificação terrestre estará também associada o sopro divino, que confere a *alma* aos corpos. Nesta metáfora, o sopro divino (*pneuma*), foi confundido com o fogo. Assim, a figuratividade terrestre associada ao fogo, conferiu ao simbolismo mariano o da *sarça flamejante*, que queima sem se consumir, ou da sarça-fênix, extensiva às analogias vegetais e florais (as palmas, a oliveira, o plátano, o bálsamo, a mirra e a rosa), o que a levou a ser considerada como a *Soberana da Natureza*.

O simbolismo floral, como primeiro traço da Alma do Mundo, é um encaminhamento estético, caracterizado no meio cristão pelo *Cântico dos cânticos*. Encontra-se dentro da temática da materialização junto à natureza, e sinaliza no mundo sensível, o Bem Soberando e invisível pela Beleza, em seus diversos graus, até a Beleza absoluta, e como padrão da Beleza, a Virgem Maria no Ocidente cristão, foi objeto de inúmeras obras de arte em sua homenagem.

Para a cristandade a Virgem Maria se constituiria, segundo o entendimento de Gilbert Durand (1995, p.87), nessa articulação visionária: articulação, entre os dois mundos, o celestial e o terrestre (ou o da queda pelo pecado); e visionária, por suas intervenções serem constituídas de aparições onde ela se materializa junto à natureza, o que denotaria o seu primeiro traço de Alma do Mundo. *Com ela Deus “sinaliza” sua existência; com ela o mundo encontra essa alma, segundo a teologia cristã obscurecida pelo pecado de Eva e de Adão, que exhibe uma “assinatura” do Criador.*

Neste sentido, os arquétipos, dentro do inconsciente não se encontram isolados, geram fusões e influências mútuas. Verifica-se, também que os arquétipos pressupõem duas propriedades distintas, uma para *cima* – voltada para o mundo das imagens e das idéias – e, uma outra para *baixo* – voltada para o mundo dos instintos – dos processos biológicos da natureza, ou apenas terrestres. (JACOBI, 1995, p. 43)

O *arquétipo da mãe* por exemplo, diz respeito a ambas e, ao passar pela consciência humana advindo do interior da alma subjetiva, revela-se numinoso e numa significação mais profunda. Ao se desdobrar em símbolos correlatos, podem potencializar esse estado emocional, associando os níveis; biológicos, psicológicos e até os metafísicos.

À compreensão simbólica se associa a compreensão realista, desde os primeiros anos, ou seja faz parte organicamente da psique tanto quanto a que é transmitida pelos órgãos sensoriais. Aos aspectos biológicos são estabelecidos paralelos espirituais, dentro de uma dimensão criadora, primeiramente imperceptível, dos arquétipos atuantes nos níveis mais profundos da psique. É assim que,

o mito do herói solar é uma “tradução” do percurso do sol, feita espontaneamente pela psique, uma conscientização dos processos psíquicos que acompanham os processos físicos, “porque o arquétipo não é algo que nasça de fatos físicos, mas algo que descreve como a psique vivencia o fato físico”, isto é, como através dele o físico é traduzido para o psíquico. (JACOBI, 1995, p. 50)

Diante da luz, o organismo se relaciona, tanto através do olho captando-a, como através do espírito pela imagem simbólica. Simultaneamente, o olho e a imagem originária,

são co-participantes de *uma expressão da força criadora própria e absoluta do espírito, que pode atuar em diversos níveis.* (JACOBI, 1995, p. 51)

Neste processo, o *arquétipo perceptível* por si mesmo poderá manifestar-se, como foi dito anteriormente, em formas da esfera *inferior* (biológica) expressando o impulso ou a sua dinâmica, ou em formas da esfera *superior* (espiritual) expressando a imagem ou a idéia, cuja matéria-prima para a configuração do sentido é o símbolo. Essa configuração que o torna visível, é variável e está sujeita às circunstâncias internas e externas do homem situado no tempo. Da consciência de uma coletividade e da sua circunstância, surgem os símbolos coletivos, como a mitologia; da consciência individual e de sua problemática, surgem os símbolos individuais, como a imagem da mãe como uma bruxa.

A expressão de um arquétipo não obedece uma fórmula simples. O arquétipo é ao mesmo tempo, imutável em sua condição original, e inesgotável em sua expressão pelo consciente. Embora permita uma configuração simbólica, esta configuração contemplará apenas aquilo que constelou. Ao persistir por milênios, exige constante *atualização* e novas interpretações para o seu modo de *aparecer*, que podem ser mais ou menos adequadas em uma nova metáfora.

Como foi visto anteriormente, tanto as pessoas quanto as divindades, estão sempre se reinventando, o *eterno* encontra-se em constante renovação. É assim também com a figura arquetípica de Maria, que enquanto figura de uma mulher, terá sempre o sublime, a deusa, a mãe e a esposa, configuradas nas diferentes tradições, nos diferentes rostos, sem que se excluam, conciliando as dimensões humana e divina, a humanidade circunscrita na divindade, rompendo com o dualismo e fazendo-se representar por seres históricos, com passado, presente e futuro.

b) O paradoxo da dualidade/pluralidade

A segunda característica é a sua dualidade, uma vez que participa de dois princípios antagônicos, e paradoxais. As duas instâncias da alma, uma boa e outra má, constituem-se em tema recorrente no platonismo. Mas, segundo Moreau citado por Durand (1995, p. 93-94), trata-se do *idealismo dinâmico de Platão*, onde a idéia do Bem é *dotada de uma atividade motriz* simbolizada também pelo mito do Amor. O que caracteriza a experiência amorosa é a experiência da identidade, onde se reconhece o irreconhecível, ou a *nostalgia da inacessibilidade que constitui a Beleza Alheia*. Dentro da mariologia, isto se manifesta pela

diversidade das representações e nas atribuições, dentro do paradoxo da dualidade/pluralidade, o que ficará evidenciado, por exemplo, na configuração do motivo pictórico da *Maria Lactans* – sob a abordagem de artistas distintos –, na formatividade das obras selecionadas para este trabalho.

c) A totalidade harmoniosa

O dualismo entre espírito e matéria – advindo o pensamento grego –, vai de encontro a uma antropologia que parte da idéia de superação, no sentido de uma totalidade harmoniosa, por meio de uma abordagem que considere o ser humano em sua dimensão mais profunda.

A totalidade harmoniosa, foi considerada por Gilbert Durand, como a terceira característica da Alma do Mundo. A partir das duas características anteriores, ela participa da organização da beleza e, na pluralidade é harmonia. É o modelo para o Demiurgo por sua presença na ordem do sensível, do Bem Soberano. A Criatura que remete ao Criador, como uma lembrança, como um vestígio, como uma presença eterna, da Criação, e do Todo, manifestando na iconografia na forma da organização, como *Mãe* e como *Rainha*, onde esses títulos remetem à sua abrangência e à totalidade.

Essa Ordem da Totalidade, também participa da Antiguidade clássica e das sociedades tradicionais, em três manifestações da Harmonia: *as proporções 'divinas' da geometria, as leis da acústica musical e o movimento regular dos 'planetas'*. (DURAND, 1995, p. 100)

No âmbito da geometria, na Antiguidade clássica, a perfeição e a regularidade remete às figuras geométricas da esfera e do círculo. Dentro de princípios místicos associados à matemática, a forma circular remeteria à alma perfeita, à inteligência e à intelecção. As mandalas para Jung, constituem o símbolo maior de integração dos contrários, em duplas e quadraturas em oposições diversas. Essas quadraturas, da simbologia do círculo da Alma do Mundo: de quatro, sete, doze, dezenove setores, integram também a iconografia mariana, dentro da geometria mística.

A harmonia astronômica, pela geometria circular visível – a música das esferas – participa de uma dimensão superior angelical, que remeterá também representação de Maria como a *Rainha dos Anjos*, a partir da visão do Apocalipse (XII), bem como associando-se a uma cosmologia de estrelas, do Sol e da Lua.

Essa totalidade também encontra, nos princípios de totalidade e de harmonia, o da integralidade e do equilíbrio da saúde. A *pneuma* que representa o elemento *quente*, o sopro divino (alma e vida ao corpo) confundido com o fogo, remete à cura da doença, ao restabelecimento da harmonia fisiológica. Neste caso, as virtudes morais foram assimiladas pelo princípio fisiológico.

Dentro dessa perspectiva, da razão teórica dos filósofos, do *aparecer* no mundo sensível, esboça-se a razão prática como também os juízos de gosto e os ideais do Belo e do Sublime. Segundo Gilbert Durand (1995, p. 106), a essência da Alma do Mundo é constituída do realismo figurativo, que corresponde a um método imaginativo do conhecimento.

Essa abordagem permite a associação do arquétipo ao gestaltismo, onde *o que está sendo herdado* do arquétipo é a Gestalt, tanto do ponto de vista literal da vivência, quanto do ponto de vista da criação, em seu sentido de totalidade. As Gestalten,

são “inteirezas” (como os arquétipos) que não se podem definir, mas somente “circunscrever” e vivenciar. “Inteireza” significa uma estrutura pronta, em condição do seu sentido. Como inteirezas, elas, no entanto deixam-se transpor e variar, e o que permanece imutável e reconhecível é “invariante” ou pura e simplesmente a Gestalt. (JACOBI, 1995, p. 56)

Na Gestalt, as configurações se constituem em mais do que a soma dos elementos nelas contidos. Conservam as suas qualidades e características, mesmo quando são modificadas de certa maneira, as suas bases. Por exemplo:

sobre uma base em forma da cruz se pode construir uma igreja de estilo gótico, mourisco, barroco ou moderno, sem que, dessa forma, se perca o seu modelo básico cruciforme. Com o arquétipo não será diferente; ele pode tomar emprestada a sua aparência das mais variadas categorias de objetos e sentidos e, ainda assim, conservar sempre a identidade do seu sentido. (JACOBI, 1995, p. 56)

Embora a psicologia gestaltista, ofereça uma concepção meramente formal, não contemplando um dos elementos constitutivos do arquétipo que é o seu sentido, ou seja o seu conteúdo, que pressupõe uma carga emocional correspondente, o arquétipo pode ser expresso por imagens. Mais do que a forma, a configuração em sua *inteireza* e *transponibilidade*, encontram-se presentes e, se constituem no fundamento indispensável ao arquétipo e à Gestalt. Não são os elementos constitutivos que são evidenciados, mas a natureza da configuração em sua totalidade, fruto das *leis ordenadoras internas, oriundas do jogo das energias do mundo psíquico*. (JACOBI, 1995, p. 57)

Os arquétipos podem ser reduzidos às vivências básicas ou às unidades de opostos originários – claro/escuro, céu/terra – e, por outro lado, podem assumir diferenciações e desdobramentos infinitos. Quanto maior a profundidade no inconsciente se encontra o arquétipo, mais simples será a sua expressão, porém, esse *menos* será sempre mais, uma vez que mais possibilidades oferecerá, no sentido do desenvolvimento e da plenitude de significado.

As necessidades e vivências humanas recorrentes e básicas, garantem; de um lado, a permanência dos arquétipos, e, de outro, a criação de *campos magnéticos* dentro da psique, que permitem que se apresentem de maneira nova e diversificada.

Essas recorrências, num mesmo sentido, Jung citado por Jacobi (1995, p. 59) designa de ‘*motivo*’, como *formas existentes a priori*, ‘*cunhos*’ ou *normas biológicas da atividade psíquica*, mas que oferecem também o ‘*esboço básico*’ de *conexões e legalidades abstratas*.

A busca de uma interpretação inequívoca dos arquétipos, embora toda a vida psíquica se encontre vinculada a eles, é inviável, considerando que podem estar igualmente, em *situações, vivências, ações, sentimentos e reconhecimentos arquetípicos*, assim se perderia a riqueza contida na relação e o que há de essencial, que é a sua *multiplicidade de sentido*.

4.2 A teoria do imaginário de Gilbert Durand

Ao abordar a imagem, no campo das artes visuais, em sua dimensão simbólica, envereda-se também pelo campo do intuitivo e no que há de sentimento nela inscrito. Essa síntese estética de sentimento/intuição/imagem, contém uma tensão de contrários complementares. A relação entre a consciência e o real, é na verdade uma relação supra-real, uma vez que está impregnada de objetos internos, que são as imagens psíquicas ou numinosas. Essas imagens, a partir das experiências pessoais, podem ter um caráter primitivo e ser formada de elementos da representação coletiva, que são os arquétipos presentes nos símbolos, e no que estes representam. Os arquétipos são limitados, mas as suas representações simbólicas, são polimórficas, podendo representar a cultura de um grupo e de uma época.

Como verdade psíquica o símbolo intermedia a percepção da realidade e as representações psíquicas dessa realidade. Neste sentido, desvela o conteúdo mítico do pensamento do artista, configurados na obra de arte, em forma de desejos, angústias, medos, e prazeres humanos, perdendo assim a sua dimensão individual. Há neste caso, a transmutação

da energia psíquica do artista, em configurações que escondem em formas simbólicas a história mítica da humanidade.

De caráter impalpável e limítrofe, os símbolos são representações que escapam a atribuição de um significado e de uma definição precisa. São meios para representar um conhecimento adquirido e para explicá-lo, mas, também servem para explicar os aspectos inconscientes, para representar acontecimentos absorvidos subliminarmente, que vindos a tona, ou por intuição, ou por profunda reflexão, também têm uma função transcendente. Assim, o homem e a arte – criador e criatura – enquanto limítrofes e transcendentes, encontram-se em constante busca e ao mesmo tempo imersos em suas limitações. O homem e toda a sua produção cultural, advém de uma luta constante com a sua finitude, com o tempo, no imaginário.

Para estudar o simbolismo imaginário, Gilbert Durand enveredou pela antropologia, naquilo que ele chama de trajeto antropológico, ou seja: *a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social.* (DURAND, 2001, p. 40)

Também reafirma *a gênese recíproca* e reversível entre o gesto pulsional e o meio material e social. Assim, a representação e o símbolo enquanto reversíveis e advindos do meio biopsíquico e social, constituem-se num produto, e, a esse produto ele dá o nome de trajeto antropológico. Portanto, poderá partir da cultura ou do natural psicológico.

Esse posicionamento permitiu dirigir a sua pesquisa para a psicanálise, as instituições rituais, o simbolismo religioso, a poesia, a mitologia, a iconografia ou a psicologia patológica dentro de uma metodologia por ele elaborada.

Para a análise dos trajetos antropológicos constituídos pelos símbolos, observa-se as convergências entre eles, o que permite visualizar as constelações de imagens em domínios diferentes do pensamento, por homologia, por equivalência morfológica (estrutural), onde pode-se verificar que, *os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo.* (DURAND, 2001, p. 43)

Essas constelações, permitem a convergência em torno de núcleos organizadores distinguíveis pela *arquetipologia antropológica*, nas manifestações da imaginação humana, em esquemas de ascensão e de queda. Também reconhece a precedência dos aspectos biopsicológicos sobre os sociais, como ponto de partida mais geral na configuração

metodológica dos grandes eixos para a elaboração de uma classificação que integre todas as constelações.

Para o estabelecimento dos grandes eixos, foram consideradas as *dominantes reflexas*, baseando-se nos estudos fisiológicos da reflexologia, de Betcherev, como também nos trabalhos e na terminologia de Oukhtomsky. Esses estudos tratavam da abordagem do sistema nervoso, enquanto sistema funcional, no recém-nascido em sua adaptação ao meio.

São três as dominantes reflexas consideradas por Gilbert Durand (2001, p. 48-49): a primeira dominante é a de *posição* (de verticalidade e de horizontalidade), que para ele não se limita à verticalidade *física*, mas topológica; a segunda dominante é a de nutrição, manifestada pela sucção labial e pela orientação correspondente da cabeça, provocados tanto pela fome como por estímulos externos. O que se verifica em ambos os casos é que na presença de uma delas, há a inibição dos outros reflexos, portanto a dominante age como um princípio de organização. A terceira dominante copulativa, foi estudada no animal adulto macho, por J. M. Oufland. Esta dominante, teria origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio. Mas, Betcherev reafirma que o *reflexo sexual* é uma dominante, apesar de não se dispor de informações definitivas quanto ao animal humano. Mas, o que Gilbert Durand assimila das conclusões de Oufland, como representativo da terceira dominante, é o seu *caráter cíclico e interiormente motivado da dominante copulativa*.

Neste âmbito, Gilbert Durand destaca, remetendo-se a Carl Gustav Jung, a masturbação infantil, considerando-o como pré-exercício direto da sexualidade. Da análise freudiana considera, os deslocamentos genéticos da libido, como originariamente ligados, a rítmica sexual, a rítmica da sucção, ou seja, o mamar se configura como um pré-exercício do coito. Também cita as teorias do pré-exercício de Groos, em que nos vários jogos infantis há o elemento *rítmico, ecolálico ou estereotipado que não passaria de uma préfiguração coreográfica, de algum modo, do exercício da sexualidade*. (DURAND, 2001, p. 50)

Assim, as três dominantes são as *malhas intermediárias entre os reflexos simples e os reflexos associados*. Encontram-se no âmbito sensório-motor e, nas quais as representações vão se integrar, se determinados esquemas (*schémas*) perceptivos venham enquadrar e assimilar os esquemas (*schémas*) motores primitivos. Se as dominantes – posturais, de engolimento e rítmicas – estiverem de acordo com os dados das experiências perceptivas, formam-se, neste nível os grandes símbolos. Configura-se uma dupla motivação, que

determina o *aspecto imperativo de sobredeterminação tão característico* (DURAND, 2001, p. 50)

É no ambiente tecnológico humano, que se dá esse acordo, e a sua confirmação cultural. A pesquisa cultural vem destacar a importância da representação simbólica dos instrumentos, que embora fragmentária, é passível de uma classificação. Nesses instrumentos há a técnica e com ela o gesto, ou redes de gestos, que se caracterizam pela polivalência de interpretação, podendo ser agravadas pelas transposições imaginárias. Assim, os objetos simbólicos – mais do que os utensílios – são mais abrangentes no sentido de que várias dominantes podem estar presentes: *o ouro é ao mesmo tempo cor celeste e solar e quintessência oculta, tesouro da intimidade.* (DURAND, 2001, p. 54)

Essa dificuldade vem justificar o seu método, que vai considerar os gestos reflexológicos, a partir de Betcherev e Vedenski, como ponto de partida para orientar a abordagem da representação simbólica, no que diz respeito às fixações e às projeções relacionadas aos objetos do ambiente perceptivo, inspirado nos estudos do desenvolvimento tecnológico, de Leroi-Gourhan, e da sociologia, tendo por base Piganiol e Dumezil, no que toca à tripartição e à bipartição funcional.

A classificação, em três vertentes, remete a uma classificação tecnológica que considera: os instrumentos percussores e contundentes; os recipientes e os recipientes associados às técnicas de escavação; e os prolongamentos técnicos do utensílio, que é a roda, os meios de transporte, as indústrias têxteis, ou o fogo. Também incorpora as relações afetivas em *esquemas afetivos*, ou seja, as do indivíduo com o seu meio humano originário.

No universo infantil, as figuras parentais aparecem para além da dimensão de totalidade afetiva própria, e de sua função psicofisiológica, mas encontram-se acrescidos de uma infinidade de utensílios secundários. Em relação à mãe, a criança passa do seio aos utensílios que o substituem, quando do desmame, e, quanto ao pai, ele aparece de um modo geral, como o possuidor e um obstáculo, para o acesso ao instrumento alimentador que é a mãe, ao mesmo tempo, que é venerado como a manifestação da força, por seus atributos ligados às armas, aos instrumentos da caça e da pesca. Portanto, as motivações do meio familiar encontram-se integradas às motivações tecnológicas. Esta posição permite classificá-los em dois grupos de símbolos, os definidos pelos reflexos posturais, e os definidos pelos reflexos digestivos, o que permite a integração, neste caso, ao lado da tecnologia, a classificação sexual e parental.

Dadas às convergências descritas acima – da reflexologia, da tecnologia e da sociologia – Gilbert Durand estabeleceu o seu encaminhamento para a pesquisa, fundamentando-a ao mesmo tempo, na bipartição entre dois *Regimes* (*diurno* e o *noturno*), e, na tripartição reflexológica, que diz respeito às estruturas *heróica, mística e sintética*. Esta tripartição, é funcionalmente reduzida a uma bipartição, pela psicanálise, devido às afinidades existentes entre a dominante digestiva e a sexual.

O *Regime Diurno* é estruturado pela dominante postural, diz respeito à tecnologia das armas, à sociologia do soberano mago e guerreiro, aos rituais da elevação e da purificação. O *Regime Noturno*, abrange as dominantes digestiva e cíclica: a primeira, integrando as técnicas do continente e do habitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora; e a segunda, incorporando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2001, p. 58)

A terminologia do imaginário é ampla – signos, imagens, símbolos, alegorias, emblemas, arquétipos, esquemas (*schèmes*), ilustrações, representações esquemáticas, diagramas e sinepsias – são termos empregados indistintamente, e, a definição de alguns termos, será feita a partir do que ele mesmo estabeleceu. (DURAND, 2001, p. 59-64)

A palavra *signo* é empregada apenas no sentido geral, e não como sinal eventual de um significado, e nem como *emblema*. O termo genérico *esquema* (*schème*) é utilizado como *uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário*. O esquema (*schème*) evidencia os gestos e as pulsões inconscientes. Neste caso, a partir do gesto reflexológico, o gesto postural estará representado concretamente, pelo esquema da verticalização ascendente (de subida) e de divisão (visual ou manual); e o gesto do engolimento, pelo esquema de descida e do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem, o leite materno, a amamentação). A diferenciação dos gestos em esquemas associados ao ambiente social, vai determinar os grandes arquétipos.

Para Gilbert Durand, os arquétipos dão substância aos esquemas, e são a representação dos esquemas, se constituem no elemento articulador entre o imaginário e os processos racionais ou a zona onde nascem as idéias. Os arquétipos se adequam aos esquemas, não são ambivalentes como os símbolos, e detém uma universalidade constante. O arquétipo trilha o caminho da idéia, e o símbolo do nome. O símbolo ao despojar-se da polivalência pode tornar-se um mero signo.

O símbolo, presente nos rituais, nos mitos e nas artes, evoca algo ausente, que, ao ser passível de uma representação, revela um sentido secreto. Portanto, o símbolo pressupõe vários significados e tem um caráter ambíguo. Em sua lógica voltada para a expressão da angústia do tempo e da morte, os símbolos assumem três grandes temas:

- Os símbolos teriomórficos (relativos à animalidade – distinguindo o animal físico do animal simbólico); o fervilhamento (de larvas amontoadas e insetos em geral, que remetem à repugnância à agitação sem controle e ao arquétipo do caos); a animação (do movimento incontrolável dos grandes animais – cavalo, touro – que remetem à morte); a mordicância (do ato de morder, devorar – remetendo à animalidade focada na boca aberta e cheia de dentes)

- Os símbolos nictomórficos (relativos à noite, à escuridão); a situação de trevas, remetem aos perigos da meia-noite, às imagens de caos e de agitação desordenada, e do inconsciente; a água escura, triste, a água estagnada, remete ao suicídio, às entidades maléficas lá escondidas

- Os símbolos catamórficos (relativos à queda, freqüentemente moral); relativos à experiência dolorosa da infância, remete ao medo, a dor, a vertigem, ao castigo.

Este fio condutor, ou o *isomorfismo contínuo* de imagens díspares, permite que constelem num regime multiforme, do tempo negativo (ou da morte), que será tratado adiante.

Neste encaminhamento dos esquemas, dos arquétipos, e símbolos, traz o mito. O mito ensaia a racionalização, uma vez que se utiliza do discurso. Os símbolos se explicitam em palavras, e os arquétipos pelas idéias. O mito explicita um esquema ou um grupo deles, como uma doutrina religiosa, um sistema filosófico, ou uma narrativa, lendária ou histórica. Em seu dinamismo, o mito pode corresponder a uma *constelação de imagens* ou organização estática. A esses *protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis*, o autor chama de *estruturas*. Como um relato fundante da cultura, o mito permite estabelecer relações entre *os universos*, entre o universo e o homem, e, entre os homens.

A partir da definição de *forma* de Lévi-Strauss, Gilbert Durand, define *estrutura*: *A forma define-se como uma certa parada, uma certa fidelidade, um certo estatismo. A estrutura implica pelo contrário um certo dinamismo transformador.* (DURAND, 2001, p. 63)

Ao associar os dois – o substantivo, *estrutura* e a palavra, *forma* – permite dois desdobramentos: primeiro, conferir dinamismo às *formas*, podendo estar sujeitas a transformações, constituindo-se *modelos* classificatórios e pedagógicos, e modificar o campo do imaginário; e, em segundo lugar, são considerados enquanto sintomas, do que por seu quantitativo. É pelos agrupamentos de estruturas vizinhas que será definido o que o autor chama de um *Regime* do imaginário. Uma estrutura é considerada, neste sentido como: *uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos Regime.*(DURAND, 2001, p. 64)

Os regimes portanto, desfrutariam assim, de uma certa autonomia, uma vez que não se constituem de agrupamentos estanques e imutáveis, e seriam também motivados pelo conjunto de características ou tipologias individuais, bem como, relacionados em suas transformações às pressões históricas e sociais. Isto poderia ser verificado, baseando-se no caráter arquetípico desses regimes e dessas estruturas, por meio de uma filosofia do imaginário, que se atenha à forma do imaginário, comum e complementar a esses regimes distintos, bem como do seu significado funcional e do conjunto das estruturas e dos regimes a ela relacionados.

O imaginário, seja de um indivíduo ou de uma cultura, em interação com o meio e sua circunstância, pode apresentar tendências a esquemas distintos, e como um todo, remeter à condição humana. Pode haver em uma cultura, a percepção de um universo pautado por divisões e oposições, predominando os esquemas da individualidade, do arquétipo do herói, da ação e do poder; em outra, a percepção do comunitário, do pluralismo, do arquétipo da mãe, do aconchego, da união e da proteção. Isto não significa unanimidade neste registro de sensibilidade e percepção, mas do predomínio de uma *polarização*, ou de um dinamismo posto em ação, o que permite ao analista do imaginário, determinar o *trajeto antropológico.*(PITTA, 2005, p. 19)

No imaginário do tempo negativo, do tempo de morte, três possibilidades de sobrevivência se configuram: fugir ou lutar contra o monstro (da morte), correspondente ao regime diurno da imagem; criar um universo inacessível em que ele não possa entrar; ou, assumir uma visão cíclica do tempo, em que toda morte é renascimento, correspondente ao regime noturno da imagem.

Do ponto de vista reflexológico, esses regimes do imaginário, assim definidos, são tripartidos em estruturas de imagens, heróicas, místicas e sintéticas, que vão ao encontro da questão humana, relativa à sua mortalidade, como pode ser verificado a seguir:

a) O regime diurno da imagem

Pode ser caracterizado pelo regime da antítese, da polarização, dividindo o universo em opostos. Como já foi referido anteriormente, está associado, à verticalidade do ser humano, aos elementos luminosos, visuais, às técnicas de purificação e de separação. A constelação simbólica é a das armas (flecha ou gládio), os arquétipos da potência, e, às ações de dividir, de separar e de lutar.

A estrutura heróica (ou esquizomórfica), do regime diurno, corresponde a três constelações de imagens: os símbolos de ascensão; os símbolos espetaculares; e os símbolos de divisão (ou diairéticos).

Os *símbolos de ascensão* ou de elevação, são: a verticalidade, freqüente nas práticas religiosas; a asa e angelismo, assumindo um isomorfismo com a elevação, a flecha e a luz; a soberania uraniana, o gigantismo e potência, o sol, o Grande Deus, o rei, o pai, o guerreiro, o jurista; o chefe, *o cabeça*, o princípio da vida; o crânio como o local do poder.

O *simbolismo ascensional*, remete à sobrevivência e à superação das limitações humanas pela ascensão, pelo vôo ou pela virilidade.

Os *símbolos espetaculares* (relativos à visão), são: a luz/sol – pauta-se no isomorfismo entre o céu e o luminoso, à pureza celeste; e, o olho e o verbo – pauta-se no isomorfismo luz/visão, do olho que vence o espaço, do olho do pai (do Deus), ou do olho solar e uraniano, remetendo também ao valor simbólico, intelectual e moral do olho, onde a luz e a palavra trazem o conhecimento.

Os *símbolos da divisão* (ou diairéticos), são os que se referem à antítese entre o bem e o mal e aos seus decorrentes, de separação, da polêmica, da necessidade de um herói, de um herói guerreiro, do guerreiro que faz uso de armas, e da violência. O simbolismo das armas se ramifica – pelas armas do herói que são ao mesmo tempo, símbolos de poder e de pureza, porque o combate pressupõe uma causa, portanto é espiritualizado – e, pelas armas espirituais propriamente ditas, que são os batismos e os rituais de purificação, separando o profano do sagrado, o pertencimento e o não pertencimento, e vem requerer os instrumentos

correspondentes (a espada, o fogo, a tocha, a água e o ar, e os produtos de limpeza, como os detergentes).

b) O regime noturno da imagem

Busca a união dos opostos, completando, harmonizando, conciliando. Este regime vai se preocupar em unir, fundir, por meio de duas maneiras ou de duas estruturas do imaginário: a mística e a sintética. Contrariamente à ascensão ao poder, neste regime a descida é interior na busca do conhecimento.

A estrutura mística do imaginário: diz respeito à *construção de uma harmonia*, por meio da *eufemização e inversão dos significados simbólicos*. O mundo criado pela estrutura mística, vai ser de harmonia, pautado na intimidade e no aconchego, procurando negar a existência da angústia frente à morte, e, o seu trajeto interior é mais lento na descida do que o do herói na subida (PITTA, 2005, p. 30 e 33)

Símbolos de inversão

- o eufemismo: permite minimizar o aspecto angustiante de uma expressão simbólica. Trata-se de uma linguagem ambígua. A pureza, neste caso, denota ingenuidade, e o corpo vai ser levado em consideração
- o encaixamento e redobramento: assimilar e *engolir* o outro, permite a sua apropriação, estão presentes nas cantilenas de encaixe (como a velha a fiar), nas mitologias dos peixes grandes que engolem os menores, e nas bonecas russas, em que as maiores contêm as menores
- o hino à noite: neste caso, a noite vai ser uma noite de paz, uma noite divina, de reunião e de comunhão. Valoriza-se as cores, os reflexos da lua na água, a mulher, a natureza, a fecundidade.

Símbolos da intimidade

- o túbulo e o repouso: Por meio da eufemização, para a estrutura mística, morrer não se constitui na destruição definitiva do ser, mas o descanso merecido, o repouso primordial onde, o túbulo se transforma no berço, no retorno ao lar
- a moradia e a taça: como elementos que contêm, por isomorfismo, passa pela idéia da caverna, da casa antropomorfa. O espaço circular (do jardim, do fruto, do ovo ou

do ventre, da intimidade). O espaço da espiritualidade íntima (a nave-igreja, a nave-navio, a arca). A *guliverização* ou miniaturização do continente (como aquilo que contêm), uma vez que a redução de tamanho remete à essência das coisas, tem-se também a casca, o ovo cósmico, o vaso, as taças litúrgicas, o estômago (que levará a outras imagens ligadas à interiorização)

- os alimentos e substâncias: a alimentação se constitui numa trans-substanciação, o alimento se transforma em energia ao modificar-se. Os alimentos arquetípicos são: o leite (como o primeiro, e está ligado à amamentação), o mel (precioso, escondido, e a sua cor remete ao ouro, e pelo grande teor nutritivo), as bebidas sagradas, as *águas da vida* como são chamadas as cachaças na França, e o sal (o ouro alimentar), como princípio substancial das coisas, por ser inalterável, e conservar os alimentos.

A estrutura sintética do imaginário, encara o tempo de forma positiva, o destino não é visto como uma fatalidade, mas como cíclico e acompanhando a tendência ascendente e progressiva do tempo. Para que o ciclo da vida seja cumprido, requer que sejam realizados rituais e sacrifícios.

Ao harmonizar os contrários, permitindo uma dilética entre eles, vai propor um caminho histórico e progressista.

Símbolos cíclicos

O tempo cíclico é perene, é pautado em fases (descendentes e ascendentes, do círculo). A morte é recomeço e renascimento. Os símbolos são voltados para o domínio do tempo. As festas de Ano Novo, as Festas Juninas e o Carnaval, são eventos que remetem ao recomeço dos períodos temporais e ao equilíbrio dos contrários.

A visão positiva do tempo, também faz convergir as imagens no sentido de integrar-se em uma seqüência contínua, a partir do *mito do progresso*.

A temporalidade pautada no ritmo, das estações e da copulação, remetem às seguintes constelações:

- o ciclo lunar: por suas fases regulares, confere regularidade ao tempo, liga-se aos ciclos da vegetação, pela correspondência com as estações; e à figura do andrógino (que tem dois sexos), valorizando com isso as duas fases do ciclo. O sacrifício (do próprio homem, de um animal como seu substituto, ou simbolicamente por meio de um objeto) é o recurso

utilizado, neste caso, para que o ciclo não seja interrompido. Acreditam que o sangue fertilize a terra e assegure o reinício do ciclo.

A lua associa-se a imagem de animais (a um *bestiário*), onde passam a simbolizar a marcha positiva do tempo. O esquema cíclico remete ao movimento, e isso leva à eufemização da animalidade, à animação e ao movimento.

- a espiral: a marcha positiva do tempo encontra-se presente, na permanência do movimento presente na espiral, também associada às culturas baseadas no equilíbrio dos contrários. Por associação participam do mesmo significado o caracol, o ambiente aquático (a concha) e o feminino.

- o simbolismo ofidiano (da serpente): remete-se ao tempo cíclico em três dimensões; a da transformação temporal (pela mudança de pele periódica); a da representação do ciclo, com o *uroboros* (que é a serpente mordendo o próprio rabo); o do aspecto fálico, associando-a às águas e à fecundidade.

- a tecnologia do ciclo: representada pelos objetos ligados ao tempo e ao destino (o fuso e a roca, o tecido, a corrente, a trama); e, aos arquétipos da roda (a carruagem)

- o mito do progresso: o ritmo da natureza, onde a morte é necessária para que haja renascimento; o fogo (a morte total e o renascer das próprias cinzas), as fogueiras das festas juninas, remetem ao sacrifício e a regeneração da vegetação

- o sentido da árvore: permite a passagem do ciclo ao mito do progresso, remete; às transformações sucessivas (da floração e da frutificação), à água fertilizante, à humanidade em sua verticalidade, ao devir, à progressão do tempo, simboliza a vida.

A imaginação simbólica permite que se vá para além do mundo material objetivo, e a teoria do imaginário com os seus instrumentos metodológicos adaptáveis permite a abordagem do indizível a partir do que foi configurado.

Gilbert Durand considera que o sentido da atuação do homem contra o destino mortal, é o *eufemismo*, por acreditar que ele tem o poder de melhorar o mundo. Mas esse poder é o poder da criação, mais do que o da especulação *objetiva*, é o poder de

Todos aqueles que se debruçaram de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente

metafísico de erguer as suas obras contra a “podridão” da Morte e do Destino. (DURAND, 2001, p.405)

A partir do *mito sagrado à emoção estética puramente laica* há o fio condutor da inspiração para fugir às adversidades do tempo e da morte. E essa inspiração advém de imagens, cuja origem remete a um *superespaço subjetivo* que poderia ser considerada a primeira característica da imagem, e, como *um espaço iconográfico puro*, não há a imposição perspectiva, permitindo o livre trânsito dos objetos. O sensorial, neste caso, teria primazia sobre o visual, e este último irá iluminar a sensoriedade inicial e os conceitos, mas sem perder de vista uma poética. Ao contemplar o mundo, o homem o transforma. A *ocularidade* é para Gilbert Durand a *qualidade elementar da forma a priori da fantástica*. (DURAND, 2001, p. 409)

Aponta uma outra característica da imagem: a *profundidade*. A profundidade psíquica da recriação do espaço da pintura ou do desenho, como o do primitivo, do infantil ou do egípcio. A profundidade enquanto distanciamento, remete-se ao tempo e à espera.

Como terceira característica da imagem, o autor considera a *ubiquidade diante da extensão perceptiva*, ubiquidade por similitude, segundo o autor a imagem tem a propriedade de não ser *afetada pela situação física ou geográfica*, nela o *símbolo é pleno*. Considera ainda que a homogeneidade por similitude, permite que se rompa com os limites quanto à extensão ou à redução, como também com a localização da imagem numa dimensão fora do tempo, em que esta, pode se deslocar sem sofrer alterações.

O espaço confere forma e explica a ambivalência do imaginário, e permite distinguir três tipos de eufemização: *do apesar ou do contra*, *da alternativa* e a da *simultaneidade*. (DURAND, 2001, p. 413)

É nesse *superespaço subjetivo* que os trajetos imaginários se configuram, sob as categorias acima expostas – as estruturas do imaginário – conferindo-lhe dimensões afetivas: *elevação e dicotomia transcendente* (do Regime Diurno e da estrutura heróica); da *inversão e profundidade íntima* (do Regime Noturno e da estrutura mística); e do *poder infinito de repetição* (do Regime Noturno e da estrutura sintética).

Na formação do *trajeto antropológico*, deve-se levar em conta que os arquétipos e os símbolos são modelados pelo contexto sociológico e que os esquemas (*schèmes*) que orientam a ação, encontram-se na base da dimensão cultural e assumem a configuração específica desse contexto.

Os processos imaginários, dentro dessa perspectiva, permitem a análise sob essa *topologia fantástica*, em que os esquemas e os arquétipos que os constituem dão as diretrizes. (DURAND, 2001, p. 413)

4.3 A iconografia e a iconologia de Erwin Panofsky

De acordo com Erwin Panofsky (2001, p. 53), *o sufixo 'grafia' vem do verbo grego graphein, 'escrever'*; portanto, trata-se de um método de análise descritivo e estatístico.

A iconografia possibilita a descrição e a classificação das imagens. É um método de análise auxiliar por suas limitações, uma vez que é parcial, não contemplando a articulação do conteúdo da obra, naquilo que ela pretende comunicar.

A iconografia constitui-se em *um ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma.*(PANOFSKY, 2001, p. 47) O autor distingue: a forma (verificadas pelas linhas, cores, entre outros elementos, e, relacionados com as qualidades expressivas, e reconhecíveis), o tema (ou mensagem, veiculada pela combinação dos elementos compositivos) e o seu significado (pela interpretação desses conteúdos), em três níveis de análise da obra de arte:

1. O *tema primário* ou *natural*, subdivido em *fatural* e *expressional*, identificado, por meio das formas puras (ex. linhas, cor), formas peculiares, representando objetos naturais, pela identificação de suas relações mútuas com acontecimentos; por qualidades expressivas, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto. O mundo dos motivos artísticos acha-se construído por formas puras, as quais são portadoras de significados primários ou naturais, reconhecíveis. Uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte, pressupõe um levantamento metódico desses motivos.
2. O *tema secundário* ou *convencional*, verifica-se nas imagens, ou ícones quando são associados os motivos (as representações) artísticos e as combinações (composições) com assuntos e conceitos. Uma análise iconográfica pressupõe uma identificação exata dos motivos, o que implica na intenção consciente do artista de conceber determinada representação, embora as qualidades expressivas dessa figura possam perfeitamente não ser intencionais.
3. O *significado intrínseco* ou *conteúdo*, pressupõe a delimitação dos elementos subjetivos que se encontram configurados na obra, pelo artista. Dizem respeito a uma nação, a um período, a uma classe social, crença religiosa ou filosófica,

manifestados por meio da composição, do significado iconográfico, em formas puras, nos motivos, nas imagens, nas estórias e nas alegorias. Estes elementos, aos serem interpretados de maneira simbólica, podem inclusive distinguir-se do que o artista conscientemente buscou expressar, constituem o que Panofsky denomina de *iconologia*: O sufixo *logia* é derivado de *logos*, refere-se a *pensamento, razão*.

O autor emprega o termo *iconologia*, *sempre que a iconografia for tirada de seu isolamento e integrada em qualquer outro método histórico, psicológico ou crítico*, e, dessa forma, enquanto dimensão interpretativa, a *iconologia* integra-se ao estudo da arte. Como método interpretativo, é do âmbito da síntese mais que da análise.(PANOFSKY, 2001, p. 54)

Mesmo que a análise descritiva e estatística, empreendida pela iconografia, esteja pautada em passos distintos, e que a *iconologia* contemple um outro movimento, que é o de síntese, pautada na simbologia contemplada na obra e registrada na tabela, ambas não devem ser consideradas como movimentos estanques, uma vez que, retoma-se pela síntese, a visão da totalidade da obra. A *iconologia*, segundo esse ponto de vista, se constitui numa *iconografia que se torna interpretativa*.(PANOFSKY, 2001, p. 54)

Neste caso, a obra deverá ser considerada enquanto entidade autônoma, como objeto expressivo de *tendências essenciais da mente humana*, manifestadas *sob diferentes condições históricas*, passível interpretações diversificadas, considerando o grau de subjetivismo demandado nesse processo.(PANOFSKY, 2001, p. 65)

5 ARQUÉTIPO E SÍMBOLO NA PSICOLOGIA DE CARL GUSTAV JUNG: BASES CRIATIVAS E INTERPRETATIVAS

A partir do que foi sinalizado, anteriormente, no imaginário de Gilbert Durand, torna-se necessário tratar de elementos complementares da concepção de Carl Gustav Jung para o psiquismo humano, pressupondo uma visão de totalidade.

5.1 O inconsciente coletivo

O inconsciente coletivo abrange as condições psíquicas básicas que vem se acumulando em milhões de anos, compondo a *matriz parapsessoal* interna de amplitude e profundidade que não pode ser medida. Constitui-se assim, na interface interna para o conteúdo da experiência desde o primeiro dia de existência do ser humano. Trata-se de um cosmo que se relaciona com o exterior, no âmbito da totalidade da experiência, não oferecendo um juízo de valor para seus conteúdos, participando de forma neutra, até que esses conteúdos entrem em contato com o consciente. Como já foi mencionado, e considerando a visão de totalidade gestaltista, a psique enquanto meio de criação, é experienciada em sua totalidade – consciente/inconsciente.

O inconsciente coletivo constitui-se numa parte distinta do inconsciente pessoal, porque a sua existência não se deve à experiência individual, e é composto de arquétipos. Trata-se de um sistema psíquico alternativo, não-pessoal, coletivo e herdado, que funciona ao lado do nosso próprio inconsciente. O consciente é de natureza pessoal, e mesmo que associado ao nosso inconsciente está sujeito à experiência. Os conteúdos do inconsciente pessoal saíram da consciência, ou por esquecimento ou por terem sido reprimidos.

Por outro lado, o caráter neutro do inconsciente coletivo, se opõe à subjetividade do consciente, que se orienta pelo seu próprio ponto de vista, ou sob a influência de seu inconsciente pessoal. Por essa abordagem – frente a psique inconsciente –, o consciente assume a posição de relativo mediador:

Ele está vinculado *por trás*, através dos conteúdos inconscientes, por um lado a condições fisiológicas, e, por outro, a condições arquetípicas prévias; ele é, no entanto, antecipado também pelas intuições que são, por seu turno, condicionadas em parte pelos arquétipos e, em parte, pelas percepções subliminais ligadas à relatividade de espaço-tempo do inconsciente. (JACOBI, 1995, p.62)

Os arquétipos do inconsciente coletivo, dizem respeito à existência de determinadas formas na psique, de caráter atemporal. Jung citou vários autores – Levy Brühl da psicologia dos primitivos, Hubert e Mauss do campo das religiões comparadas, e Adolf Bastian –, os

quais utilizaram denominações distintas para essas mesmas formas da psique, como: *motivos* ou *temas*; *représentations collectives*; *categorias da imaginação*; e, *pensamentos elementares* ou *primordiais*, sendo, portanto, um conceito reconhecido em campos de conhecimento distintos. (JUNG, 2002, p. 53)

Os arquétipos representam a mera possibilidade de um tipo de percepção ou ação. Se algo exterior, ou fato da vida, tem uma correspondência com um arquétipo, ele é ativado em forma de uma reação instintiva, ou um fator anímico autônomo, que escapa à ação da consciência. Para os indivíduos, essas influências são determinantes por sua natureza primordial, estabelecendo semelhanças e identidade de experiências, nas representações dos motivos mitológicos, pelo imaginário.

5.2 Os arquétipos

Jung em seu artigo, *O espírito da Psicologia*, citado por Jacobi (1995, p. 40), diferencia o *arquétipo em si* – como *núcleos de significado* e componente estrutural em latência, não perceptível –, e o arquétipo manifesto ou da *imagem arquetípica*, apresentado ao consciente e que constitui o símbolo, presentes nos sãos e nos doentes. Dessa forma o *arquétipo em si* comporta aplicações variadas de energia, segundo o conteúdo, conferido-lhe o papel, o sentido, e o significado cabíveis, manifestados pelo material psíquico individual, que o atualiza numa imagem consciente.

Não é apenas a tradição, a linguagem e a migração que permitem a propagação dos arquétipos. Em cada psique, dormitam formas que apesar de inconscientes, são *prontidões vivas*, que interferem no modo de pensar, sentir e atuar do indivíduo, constituindo-se ao mesmo tempo imagem e emoção, uma vez que se expressa na numinosidade – *na força de fascinação da imagem arquetípica* – representada e evocada. (JACOB, 1995, p. 41-42)

Portanto, esse *domínio psíquico* que remete ao homem arcaico, encontra-se vivo em nós na contemporaneidade, ainda sob o jugo do cosmo e da natureza. Para os aspectos biológicos há paralelos espirituais, segundo uma dimensão criadora, inicialmente não perceptíveis, mas que estão atuantes nas profundezas da psique.

A expressão dos arquétipos através de imagens, designados inicialmente por Jung como *motivos de modelos* psíquicos, passaram a abranger as manifestações psíquicas inerentes à natureza humana – biológica e psicológica – como também, no que se refere ao nível da configuração de idéias. (JACOBI, 1995, p. 40)

Os arquétipos são reconhecíveis, também, por seus efeitos mutáveis ao longo do desenvolvimento, constituindo-se em *fatores e motivos que coordenam elementos psíquicos no sentido de determinadas imagens* no nível pré-consciente, uma vez que formam as dominantes estruturais da psique. (JACOBI, 1995, p. 37)

Podem estar associados simplesmente aos opostos originários ou oferecer infinitos desdobramentos, devido às vivências recorrentes básicas e aos campos magnéticos estabelecidos na psique, inviabiliza uma interpretação inequívoca. Porém, esses campos magnéticos geram fusões no inconsciente, que exercem influências no sentido de dois direcionamentos: um transcendental (das imagens e das idéias), e um outro material (do sensitivo e do instintivo), que por constelarem os elementos envolvidos, permitem uma configuração simbólica. É assim no *arquétipo da mãe*, que em sua numinosidade potencializa as dimensões biológica, psicológica e transcendental.

O símbolo da Grande Mãe, advindo da História das Religiões, abrangendo várias manifestações da Deusa-Mãe, é decorrência do arquétipo materno, que sob a abordagem psicológica, oferece elementos distintos.

Jung também se remete a Platão, ao conceituar o arquétipo – como sinônimo de idéia preexistente e supra-ordenada aos fenômenos em geral – porém, o empirismo relegou-a ao papel secundário e derivado. Para o autor em todas as áreas do conhecimento *há premissas psicológicas*, inscritas: no material utilizado, na metodologia, nas conclusões, nas hipóteses e também nas teorias. Isto se deve porque, *há um fator apriorístico em todas as atividades humanas, que é a estrutura individual inata da psique, pré-consciente e inconsciente*. Uma forma de entrar em contato com este fator é através das imagens, elas são uma expressão das *imagens primordiais* por serem peculiares à espécie, e dizem respeito ao especificamente humano, presentes em seu germe. Um exemplo: as imagens contidas na *fantasia criativa*. (JUNG, 2002, p.87-89)

Na criação, o arquétipo atua em um vazio formal, *uma possibilidade dada a priori da forma de sua representação*, o modo como ele é representado depende dos fatores que estão atuando sobre essa possibilidade.

O arquétipo materno associado à Virgem Maria pressupõe, como foi visto anteriormente, a dualidade sob a idéia da totalidade, o que vai ao encontro da concepção

junguiana do processo de individuação do ser humano, o qual requer um movimento constante, no sentido da integração dos aspectos conscientes e inconscientes da personalidade.

Jung considera *três aspectos essenciais da mãe*: a nutrição, o cuidado, e, o caráter licencioso (obscuro e subterrâneo). A imagem da mãe que se explicita na psicologia dos povos pode até certo ponto, ser universal, mas ela se diversifica na psicologia individual. O que vem ressaltar o caráter mitológico, de autoridade e até de numinosidade, que o arquétipo projetado da mãe contém. (JUNG, 2002, p. 92)

O primeiro contato que o menino tem, com o ser humano do sexo feminino, é com a mãe, e esta remete direta ou indiretamente à sua masculinidade. Por outro lado, este futuro homem também toma consciência, gradualmente, da feminilidade da mãe, respondendo de forma inconsciente e instintiva a ela, o que pressupõe que possam ocorrer identificações e resistências neste processo de diferenciação, e sofrer também influências dos fatores de atração e de repulsa erótica.

Os efeitos do arquétipo da mãe no homem sofrem a interferência do arquétipo da *anima*, determinando o caráter emocional, pelo peso dos significados que une o filho à sua mãe, denotado pelos sentimentos paradoxais envolvidos. Ela é, para ele, ao mesmo tempo: vivência íntima e segredo; toda a humanidade e toda a criatura viva; é o falível objeto de amor e de consideração, mas também de perdão. Ela tem responsabilidade: como mediadora entre o céu e a terra, como mãe natureza e mãe espiritual. A ela é confiado e, por ela abandonado.

A humanidade, por instinto, associou os pais ao casal divino (pré-existente) dos primeiros anos de vida, para que eles fossem uma lembrança dos valores mais elevados da humanidade, não permanecendo apenas no inconsciente, como se verá a seguir.

Na Idade Média, se dizia que *todo homem traz dentro de si uma mulher*. Esse aspecto *feminino* constitui-se numa maneira secundária de estabelecer relações com o ambiente e com as mulheres. (JUNG et al., 2008, p.31)

Jung (2002, p. 71) define o arquétipo da *anima*, a partir de um autor clássico da Antiguidade (Macrobio), como uma parte feminina ctônica da alma. Ressalta o mecanismo da projeção, nos pares divinos da mitologia primitiva, assim como a do Sol com a Lua, e à correspondência entre o masculino e o feminino. Essa correspondência é recorrente.

Na sua experiência, a projeção é automática e inconsciente. Pela projeção um conteúdo inconsciente é transferido para um objeto, parecendo pertencer a ele. Essa projeção só cessará, após a sua tomada de consciência a partir do outro, denotada nas imagens pela modalidade do contato entre as figuras de sexos opostos.

Neste sentido, na primeira parte do trabalho, foram mencionados os pares divinos, quando a cultura neolítica sabia da participação do sexo masculino na procriação. Porém, neste período o sexo se cobria de mistério associado que era à fertilidade e à Natureza. Nessa relação recíproca e ao mesmo tempo distinta com o sexo oposto, sob os mecanismos de introjeção/projeção, configurou-se o que Jung veio a chamar de *anima*, como as tendências psicológicas femininas, e de *animus*, como as tendências psicológicas masculinas, inerentes a ambos os sexos.

Dentro desse tema, acredita-se que ao masculino é dado o feminino correspondente, *anima*, e mais, que essa imagem espelhada inconsciente, no campo das idéias religiosas se remeteria às imagens parentais. Mas a aplicação dessa idéia não é direta – considerando que a consciência do objeto impediria a projeção (que é um mecanismo inconsciente) –, trata-se, portanto, de uma relação *sui generis*. Neste caso, haveria a prévia existência de uma imagem projetada dos pais, no inconsciente.

O arquétipo das idéias religiosas, enquanto idéias dominantes em ação, no homem, têm uma energia específica que não se desfaz, ainda que a consciência o ignore. Portanto, segundo Jung (2002, p. 77) haveria uma imagem especular dos pais, distinta dos pais reais, desproporcional e estranha, assim como um homem em comparação com um Deus.

Essa *imago* parental teria se formado em estágios iniciais da consciência (entre o primeiro e o quarto ano de vida), nos quais, a consciência apresenta descontinuidade, ou seja, uma parcial inconsciência, caracterizada por uma relação fantasiosa com a realidade, que se sobrepõe aos estímulos sensoriais, organizando esses conteúdos em uma *imagem anímica preexistente*. Considerando que cada criança possui um cérebro distinto, pautado pela hereditariedade e individualizado, respondendo aos estímulos seletivamente, segundo as suas predisposições específicas, vai denotar o caráter antropomórfico, instintivo e pré-formado, do mundo infantil e dos sonhos. São os arquétipos que conduzirão as imagens fantasiosas, enquanto possibilidades gerais herdadas. (JUNG, 2002, p. 78)

Portanto os arquétipos além de atuarem, antropomorfizando a realidade em cada indivíduo, manifestam-se no nível etnológico como mitos. A imagem arquetípica do par divino sobrepõe à dos pais verdadeiros, e essa mitologização dos pais vai repercutir nas experiências com o sexo oposto, manifestando-se:

sob a forma de uma fascinação sem limites, de uma supervalorização e ofuscamento, ou sob a forma da misoginia em todos os seus graus e variantes, que não se explicam de modo algum pela natureza dos “objetos” em questão, mas apenas pela transferência do complexo materno. (JUNG, 2002, p.81)

Inicialmente, essa imagem arquetípica parte da assimilação da mãe, pela sua presença na vida da criança, é acrescida da parte feminina, do par de opostos, do arquétipo preexistente, por projeção e, depois se destaca da imagem primordial da mãe, tornando-se inconsciente. A necessidade psicológica, não facilita a perda total desse arquétipo.

A projeção da *anima*, tem a forma feminina sob determinadas características, o que não quer dizer que o arquétipo se constitua da mesma forma. Quando são mobilizados as emoções e os afetos, há a intensificação da *anima*, em exageros, em falseamento e na mitologização das relações com pessoas de ambos os sexos.

Embora a sizígia masculino-feminino, seja a mais importante e freqüente, é apenas uma das possibilidades, considerando o caráter formal indefinido do arquétipo, enquanto elemento psíquico básico, na ausência de uma projeção.

A *anima* como representa, as tendências psicológicas femininas na psique do homem, elas se manifestam em seus humores, seus sentimentos instáveis, suas intuições, sua abertura ao irracional, sua capacidade de amar, sua relação com a natureza e o seu relacionamento com o inconsciente (e com o sexo oposto), e porque não dizer nos seus processos criativos.

Na Idade Média, o culto cavalheiresco denotava a busca desse lado feminino na natureza masculina, exteriorizado no relacionamento do homem com a mulher, mas que também se manifestava no seu universo interior. A dama objeto de seu serviço e amor, personificava a *anima*, possibilitando-lhe distinguir, tanto seus sentimentos, quanto a sua conduta em relação às mulheres. Com o surgimento da imagem da Virgem Maria, houve a sublimação desse encaminhamento, substituído pela devoção e o louvor sem limites a uma imagem idealizada de perfeição, acarretando a dissociação dos aspectos negativos, que passaram a ser expressos pela imagem das feiticeiras.

O culto da *anima*, associado à figura da Virgem Maria, ou seja, uma *figura religiosa oficialmente reconhecida*, perde em seus aspectos individuais. (JUNG et al., 2008, p.250)

Buscar explicações e o significado desses símbolos, no âmbito das experiências pessoais ou advindas do campo de informações conscientes, requer destacar o enfoque dado por Jung à expressão do núcleo da psique (o *self*), a partir de uma estrutura quaternária. Segundo Jung, o número quatro está ligado à *anima*, o qual permite acessar e identificar os fatos ocultos do inconsciente do homem, como também estabelecer conexões com os seus mais profundos valores.

Essa estrutura quaternária associada à *anima*, pressupõe quatro estágios de desenvolvimento: no primeiro, a *anima* é simbolizada pela figura de Eva, que remete ao relacionamento no plano instintivo e biológico; no segundo, é simbolizada pela *anima* no plano romântico e estético, envolvendo também os elementos sexuais; no terceiro, a *anima* pode ser exemplificada pela Virgem Maria, a qual eleva o amor (*eros*) ao plano da *grandeza da devoção espiritual*; e, no quarto, a *anima* pode ser simbolizada pela *Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão*.(JUNG et al, 2008, p. 246-247)

Na experiência prática, o arquétipo da *anima* se constitui em imagem e emoção, simultaneamente. Isto é o que denota a sua numinosidade, conferindo-lhe um dinamismo que pode levar a efeitos na configuração das obras de arte. Esse critério, associado aos estágios do desenvolvimento da *anima*, veio direcionar a escolha das imagens a serem analisadas e interpretadas nesse trabalho, buscando abordá-las remetendo-as aos três últimos estágios da *anima*, e, às formas em que a consciência se orienta, mencionadas acima (a sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição), uma vez que, *os arquétipos só adquirem expressão quando se tenta descobrir, pacientemente, por que e de que maneira ele têm significação para um determinado indivíduo vivo*.(JUNG et al, 2008, p. 122)

Relacionar as imagens aos três últimos estágios da *anima*, ampliou o campo de análise e interpretação, atuando como elemento suplementar relacionado com os processos criativo e simbólico dos artistas, na formatividade das obras.

A consciência individual do artista, relaciona-se com a realidade, como se sabe, numa dimensão supra-real, intermediada por imagens numinosas, desvelando o conteúdo de seu pensamento e configurados na obra de arte. Essas imagens são advindas das experiências

personais, primitivas ou coletivas, dos arquétipos, presentificados em símbolos polimórficos, representativos da cultura de um grupo ou de uma época.

Os símbolos, enquanto tentativas naturais de síntese, ao serem interpretados, podem oferecer um material rico, na medida em que possibilitam a reconciliação de elementos estanques e mesmo antagônicos entre si.

5.3 Sincronicidade

À tríade espaço/tempo/causalidade, Jung agregou o princípio de *sincronicidade*, como: *a coincidência no tempo de dois ou mais eventos não relacionados entre si de modo causal e que encerram o mesmo sentido ou um sentido parecido* (JACOBI, 1995, p. 63)

O conceito de sincronicidade, permite que se aprofunde as questões que demandem uma inter-relação entre a psique e a matéria, entre o imaginário e a sua representação simbólica por meio das formas artísticas, como a relação entre as paisagens nas pinturas e a natureza interior inexprimível. (JUNG et al, 2008, p. 280-281)

O que remete às dominantes reflexas de Gilbert Durand, onde se considera a correspondência entre determinados esquemas perceptivos, no âmbito sensorio-motor, aos esquemas motores primitivos. Da sincronicidade entre as dominantes – posturais, de engolimento e rítmicas – com os dados das experiências perceptivas, formam-se grandes símbolos, advindos dessa dupla motivação.

As dominantes reflexas, remetem a uma classificação tecnológica, e, esta a uma abordagem sociológica, permitindo que se analise as configurações, submetendo-as a uma classificação, que compõe os elementos da tabela e da análise pré-iconográfica.

A dominante de posição (não só física, mas também topológica); a dominante de nutrição (de sucção labial, e de correspondente orientação da cabeça, advindas da fome ou por estímulos externos); e, a dominante copulativa (de origem interna, hormonal, de caráter cíclico e com afinidades profundas com a segunda dominante); são consideradas em sincronia com a classificação tecnológica. Esta classificação, diz respeito; aos instrumentos percussores e contundentes; aos continentes, aos recipientes e às escavações; e, aos meios técnicos do utensílio e da roda, respectivamente. Também são consideradas, neste trajeto, as relações afetivas pertinentes. Este conjunto sincrônico de fatores, ficaram evidenciados na

configuração das convergências, dentro da classificação de Gilbert Durand, exposta anteriormente.

5.4 A constelação e a percepção da estrutura arquetípica

O princípio de sincronicidade, diz respeito a um saber *a priori*, no inconsciente, que constelando adequadamente, manifesta-se de maneira perceptível, sem que tenha um fundamento causal. Há neste caso, um *arranjo pleno de sentido*, ou uma compreensão da forma, que não passa pelo causal, mas antes, pelo inconsciente pessoal, tornando perceptível a estrutura arquetípica do inconsciente coletivo e o arquétipo.

Somente quando o consciente em condições específicas, dá acesso ao inconsciente – que é numinoso ou seja, tem uma energia própria –, esta os aproxima permitindo uma constelação correspondente. Ao constelar, é percebida como uma iluminação ou revelação – diferenciável, apreensível, compreensível e assimilável. Mas, só perceptível pela sua configuração em uma totalidade por meio de uma *imagem*. Essas imagens denotam que um arquétipo se tornou *ativo*, por uma alteração operada no consciente, o que acarretará novos arranjos, seja com elementos externos, seja com elementos internos.

É nesse processo que ocorre a atualização de uma linguagem arcaica para algo inteligível, como o mitologema, configurando o indizível, advindo de uma questão essencial e/ou existencial, da humanidade, por meio do indivíduo.

Essas imagens são inerentes à psique e patrimônio do ser humano, manifestando-se em determinadas formas específicas. Isso fica claro ao se enfatizar particularmente, *que os arquétipos não são idéias herdadas, mas a possibilidade herdada de idéias*. (JACOBI, 1995, p.54)

Quando o arquétipo é presentificado e percebido pelo consciente, dentro de uma configuração que contenha os elementos fundamentais desse arquétipo – mesmo que essa configuração não seja idêntica ao arquétipo em si – podemos considerá-lo como um *símbolo*.

De certa forma o arquétipo é potencialmente um símbolo, quando a constelação ou disponibilidade psíquica corrobora no sentido de sua atualização, pela simbolização em formas perceptíveis de imagens conscientes. Essas imagens podem ser tanto de natureza concreta – figuras humanas, animais e vegetais –, como abstratas – o círculo, o cubo, a cruz, a esfera. Essa capacidade formativa humana, traduz-se pela fusão do arquétipo da luz contra as

trevas (ou da luta do bem contra o mal): pela luta do herói contra o dragão; ou o da morte e ressurreição, no símbolo do labirinto.

5.5 O símbolo, o signo e a alegoria

Sejam quais forem as definições para o *símbolo*, elas contemplarão a idéia de que ele oculta *um sentido invisível e profundo* sob o que há de *objetivo e visível*, formando uma *unidade de sentido*, evocada pela *intuição*, conferindo-lhe uma *impressão global*. Citando Goethe: *O simbolismo transforma o fenômeno em idéia, a idéia em imagem, de tal modo que a idéia permanece sempre infinitamente ativa e inatingível na imagem e, mesmo expressa em todas as línguas, permanecerá indizível.*(JACOBI, 1995, p. 75)

O simbolismo presente na linguagem cristã-católica, permite a abordagem dos dogmas e de determinados fenômenos religiosos, mas a sua ascendência sobre a psique humana perpassa toda a sua história cultural: na mitologia, na filosofia, na arte, na técnica, na medicina, entre outras.

Jung, citado por Jacobi (1995, p. 76-77) distingue *alegoria*, *signo* e *símbolo*. Resumindo os seus conceitos:

- O *símbolo*, é a melhor formulação possível de uma coisa conhecida, não podendo ser mais clara e acertada;

- A *alegoria* é a transformação intencional de uma coisa conhecida;

- O *signo* nunca é um *símbolo*. Pertencem a dois níveis diferentes de realidade, e cita Cassirer para esclarecer esse ponto: *Um signo é uma parte do mundo físico do ser; um símbolo é uma parte do mundo humano dos sentidos.*

Não há consenso entre os autores sobre o emprego desses termos – símbolo, alegoria e signo. No sentido junguiano o símbolo é universal, daí a sua força, uma vez que o conteúdo é representado e expresso no seu próprio sentido, não o substitui ou traduz, é resultante unicamente de seu significado.

A consciência daquele que entra em contato com o elemento simbólico, é um fator determinante para a percepção deste, como um símbolo ou um signo. Uma árvore, pode ser considerada por sua aparência como tal, ou remeter ao símbolo de algo desconhecido, dependendo da capacidade perceptiva de quem a contempla.

Nas imagens e representações figurativas do cristianismo, o símbolo remete a *um signo sensorial do mundo metafísico*, alude, transmite, mas não o contém nem o substitui. Isso levou à Igreja Católica, a tentar disciplinar o uso dos elementos simbólicos, alternando momentos de maior tolerância com de menor tolerância, zelando pela observância da *realidade da transcendência*, porque a realidade simbólica também remete *ao nível psicológico da vivência*, onde, no primeiro caso há a percepção aprofundada do símbolo e no segundo, há a vivência do signo. Portanto, o símbolo pode ser *desviado* de seus propósitos originais, em signos, dependendo do contexto em que se encontre ou do indivíduo que vai ao seu encontro.

Jung ao considerar os fundamentos arquetípicos universais, como fenômeno e *objeto das ciências*, foi mais além do significado metafísico dos símbolos, considerando-os em sua maioria como a *imagem de um conteúdo transcendente da consciência*.(JUNG apud JACOBI, p.80)

Como o símbolo é vivo, porque é preñado de sentido, é a expressão melhor de uma coisa, mas não se esgota nela. Pode tornar-se um mero signo e ser substituído, quando a relação torna-se conhecida, e uma formulação ainda melhor, será intuída e buscada.

Os símbolos nascem e são a expressão de um *processo de desenvolvimento psíquico*. Especificamente, os *símbolos religiosos*, são *produtos espontâneos* do inconsciente forjados por milênios, e só são compreensíveis porque são *verdades psicológicas naturais*, que se constituem em *imagens potentes, são confissão e reconhecimento da alma*. (JACOBI, 1995, p. 96)

Jung aborda a cor também pelo seu significado simbólico. Com as cores, podem ser estabelecidas relações que remetam à concepção humana como também à natureza. Essas referências atuam como se fossem uma linguagem, com maior ou menor alcance, de acordo com a *potência e variedade na vista*. O que deixa em aberto a sua abordagem, ratificando a profundidade intuitiva do símbolo e o seu caráter preñado de sentido. (JACOBI, 1995, p. 81)

Um outro aspecto relevante do símbolo, está relacionado com a sua inteireza, que é a possibilidade de unificar antagonismos, solicitando do ser humano o seu envolvimento por inteiro, não apenas a sua capacidade de raciocínio, o seu intelecto. O símbolo, configurado em uma imagem, envolve integralmente o que há de humano em nós – os sentidos, o sentimento, o pensamento – nos unificando.

Ao considerar a integralidade, fica claro dentro desse ponto de vista, que a vivência humana da realidade, não é apenas mais ampla, mas é também diferente. À realidade física se integra à realidade simbólica. É esse campo da vivência do *ser-criador do humano-divino*, onde, além dos elementos contidos nas memórias de um passado consciente distante, há pensamentos inovadores que advêm de manifestações pictóricas inesperadas do inconsciente, que se estabelece como o campo de abordagem da pesquisa.

Nos processos de criação, o menor elemento traz em si o símbolo, cujo sentido, o atualiza. Há nele a unificação de antagonismos, que remete: ao passado distante, ao presente, e ao futuro; ao inconsciente coletivo, ao inconsciente pessoal e ao consciente; às batalhas travadas entre o claro e o escuro, à prisão e a liberdade. Nessa Gestalt, o ser é unificado não apenas em si mesmo, mas com toda a humanidade.

Segundo Jacobi (1995, p.88-89):

o termo alemão para “símbolo” é a expressão mais acertada *sinnbild*; traduzido literalmente, diz: “imagem do sentido”, composição que alude a ambas as esferas unidas nessa expressão: o *sentido (sinn)* como elemento integrante do consciente reconhecedor e formativo e a *imagem (bild)* como matéria-prima substancial do criador seio primário do inconsciente coletivo que, pela união com o primeiro, recebe o seu significado e forma.

Num certo sentido o símbolo se coloca como um mediador entre, o velado e o exposto, o racional e o sensorial, a abstração e a materialização, o factível e o imaginário, a intelecção e a emoção, a plasticidade e a formatividade, como meio intuitivo de expressão do indizível. Essas mediações do símbolo, inscritas em sua densa integridade, induz o consciente a dialogar com ele, por meio da contemplação, pela representação e pela interpretação, envolvendo todo o ser nesse fluxo, permitindo uma mobilidade que se coloca acima do bem e do mal, porque se encontram conciliados na imagem.

Ao conciliar no simbólico, o mundo sensorial do ser com o mundo transcendental humano, no nível da vivência psicológica, dá-se a formação de sentido como meio para a revelação e para a interpretação da imagem.

Mesmo que os símbolos individuais e coletivos, trilhem caminhos aparentemente diferentes, no seu âmago há o *arquétipo* como ponto de convergência, por meio do qual, podem ser verificadas semelhanças entre os símbolos religiosos individuais de místicos e os oficiais de várias religiões. A raiz arquetípica como é profunda e arcaica, favoreceria nesse caso, o seu caráter universal e coletivo. Porém, o símbolo ao caminhar no sentido da

abstração, da diferenciação e da especificação, se aproximará cada vez mais da singularidade consciente, da alegoria, tornando-se sujeito à explicação racional.

Por outro lado, embora o universo religioso esteja povoado com imagens antropomórficas, portanto passível de uma abordagem racional, não se pode perder de vista também, que se encontra baseado em *arquétipos numinosos*, carregados de emocionalidade, dificultando sobremaneira uma abordagem sob uma lógica meramente racional, contudo são inteligíveis, como afirma Jung, baseado em suas pesquisas sobre os dogmas cristãos, considera-os como, *verdades fundamentais da Igreja que, com uma perfeição quase inimaginável, dão conhecimento da essência da experiência psíquica interna.* (JUNG apud JACOBI, 1995, p. 99)

Vários símbolos – religiosos e/ou laicos –, acompanham o indivíduo ao longo da vida, são como *marcos de um caminho*. Materializam-se do inconsciente pessoal em forma de sonhos, visões e fantasias, que marcam etapas significativas para o indivíduo em especial. Esses símbolos podem ter uma aparência atraente ou repugnante, mas em ambos os casos exercem um certo fascínio. Podem assumir a forma humana ou sobre-humana em tipos como: *a sombra, o velho, a criança (inclusive o menino-herói), a mãe (mãe primária, mãe-terra), como personalidades superiores, e o oposto correspondente: a moça, a anima do homem e o animus da mulher* (JACOBI, 1995, p. 103)

Há ainda os símbolos considerados como unificadores porque remetem aos valores mais elevados, representados por figuras divinas, *símbolos do indestrutível* ou mesmo representados por uma simbologia abstrata e geométrica, como os mandalas. Frequentemente, são encontradas semelhanças entre esses símbolos individuais e os coletivos, o que dificulta uma delimitação precisa entre eles.

Há na psique potencialmente, uma grande capacidade para a transformação de símbolos. Os arquétipos ativos no ser humano, tem os seus correspondentes no inconsciente coletivo, portanto há uma capacidade ilimitada para a simbolização baseada neles.

Por outro lado, o significado específico de um símbolo encontra-se condicionado à vida de um indivíduo ou de um grupo, e a experiência pessoal se dá a partir dos arquétipos.

Nesse processo de reconhecimento e experiência, novos sentidos são dados para o símbolo, podendo assumir uma nova roupagem ou ser desvelado paulatinamente. O conteúdo e a forma do símbolo, submetidos a novas relações são assim transformados: *Cada época deu*

ao mistério uma roupagem própria e adequada, mas a nossa era ainda não achou a envoltura do numinoso ou desnuda o misterioso ou o embrulha até que se torne irreconhecível. (JACOBI, 1995, p. 103)

A atribuição de significado, para a humanidade, parece ser uma condição recente, porém, qualquer idéia ou concepção essencial que se tenha, provavelmente terá antecedentes históricos. As transformações e os desdobramentos do símbolo partilham da vida psíquica do homem há muito tempo, submergem no inconsciente, assumem a imperceptibilidade do arquétipo, até que retornem quando é chegado o tempo de seu reaparecimento.

Neste sentido, Carl G. Jung vai aprofundar a questão, tratando das formas arquetípicas primordiais,

cuja concretude data de uma época em que a consciência ainda não *pensava*, mas *percebia*. O pensamento era objeto da percepção interior, não era pensado, mas sentido como fenômeno, por assim dizer, visto ou ouvido. O pensamento era essencialmente revelação (JUNG, 2002, p.43)

Para ele, não se tem consciência do quanto se busca apoio em formas de pensar preexistentes (ou arquétipos). O processo simbólico, portanto, se constitui numa *vivência na imagem e da imagem*. (JUNG, 2002, p. 47)

Na vivência, a apreensão da imagem pode assumir muitas variações, indo além do seu conteúdo meramente racionalista, mas, sobretudo do ponto de vista emocional, uma vez que estabelecem uma ponte entre o âmbito racional da consciência e o domínio do instinto. O que vai repercutir na sua aplicabilidade, porque essas variações são subliminares e, portanto, imperceptíveis.

Jung, dá relevância à imaginação e à intuição como auxiliares no processo de entendimento e interpretação de símbolos, ao considerar que o *sentir* tem uma função *racional* (ou seja, de organização, por sua atribuição de valores) o que não acontece com a *intuição* (que é perceptiva sensorial e irracional). Neste sentido, Jung estabelece

quatro formas evidentes, pelas quais a consciência se orienta em relação à experiência. A *sensação* (isto é, a percepção sensorial) nos diz que alguma coisa existe; o *pensamento* mostra-nos o que é esta coisa; o *sentimento* revela se ela é agradável ou não; e a *intuição* nos dirá de onde vem e para onde vai. (2008, p.74)

As quatro funções da consciência mencionadas – a sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição –, conferem ao ser humano a capacidade de lidar com as impressões advindas do exterior e do interior, permitindo-lhe compreender e assimilar a experiência, e

reagir a elas. Os oito raios do círculo, na arte, podem exprimir a superposição recíproca dessas quatro funções da consciência, dando lugar a outras quatro funções intermediárias, como: o pensamento aguçado pelo sentimento ou pela intuição, ou o sentimento aproximando-se da sensação.

Por outro lado, esclarece que para se conhecer e explicar algo, é necessário que as intuições, sejam reduzidas *a uma apreciação exata dos fatos e das suas conexões lógicas*, embora isso nem sempre seja possível, e completa: *Nada é mais vulnerável que uma teoria científica – apenas uma tentativa efêmera para explicar fatos e nunca uma verdade eterna.* (JUNG et al, 2008, p. 116)

Os símbolos que despertam o interesse em primeiro lugar são os símbolos *naturais*, que se distinguem dos símbolos *culturais*. Os símbolos *naturais*, advêm dos conteúdos inconscientes da psique, representando uma série variada de imagens arquetípicas essenciais, podendo-se remeter às imagens de sociedades primitivas. Os símbolos *culturais*, são os que expressam *verdades eternas*, presentes em muitas religiões, mas, com variações operadas conscientemente ou não, ao longo do tempo, e aceitas pelas sociedades civilizadas. (JUNG et al, 2008, p. 117)

Esses últimos, podem suscitar emoções profundas porque contêm muito da numinosidade original. Sem desconsiderar, a importância da energia psíquica, contida nos símbolos religiosos, e o seu papel para a *edificação da sociedade*, entende Jung, que *a fé não exclui a reflexão*, e esta última, segundo ele, *é a arma mais forte do homem.* (JUNG et al, 2008, p. 119)

É assim que a palavra *matéria* no imaginário primitivo remetia à Mãe Grande, que por sua vez era a expressão do significado maior da Mãe Terra, e o *espírito*, remetia ao Pai de Todos, e à imagem do *Pai Nosso*. Ambos, *materia* e *espírito*, foram despojados de sua numinosidade, tornando-se meros conceitos abstratos, antes que se pudesse conhecer mais sobre a sua essência. O estudo do que é resultante da associação homem-símbolos, vai ao encontro dessa *reflexão* sobre a fé.

5.6 O simbolismo nas artes plásticas

O simbolismo nas artes plásticas oferece um campo vasto para análise e interpretação, porque pode estar contido em objetos naturais, como – pedras, plantas, animais, homens, vales, montanhas, lua, sol, vento, água e fogo –, ou em elementos advindos da inventividade humana, como – casas, barcos, carros –, ou em formas abstratas, como –, números, triângulos, quadrados e círculos, como já foi mencionado.

Pelo menos três imagens naturais são recorrentes na história humana, remontando-se aos tempos pré-históricos, e que se encontram presentes, mesmo na arte contemporânea: a pedra, o animal e o círculo. Esses símbolos assumem uma significação psicológica constante, desde as expressões da consciência humana mais remota, até nas artes praticadas presentemente.

As pedras, mesmo as naturais, em sua forma bruta, eram (e são ainda) alvo de atribuição de significado, portanto, contêm um poder expressivo maior do que o dado pelo acaso ou pela natureza. Eram consideradas morada dos espíritos ou dos deuses, e eram elevadas ao status de lápides, marcos ou de objetos de adoração, portanto se constituíam em uma espécie de escultura. Essa animização da pedra se dá pela *projeção de um conteúdo mais ou menos preciso do inconsciente sobre ela*. (JUNG et al, 2008, p.313-314)

A representação do animal geralmente remete ao simbolismo da natureza primitiva e instintiva do ser humano, onde os seus atributos animais, são associados aos deuses supremos ou estes são representados como os próprios animais. Os babilônicos, na antiguidade, tinham os seus deuses projetados nos céus, na forma dos signos do zodíaco, como: o Leão, o Escorpião, o Touro, o Peixe, etc.

No cristianismo, três dos evangelistas são associados a animais, constituindo-se em seus emblemas: São Lucas é o boi, São Marcos é o leão; e São João é a águia. Só São Mateus é representado como um homem ou como um anjo. Cristo, simbolicamente, é representado como o cordeiro de Deus, ou como o peixe; é também a serpente (que é louvada na cruz), é o leão, e, mais raramente como o unicórnio, denotando que, mesmo sendo o Filho de Deus (o Homem Cósmico), possui uma natureza animal que está associada à sua natureza espiritual.

Esta simbologia animal associada à religião e à arte ao longo do tempo, torna relevante a sua importância, não só pelo símbolo em si mesmo, mas denota a importância,

para o homem, da integração do conteúdo psíquico do símbolo, associado ao instinto. (JUNG et al, p. 319-321)

No animal, o instinto encontra-se integrado a ele, é parte de sua natureza, portanto, não é bom nem é mal. Ao homem, os instintos parecem misteriosos, e, ao mesmo tempo, se correlacionam com os fundamentos de sua própria natureza. Tornam-se perigosos, se não reconhecidos e integrados em sua vida.

Para Jung, como já foi mencionado, o círculo ou a esfera, é um símbolo do *self*, porque expressa a totalidade da psique em seus vários aspectos, assim como na relação do homem com a natureza. Encontra-se presente na adoração do sol, nos mitos, nos sonhos, nas mandalas – presentes nos conceitos de esfera dos astrônomos, nos planejamentos urbanos –, o que ela representa e o ideário da totalidade.

A mandala expressa, dentro do simbolismo psicológico, a união dos opostos, ou *a união do mundo pessoal e temporal do ego com o mundo impessoal e atemporal do não-ego*, e do ponto de vista religioso simboliza a união da alma com Deus, assim como os dois triângulos interpenetrados, que representam a unidade e a totalidade da psique, do consciente com o inconsciente – ou o *self*. (JUNG et al, 2008, p. 324)

As mandalas que também integram a arte cristã, são as rosáceas, as auréolas de Cristo e dos santos nas pinturas religiosas. A auréola de Cristo, por vezes, encontra-se dividida em quatro, sinalizando o seu sofrimento na cruz e a existência humana do ser divino.

Neste trabalho, a associação do seio com o círculo (ou a mandala) e com a totalidade do *self*, foi inevitável, tanto do ponto de vista formal, quanto do ponto de vista simbólico, ao se considerar uma antropologia de superação da dualidade entre o espírito e a matéria, tendo em vista a totalidade harmoniosa, dentro de uma abordagem do ser humano segundo a sua dimensão mais profunda.

A Virgem Maria, considerada por Gilbert Durand, como a Alma do Mundo, segundo a totalidade harmoniosa, remete-se ao Criador, como um vestígio, da Criação e do Todo. Na iconografia, como Mãe e como Rainha, denota essa abrangência e totalidade. O seio, como um desdobramento da simbologia do arquétipo de Mãe, potencializa os seus atributos, associando, na circularidade, os níveis; biológicos, psicológicos e metafísicos.

O símbolo mais característico da arte cristã é a cruz latina, e não a mandala. Mas, a forma mais comum até a época carolíngia, era a forma da cruz grega, que era equilateral. A cruz equilateral tem relação indireta com a mandala. O deslocamento do centro dessa cruz para o alto, na forma latina (com estaca e travessão), se deveu ao encaminhamento dado no seio da cristandade, no sentido de *deslocar da terra o centro do homem e sua fé e 'elevá-lo' a uma esfera espiritual*, ou como uma representação das palavras de Cristo: *Meu reino não é deste mundo*. (JUNG et al, 2008, p. 329)

Esse movimento para o alto, com o Renascimento, começou a ser invertido, e o homem retomou a sua dimensão terrena. Volta-se para as belezas do corpo e para a natureza, circunavegou o globo terrestre, constatando que o mundo era uma esfera. O pensamento religioso, cujo sentimento irracional e místico na Idade Média tinha uma importância fundamental, passou a ser relegado pelo pensamento lógico, e a arte passou a ser mais realista e sensual, povoada com as diversas faces do mundo visível, com suas belezas e suas feiuras. Na arquitetura eclesiástica, o círculo substitui a cruz latina, no entanto, por razões estéticas, não pautadas na expressão do ideário religioso de sua época.

Mesmo com as mudanças operadas nas artes, na filosofia e na ciência do Renascimento, foi mantido o símbolo central do cristianismo, evidenciando-se que o centro religioso do homem, continuava acima do homem terrestre, no plano espiritual. Esse ideário, denotava a cisão entre o cristianismo tradicional e o racionalismo intelectual do homem moderno. (JUNG et al, 2008, p. 330)

Na arte, assim como nos sonhos, os níveis de interpretação considerados por Jung, podem ser aplicados como modalidades para a interpretação da imagem artística, e corroboram com a iconografia e iconologia de Panofsky, contemplando dois movimentos nessa abordagem – o analítico e o sintético:

A interpretação no nível objetivo é *analítica*, porque decompõe o conteúdo do sonho em complexos remissivos relacionados com situações externas. Ao contrário disso, a interpretação no nível subjetivo é *sintética*, porque separa os complexos remissivos que subjazem nas motivações externas os entende como tendências ou partes do sujeito e os integra novamente nele” (JACOBI, 1995, p. 94-95)

O *analítico* permite decompor as suas partes constitutivas, o que possibilita uma abordagem classificatória, e o *sintético*, vai além, porque considera a abordagem global da configuração, contemplando também os seus aspectos subjetivos no sentido de uma

reintegração. Nesse processo de desvelar os seus atributos arquetípicos, perde a sua numinosidade, passando a integrar o consciente coletivo.

O movimento operado neste caso, é o que caracteriza o uso desses elementos vazios de arquetipos, ou até mesmo de símbolos genuínos, pela propaganda, ou pela indústria da estética, remetendo às áreas sensíveis do ser mas de maneira fragmentária.

Dessa maneira se é levado a atuar de maneira automática e instintiva, segundo modelos e exemplos do universo circunscrito, pautados naquilo que se escuta e assimila, do que se foi induzido a pensar sem reflexão. Acreditando que são emanções do próprio interior, porque não se estabelece uma relação ativa entre o consciente coletivo e o inconsciente coletivo.

Detendo-se na análise e interpretação de símbolos particularmente do âmbito religioso, entra-se em contato com a *essência da experiência psíquica interna*, contida nas grandes imagens simbólicas e no *efeito vivo e muitas vezes admirável no ânimo de tantos seres humanos*, verificado pelas grandes massas de fiéis que se reúnem em torno desses símbolos, onde as imagens remetem a um dogma que *expressa uma totalidade irracional* (JACOBI, 1995, p.99)

Um aspecto a ser observado, é o de que o símbolo autêntico se manifesta quando o pensamento não consegue formular adequadamente o que é pressentido. É assim que: a esfera (ou o círculo) foi a forma escolhida por Platão como o símbolo da psique; o quadrado (e as vezes o retângulo) encontra-se associado à matéria, ao corpo e a realidade. Outro aspecto, também, é a frequência com que esses símbolos se manifestam nas obras, denotando o impulso psíquico que os norteiam. E, finalizando, o símbolo do círculo, representa, talvez, a tentativa de uma conciliação, emanada da psique inconsciente, de conter a fragmentação humana.

6 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO/METODOLÓGICAS E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS OBRAS

O procedimento adotado no estudo, consistiu numa pesquisa documental e bibliográfica, de abordagem descritiva qualitativa, em consonância com uma tipologia específica.

O método iconográfico foi aplicado tendo como ponto de partida os elementos coletados em tabela baseada na teoria do imaginário de Gilbert Durand, e nos estudos de Danielle P. Rocha Pitta (2005, p. 18-36)

Na tabela foram classificados, os símbolos dentro dos regimes e sob as estruturas, contemplados no imaginário de Gilbert Durand, constituindo-se no primeiro momento da análise, ou, o que Erwin Panofsky (2001, p. 64) considera como *descrição pré-iconográfica*.

De posse desses elementos classificatórios, foi possível realizar a *análise iconográfica*, tendo em vista a contextualização da obra do ponto de vista do *estilo*, expresso por meio das *formas*, levando-se em conta o contexto histórico e a correspondência com as estruturas do imaginário, explicitados em redundâncias e polarizações.

A partir da compreensão das condições históricas e dos meios expressivos do período em que as obras foram realizadas, do simbolismo inscrito sob as estruturas do imaginário de Gilbert Durand e dos elementos que remetem ao arquétipo materno e ao arquétipo da *anima*, da psicologia de Carl Gustav Jung (tendo em vista a figura emblemática da *Maria Lactans*), foi possível fazer uma síntese interpretativa, dentro do que Erwin Panofsky considera como *intuição sintética*, pautada nos símbolos que são considerados por ele como *sintomas culturais*, ou de como em diferentes condições histórica, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas e conceitos* específicos. (PANOFSKY, 2001, p. 65)

Segundo Erwin Panofsky (2001, p.20) a palavra *humanitas*, assumiu ao longo da história, dois significados: um, a partir do contraste entre o homem e o que é menos que ele, conferindo-lhe um valor; e, outro, a partir do contraste entre o que é mais que ele, como uma limitação. No primeiro caso, esse valor o distingue não só dos outros animais, como também de seus pares de conduta vulgar, ou, com carência de valores morais. No segundo caso, a limitação diz respeito à sua relação com o divino.

Na Idade Média, a idéia de *humanitas* foi substituída pela idéia de humanidade como oposta à divindade, esta, sendo transitória e frágil.

A concepção renascentista de *humanitas* retoma o aspecto duplo. Renova-se o interesse pelo ser humano enquanto valor, e, enquanto antítese do humano com o divino, citando Marcílio Ficino, Panofsky (2001, p. 21), define o homem em sua autonomia e finitude, como *uma alma racional, participando do intelecto de Deus, mas operando num corpo*. Dessa ambivalência, nasce o humanismo.

O autor não considera o humanismo como um movimento, mas como uma atitude, que ratifica a dignidade humana, pautando-se, tanto nos valores humanos (de racionalidade e de liberdade), quanto nas suas limitações (de falibilidade e de fragilidade), resultando daí os postulados; responsabilidade e tolerância.

Neste contexto, rejeita-se a autoridade, mas conserva-se o respeito pela tradição. Esse respeito advem do que é considerado real e objetivo dessa tradição, requerendo o seu estudo e, oportunamente, a sua reintegração.

Na Idade Média a atitude foi diferente. Houve a aceitação e o desenvolvimento dessa tradição, mais do que o estudo e a restauração da herança passada. Não houve a preocupação de interpretá-la sob o ponto de vista arqueológico, filosófico ou crítico, enfim, sob o ponto de vista da história da humanidade.

Nos registros de sua existência, o homem confere algo que se distingue da matéria, uma vez que contêm signos e estruturas que expressam idéias separadas, que emergem da linha do tempo, e que sugerem o seu estudo, por seu *significado autônomo* e seu *valor duradouro*, uma vez que sob a abordagem humanística esses registros não ficam obsoletos.(PANOFSKY, 2001, p. 24)

Esses registros, para que se tornem significativos, fora de seus contextos originais, faz-se necessário a sua decodificação e interpretação, mediante a classificação e a coordenação dessas informações, numa releitura significativa. É o que se pretende fazer a partir de agora.

Uma das evidências significativas na obra de arte, e objeto de abordagem histórica, é o estilo. O estilo pode refletir uma escolha do artista, e, um reflexo de determinadas circunstâncias, sejam elas históricas, como a maneira ou o modo de expressão do artista, ou, sejam elas advindas dos meios de expressão, como os suportes e técnicas.

Os estilos históricos denotam a permanência de características, que, remetem tanto às técnicas e meios de expressão, quanto à própria expressão em si mesma, inscrita na obra. Os estilos históricos, no entanto, não se restringem à história, pois que se definem por sua essência e seus elementos constitutivos. (PAULI, 1997, p.5)

A essência e os elementos constituídos da obra denotam o que há de verdade atemporal no seu estilo. A verdade pictórica é presentificada, por meio das propriedades intrínsecas da obra, pela autenticidade do estilo, segundo um contexto histórico determinado. Portanto, além de expressar a visão de mundo de um determinado momento da história, também pode favorecer a compreensão da contemporaneidade.

Considera-se como estilo clássico a expressão idealizada do objeto tratado, permitindo graduações nessa idealização. Evidenciam-se nas obras de arte pela idealização harmônica, em personagens: alegóricos, míticos, angélicos, virginais e infantis. Essa tendência ao equilíbrio e à harmonia pode dificultar à expressão da vida pulsante, onde o desequilíbrio e a retomada do equilíbrio é a sua característica mais marcante. Poderiam ser consideradas como exceção as obras de Leonardo da Vinci, que atingiram um alto nível de expressão sem, no entanto, negligenciar a harmonia, e integrando um dos períodos do estilo clássico da história da arte nos séculos XV e XVI. (PAULI, 1997, p.9)

Por outro lado, a arte não idealizada se expande no sentido de uma diversidade, contemplando peculiaridades, que nunca são esgotadas, segundo individualismos, realismos e subjetivismos, permitindo variações étnicas e históricas.

Nessas variações da história dos estilos, há um jogo dialético caracterizado por afastamentos e aproximações dos modelos ideais. Seja um estilo ou outro, o importante neste caso, é que a obra satisfaça o que lhe é essencial, a expressão de um tema, e este lhe conferindo características variadas de estilo e denominações.

A maneira pela qual o objeto é focado pelo artista influencia os estilos pessoais. Ao focar o objeto em seus elementos simbólicos, o artista exercita um tipo de formalismo do simbólico, onde a forma do objeto não significa por si mesmo, mas pelo seu referente, ou pelo que é simbolizado por meio dele. (PAULI, 1997, p.9)

Outro aspecto que o estilo pode denotar é o da narrativa, que pode diferir em temáticas, como por exemplo, a temática religiosa. Mesmo dentro de uma mesma temática,

como a religiosa, ela pode se apresentar sob diferentes estilos, em diferentes épocas, como o tratamento dado ao espaço na pintura, ainda pouco profundo, sinalizado por Giotto (1266-1337), consolidado no Renascimento, em um recinto profundo, prolongando-se pelo Barroco. (PAULI, 1997, p. 14)

Os estilos históricos, sejam individuais ou comuns de um momento determinado, são forjados no processo cotidiano de criação, e vão se estabelecendo, pela repetição, na aprendizagem pela imitação do mestre, pelo estudo de outros mestres, estabelecendo-se pela tradição através do tempo. A importância intrínseca do estilo e dos estilos situados no tempo e no espaço oferece elementos valiosos para o entendimento da cultura humana, indistintamente.

O classicismo renascentista trouxe a fidelidade à anatomia humana, da Grécia Clássica para a expressão artística, e o Humanismo, vai expressar o conteúdo da renovação das letras, distintas das divinas ou sagradas.

É neste universo que se encontram as três imagens da *Maria Lactans* que são representativas da *anima* ao remetê-las aos três últimos estágios, sob a concepção junguiana da quaternidade. Elas se situam entre 1425 e 1491.

Não foi considerado o primeiro estágio, onde há o relacionamento puramente instintivo e biológico, e que tem a figura de Eva como sua representante. Dentro da doutrina católica, a figura emblemática de Maria, vem se contrapor ao que Eva representa, que é a queda do humano pelo pecado. Maria vem redimir a humanidade, por seu papel de *Virgem Mãe do Filho de Deus Encarnado*, como símbolo da própria Igreja, ao mesmo tempo que simboliza a sublimação da sexualidade (ou do instinto) em favor da procriação e da maternidade. (JUNG et al., 2008, p.246)

Como o objetivo do trabalho encontra-se focado na figura emblemática de Maria, os três últimos estágios de desenvolvimento da anima, dentro da psicologia de C. G. Jung, permitiram que a análise e interpretação das imagens selecionadas, tivesse, também, esse aporte teórico para maior aprofundamento dos processos criativo e simbólico dos artistas associados às obras, atuando como elemento suplementar, para a análise e interpretação de seus conteúdos.

Para o segundo estágio a obra selecionada foi *Virgem com Criança e Anjos*, de Jean Fouquet (c.1420-c.1481), trata-se do painel direito do Díptico de Melun, de c.1450, aproximadamente. A pintura foi feita sobre madeira, nas dimensões de 94,5 centímetros de altura por 85,5 centímetros de largura. Encontra-se no Musée Royal (Antuérpia).

Para o terceiro estágio a obra selecionada foi *Virgem e o Menino em Frente a um Guarda-Fogo*, c. 1425/30, atribuída a Robert Campin (ou Mestre de Flémalle – ativo de 1406 a 1444). A pintura foi executada em óleo e têmpera sobre madeira, mede 63 centímetros de altura e 49,5 centímetros de largura e pertence à National Gallery, Londres.

No quarto estágio, a obra considerada foi a *Madona Litta*, de cerca de 1490-1491, atribuída a Leonardo da Vinci (1452-1519). A pintura foi realizada em têmpera sobre tela, e mede 42 centímetros de altura e 33 centímetros de largura, provavelmente pintada em Milão para onde o artista se mudou em 1482. Encontra-se no Museu de Hermitage, São Petersburgo, na Rússia.

Ao contextualizar a cultura renascentista, historicamente, pode-se afirmar que diz respeito a um novo comportamento do homem da cidade, a uma nova visão de mundo e da própria vida. A produção renascentista, corresponde às obras de artistas e intelectuais, que retratam essa nova postura e constituem seu meio de difusão e desenvolvimento.

Ao diferenciar a cultura e a produção desse período, amplia-se a visão de que o Renascimento possa estar associado a apenas uns poucos *grandes homens*. Trata-se da formação de uma nova sociedade urbana, com novos valores burgueses, mas sob valores cristãos.

O Renascimento italiano, resultado da expansão econômica e demográfica dos séculos XII e XIII, adveio das cidades que prosperaram no centro e no norte da Itália, como: Florença, Ferrara, Milão e Veneza. Abrangeu também, as camadas urbanas da Europa Ocidental entre os séculos XIV e XVI, quando houve a retomada dos valores da cultura greco-romana, ou da cultura clássica, e a rejeição da escolástica medieval, num período de transição das estruturas feudo capitalistas.

A literatura greco-romana, a história e a filosofia moral, objetivavam a criação de cidadãos – seres humanos livres e civilizados, com requinte e capacidade de julgamento. Uma das mais significativas rupturas renascentistas, em relação às tradições medievais, diz respeito

ao campo da história, que, segundo essa nova visão assumia uma ordem seqüencial, em três períodos: a Antiguidade, a Idade Média e a Idade do Ouro (ou Renascimento).

Norteados pelo humanismo, como corrente filosófica dominante, propunha o retorno ao ideário da Antiguidade, quando a literatura de Platão, Aristóteles, Virgílio, Sêneca entre outros autores, foi traduzida e difundida.

Esses estudos e as artes eram fomentados e apoiados pelas famílias mais ricas das cidades: como os Medici, em Florença; os Este, em Ferrara; os Sforza em Milão; os Gonzaga, em Mântua; os duques de Urbino: os Dogos, em Veneza e o Papado em Roma.

Fundamental para a produção intelectual e artística do renascimento, o mecenato era uma prática comum na Roma antiga. O protetor, era o que patrocinava e financiava a produção das obras, e, em troca pelo seu investimento tinha o prestígio social, o que contribuía para a divulgação de sua atividade empresarial ou da instituição a qual estava ligado.

Os mecenas italianos em sua maioria faziam parte da burguesia, enriquecidos com o comércio, o que conferia a produção advinda desse patrocínio a designação, de Renascimento Civil.

As produções advindas do mecenato do Papa e da nobreza, denominou-se de Renascimento Cortesão. O Papa Júlio II foi um dos principais representantes.

Neste contexto, houve a consolidação de uma nova sociedade, e, conseqüentemente, de novas relações sociais no dia a dia dos cidadãos, demandando novos comportamentos – no trabalho, na diversão, nos encontros nas ruas – e, nos tipos de moradia. Tratava-se de uma nova concepção de vida, posta em prática por uma parcela da sociedade, refletida e notabilizada pelas obras de arte, que se constituíram nos meios para sua difusão. Neste âmbito, para a concepção realista de um rosto ou de uma cena interior também cabia uma visão simbólica, suscitando do olhar do espectador reencontrar e recompor o segredo.

A recuperação dos valores da cultura clássica, não significou a aplicação direta desses conceitos a essa nova realidade. O *antropocentrismo* valorizado pelos gregos, tomou uma nova forma nos homens *modernos*, que passaram a encarar, o trabalho, a guerra, os amores, as contradições, as transformações, como fruto da ação humana.

O *racionalismo*, em que tudo pode ser explicado pela razão do homem e pela busca da comprovação, pelo experimentalismo, levou ao grande desenvolvimento da ciência no período.

O individualismo, encarado enquanto requisito para a tomada de decisão no meio social, foi acentuado como um dos valores, onde cada um se via responsável pelo encaminhamento de sua vida, refletindo as suas opções, e possibilitando a manifestação de seu ponto de vista nos diversos campos do conhecimento. Correspondeu também à emergência da burguesia e às novas relações de trabalho.

A natureza, enquanto manifestação divina, foi alvo de estudos, e o naturalismo elevou o espírito de observação do homem. O hedonismo, fomentou a capacidade do homem em criar o belo, pelo simples prazer por ele proporcionado, reagindo ao pragmatismo.

Outra característica é o universalismo. O *homem universal*, era aquele que desenvolvia todas as áreas do saber. Leonardo da Vinci é considerado o modelo, tendo atuado como: matemático, físico, pintor e escultor, e como estudioso da biologia humana.

No campo político, projetos eram elaborados para que o governante pudesse proteger e aumentar o seu poder. Havia disputas entre os Estados mais fortes: o Santo Império Romano-Germânico (sucessor do Império Romano do Ocidente, tinha como líder um príncipe de um reino ou do principado germânico), com o imperador sagrado pelo papa, escolhido entre os vários príncipes integrantes desse Império; o reino da Inglaterra e o reino da França, em fase de fortalecimento pela crise do sistema feudal, com o empobrecimento dos nobres e o enriquecimento da burguesia mercantil e financeira, permitindo a concentração do poder nos reis; o Papado; a Espanha, dentro de um processo de unificação nacional; e, uma modalidade de Estado em emergência desde o século XII, na Itália, das cidades independentes.

No norte e no nordeste da Itália, a burguesia tinha conseguido uma forma de governo que mostrava-se independente, tanto do Santo Império e do Papado. Formavam as ligas de cidades, para colocar um contra o outro, como uma estratégia para evitar dominação do Santo Império ou do Papa, ou mesmo de ambos.

Neste contexto, o campo das técnicas e dos projetos foi favorecido com invenções de máquinas, advindo as transformações. A partir do século XIV, a bússola e o astrolábio, conhecidos dos árabes, passaram a ser utilizados nas navegações, a imprensa, permitiu a

reprodução de livros, panfletos e desenhos, e, exigindo a atenção maior dos inventores, as situações de guerra, para as quais foram projetadas, armas, fortalezas e cidades.

Paralelamente, outra estratégia era utilizada pelos governantes como um atrativo para construir alianças, evitando os eventuais inimigos – a corte. Nela, conviviam e tinham a sua particular importância na consolidação do poder: os nobres, os burgueses nobilitados, os filósofos e os artistas.

Os filósofos instrumentalizavam os governantes sobre a arte de governar, os homens da corte, representavam a grau de importância do governo e opinavam sobre os assuntos de um modo geral, e os artistas atuavam sobre as emoções do público, ressaltando a imagem do governante – de magnificência, e de temor nas execuções públicas – sensibilizando-o para os interesses dos governantes, convencendo-o da força de seu líder.

Os artistas utilizavam para a isso, os recursos ao seu alcance, requerendo uma equipe, que dominava os vários campos das artes plásticas – o desenho, a pintura, a escultura, a arquitetura – e, de outras artes como a dança e a música. Utilizavam também, os fogos de artifício e as máquinas, como recursos ilusórios na cenografia.

Dentre esses Estados, o poder exercido pela Igreja tinha características diferentes, uma vez que seu poder se estendia para além do território sob sua jurisdição, tratava-se do poder político espiritual, exercido sobre quase todo território europeu.

Desde a Idade Média, a Igreja havia conquistado um espaço sobre o cotidiano das pessoas, em todos os grupos sociais. A morte, e o que viria depois dela, como um temor central, conferiu à Igreja em sua função religiosa, o papel de dar a todos a segurança necessária. Essa função eminentemente espiritual, se manifestava também no plano político – na coroação dos imperadores e nas reprimendas aos governantes. As guerras, também encontravam justificativa na defesa da fé. No plano intelectual, atuou também, como a guardião da Cultura da Antiguidade, num mundo em que o analfabetismo era praticamente geral, até na nobreza.

Com o fortalecimento dos reinos independentes no Renascimento, a Igreja por sua atuação nos aspectos descritos, buscou também se fortalecer, aliando-se a alguns Estados da península italiana contra os imperadores do Santo Império Romano-Germânico. Buscou interferir nas questões relativas às cidades italianas; e, a partir do século XVI, estendeu a sua

atuação indo de encontro aos infiéis a serem conquistados – das Américas e do Oriente – e, aos hereges, particularmente aos protestantes, da Alemanha e da Inglaterra.

Sob o modelo militar a Igreja criou a Companhia de Jesus, para atuar como missionários, na conversão dos infiéis, em seus costumes e crenças, bem como, na educação das elites, nos colégios. Também exerceu influência junto às cortes, em vários campos: atuando nos confissionários, aconselhando os reis e nobres, e, como mestres na arte dos espetáculos.

No que se refere à arte, no século XV, há a conciliação entre o simbolismo e o realismo na descrição e na representação pictórica da figura real, a exemplo da figura do monarca, onde sua função pública e virtudes privadas, não poderiam estar dissociadas de sua presença física.

A maior aproximação da pessoa privada com relação ao papel da pessoa pública veio suscitar o sentimento de congruência com a realidade perceptível, o que corroborou para que a realidade representada pudesse estar em conformidade com o espírito, ou que a configuração dos detalhes refletisse a idéia.

Algumas práticas contribuíram para o refinamento nos procedimentos de análise do real: a prática da dissecação, o hábito da confissão, a correspondência privada, a difusão do espelho, e a técnica da pintura a óleo. Mas as peças de um *quebra-cabeça* não formam a figura em sua totalidade por si mesma, há que se ter uma idéia sobre ela. É necessário, portanto, o elemento simbólico que inspire o pensamento, configurando-lhe e decifrando-lhe os segredos.

O número crescente de retratos de doadores, nas igrejas e nas capelas familiares, buscava conquistar a proteção divina, com sua presença física no ambiente sagrado, junto à Virgem com o menino Jesus ou dos santos. Eram também recursos para perenizar o rosto e o nome, e com isso também dão conta de preciosas informações sobre o cenário cotidiano, e os utensílios do espaço íntimo do modelo, onde o orgulho familiar se sobrepõe ao profissional, uma vez que denotam, também, o sucesso profissional.

Há igualmente o acesso, pelo imaginário, ao espaço interior, individual, fruto do encontro do pintor com o seu modelo, e, mesmo que já desaparecidos, suscitam outros olhares pessoais, em outros tempos, ao se fixar o olhar sobre a obra.

Numa circunstância propícia ao enigma, os objetos informam, e o retrato não é inocente. As variações na abordagem da intimidade da obra, nem sempre corresponderão ao pensamento simbólico de uma sociedade distante de realidade presente, ou por estarem intencionalmente velados pelas pessoas envolvidas, ou por refletir uma atitude da época em questão, onde, *multiplicar os símbolos que só se esclarecem por sua relação mútua, velar o sentido pela insistência nos detalhes, dissimular o verdadeiro nas dobras do belo são preocupações elitistas de um meio de esnobes cultivados.*(DUBY, 1990, p.557)

Por outro lado, essa abordagem do indivíduo em sua singularidade, e, a partir de novos meios de expressão, também oferece caminhos para se tentar ir ao seu encontro. Como fontes públicas e fontes privadas, dão conta de como se viam e como eram vistos por seus contemporâneos.

Nudez e vestimenta são indícios dessa abordagem. O homem em sociedade era um homem vestido, e, o nu remetia ao estado natural do homem, na dimensão do que é selvagem e, do que é desejo. Portanto, o vestuário demarcava a convivência social, no que se refere aos papéis e lugar que ocupavam, por exemplo, nas procissões isso era denotado pela cor usada pelos participantes: *Mantido em seu lugar, na posição que lhe é destinada pela providência, cada indivíduo participa da harmonia do corpo social, seja ele poderoso ou miserável: teoria de uma ordem intangível sob o olhar divino, e da qual o vestuário é a expressão.* (DUBY, 1990, p. 561)

Nas mulheres públicas, a sua função social se impunha, refletindo-se na sua representação pelo vestuário. Como um filtro, reduzia a sua aparência ao signo, ocultando a sua dimensão privada. O mesmo ocorria com o aparato das burguesas, ultrapassando inclusive o orçamento familiar, constituindo-se desde pedras ou de pedrarias costuradas, ao uso de peles, cordões de ouro trançados, e estrelas de prata. Mas, esse aparato que inspira a sedução e a conquista, no entanto, deveria estar acompanhado da atitude discreta, do pudor e do o recato.

Num contexto em que as aparências eram levadas em conta, se uma pessoa estivesse corretamente vestida e demonstrasse fluidez de linguagem, poderia circular entre as classes, o que tornava possível forjar uma imagem e um passado aceitável.

O vestuário, como sinal e código oferecia distinções (origens militares, familiares e políticas) e, enquanto discriminador social, também denotava as fases da vida: na infância, o

cinzento; na juventude, seguia-se a moda; e, na maturidade e na velhice havia o predomínio das cores desbotadas. A linguagem da cor, advinda do simbolismo místico e erudito, denotava as representações moralizadas, tanto de domínio público quanto de ordem privada, para um só ou para os eleitos: segredos, provocações, adivinhações, sofrimentos de amor, entre outros.

A nudez, numa outra vertente, não mais relacionada ao homem selvagem, ou à dimensão dos desejos, é a nudez relativa à cultura cristã: a de Adão, como criação de Deus e a de Jesus em suplício – a nudez plena do corpo virgem e a nudez da dor e do corpo martirizado. A moralização da nudez passava também pelo controle sobre o corpo, chamava a atenção para os excessos, e o conseqüente desvio do que é essencial, o espírito. A medicina e a moral se associavam na recomendação de uma vida corporal ajustada à interioridade. Mas na prática, os cuidados com o corpo disciplinavam e submetiam a própria natureza: construída pela cultura, a mulher devia parecer lisa e agradável, submetendo-se a seções para arrancar os seus pêlos.

Longe das mulheres comuns, e das recomendações moralistas, Agnès Sorel construiu sua imagem segundo critérios considerados de artificialidade, posando com seio nu, a tez pálida de alvaiade e sobrancelhas depiladas, para a obra *Virgem com criança e anjos*, de Jean Fouquet.

Ambas as posturas refletem o enfoque renascentista de estar no mundo: a *visão espacial da felicidade* e a *visão profunda de uma caminhada interior*. O apego à vida com tudo o que ela podia oferecer, onde a beleza e a juventude eram consideradas a sua culminância, e, a fonte da vida, o espírito e a vida eterna. O prazer dos sentidos também se constituía no meio para a reforma espiritual, operada na vivência cotidiana, na visão do espaço a partir do que estava mais próximo, e na visão do próprio corpo, e não pela peregrinação por mundos distantes. (DUBY, 1990, p.597-598)

Evidenciava-se, na representação simbólica a situação do ser humano no espaço – seja pelo gestual e liberdade de movimentos das figuras, seja pela composição dos planos, seja pela precisão nos detalhes, seja pela ilusão de profundidade –, funcionando como uma simulação do real, atendendo a um determinado público, para o qual a imagem transitava entre o profano e o sagrado, na medida em que lidava com *os caracteres físicos e culturais da percepção*.(DUBY, 1990, p. 600)

Essas ambigüidades, contemplando tanto a profundidade religiosa quanto uma visão secular da humanidade, enfatizam a perspectiva como se fosse a representação da realidade e invenção da Renascença. Mas esta se constitui num indício, considerando-se que toda arte é ilusão. Esse tipo de representação do espaço denota um tipo de visão de mundo, na qual a sua essência pode ser revelada. As rápidas transformações havidas na sociedade, talvez requeressem que o indivíduo, pudesse de alguma forma, situar-se com relação aos demais, como também, na dimensão do tempo, gradativamente representado, no distanciamento do horizonte, local do tempo distinto do atual.

O nu feminino e masculino, em gloriosas deusas e deuses, celebrava, a beleza, enquanto que, a moderna Afrodite, na figura da Virgem Maria – templo imaculado de beleza – era configurada de maneira rotunda e colorida, denotando vida e saúde a ser venerada, ao mesmo tempo em que, para os teólogos em sua misoginia, nas mulheres encontrava-se a origem do mal no mundo.

Essa maternidade sadia – da Madona com a criança roliça em seu colo – exaltando o ideal materno, também denotava o cotidiano, uma vez que a maternidade se constituía na imagem familiar comum daqueles tempos, em que pouco se sabia da saúde da mulher e da criança, e, portanto, havia uma mortalidade considerável de parturientes e de recém-nascidos, levando às mulheres em idade fértil a estarem constantemente grávidas ou amamentando para garantir a sobrevivência da prole. Para as ricas, que contratavam as amas-de-leite para alimentar os seus bebês, a gravidez era ainda mais freqüente, exercendo uma das funções primordiais da mulher, cuja fertilidade era condição fundamental para a eleição de uma futura esposa.

Economicamente, as filhas eram um fardo, e a possibilidade de produzir herdeiros, era um dos seus legados ao futuro esposo, além do dote que a família da noiva lhe pagava, para que pudesse desposá-la. A vinculação conferia à mulher um lugar na sociedade, que passava a ser considerada, como: filha, esposa, viúva ou irmã de alguém. As solteiras e disponíveis não tinham grande perspectiva nesta sociedade.

O romance de *Romeu e Julieta* trouxe a idéia burguesa de associar o amor ao casamento. As condições da vida doméstica haviam se modificado também, permitindo que o relacionamento do casal se desse sob outras condições. Sem tantas batalhas para manter os homens distantes de seus lares, era compreensível que, por passarem mais tempo juntos,

devesse ser minimamente agradável. A burguesia pretendia entregar-se ao amor cortês, e ao prazer, mas isentando-se do peso do pecado.

As senhoras, alvo de adoração, deveriam ter certas qualidades que despertassem os sentimentos de seus admiradores. Precisavam ser: *espirituosas, educadas, lidas, versadas em política e nos fatos cotidianos*, ou simplesmente, serem *companhias divertidas* (ACKERMAN, 1997, p. 108)

No âmbito da configuração das emoções, a eleição de determinadas cores detinham um valor simbólico, inerente aquele momento, sendo hoje, particularmente inacessível. Até que ponto a convenção simbólica estaria pautada na vivência dos que se encontravam nela envolvidos, na situação representada pelo artista, ou, até que ponto a representação estaria influenciada pelo imaginário do artista, para usar aquela convenção como elemento associado às figuras representadas?

Substratos do conjunto de sentidos, pelos quais os artistas foram afetados, e, advindos de seu mundo exterior e interior, os quais procuravam dominar/interpretar, as configurações refletem mais do que é configurado, a exemplo dos anjos vermelhos e azuis de Jean Fouquet, ou, dos inúmeros objetos simbólicos, inscritos na intimidade burguesa de Robert Campin (os quais assumem um papel de destaque com a mesma grandeza que a Virgem e o menino), ou as nuances de claro-escuro ou as montanhas que remetem as nuvens na paisagem que se descortina pelas janelas, na obra de Leonardo da Vinci, a Madona Litta. Tais indícios talvez tenham perdido o real sentido através dos tempos, mas instigam a compreensão, mesmo sob um olhar contemporâneo.

A visão da mãe que esses artistas tinham, por sua vivência pessoal, ou por se constituírem, neste período, atentos observadores da vida pulsante ao seu redor, e mesmo das pessoas em seu humanismo, não deveria diferir da visão que se tem hoje, onde a mãe tem grande intimidade física com o seu filho, ao embalá-lo, acariciá-lo e alimentá-lo. A mãe na fase inicial da vida de uma criança; é alimento, calor e segurança. O seio é vida, é suavidade, é cheiro, é extensão do corpo do bebê, é auto-estima, é totalidade amorosa, que, com o tempo – esse universo único mãe/filho – irá se tornar distinto, por constituir-se de seres distintos. Na vivência do amor adulto, o caminho se dá inversamente: os amantes, dois seres distintos, vivenciam a totalidade amorosa, tornando-se um só universo.

O que se poderia dizer sobre o amor religioso, ao projetar nos céus as figuras dos anjos, dos santos, e da mãe, à semelhança dos habitantes terrestres? Com eles, construíram-se pontes para adorarmos a Deus, e, não existe ponte maior do que a erguida pelo sentimento, e dentre eles, o amor.

A adoção e a redefinição dos símbolos e dos rituais pagãos, particularmente, no que se refere ao culto da deusa, ao longo da história, embora tenha assumido a versão do deus paternalista, a versão da deusa maternal e nutriz matem-se presente no imaginário da humanidade, indiferente ao tempo e ao espaço.

Esse amor religioso vai ao encontro da terrível solidão humana, da necessidade de pertencimento, de ser especial aos olhos de alguém, de ser protegido de todo o mal, e de ser perdoado em suas falhas humanas.

Para abordar o estilo pictórico presente na obra de Jean Fouquet e de Robert Campin, não se poderia deixar de fazer referência ao final do período anterior, a Idade Média, uma vez que, foram considerados como representantes, do que se denominou como gótico tardio:

A denominação *Gótico Tardio*,[...] não faz justiça aos seu caráter especial, embora o termo seja em parte justificável, pois indica, por exemplo, que os criadores do novo estilo em Flandres (ao contrário de seus contemporâneos italianos) não rejeitaram o Estilo Internacional; pelo contrário, tomaram-no como ponto de partida, de modo que a ruptura com o passado foi menos abrupta. (JANSO e JANSO, 1996, p.170)

Na Idade Média não havia percepção de que era distinta da Antiguidade Clássica, o passado baseava-se na designação *a.C* e *d.C*, ou seja, a noção histórica passava pela religiosidade, e, nesse contexto a tradição era aceita e desenvolvida, mais do que estudada e interpretada, sob diversos enfoques.

No Renascimento, houve o deslocamento do plano divino da salvação, para as ações humanas, onde se desenvolveu uma nova autoconsciência e autoconfiança, baseadas nos conhecimentos de línguas, de literatura, de história e de filosofia, aplicados num contexto secular, além do religioso.

Continuavam as construções de grandes catedrais no século XIV em diante, mas não se constituíam mais a principal aplicação da arte. As cidades foram se convertendo em centros de comércio, onde os burgueses se tornavam, paulatinamente, independentes do poder da Igreja e dos senhores feudais. Os nobres também não viviam mais em palácios fortificados,

mudavam para as cidades em busca do conforto, de luxo requintado, e, para exibir a sua riqueza nas cortes. Embora não se possa generalizar, o gosto passou a tender mais para o refinamento do que para a grandiosidade.

No campo da arte não se objetivava reproduzir simplesmente as obras da Antiguidade, mas pautar-se nelas, e até superá-las. Não se tornaram neopagãos, mas buscaram harmonizar a filosofia clássica com o cristianismo. Na arquitetura, por exemplo, construíam igrejas católicas e não pagãs, mas baseadas no estudo das estruturas clássicas, ou seja, transitavam sobre o paradoxo: de renascer a Antiguidade, mas para erguer o Homem Moderno, confiando nas suas próprias evidências.

A pintura renascentista acredita-se que advenha das pinturas de Giotto, e de seus contemporâneos, ainda no século XIV. Mais um século depois, é que, independentemente, em Florença e nos Países Baixos, há a formação de um novo realismo, onde o mundo visível refletido na pintura ultrapassa os limites do Gótico Internacional. Talvez por isso, a pintura florentina de cerca de 1420, seja denominada de *gótico tardio*. Essa denominação, como foi dito, aplica-se melhor ao estilo em Flandres, onde não rejeitaram o Estilo Internacional, acarretando uma ruptura menos abrupta no norte do que a do sul, entretanto, os grandes mestres flamengos também foram admirados, por seu intenso realismo, na Itália, tanto quanto em seus países de origem.

Esse intenso realismo dos mestres do século XIV deveu-se ao fato de pintarem observando a natureza, e, com isso, desenvolveu-se a arte retratista. A observação dos detalhes associada à leveza da narrativa foi, gradualmente, combinando-se com a influência italiana.

Como a corte papal, nesta época, encontrava-se em Avignon, no sul da França, esta era o centro da Europa, e as idéias e estilos franceses tinham grande penetração. Porém, a Igreja latina, por se constituir numa unidade, possibilitava a ampla circulação das idéias e dos artistas, sem haver a rejeição pelo que poderia ser *estrangeiro*.

É neste sentido que o espírito dos mestres nórdicos, no século XIV, permanecia fiel à tradição, refletindo-se também na pintura, apesar das inovações dos irmãos Van Eyck, configurando imagens, ainda que, sem a observância das regras matemáticas ou da perspectiva e da anatomia científica.

Dessa forma, havia simultaneamente, neste século, a convivência de uma arte que remetia à arte medieval, e outra, cujos artistas praticavam uma arte da *era moderna*. Sendo que ambas compartilhavam das mesmas questões sobre a imagem pictórica, no que se refere à fidelidade à natureza, à riqueza de detalhes, denotando a acurada observação. (GOMBRICH, 1999, p. 273)

Com a invenção da imprensa, e, paralelamente a impressão de imagens, possibilitou a ascendência da arte renascentista italiana sobre a arte medieval do norte, sendo superada pelos grandes mestres.

Jean Fouquet (c.1420-c.1481)

As duas abordagens mencionadas não se desenvolveram desconhecendo a orientação de uma, e de outra. Jean Fouquet, por ter visitado a Itália na juventude, teve o aprendizado na Itália refletido na sua arte. Obteve com isso figuras calmas e esculturais, situadas em um espaço real, porém a sua maneira de pintar diferia dos italianos: demonstrava especial interesse pela textura e pela superfície, seja: da pele, da pedra, do pano, entre outros elementos compositivos, a exemplo da tradição nórdica de Jan van Eyck.

Provavelmente estudou pintura em Paris, o que lhe conferiu um estilo dentro da tradição francesa do gótico internacional, e remetendo-se aos pintores Piero della Francesca, Masaccio e Fra Angelico, desenvolveu um novo estilo, que contemplava; as fortes tonalidades cromáticas do gótico, a perspectiva e a volumetria italianas, e o naturalismo dos artistas flamengos. Como artista consagrado, realizou retratos e ilustrações; como o retrato do papa, Eugênio VI e, as ilustrações de um Livro de Horas, para Etienne Chevalier, o tesoureiro real, para o qual trabalhou durante dez anos. Neste período, pintou também para a igreja de Notre Dame de Melun um díptico, no qual, de um lado, havia a figura de Etienne Chevalier, acompanhado de Santo Estêvão, e, de outro, uma Madona – *A Virgem com a Criança e Anjos* – com as feições de Agnès Sorel, amante do rei Carlos VII, a quem Chevalier também amava.

O mestre de Flémalle ou Robert Campin (c.1375 - c.1444)

O artista conhecido como o Mestre de Flémalle, provavelmente teria sido Robert Campin – o maior pintor de Tournai, onde nasceu e morreu –, permaneceu ativo de 1406 a 1444. Fez parte da tradição franco-flamenga do Estilo Internacional, mas com variações

pictóricas que denotam um tratamento espacial diferente. Suas obras apresentam as características inerentes à realidade: *profundidade ilimitada, estabilidade, continuidade e inteireza*. Sob esforços exagerados, seus objetos têm: forma, tamanho, cor, textura, luz e sombra, que os identifica precisamente. (JANSON e JANSON, 1996, p.171-172)

A característica marcante de suas obras é a representação do universo íntimo do burguês flamengo. Mesmo sob a temática religiosa – da Virgem Maria amamentando o menino Jesus – concilia um cenário simbólico em um ambiente cotidiano, sem banalizá-lo e torná-lo destoante. Utiliza-se de um recurso que é conhecido como *simbolismo dissimulado*. A casualidade de um pormenor pode conter a mensagem simbólica medieval, que, ao transitar no mundo cotidiano das pessoas, permite uma relação diferente entre o espectador e a temática da obra.

O realismo e o simbolismo tidos, usualmente, como opostos, em suas obras perdem essa dimensão conflituosa, tornando-se interdependentes. Para ele é a realidade cotidiana que é “divinizada”, e, essa espiritualização reflete a atitude reverencial do artista com relação ao universo físico, considerado como *um espelho da vontade divina*. Os elementos compositivos são igualmente ricos de pormenores, tanto quanto às figuras sagradas. Sob o ponto de vista simbólico tudo merece a atenção do espectador. (JANSON e JANSON, 1996, p. 172)

O Renascimento italiano de Leonardo da Vinci (1450-1519)

Nas primeiras décadas do século XV, na cidade mercantil de Florença, onde nascera Giotto, surgiu um grupo de artistas que procurou romper com as idéias do passado: em vez, das delicadas figuras do Estilo Internacional, foram adotadas as figuras maciças; as curvas fluentes foram substituídas por formas angulares, denotando a aparência de estátuas (como se pudessem ser tocadas). Assim, foram forjadas as características da pintura renascentista italiana: *contornos ousados, perspectiva clara e um domínio do belo corpo humano* (GOMBRICH, 1999, p. 240)

Estas novas possibilidades trouxeram a idéia de que, a arte poderia representar a história sagrada numa versão que remetesse ao mundo real. Não era considerada como um fim em si, os artistas tinham em mente tocar o espírito daqueles que a contemplava, dando maior significado ao tema abordado. Ocorreu em toda parte, portanto, uma busca de novos recursos e efeitos, o que veio assinalar a real ruptura com a pintura da Idade Média.

Com a nova importância alcançada pelas cidades, os seus artistas, artesãos e artífices, formaram as corporações. Estas defendiam os seus direitos e privilégios, assegurando-lhes o mercado para a sua produção. Mas, para ser admitido em uma delas, o artista tinha de demonstrar competência sob certos padrões, mostrando-se mestre em seu ofício.

A grande oferta de trabalho criou um desejo de superação entre os artistas. As grandes descobertas – da perspectiva e da anatomia do corpo humano –, a exploração dos mistérios da natureza, criaram a ambiência propícia, para a quebra de preconceitos e a ascensão dos artistas, passando a não ser mais considerados como meros trabalhadores manuais ou artesãos, mas como portadores de dons especiais.

O processo de criação era o fator que os diferenciava. Antes o *criar* era um atributo divino, e opunha-se ao *fazer*. Acreditavam na origem divina da inspiração, levando em conta os aspectos subjetivos de verdade e beleza, mesmo diante das regras estabelecidas e reconhecidas desde o Pré-Renascimento, como a da perspectiva, acarretando com isso a ausência de bases sólidas para *um estilo de período*. Assim a arte fragmentou-se em *escolas diferentes*, evidenciando-se a individualidade. (JANSON e JANSON, 1996, p. 207)

É no final do século XV e primeiras décadas do século XVI, no mais famoso período da arte italiana, também o período dos mestres mais famosos, que Leonardo da Vinci se destaca entre tantos.

Leonardo da Vinci nasceu numa aldeia toscana. Aos 30 anos, após ter concluído o seu aprendizado com Andrea del Verrocchio, deixou uma pintura inacabada em Florença e foi trabalhar como engenheiro militar, arquiteto, escultor e pintor, em Milão, em 1482. Sua formação foi ampla e sólida. Consistiu em: técnicas da fundição e outras áreas metalúrgicas; preparação de quadros e estátuas; estudos de nus e de modelos vestidos; estudos de plantas e animais interessantes para serem incluídos em obras; teve fundamentos sobre *a óptica da perspectiva* e sobre o uso das cores. (GOMBRICH, 1999, p. 293)

Por ser um artista florentino, não teve formação acadêmica, e via a função do artista como a de um explorador do mundo visível, o que deveria ser posto em prática de maneira ampla, intensa e precisa. Diante dos problemas que encontrava, procurava realizar algum experimento para elucidá-lo. Tinha especial curiosidade pela natureza, e neste campo, foi um dos primeiros a tratar do crescimento da criança no ventre materno. Investigou sobre as ondas

e as correntes; analisou o vôo de insetos e pássaros; analisou a forma das nuvens e das pedras; observou o efeito da atmosfera sobre a cor dos objetos que se distanciavam. Todo esse conhecimento também lhe serviu como base para a sua arte.

A pintura, não concluída deixada em Florença, foi a *Adoração dos Magos*. Sua configuração, já sinalizava para o que viria depois, uma vez que, as figuras não apresentam contornos, *mas sim corpos tridimensionais que se tornam visíveis, em graus variados, através da luz*. Esse método veio a se chamar de *chiaroscuro*, (ou claro-escuro), nele a tridimensionalidade vai se formando por meio de graus variados da luz incidindo sobre os corpos, sugerindo-lhes os contornos. Nesse caso as formas assumem uma atmosfera suave, conferindo uma *continuidade emocional*, compatível com a cena, por se tratar da visita a um recém-nascido divino. (JANSON e JANSON, 1996, p.208)

Leonardo da Vinci era considerado estranho e misterioso, muitas de suas anotações eram escritas da direita para a esquerda. Não se sabe exatamente a razão para isso. Talvez, por ser canhoto ou por temer que as suas descobertas pudessem ser consideradas heréticas, ao serem divulgadas, ou, simplesmente, porque advinham da pura curiosidade sobre o mundo visível. Havia na época o interesse, entre os artistas, de que a pintura se tornasse uma *Arte Liberal*, onde corpo e mente, tinham igual importância. O fato é ele que deixou várias obras inconclusas, porque reservava para a si mesmo a decisão de entregá-las, e isto ocorria, só quando estivesse satisfeito com o resultado de seu trabalho.

Desperdiçou muito de seu tempo entre Florença e Milão, e depois em Roma, a serviço de César Borgia. E, finalmente a serviço da corte de Francisco I, na França, onde morreu em 1519, em Cloux, nas proximidades de Ambroise.

6.1 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS:



Virgem com Criança e Anjos de Jean Fouquet (c.1420-c.1481)

Análise Iconográfica

Para a análise pré-iconográfica da obra *Virgem com Criança e Anjos* (c.1450) de Jean Fouquet, foi feita uma tabela (Anexo 1), elaborada segundo os pressupostos da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand conforme Pitta (2005, p. 18-36). Essa imagem remete-se ao segundo estágio da *anima*, ou a que simboliza a *anima* no plano romântico e estético, envolvendo também os elementos sexuais.

A análise iconográfica considerou os elementos convergentes ao longo dos achados, em consonância com: o texto sobre a *Alma do Mundo*, do ponto de vista da mariologia, de Gilbert Durand; à simbologia mariana; os cânones da arte renascentista; o contexto da obra e do artista; e, os elementos que remetem ao mesmo significado –, o que Gilbert Durand (1982, p. 75) denomina como, *constelações*.

As características que remetem à luz e à pureza, presentes na brancura da pele e da capa, contrastando com o vestido negro, denotam a assimilação da divindade solar, reforçada: pela verticalidade das figuras, pelos anjos, por se encontrar entronizada e coroada. Contudo, detém as qualidades da divindade lunar, presentes: no negro (noturno) do vestido; na profusão das pérolas (símbolo lunar ligado à água); nas formas circulares (da coroa, dos elementos decorativos do trono, dos seios, das cabeças dos anjos e da criança), bem como, na estrutura espiralada da composição das figuras principais representadas, e, no arranjo e na interação visual com as cores frias e quentes dos anjos, levando a uma alternância visual a partir da imagem (de *visualização e ocultamento*). Torna-se sugestivo, na medida em que se verifica que as cores – azul, vermelho e branco – remetem às cores da França, onde o branco se constitui na cor da realeza.

Esta abordagem ambígua das figuras de ascensão, como a dos anjos, remete à estrutura mística do regime noturno, corroborando com a idéia do eufemismo praticado ao representar a Virgem Maria com o Menino Jesus, sob a imagem da amante do rei, e amada do patrocinador da obra, e, isto sob a visão do artista.

Outros elementos são relevantes à análise:

- a presença do quadrado, no espaldar do trono, reforçando o pouco dinamismo da composição, dentro do simbolismo da interrupção ou da pausa. A estagnação denotada em outros elementos da obra, também remete à *estabilização na perfeição* conforme Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 750). Seria esta perfeição, a da beleza da modelo?

- a presença do triângulo, na estruturação da imagem central, dentro de uma triangulação em que o artista situa a cabeça da modelo no ângulo superior, a criança no ângulo lateral direito, e, no ângulo esquerdo posicionou uma das mãos. Interligando e delimitando esse espaço compositivo, o artista posicionou uma capa branca, que projeta toda essa área para frente. O triângulo também se faz presente nos trevos da coroa, remetendo à simbologia da Trindade cristã:

um só Deus em três Pessoas que só se distinguem entre si enquanto relações opostas, e não por sua existência ou essência, e às quais são atribuídas, respectivamente, as operações de poder, o Pai, de inteligência, o Verbo, e de amor, o Espírito Santo. (CHEVALIER e GEERBRANT, 2006, p. 908)

Seria, também, a metáfora da relação triangular vivida pelos personagens da realeza?

A partir da análise desses elementos, verificou-se o caráter ambíguo da imagem, ao remeter à *Maria Lactans*, à simbologia da vida e da sabedoria do leite. A Virgem representada

denota ausência de movimento e, certa instabilidade no posicionamento da criança em seu colo. Esta abordagem do tema, não condiz com o fato de que a vida é movimento, e o movimento neste caso deveria ser de acolhida a afetividade, e não de estagnação, de hesitação, ou de instabilidade tanto da criança, quanto pela profusão de anjos (dentro da simbologia teriomórfica do fervilhamento de Gilbert Durand), reforçada pela quantidade, posicionamento, uso da cor, e pela volumetria.

A ambigüidade da imagem além de requerer a conciliação entre a expressão da vida e da morte, também vem requerer a conciliação do sagrado com o profano, considerando a sensualidade exuberante da exibição do seio da modelo, Agnés Sorel – amante do rei Carlos VII e amada também por seu tesoureiro, e patrocinador da obra, Etienne Chevalier –, em uma representação da divindade católica que é uma Virgem. O que nos remete ao conceito inicial da virgindade celebrada no ritual do *hieros gamos*, como força criadora, e não fundamentado na vivência da sexualidade na realidade objetiva. Essa suposição se dá, pela reduzida participação interior, verificada pela alienação dessa sensualidade, expressa na representação da figura feminina. Neste caso, essa sensualidade seria *o que flui nela e da qual ela é escrava; o corpo e a psique da mulher não passam do veículo para manifestações de vida*, conforme Feuerstein (1994, p. 74)

A partir desse pressuposto, como não haveria participação efetiva da figura feminina na expressão dessa sensualidade, a imagem personificaria a virgindade do ponto de vista espiritual. A Virgem acolhe comedidamente a criança, não a leva ao seio, nem prenuncia um gesto que sinalize para ele.

À época da elaboração da obra, a nudez denotava a natureza do ser humano, e o traje remetia à identidade e à classe social a que pertencia o indivíduo. A nudez do seio de Agnés Sorel, associada ao fino, porém austero, traje em que foi retratada – apesar da riqueza da coroa e do trono –, e à expressão facial, remete à tradição cristã, da queda de nível pelo pecado original, e à descida ao mundo inferior após a morte, mais do que à estética da nudez renascentista, numa perspectiva eminentemente naturalista. Considera-se para isso as raízes medievais da arte de Jean Fouquet, mais fortes do que o seu contato com a arte italiana, e ao fato de que a obra foi feita em homenagem à amante de um rei e talvez do próprio Chevalier, recém falecida.

Quanto à nudez explícita da criança, ao representar o menino Jesus, deve ser considerada a partir da tradição bíblica, *como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não oculto*, trata-se da representação do Cristo encarnado e, sob a forma humana. Diferentemente dos anjos, que, embora apresentem características físicas semelhantes ao menino, não apresentam o sexo visível. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p.645)

O destaque para o dedo indicador (índice) da criança, contém a simbologia da vida, *é o dedo do senhor da palavra*, e, é também o dedo de Júpiter (ou o dedo de Deus).

Interpretação Iconológica

Gilbert Durand, ao falar da *Alma do Mundo*, do ponto de vista da mariologia, estabelece como segunda característica a sua participação em dois princípios antagônicos e paradoxais. As duas instâncias – uma boa e outra má – são dotadas da atividade motriz contida no mito do Amor. Essa atividade, segundo Moreau citado por Gilbert Durand (1995, p. 93), trata-se do *idealismo dinâmico de Platão*, e diz respeito à experiência da identidade, ou a *nostalgia da inacessibilidade que constitui a Beleza Alheia*. Neste caso, a formatividade da imagem da Virgem Maria, sob a de Agnés Sorel, denotaria essa dualidade/pluralidade na configuração da Virgem, adotada pelo artista, a partir das motivações de seu mecenas.

A visão de Agnés Sorel para o seu amado, Ettiene Chevalier, talvez remetesse a imagem divina, por sua configuração da beleza, pela mão do artista, como um vestígio dessa divindade. Como rainha ou como mãe, assumia a perfeição e a regularidade do círculo ou da esfera (elemento recorrente na imagem). Segundo os princípios místicos, associados à matemática, remeteria ao simbolismo da alma perfeita, e, segundo à harmonia astronômica, a geometria circular visível, remeteria à dimensão superior angelical, sendo esta *Maria*, vista e configurada como a *Rainha dos Anjos*.

Os princípios de totalidade e harmonia também remetem ao de integralidade e ao do equilíbrio da saúde. Sabe-se que Agnés Sorel, morreu ainda jovem, supostamente envenenada, aos 38 anos, durante a quarta gravidez, em 1450, mesmo ano em que, acredita-se que a obra foi realizada, como uma promessa feita por Ettiene Chevalier após a sua morte.

O contraste do branco da pele da Virgem e da criança, e da capa, sobre o negro do vestido, remete à idéia de que após a noite pode-se vislumbrar um novo dia, ou de que à escuridão há uma nova luz, ou à idéia de que a morte pressupõe a ressurreição.

A volumetria nas figuras calmas e esculturais e a riqueza das diferentes texturas, seja: das pérolas, dos tecidos, dos adornos, das pedrarias, e, das fortes tonalidades cromáticas correspondem ao estilo pessoal do artista, que apela para os sentidos, como se as pessoas e os objetos pudessem ser tocados, o que reforça o grau de sensualidade vivenciado no contato com a obra.



***Virgem e o Menino em Frente a um Guarda-Fogo* (c.1425/30)**

Robert Campin (ou Mestre de Flémalle – ativo de 1406 a 1444)

Análise iconográfica

Se a análise fosse restringir-se à mera descrição, esta poderia ser a seguinte:

A obra *Virgem e o Menino em Frente a um Guarda-Fogo*, c. 1425-30, atribuída a Robert Campin (c.1375 – c.1444) tem como elemento central uma figura feminina, aparentemente sentada em um banco adornado por dois pequenos leões, tendo a seu lado, sobre o banco, um livro aberto, sobre um pano azul em uma bolsa em tom violeta. No seu colo encontra-se uma criança, confortavelmente acomodada e apoiada pelo seu braço esquerdo. Encontra-se este, apoiado num móvel decorado com elementos em baixo relevo, tendo sobre ele, um cálice.

A criança olha para o espectador. Ela tem a mão direita pousada sobre o seu joelho esquerdo, encontrando-se levemente levantado, permitindo que se veja a sua genitália masculina. O braço esquerdo da criança encontra-se dobrado, e, com sua mão, faz um gesto, como se estivesse segurando uma flor invisível. Apóia-se, no braço esquerdo da figura feminina. A figura feminina tem o seio direito desnudo, e este, se encontra pressionado entre os seus dedos, e, do seu mamilo goteja leite. Seus cabelos são longos e ondulados, suas vestes são ricamente ornadas com pedrarias na bainha e pele nos punhos. Porta um anel na mão direita.

No piso em mosaico quadriculado marron e branco, se encontra um elemento octogonal parcialmente encoberto pelo panejamento das vestes da figura central. Esse piso segue até um banco triangular em frente à janela que se encontra aberta, permitindo visualizar o ambiente exterior ao recinto onde se desenvolve a cena principal da obra. Através da janela, pode-se ver uma cidade na qual se destaca uma igreja da mesma cor das vestes da figura principal. Em segundo plano, observa-se um caminho que segue através de uma pequena elevação sem que se veja o seu final. Num terceiro plano, dessa mesma paisagem, há novas elevações as quais se diluem, pelo distanciamento e pela atmosfera.

Voltando para o ambiente interno, ao lado da janela, há uma lareira protegida por um guarda-fogo circular, posicionado exatamente por trás da cabeça da figura feminina, o qual permite que lhe escape pela borda uma chama.

A atmosfera da cena é de intimidade, reforçada pela penumbra que reina em volta da figura principal.

Essa descrição seria de uma cena doméstica comum, na qual uma mãe amamenta o seu filho na intimidade do seu lar, no século XV, com a janela aberta, e com a lareira acesa atrás de si. Mas, a essa cena aparentemente comum, remete a outro contexto, o contexto simbólico religioso.

Neste contexto, nenhum elemento da cena pôde ser negligenciado, embora antecipadamente, se reconheça que parte de seu real significado poderá se perder na análise e na interpretação que se segue, considerando o distanciamento histórico, e o pouco que se conhece do artista que a idealizou.

Partindo da tabela (Anexo 2), segundo os pressupostos da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand conforme Pitta (2005, p. 17-36), observa-se no regime noturno,

particularmente na estrutura mística, entendida por Gilbert Durand não em seu sentido religioso, mas no usual, se considerará os aspectos da imagem que contenham *um certo gosto pela secreta intimidade*, passando pela *construção de uma harmonia*. (PITTA, 2005, p. 29-30)

Provavelmente, seja a estrutura do imaginário compatível com o *simbolismo dissimulado*, que permitiu ao artista, fugir da iconografia cristã tradicional para a abordagem do tema. Se, por um lado, o que se encontra representado na imagem pode ser apreciado, por um leigo, mesmo que tenha percebido alguns elementos inusitados, por outro lado, por inversão, pode levar a outros conteúdos de maior relevância para os partícipes da doutrina religiosa cristã.

Segundo Alberto Manguel (2001, p.79), o móvel em estilo gótico e o cálice, teriam sido *acrescentados no século XIX, por um restaurador demasiado zeloso*, o qual também teria ocultado por uma sombra *a genitália, demasiado humana, do Menino*. Segundo esse mesmo autor, esses fatos foram revelados recentemente, por meio de uma limpeza realizada na pintura.

Se isto for verdade, nem essas pistas estariam disponíveis, até recentemente. Portanto, a imagem instiga para que se penetre em seus segredos, e é o que pretende ser feito ao abordá-la em seus aspectos místicos, tendo em vista uma possível representação do terceiro estágio da anima, ou, aquele em que o amor é espiritualizado e elevado ao plano da devoção, como o da Virgem Maria.

O fato de que a estrutura mística possa nos remeter à *secreta intimidade* e à *construção de uma harmonia*, por inversão, permite percorrer os caminhos pelos quais artista construiu essa harmonia, secretamente, por meio dos objetos cotidianos de uma família burguesa na intimidade de seu lar, e, tendo como protagonista uma mãe que amamenta o seu filho. No entanto, parte-se da premissa de que essa mulher não é uma mulher comum, mas a Virgem Maria e a criança em seu colo, o Menino Jesus.

A Virgem Maria de Robert Campin, mesmo que à primeira vista possa parecer uma mulher comum, não é. Seu traje, além de apresentar uma riqueza de detalhes que não condiz com uma vestimenta cotidiana, foi elaborado sob dois tons de azul – um azul *profundo*, quase negro, e um azul muito próximo do branco, que Alberto Manguel (2001, p. 79) chama de *azul fantástico*. Remete também, ao azul da igreja representada na paisagem através da janela. Para

o artista, Maria é, a deusa do céu, do céu noturno e do céu diurno, com todo o seu esplendor, e é também a Igreja. Está igualmente comprometida com a Igreja, como sinaliza o anel em seu dedo, e, como preconizou Santo Agostinho, é a esposa, por meio de seu Filho, que é também o próprio Deus, encarnado.

Como deusa, Maria tem uma auréola por trás de sua cabeça emoldurada, por seu cabelo longo e ondulado. Por inversão, essa auréola é representada pelo o guarda-fogo, em forma circular com uma chama da lareira em sua borda, tornando-se assim, uma auréola flamejante, denotando também a presença do Espírito Santo. Seu cabelo longo e ondulado remete ao simbolismo das Grandes Mães, oscilando entre o aquático e o telúrico.

Como Grande Mãe, acolhe o seu Filho, que, com a mão esquerda esboça um gesto. Com a direita concretiza-o, aproximando o dedo médio do polegar. O gesto apresenta variações entre os dedos, indicador e o médio, com o polegar, mas em ambos os casos, o seu significado está relacionado ao ato de argumentar ou de expor.(CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 590)

A sua genitália visível, pela triangulação entre a perna e o polegar da Mãe, denota a natureza humana do Deus encarnado.

Próximo ao Menino se encontra o seio da Mãe, que goteja o leite, confirmando *um dos aspectos da humanidade de Cristo* conforme Manguel (2001, p.67) Na doutrina cristã, é a palavra de Deus, que é considerada como princípio da vida espiritual. Essa Mãe que goteja leite pelo seu seio é também a Igreja, nutrindo o espírito da humanidade, por meio do Filho de Deus encarnado.

O livro aberto, fora da bolsa protetora de seda violeta e sobre o pano azul, denota o seu valor e importância, talvez numa referência aos livros de salmos e breviários anteriores ao Renascimento, que eram escritos em letras douradas sobre um pergaminho violeta, cor da túnica de Jesus Cristo durante a Paixão, quando assume inteiramente a sua encarnação como filho da terra, conforme Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 960)

Os pequenos leões, sobre o encosto lateral do banco em que Maria encontra-se *sentada*, têm o seu significado associado à Ressurreição. É interessante constatar que a Mãe de Deus, não está exatamente *sentada*, mas, parecendo *flutuar* à frente desse banco.

Por trás deste, há um outro pequeno banco triangular, numa referência explícita à Santíssima Trindade. Mas, Alberto Manguel (2001, p. 76) também associa essa Trindade à temporalidade (passado, presente e futuro), das relações de paternidade. Justifica o seu posicionamento, pela maneira como o artista representou-o: um dos cantos do banquinho está perfeitamente visível, o que para ele seria a representação do presente; o passado seria o canto que se encontra na penumbra, ou como aquilo que só pode ser acessado parcialmente pela memória; e finalmente, o futuro, seria o canto escondido atrás do banco maior, ou, o que não é conhecido.

A simbologia do três, ou do período de três dias, também remete às duas passagens referentes a Maria, do Evangelho de São João: referindo-se às bodas de Caná (Jo 2,1-12), *no terceiro dia houve um casamento em Caná da Galiléia...* (v.1); no terceiro dia também há a revelação aos discípulos da glória de Jesus, ou a Ressurreição do Cristo. No Velho Testamento, há no livro do Êxodo, o evento de Sinai, onde no terceiro dia há a revelação da glória de Javé, pela entrega da Lei a Moisés.

No primeiro caso é Maria a mediadora, que promove os tempos messiânicos, e, nos dois últimos inscritos na simbologia do número três, há o espírito da revelação e da Ressurreição. Maria, considerada também como a mulher do Apocalipse (cap. 12), encontra-se *vestida de Sol*, ou uma revelação de Deus, em toda a sua Luz, glória e poder.

Neste sentido, merecem destaque, ainda; o piso quadriculado em marron e branco e o elemento octogonal. No platonismo conforme Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 752) *o quaternário relaciona-se com a materialização da idéia, e o ternário, com a própria idéia*. O ternário diz respeito ao espírito, às essências, e, o quaternário aos fenômenos e à matéria.

Segundo Santo Agostinho, as ações na vida, se referem, ou ao número quatro – o da matéria –, ou ao número ternário – o da alma. O oitavo dia *assinala a vida dos justos e a condenação dos ímpios*, portanto, é o dia da ressurreição, ou do início da vida eterna. (Ibid. , p. 652)

Na paisagem, há: o casario; a igreja (representando a instituição, Igreja, em azul numa correspondência direta com as vestes da Mãe de Deus, e sua leal servidora); e, a partir dessa igreja, um *caminho sem fim*. Provavelmente, numa referência à Igreja, como o meio para trilhar o caminho da salvação.

Interpretação Iconológica

Retomando o texto de Gilbert Durand (1995, p. 87) ,tratando sobre a temática da *Alma do Mundo*, do ponto de vista da mariologia: com Maria, *Deus 'sinaliza' sua existência; com ela o mundo encontra essa alma*. Articulando dois mundos, o celestial e o terrestre, Maria é a própria Igreja.

No Concílio de Éfeso, em 431, Maria é declarada como a Mãe de Deus (Theotókos). Pela maternidade divina, une duas naturezas. Pela Encarnação, dá sentido à salvação humana, renovável em todos os tempos no âmbito da Igreja.

Viabiliza a redenção humana, e reafirma a possibilidade de que Deus possa se comunicar com a humanidade não só pela palavra, mas por gestos sensíveis.

A Maria de Robert Campin pára a leitura da palavra de Deus, para dar o seu alimento ao Menino, *porque a Palavra feita carne tem precedência sobre a mera palavra escrita* conforme Manguel (2001, p. 78)

Se o gesto da Mãe é de interrupção da leitura da Palavra de Deus, envolta pela cor violeta, que denota a encarnação do Filho, o gesto deste Filho, é o da exposição ou da argumentação da Palavra do Pai. O ternário, que é a idéia, prevalece sobre o quaternário que é a materialização dessa idéia, no sentido do oitavo, que é o da vida eterna, ou o trilhar no caminho da salvação, que se renova cotidianamente na e pela Igreja.

Como Santo Agostinho preconizou: as ações relativas à alma prevalecem sobre a matéria, no que se refere à vida dos justos e à condenação dos ímpios.

Como símbolo, Maria encontra-se muito próxima de Deus, ela inscreve no tempo e na *carne humana o Templo de Deus* segundo Gebara e Bingemer (1987, p. 129-130)



***Madona Litta* (c. 1490-1491) atribuída a Leonardo da Vinci (1452-1519)**

Análise Iconográfica

A atmosfera global da obra remete ao regime noturno da imagem, de Gilbert Durand, no qual prevalece a harmonia dos elementos constitutivos, contemplando as duas estruturas: a mística e a sintética como pode ser observado na tabela baseada na teoria do imaginário de Gilbert Durand, (Anexo 3).

Na estrutura mística onde *se conjugam uma vontade de união e um certo gosto pela secreta intimidade* segundo Pitta (2005, p.30), o dia assume nesta obra, por inversão, ares sagrados, da noite de paz, do aconchego, onde o Leite é sorvido pela Criança sob a aquiescência da Deusa Mãe.

A suavidade da cena, é acentuada pelo tratamento dado à imagem, pelo uso do claro-escuro, ressaltando a rotundidade das figuras, que dialogam com a profusão de arcos que se mostram a partir das duas janelas simétricas, que lembram os olhos do Deus Pai: o arco do arranjo de cabeça da figura principal; o arco configurado pelo cabelo no nível da testa; passando pela gola da capa chegando ao arco do cabelo da criança; descendo pelo panejamento da capa; e, também, presente no arco dos ombros da figura principal.

Esta presença constante do arco, traz o movimento cíclico da estrutura sintética, remetendo ao renascimento, pela idéia de que a destinação humana é consequência de seus atos e, de sua própria responsabilidade. A cada ciclo, o tempo mostra-se favorável, pela aquisição de maior conhecimento e sabedoria em transcendência.

O efeito de *continuidade emocional* (JANSON, 1996, p. 208) propiciado pelo claro-escuro de Leonardo da Vinci, em harmonia com simbologia dos arcos no que diz respeito à passagem de uma situação para a outra, confere um refinamento característico ao simbolismo da encarnação de Cristo, por meio da Virgem Maria, ou à transmutação de um Deus em Homem.

Os dois arcos das janelas – no mesmo nível da cabeça da Madona, (que é também destacada por arcos) –, complementados pela base quadrangular, emolduram a paisagem exterior, composta de nuvens e montanhas. Essa paisagem recebe o mesmo tratamento atmosférico em ambas as janelas, fazendo com que a transição entre as duas – nuvens e montanhas –, se dê de maneira suave.

A moldura da janela estabelece uma relação direta com a simbologia dada pela natureza que se descortina, em sucessão de planos. Na formatividade da janela, encontra-se representada a abóbada celeste no arco, associada à base quadrada terrestre, cuja oposição entre ambas é também suavizada, pela conjugação e continuidade desses elementos, harmonizados na forma. Eis que a estrutura sintética se mostra na solução compositiva, para o desenvolvimento do tema pelo artista.

Na paisagem, o ar como símbolo de espiritualização é um elemento ativo masculino, associado às nuvens (uma condição da água e meio de purificação) e à terra, como elementos ligados ao feminino e à passividade, dialoga com a moldura da janela em sua simbologia.

A montanha, elemento constante nas obras de Leonardo da Vinci, merece um destaque especial,

Um pico que se eleva contra o céu [como nas pinturas de Leonardo da Vinci] não é apenas um belo motivo pictórico; ele simboliza a residência das divindades solares, as qualidades superiores da alma, a função supraconsciente das forças vitais, a oposição dos princípios em luta que constituem o mundo, a terra e a água, bem como o destino do homem (ir de baixo para cima). (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 618)

Portanto, a moldura reforça o simbolismo da montanha com o ar, enquanto elementos masculinos e de espiritualização do homem, conciliados como a água e a terra, reforçando a harmonia dos contrários. O destino do homem – ir de baixo para cima – prescinde da conciliação com a sua natureza terrestre, passiva e feminina. Ele prescinde do Leite, tanto para sua sobrevivência física quanto espiritual. Anima e animus encontram-se conciliados na harmonia dos contrários, numa relação de complementaridade.

Alguns elementos também oferecem pistas para o encaminhamento acima. A Madona, aparentemente, amamenta em pé, sustentando a Criança desproporcionalmente grande. Talvez a nutrição não seja feita de forma usual, porque esta nutrição não seja *a* usual, assim como, o fato dessa criança não ser, exatamente, *uma* criança. Os dois formam um só indivíduo, que, como o arco com a base quadrada, assumem a forma contínua da janela.

Essa forma contínua, remete também ao símbolo central da arte cristã, que segundo Aniela Jaffé, Jung et al (2008, p. 328-329), é a da cruz ou o do crucifixo. Ainda segundo ela, a forma da cruz grega equilateral, prevaleceu até a época carolíngia, o que significa que o círculo encontrava-se inscrito neste formato da cruz. Posteriormente, houve o deslocamento desse centro para cima, assumindo a forma da cruz latina conhecida hoje. O significado desse deslocamento do centro do homem e sua fé, da terra no sentido de sua espiritualização, é mais um elemento que reforça a abordagem do tema por Leonardo da Vinci.

Mesmo que a simbologia cristã não apareça de maneira explícita, ela está presente no simbolismo das formas, no arranjo dos elementos no espaço compositivo, no tratamento dado à superfície e na volumetria pelo claro-escuro, e, no uso das cores.

O vermelho do traje da Virgem, por ser de tonalidade escura, remete ao mistério da vida, é noturno e feminino. A sua capa azul, envolve e mergulha esse mistério no campo da imaterialidade, onde o pensamento consciente dá passagem para o inconsciente. Ou nas palavras de Kandinsky citado por Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 107), quando se refere ao

movimento visual suscitado pela cor azul: *é a um só tempo movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para o seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede do sobrenatural.*

Da mesma forma o azul, presente na paisagem denota a imaterialidade do processo de espiritualização que representa, unificando os elementos.

Interpretação Iconológica

Marcílio Ficino citado por Panofsky (2001, p. 21), define o homem em sua autonomia e finitude, como *uma alma racional, participando do intelecto de Deus, mas operando num corpo*, considera a duplicidade inerente ao ser humano, presentes, na concepção renascentista e na obra de Leonardo da Vinci.

Enquanto soma – corpo/espírito – o homem alterna a ênfase dada a um ou outro, dependendo da circunstância individual ou coletiva, seja no âmbito secular ou religioso.

A ausência dos signos associados especificamente ao cristianismo na obra, a amplia e redimensiona, no sentido do arquétipo da mãe, levando, conseqüentemente, ao entendimento de sua mensagem para além da temporalidade.

O seu caráter universal, lhe confere uma aura, que eleva o espírito e sensibiliza o espectador a abordá-la em sua numinosidade.

A Mãe divina que amamenta, denota o acolhimento, o acesso e a transmissão do Conhecimento supremo, da Espiritualidade e da Vida. O conhecimento e a vida, dá sentido e exprime a natureza ambivalente do ser humano.

A continuidade e complementaridade dos elementos da obra, se expressam na harmonia dos contrários, onde, *anima* e *animus* se constituem na totalidade do ser, pelo contato estabelecido entre as duas figuras representadas (diferentemente das imagens anteriores). A sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição se conjugam, na imagem, pela consciência de si a partir do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os aportes teóricos foram da maior importância, como guias seguros, no sentido de imprimir uma *verdade* à análise e interpretação das três imagens, tendo em vista os seus conteúdos advindos do imaginário individual dos artistas, dentro de uma perspectiva mais ampla, considerando a figura emblemática de Maria como *Maria Lactans*, a partir de seus elementos simbólicos.

O que seria essa *verdade*? Seria a verdade da comprovação científica? Não é essa, *a verdade*, que foi evidenciada no trabalho de análise e interpretação das imagens selecionadas. A verdade científica pressupõe resultados que tenderão a interpretações unívocas, orientadas no sentido de evitar conclusões que contemplem interpretações variadas.

À pesquisa em arte, cabe apresentar um conjunto de elementos que sirva como um guia analítico/interpretativo, que possibilite ao interlocutor, em sua interação e fruição, segundo a sua subjetividade individual, tirar as suas próprias conclusões. Trata-se de uma linguagem específica, que é a linguagem visual, aplicada à configuração das imagens da *Maria Lactans*, selecionadas, tendo em vista a relevância dos elementos compositivos, no que diz respeito ao tema, e, enfocando o seio, como elemento de convergência do erótico e do maternal no imaginário coletivo.

O leitor/espectador pode constatar, que, na condução das análises e interpretações empreendidas no trabalho, há a presença das *premissas psicológicas*, consideradas por Jung, e, contidas em todas as áreas do conhecimento. Essas *premissas psicológicas*, determinam o material utilizado, a metodologia e as conclusões. Podendo estas, serem observadas ao longo do trabalho, pela *sincronicidade* de idéias, ou *constelações* de idéias, onde os pontos de vista convergem num mesmo sentido, nos aportes teóricos, na metodologia adotada, nos achados nas imagens, na doutrina religiosa, que traz a figura emblemática de Maria, e, por fim no caráter numinoso da imagem da Grande Mãe, como a configuração de uma imagem primordial.

São evidências que, apesar de não se constituírem em *verdades científicas unívocas* pelo grau de subjetivismo envolvido, apresentam-se convergentes, como as *premissas psicológicas* consideradas por Jung. São verdades, porque emanam do ser humano e de sua psique, pré-consciente e inconsciente, que ao se configurarem em sua totalidade, exercem

uma atração misteriosa, indescritível. Maria é a visionária, a que dá a conhecer, articula e sinaliza a existência desses dois mundos.

Há uma concordância entre os autores de que existem dois movimentos na natureza humana, um para cima e outro para baixo. Gilbert Durand trata das dominantes posturais do Regime Diurno, e das dominantes digestiva e a cíclica, do Regime Noturno, que pressupõem a elevação e a separação (ou purificação) de um lado, e, a interiorização, nutridora e digestiva da sociologia matriarcal, complementada pela sexual, cíclica, de outro.

A teoria do imaginário de Gilbert Durand, considerada dentro do âmbito socio-cultural e arquetipal, aplicada à imaginação produtiva e representativa de imagens primordiais, configuradas e projetadas, por meio de uma idealização transcendente, advinda das dimensões psíquicas e espirituais dos artistas, foram presentificadas nos elementos compositivos, através da beleza e da harmonia. Neste sentido a *Maria Lactans*, articula os dois mundos – o celestial e o terrestre –, seja por seu simbolismo no âmbito religioso, seja por apresentar, em sua configuração, tais dimensões.

Sob o ponto de vista da dualidade/pluralidade, também considerada por Gilbert Durand, dentro da mariologia, foi evidenciada pela diversidade com que o motivo pictórico foi configurado pelos artistas abordados, assim como, pelo tratamento dado à *Maria Lactans*: como a Rainha dos Anjos; como a personificação da própria Igreja; e, como a Sabedoria.

A terceira característica da Alma do Mundo, elencada por Gilbert Durand, que é a da totalidade harmoniosa, quando a Criatura remete ao Criador, como uma presença eterna da Criação e do Todo, pôde ser observada, tanto, pelo ordenamento dos elementos compositivos em cada obra, no sentido da *gestalt*, quanto, pela configuração da *Maria Lactans* como Mãe e como Rainha, além da sua representação implícita, na regularidade das figuras geométricas, notadamente a esfera e o círculo, presentes nas três imagens.

Os arquétipos de Jung pressupõem duas propriedades distintas, uma para cima e outra para baixo, abrangendo, respectivamente, o mundo das imagens e das idéias e o mundo dos instintos, onde o *arquétipo da mãe*, na figura de Maria, conferiria uma visão de totalidade, contemplando os níveis biológicos, psicológicos e metafísicos.

A idéia da dualidade sob a idéia da totalidade, vista anteriormente, vai ao encontro do processo de individuação do ser humano dentro da concepção junguiana.

Como os efeitos do arquétipo da mãe no homem, sofrem a interferência da *anima*, denotando os sentimentos paradoxais envolvidos nesse processo, as análises e interpretações das imagens, no âmbito do que foi presentificado na formatividade das obras, a partir do imaginário dos artistas, remeteu, também, à estrutura quaternária da *anima*, estabelecendo conexões com os seus valores mais profundos.

Pôde-se observar nas imagens, indicativos de que possam estar associadas aos três últimos estágios da *anima*, ou seja: estágio dois, do plano romântico e estético, com o envolvimento de elementos sexuais; estágio três, do plano da devoção espiritual; e, do estágio quatro, do simbolismo da Sapiência, quando transcende à pureza e à santidade. Isto possibilitou ampliar a análise e interpretação, no que se refere aos processos criativo e simbólico dos artistas inscritos nas obras, e, em qualquer dos casos, a imagem como representação do arquétipo da *anima*, suscita a emoção, em sua numinosidade.

Panofsky (2001, p. 65) em a sua metodologia, pressupõe dois movimentos – de análise e de síntese – onde o primeiro separa e distingue, e, o outro associa no sentido de uma visão globalizante. No entanto, deixa claro que um prescinde do outro, utilizando-se para isso do que ele chama de *intuição sintética*, como uma *tendência essencial da mente humana*, que remete para a formação da *gestalt* e de uma vivência mais profunda do ser, que tem na esfera, na mandala, e porque não dizer, no seio, o seu símbolo. Esse enfoque unificador, prenuncia o direcionamento no sentido do Homem Cósmico, ao reconciliar os seus aspectos masculinos do *animus*, com os femininos da *anima*.

O espaço pictórico renascentista foi diferenciado por Panofsky, do bizantino e gótico, dando destaque para o fator histórico-formal, onde, para a ênfase ao simbolismo da disposição dos elementos no espaço compositivo, foi proposta e consolidada uma concepção pautada no racionalismo, naturalista e humanista, do Renascimento. Contexto em que as obras analisadas e interpretadas, se encontram. Contemplando, ao mesmo tempo, a perspectiva terrestre e naturalista, sob uma temática divina e espiritual.

Dessa maneira, as obras foram consideradas como a expressão das *tendências essenciais da mente humana*, inscritas nesta condição histórica, e, permitindo interpretações variadas, sob o grau de subjetivismo inerente a essa condição.

Embora o que foi dito seja *a verdade* desse trabalho, também é *verdade* que essa visão de totalidade sintetizada na figura emblemática da *Maria Lactans*, é instável, encontra-se num

perpétuo movimento, ora ascendente, ora descendente, porque a natureza humana também é assim. Os elementos contidos na circularidade de um caleidoscópio, embora sejam sempre os mesmos, são instáveis. Ao primeiro movimento, outras configurações (ou constelações) se apresentam ao olhar. É assim também com o motivo pictórico da *Maria Lactans*, embora tenha sido o mesmo nas obras dos artistas abordados no trabalho, estes apresentaram configurações distintas, e não menos surpreendentes em seus estilos e vivências pessoais.

A dualidade – homem/mundo, masculino/feminino, *anima/animus*, físico/espiritual, sagrado/profano –, ao quebrar a unicidade indiferenciada, por exemplo, do tempo cíclico da estrutura sintética, do regime noturno da teoria do imaginário de Gilbert Durand, onde se equilibram os contrários, acarreta a acentuação e a fragmentação de opostos mutuamente excludentes, a exemplo da lógica da antítese, que caracteriza o regime diurno dessa mesma teoria. Assim, o que é reprimido, ou expulso da consciência, é projetado no outro – o bode expiatório – por ser diferente.

O arquétipo materno, ou *a primeira forma que toma para o indivíduo a experiência da anima*, no inconsciente, pode assumir os aspectos destrutivo e construtivo, manifesto nas configurações da Mãe divina, historicamente forjadas, e presente, como não poderia deixar de ser, na etérea Virgem Maria. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 581)

A alienação do corpo, inscrita numa visão abstrata da vida, contida na configuração da etérea *Virgem Mãe*, como formatividade da experiência da *anima*, se for considerada do ponto de vista da negação de sua materialidade, pode trazer em seu âmago, a ideologia da perfeição, inalcançável, explicitada na obstinação pela aparência, tão característica da contemporaneidade, a qual, tem sido retroalimentada pela indústria da beleza.

É importante deixar registrado, ainda, que a sublimação do erótico, pôde ser verificada na composição, pelo distanciamento dos personagens (*a anima e o animus*, presentes nas obras) com exceção da obra de Leonardo da Vinci, em que ele presentifica essa relação de complementaridade entre as figuras, conciliando as duas naturezas humanas, sob às bençãos do divino, presentida pela atmosfera da obra, em sua totalidade harmoniosa.

REFERÊNCIAS E CRÉDITOS DAS IMAGENS:

- ALTERMATT, Pe. Alberico . *A liturgia (ofício divino): centro da existência monástica*. In Curso de Formação da O. Cisterciense – Disponível na Internet via: WWW.cisterbrihuega.org/fondodoc/formacion/2001 (acesso em 26.09.2008)
- BASCHET, Jérôme. *A civilização Feudal: do ano 1000 à colonização da América*. São Paulo: Globo, 2006
- BAYLEY, Harold. *A linguagem perdida do simbolismo: um estudo sobre a origem de certas letras, palavras, nomes, contos de fadas, folclores e mitologias*. São Paulo: Cultrix, 2005
- BÍBLIA. São Paulo: Ed. Abril, 1966. Vol. IV, p. 288-341
- BOYER, Marie-France. *Culto e imagem da Virgem*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001
- DA VINCI, Leonardo. *Da Vinci por ele mesmo*. São Paulo: Madras, 2004
- DUBY, Georges, org. *História da vida privada, 2: da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- DURAND, Gilbert. “*A exploração do imaginário*” In O Imaginário e a Simbologia da Passagem. Recife, Massangana, 1984, p. 11-32
- _____. *Mito, Símbolo e Mitologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 15-113
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- _____. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sérgio Bath, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, Unb, 1995
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos. Enaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991
- FEUERSTEIN, Georg. *A sexualidade sagrada*. São Paulo: Siciliano, 1994
- GEBARA, I. e BINGEMER M.C. L. *Maria, mãe de Deus e mãe dos pobres: um ensaio a partir da mulher e da América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1987
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999
- GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras Ed., 2000
- JACOBI, Jolande. *Complexo arquétipo símbolo na psicologia de C.G. JUNG*. São Paulo: Cultrix, 1995

JANSON, H. W e JANSON, Antony F. *Iniciação à História da Arte*. 2.ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1996

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002

_____[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

LAUSANA, Amadeo. *Maria, madre de los monjes*. In ROUX, Julie (colaboração). *Los Cistercienses. Temas escritos pelos monges da Abadia de Acey*. França: Ed.MSN, 2003. 54-55 ISBN 2-911515-58-7

LEAHY, Brendan. *O princípio mariano na Igreja*. Vargem Grande Paulista, SP: Ed. Cidade Nova, 2005

LEVI-STRAUSS, C. “*L’efficacité symbolique*”, in *Anthropologie Structurale*, artigo dedicado a Raymond de Saussure na *Revue de l’Histoire des religions*, t.135, nº I, 1949, p.5-27

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004

_____. *A pintura – Vol. 4: O belo*. São Paulo: Ed. 34, 2004

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MARDONES, José Maria. *A vida do símbolo: a dimensão simbólica da religião*. São Paulo: Paulinas, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001

PAULI, Evaldo. *O estilo na pintura*. Disponível na Internet via <http://cfh.ufsc.br/~simposio/megaestetica/e-cores/3911y702.html>
Acesso em: 01.06.2008

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Ed., 2005

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2.ed.,2006

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VAN ACKER, Maria Teresa Vianna. *Renascimento e humanismo: o homem e o mundo europeu do século XIV ao século XVI*. São Paulo: Atual, 1992. – (História geral em documentos)

VIGARELLO, Georges. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

São Bernardo e o milagre da lactação: LAUSANA, Amadeo. *Maria, madre de los monjes*. In ROUX, Julie (colaboração). *Los Cistercienses*. Temas escritos pelos monges da Abadia de Acey. França: Ed.MSN, 2003. p. 55

Imagem da psique: JUNG et al., *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 211

Imagens obtidas via Internet – Acesso em 23.02.2009

Vênus de Willendorf 24-22.000 a.C

www.nhm.wien.ac.at/Content.Node/specialex/venusjahr.html

Naturhistorisches Museum, Viena, Áustria

Kostenki (Russia) c.21-24.000 a.C (11.4 cm)

Kostenki (Russia) 30.000 a.C

Vênus Garagino (Ucrânia) 22.000 a.C (5.8 cm)

Vênus Laussel (França) c.20-23.000 a.C (40 cm)

<http://faculty.mccfl.edu/frithl/HUM2210/Pre-history/female%20image.htm>

Deusa Mãe – Çatal Huyuk – Anatólia, Turquia – c.7250-6700 a.C.

<http://en.wikipedia.org/wiki/>

Ishtar – Museu do Louvre, Paris – 2000 a.C

www.museumstorecompany.com/product_inf.php?cPath

Deusa Pássaro – Museu de Arte de Nova York – 4.000 a.C

<http://www.ancient-egypt.co.uk/brooklyn/index5.htm>

Deusa Serpente (Snake Goddess) – Knossos – Museu de Boston

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/image.php

Virgem e o Menino em Frente a um Guarda-Fogo (c.1425/30)

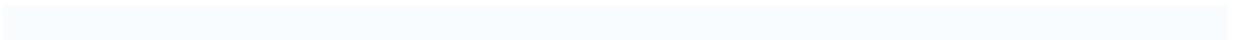
Atribuída a Robert Campin (ou Mestre de Flémalle – ativo de 1406 a 1444)

Virgem com Criança e Anjos – Jean Fouquet (c.1420-c.1481)

Madona Litta (c. 1490-1491) – atribuída a Leonardo da Vinci (1452-1519).

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/>

ANEXOS



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)