

A sobrevivência do corpo santo no corpo heroico: o fragmento como sintoma de liberdade no imaginário artístico ibero-brasileiro

ALEXANDRE EMERICK NEVES
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: My overall goal in this research is to evidence the use of the fragmented body as a metaphor for freedom in the visual arts and its correspondences in literature. Using as a point of departure the studies of Marie-José Mondzain, I look at the historical models that served as a model for a genealogy of body figuration, especially in the period in which the question of the figured body became a philosophical problem in Christendom. From the concept of anachronism by Georges Didi-Huberman and his studies on the survival of images according to the ghostly model of Aby Warburg, I analyze the figures of the saint and the hero. Thus, in the Iberian culture of the Middle Ages I focus on the Catalan image of the *Martyrdom of Thomas Becket* in the fresco of the *Church of Santa Maria de Terrassa* (c. 1180) and *Nossa Senhora da Ponte* (14th century) in the *Convent of São Gonçalo* in Amarante, Portugal; in the Italian Renaissance, I look at the *Pietà* (1498-1500) of Michelangelo; and finally in Brazilian academicism, I analyze the *Tiradentes quartered* (1893) of Pedro Américo. I pay particular attention to the connections between Brazilian art and Iberian culture, which have been mostly ignored.

Key words: Iberian culture, Brazilian art, saint, hero, freedom.

Resumo: Meu *objetivo geral* nessa pesquisa é evidenciar o uso do corpo fragmentado como metáfora da liberdade nas artes visuais e suas correspondências na literatura. A partir dos estudos de Marie-José Mondzain, observo os modelos históricos a partir dos quais uma genealogia da figuração do corpo tem início, especialmente no período em que a questão do corpo figurado se tornou um problema filosófico na cristandade. A partir do conceito de *anacronismo* de Georges Didi-Huberman e seus estudos sobre a sobrevivência das imagens segundo o *modelo fantasmal* de Aby Warburg, apresento um recorte temático sob a égide das figuras do *santo* e do *herói*. Esse itinerário crítico carece de providenciais paragens: na cultura ibérica medieval com a imagem catalã do *Martírio de Tomás Becket* no afresco da *Igreja de Santa Maria de Terrassa* (c. 1180) e com a *Nossa Senhora da Ponte* (séc. XIV) no *Convento de São Gonçalo* em Amarante, Portugal; no Renascimento italiano com a *Pietà* (1498-1500) de Michelangelo; e por último no academicismo brasileiro

com o *Tiradentes esquartejado* (1893) de Pedro Américo. Minha atenção recai sobre a recuperação de um contato da arte brasileira com a cultura ibérica, cujas ligações foram sensivelmente mitigadas.

Palavras-chaves: Cultura ibérica, figuração, arte brasileira, santo, herói.

1. O uso do corpo figurado segundo o modelo antropomórfico de pensamento ocidental

Em seu livro *O uso dos corpos*, Giorgio Agamben discute interessantes conceitos filosóficos para escrutinar a proeminência do corpo no pensamento ocidental, considerando desde textos clássicos até autores contemporâneos. Com base nessa discussão, proponho a convergência de tais argumentos com as especificidades do campo das imagens artísticas, de tal modo que a investigação dos usos do corpo figurado —artisticamente figurado, para ser mais específico— define o interesse axial das minhas pesquisas atuais. Com particular inclinação ao *anacronismo* na aproximação com a arte, a partir dos estudos de Didi-Huberman sobre a *sobrevivência das imagens* segundo o *modelo fantasmal* de Aby Warburg, discuto os intrigantes *sintomas* nas relações entre os modos tradicionais e os modos modernos de figurar o corpo, para ressaltar as reminiscências advindas da história da arte e das demandas socioculturais, sobretudo em relação às heranças advindas da cultura ibérica. Isso me leva a operar dobras aproximativas entre imagens de épocas, estilos ou tendências distintas. Assim, obras medievais, renascentistas e barrocas serão tomadas como pontos de partida dos vínculos mais longínquos das sintomáticas reminiscências em obras ambientadas na consolidação do cenário artístico brasileiro no século XIX.

Embora venha de longa data o esforço da historiografia da arte para encontrar seu perfil científico próprio, com a busca de modelos formais de questionamento e de análise da produção do saber sobre a arte, sabemos que isso sempre se deu a partir de uma interseção de saberes, com um traspassamento dos campos avizinados até os mais díspares, procedimentos que suscitam empréstimos e agenciamentos nos quais o discurso sobre a arte encontra seu tom. Portanto, a conduta voltada à *interdisciplinaridade* concederá certo privilégio às relações da literatura e da filosofia com a arte. Assim, proponho a convergência do classicismo grego com a ideia do verbo encarnado da cristandade como o estabelecimento de um *modelo antropomórfico de pensamento* na criação da obra artística e literária, motivo pelo qual minha hipótese aborda a história da arte como a *história dos modos de figurar o corpo*

segundo o modelo antropomórfico do pensamento ocidental (Neves 49).

2. O uso do corpo fragmentado

Algumas condições específicas da figuração do corpo terão especial atenção nesse breve debate, como a repercussão da metáfora moderna inscrita na fragmentação e na mutilação, tidos como “os fundadores da retórica visual” (Nochlin 9) que expressavam a nostalgia e o sentimento de perda de uma totalidade utópica. Trata-se, portanto, de certo desgaste histórico de uma integridade idealizada do corpo figurado, supostamente substituída por “um fascínio pelo humano que se desmembra” (Coli 297).

Entretanto, podemos buscar vínculos mais longínquos acerca da importância da integridade do corpo no contexto imagético ocidental, como fez Umberto Eco ao lembrar que Tomás de Aquino, tomado de pressupostos aristotélicos, sustentara que, para além de suas adequadas proporções, seria de fundamental importância apresentar o corpo ileso para figurá-lo de um modo belo, pois “será considerado feio um corpo mutilado” (88). Um exemplo evidente seria, para o teórico italiano, o impacto da representação da *Paixão de Cristo* para um não-cristão, porque “poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão” (Eco 10). Mas Agostinho resolvera a questão determinando que fora justamente pela deformidade exterior do Cristo que se abria a beleza de seu sacrifício libertador (Eco 49). Portanto, recorrerei adiante a uma imagem emblemática desse desafio histórico da iconografia cristã: a *Pietà*.

Para acompanhar o ressurgimento de questões basilares na discussão dos modos de figurar o corpo, sugiro a convergência das ideias de *figurar* e *usar*, o que me parece particularmente proveitoso quando lembramos que a relação de uso pode —e não são poucos os exemplos— degenerar-se em exploração, ou abuso, o que certamente proporciona o levantamento de uma série de problemas relacionados à ideia de posse do corpo a partir “de uma figura do agir humano que ainda nos resta provar” (Agamben 41).

Portanto, para estabelecer um recorte mais definido, proponho um estudo de caso para iniciar esse traspasse histórico-cultural. Para esse fim, o célebre quadro *Tiradentes esquartejado* (1893) (Fig. 1), de Pedro Américo, um dos mais importantes pintores acadêmicos do Brasil, me parece proveitosa por diversos motivos, dos quais

adianto aqui um deles. A particular atenção às extremidades do corpo dada em sua figuração pode ser remetida à metáfora do corpo social estabelecida na filosofia medieval, como em *Policraticus* (c. 1159), de João de Salisbury, segundo a qual:

Os agricultores se parecem aos pés, pois também se encontram continuamente no solo. Para eles é especialmente necessária a atenção da cabeça, já que tropeçam em muitas dificuldades enquanto pisam a terra com o trabalho de seu corpo, e merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção para se manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo (Livro V, 2, 6 *Apud* Costa 246-247).

Pelo sintomático pensamento antropomórfico nesse tratado de comunidade política, vê-se que “as duas extremidades do corpo eram assim unidas pela razão filosófica pré-escolástica” (Costa 247), motivo do meu interesse em conduzir este anacronismo histórico até o panorama acadêmico brasileiro povoado de santos e gentios, nobres e plebeus, incógnitos e celebridades. Sobretudo, proponho examinar como tais relações entre as partes do corpo fragmentado podem aparecer invertidas, ou mesmo suprimidas, mas também reassumidas de maneiras inusitadas, pois, segundo o modelo fornecido pelos pais da igreja, “há hoje um problema de economia eclesiástica cuja formação e cujas soluções concernem à humanidade inteira, seja ela cristã ou não” (Mondzain 285).

2.1. O corpo fragmentado na construção do imaginário brasileiro

Ao buscar fontes ainda mais longínquas para a formação do imaginário contemporâneo, Marie-José Mondzain sugere que as suas bases, assim como os modos como lidamos com a realidade imagética atual, residem na crise do iconoclasmo bizantino nos séculos VIII e IX, particularmente em relação às imagens artísticas. Apesar do cuidado da autora em realizar um minucioso exame de textos filosóficos e de conceitos teológicos que sugerem a importância de termos como *configuração*, *encarnação* e *incorporação* na construção de *visibilidades programáticas*, mais uma vez chamo a atenção para a possibilidade, se não a necessidade, de nos debruçarmos sobre tal contribuição para engendrar os sinuosos caminhos percorridos pelas imagens e pensamentos derivados da cultura ibérica e suas ressonâncias no Brasil. É claro que não pretendo dirimir as narrativas

históricas aqui comentadas, tampouco mitigar as assertivas de críticos e teóricos tão coerentes. Entretanto, espero evidenciar certos vínculos longínquos do imaginário artístico brasileiro com a cultura ibérica.

A relação entre artes visuais e literatura serve para delinear um panorama mais abrangente de tais relações históricas, artísticas e culturais. Com menção à pintura *O martírio de Santo Erasmo* (1628-29), de Nicolas Poussin, Jorge Coli recua até o Barroco francês, mas trata justamente de um exemplo que conserva os valores clássicos renascentistas, permitindo-lhe se referir à preservação da utópica unidade do corpo nas figuras dos mártires cristãos, ainda que estes fossem flagelados. Em contrapartida, o autor passa a referir-se às poesias de Baudelaire e às ficções da novela de Balzac *A obra-prima ignorada* (1845), cujas elucubrações ressaltam “a nova sensibilidade diante dos fragmentos” (Coli 303) na modernidade. Com uma ligeira exceção ao cenário francês, prossegue sua exemplificação dos modos de figurar o corpo fragmentado entre literatura e artes visuais citando *Frankenstein: ou o moderno Prometheus* (1818), da escritora britânica Mary Shelley, sobretudo para assegurar que “no momento da falência e do refluxo do império napoleônico, afirma-se, de modo bastante claro, a percepção, estranha e nova, do homem pelo seu corpo” (Coli 309).

Esse breve levantamento seguramente levaria Coli a referir-se à pintura de Pedro Américo, um exemplo significativo para melhor entendermos os valores do corpo fragmentado na construção do imaginário brasileiro. Por isso a figura de Tiradentes,¹ embora esquartejada, é comparável ao classicismo francês pela “limpeza clínica, ainda mais fria e clara do que no Santo Erasmo, de Poussin” (Coli 311). Entretanto, sugiro que seus vínculos sejam ainda mais longínquos na história dos modos de figurar o corpo, especialmente aquele fragmentado. E, mais que isso, que certa herança ibérica possa ser alcançada. A imagem do *Martírio de Tomás Becket* (c. 1180) (Fig. 2), um afresco da *Igreja de Santa Maria de Terrassa*, pode ser tomado como uma referência para discutirmos alguns aspectos do corpo fragmentado, principalmente na relação histórica com a iconografia cristã. Vejamos que, assim como a cena do martírio de Becket é encimada pela *Paixão de Cristo* no afresco medieval, com o santo e seu redentor centralizados e vestidos com a mesma cor verde, a cabeça de Tiradentes está acompanhada pela imagem do Cristo crucificado. E, para intensificar as reminiscências aqui perquiridas, vale perseverar no poder metafórico da cabeça como

¹ O apelido do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, o primeiro herói e mártir da Independência do Brasil, tem origem em sua atuação como dentista.

o principal fragmento do corpo humano. Como vimos naquele que é considerado “o primeiro texto de filosofia política ocidental” (Costa 246), a figura do regente metaforicamente ocupa o lugar da cabeça na comunidade política. Porém, bem antes disso, a narrativa bíblica já ensinava que o “Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o salvador do corpo” (*Bíblia de estudo pentecostal*, Ef. 5:23). Com tamanha ênfase histórico-cultural à parte superior do corpo, não é em vão que o pano branco que circunda a cabeça decapitada do herói brasileiro toma o lugar da auréola que acompanha e dignifica a cabeça já pendente na figura do santo catalão martirizado, ambas com sangue correndo comedido por baixo da barba.

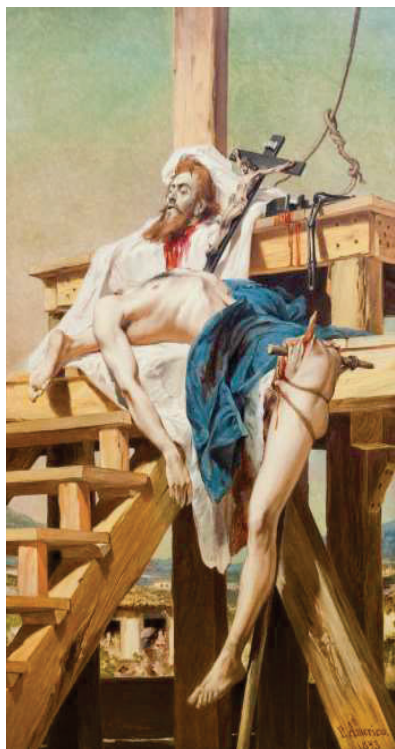


Figura 1. Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Petrópolis.

Figura 2. *Martírio de Tomás Becket*, 1180, absidiólas da Igreja Santa Maria de Terrassa. Afresco. Vallès Occidental, Catalunha.

A leitura de um importante relato histórico sobre o infortúnio de Tiradentes indica claramente o uso instrumental da figura do corpo

fragmentado como uma potente ferramenta de advertência, tendo em vista que “os castigos, em que vemos os outros, são exemplos para nós. Eles nos inspiram horror; e como não podemos prescindir de amar a vida, a honra, e outros bens de inocente qualidade, que se gozam no mundo, somos obrigados a aborrecer a culpa” (Silva 143-144). Assim, em certo momento do texto, a visão dos acontecimentos por suas testemunhas dão conta com extrema passionalidade da sentença de esquartejamento, e corroboram como a eficácia do privilégio dado à parte preponderante do corpo pode assumir contornos perversos, pois, segundo a prescrição da pena, “a cabeça seria afincada em um poste alto no lugar de sua habitação”, atitude que serviria “para perpétua memória de tamanha perfídia” (Silva 186).

Mas o recorte que apresento aqui revela alguns sintomas ainda pré-modernos, decorrentes sobretudo da importância dada por Pedro Américo à figuração do corpo que já aparece explicitada em seu discurso inaugural do *Curso de D’Esthetica, História das Artes e Archeologia da Academia Imperial das Bellas Artes*:

O corpo humano, esse admirável organismo, onde exhibio o Creador todos os thesouros das visíveis harmonias, esse espelho cujas deliciosas miragens volvem os olhos do artista douto para o mundo das existências puramente ideaes, fará o assumpto de um capitulo especial, no qual se hão de encontrar todas as sciencias ao meu alcance (*sic*) (Grifo nosso) (Américo 15).

Como na figura do corpo social na mentalidade medieval de Salisbury, parece clara a pretensão de Pedro Américo quanto à metafórica repercussão da inauguração desse curso no *corpus* de “uma academia nacional com os fragmentos mal acepillhados de uma instituição bastarda” (Américo 9). Algo de suma importância para o prosseguimento de nossa discussão, pois, para o artista, trata-se da constituição de um povo “em que o heroísmo gemia amarrado ao cadáver da liberdade” (Américo 80).

3. O corpo fragmentado como metáfora de liberdade

Na busca de desdobramentos para as inquietações aqui apresentadas, é preciso tratar especificamente a figuração do corpo fragmentado, seja por gesto sacrificial ou por entrega redentora, como metáfora de liberdade. A partir do pressuposto da encarnação do verbo divino, Marie-José Mondzain questiona “o que será a carne de

nossas imagens” (119). Para além do estabelecimento de uma imagem da verdade, a procura de respostas para essa questão tem o intuito de fundar certa “verdade da imagem” (Mondzain 231) que “determina a imagem da liberdade” (Mondzain 284). Acontece que o acesso a essa metáfora de liberdade, paradoxalmente, parece advir justamente da figuração do corpo santo supliciado, cuja fragmentação nos expôs toda a sua economia (Mondzain 241).

Assim, contrariando o perverso uso didático do corpo fragmentado como ferramenta de intimidação, a figura com a cabeça decepada de Tomás Beckett serviria ao encorajamento do fiel, com a imagem do corpo do mártir sacrificado em favor da liberdade da igreja. Paradoxalmente, a perda da integridade de seu corpo aparece como garantia de preservação da integridade do corpo de Cristo. Não é por acaso que Pedro Américo elaborou a figura de Tiradentes, como veremos detalhadamente adiante, a partir de uma clássica representação do Cristo morto. O frescor da narrativa histórica já contemplava certas associações entre tais personagens duas décadas antes da pintura do referido quadro, como revela a breve, mas intensa, relação do herói com seu algoz no momento da execução:

Pedindo-lhe de costume o perdão da morte, pois que a justiça e não a sua vontade lhe moviam os braços, desceu o Tiradentes de seu pedestal de glória para humilhar-se de mais e lhe dizer: “Oh ! meu amigo, deixe-me beijar-lhe as mãos e os pés!”. O que fez com grande admiração do próprio algoz. Ao despir-se para vestir a alva, tirou também a camisa e ungiu seus lábios com estas bellas palavras:

“o meu redemptor morreu por mim também assim!” (*sic*) (Silva 413).

Mas a laicização da modernidade operou uma torção em relação à ideia de liberdade. Quanto a isso, uma pintura anônima intitulada *Devoção ao país* (1794) parece pertinente. Trata-se da imagem de um homem que decepa o próprio braço direito, e prontamente se põe a fazer um discurso cívico. Isso nos faz intuir como a ideologia iluminista reverte o gesto heroico em liberdade para o povo ao incorporar a noção de fragmentação como sacrifício libertador (Nochlin 14).

Para o contexto brasileiro, em meio à chamada *Inconfidência Mineira*² —contemporânea à *Revolução Francesa*—, o corpo esquarte-

² Com base na capitania de Minas Gerais, e reprimida pela Coroa portuguesa em 1789, a também chamada *Conjuração Mineira* foi um movimento de natureza separatista contra a dominação portuguesa. Tiradentes, tido como o cabeça do

jado de Tiradentes aparece como símbolo de uma sociedade colonial fragmentada em busca de sua integridade própria, mesmo que para isso seja preciso algum sacrifício, custo supostamente necessário à liberdade. É o que Pedro Américo deixa claro, além da inseparável relação entre arte e literatura, no discurso de premiação da Academia no ano de 1782:

A arte brasileira, a verdadeira filha da poesia sul-americana ainda não foi creada, porque não pôde ser obra de alguns homens de gosto desterrados neste vasto mercado do Rio de Janeiro [...]. Produzidas pelo amor do bello, e inspiradas do patriotismo, do sentimento da natureza e do ideal, ou simplesmente do gracioso, as obras ultimamente expostas neste edificio não são o resultado de um enthusiasmo geral, nem de uma protecção sincera: são-no, sim, de um grande e puro desejo de gloria, acompanhado de um sem numero de sacrificios e dissabores. (sic) (Américo 59-60).

Em ambos os martírios, na imagem medieval do santo catalão e na representação moderna do herói brasileiro, mesmo que tenham perdido suas vidas, a dignidade de alguma maneira parece permanecer vívida e, mais que isso, liberta, como se soubessem que seus feitos conservar-se-iam vivos na história. Até porque —a literatura uma vez mais nos socorre— Becket teria sido chamado de “Santo Tomás”, antes mesmo de seu último suspiro” (Costa 262). Ainda mais enfática seria a literatura teatral brasileira em *Libertas que sera tamen: drama em quatro quadros baseado na conjuração maneira de 1789*, livro editado no início do século XX, com a exclamação de *Silveira*³: “sim... morreu! Mas há de viver na história, glorificado por esta terra, quando ela for o que deve ser!” (Gama 59).

Ao contrário da pintura de Pedro Américo, nota-se na representação literária teatral acima referida como o autor eximiu-se dos detalhes descritivos da cena, deixando apenas antever aquilo que *Silveira* designa como um “lúgubre e pungente espetáculo” (Gama 53). Apenas aludindo ao trágico destino de Tiradentes, “cujo corpo será esquartejado e remetido para Minas, a fim de ser pregado em postes, distribuídos por diversas localidades da capitania” (Gama 54),⁴ deixa

movimento, foi o único sentenciado à pena capital, enquanto os demais inconfidentes foram exilados.

³ Personagem que representa o Dr. José da Silveira e Souza, advogado português formado em Coimbra e residente em São João del Rey quando apoiou os inconfidentes.

⁴ O corpo esquartejado de Tiradentes seria “remetido para Minas” porque, apesar do levante ter ocorrido na Capitania das Minas Gerais, seu julgamento e pena ocorreram no Rio de Janeiro, então capital da colônia.

a cargo da imaginação dos leitores/espectadores o dever de figurar a execução. O suficiente, entretanto, para suscitar a lacônica exclamação de *José Manoel*⁵, interlocutor de *Silveira*: “que horror!” (Gama 54).

Mas, como adiantei a alguns parágrafos, a principal referência buscada por Pedro Américo para a elaboração estética do corpo martirizado de Tiradentes recai sobre outra imagem religiosa, essa uma obra paradigmática da história da arte: a *Pietà* (c. 1498-1500) de Michelangelo (Fig. 3). A admiração e o respeito pelo mestre renascentista ecoam no apaixonado discurso de Pedro Américo dedicado a seu centenário, homenageando-o não somente por sua genialidade artística, mas também como um “grande cidadão e um dos maiores representantes da virtude humana” (81).

A similitude do torso com o braço direito pendente assinala francamente uma correspondência formal entre as obras, mas também implica em uma equivalência moral entre os dois personagens. Correspondência e equivalência que, antes de Pedro Américo, Jacques-Louis David já havia atribuído a um líder revolucionário naquela que se tornaria uma obra-prima na história da pintura: *A morte de Marat* (1793). E cabe lembrar que as anacrônicas idas e vindas podem nos levar a referências ainda mais distantes, como no dorso com o braço pendente do cadáver de Pátroclo carregado por Menelau no chamado *Grupo Pasquino*, uma cópia romana em mármore de um original helenístico do século III a.C., instalado na *Loggia dei Lanzi*, em Florença, desde 1838. Mas a apaixonada referência de Pedro Américo à *Pietà* de Michelangelo não se esgota na evidente semelhança do torso com o braço pendente. O detalhe do elegante pé esquerdo suspenso do Cristo que, por questões estruturais de uma grandiosa escultura feita de um único bloco de mármore, toca suavemente um pequeno toco de árvore que lhe dá sustentação e repouso, pode ser comparado com o recurso adotado por Pedro Américo do toque do pé esquerdo do herói na vara encostada no tablado, o que, neste caso, assevera o movimento ascendente em *zig-zag* do conjunto escultórico renascentista pela verticalidade da perna estendida de Tiradentes que acompanha a inclinação da cruz acima.

⁵ Personagem que representa José Manoel Xavier Vieira, professor de música da filha do Dr. José da Silveira e Souza. Fora chamado a depor por duas vezes durante o processo em juízo.



Figura 3. Michelangelo. *Pietà*. c. 1498-1500. Mármore, 174 cm × 195 cm.
Basílica de São Pedro, Roma.

Ainda que fragmentado, ou, paradoxalmente, exatamente por isso, vê-se ratificada a relação das extremidades do corpo mencionada no tratado medieval de Salisbury. Tal ênfase supõe metaforicamente o início e o destino do olhar do espectador: do pé que concretiza as ações do corpo no mundo, responsáveis por “manterem de pé, sustentarem e moverem todo o corpo”, à cabeça que induz tais ações aos pés que “merecem ser protegidos com tanta ou mais justa proteção” (Salisbury Livro V, 2, 6 *Apud* Costa 164). Em contrapartida, devo salientar um detalhe ainda mais sugestivo da inventividade plástica do mestre brasileiro: no lugar da cabeça pendente de Tiradentes que lhe foi subtraída, surge o pé direito que estranhamente atribui contiguidade figural ao torso. Uma figura ainda mais pungente do cooptação entre as extremidades do corpo. A ampliação dos poderes do fragmento na arte moderna contou com a contribuição de grandes artistas como Rodin, tido como um fabricante de fragmentos e, mais que isso, um mutilador de suas próprias esculturas (Coli 303). Mas, assim como o mestre francês da escultura moderna, nosso pintor acadêmico recorreu a tais artifícios ao manipular os fragmentos do corpo figurado de Tiradentes para “formar uma bizarra unidade, onde o todo perdeu referências plausíveis, mas abriu-os para sugestões impensadas” (Coli 304). Neste caso, trata-se de uma figura estranhamente atrativa, sobretudo porque

a luz que dá volume ao peitoral parece conectar-se com a luz do final da perna e da sola do pé, e com isso unir-se com a mesma luminosidade que desce do ombro em direção à mão para formar um espelhamento do crucifixo que acompanha a cabeça do mártir.

Possivelmente, Michelangelo tivera não apenas uma referência, e sim inúmeras delas, nas quais a recorrência de tal composição se impõe. Aparentemente sem origem em fonte literária, sobretudo porque os Evangelhos não descrevem tal cena, o tema da *Pietà* teria derivado diretamente das representações artísticas da *Paixão de Cristo* e, mais especificamente, da *Lamentação de Cristo*, alcançando sem demora sua autonomia no cenário artístico-religioso europeu. Além de estreitar o tema da lamentação, ao colocar a figura de Cristo no colo de Maria, o que possibilitou a supressão do cenário e decorrente síntese narrativa —recursos particularmente proveitosos para a escultura de vulto livre— criou-se uma cena que dividiria o protagonismo de sua expressão entre as duas figuras centrais da cristandade católica, assumindo um papel de importância na consolidação da fé mariana, sobretudo pela ênfase no sofrimento materno. Ao que tudo indica, as imagens medievais nórdicas protagonizaram o surgimento do tema, como no caso da conhecida *Röttgen Pietà* (c. 1300-25) (Fig. 4), na qual a soma da estilização de elementos expressivos —tais como a exagerada inclinação da cabeça pendente e o ostensivo tratamento das chagas— com a representação realística— sobretudo na expressão facial de Maria —lhe confere a convergência de conflitantes aspectos humanísticos e místicos, entre historicidade e transcendência, resignação e repúdio diante da dor donativa.

Entretanto, neste ponto me parece proveitoso recorrer a uma obra pertencente ao cenário artístico português medieval ignorada pela história geral da arte. Trata-se de uma *Pietà* do séc. XIV, originária do município de Amarante, conhecida como *Nossa Senhora da Ponte* (Fig. 5). De rara tipologia, pois trata-se, de fato, de um cruzeiro bifacetado com o *Cristo Crucificado* em seu verso, a imagem ficava sobre a antiga ponte de travessia do rio Tâmega. Após a queda da ponte, causada por uma enchente, a imagem foi posicionada do lado de fora de uma janela no Convento de São Gonçalo, de modo que pudesse ser avistada da Ponte de São Gonçalo. Após sua substituição por uma réplica, a imagem medieval original foi restaurada e levada para o acervo do Museu de Arte Sacra Dr. Luís Coutinho. De aspecto estilizado e de extremada síntese formal —deve-se lembrar que se trata de uma imagem para ser apreciada à distância e em movimento, e não para ser vista em seus

pormenores—, a imagem apresenta a figura do Cristo frágil e diminuta em relação à sólida e corpulenta presença da Virgem em seu manto. Diferenciando-se da maioria das representações da *Pietà* —de *Röttgen* à *Basílica de São Pedro*— Cristo não aparece assentado sobre as pernas de Maria, mas intui-se que ela esteja heroicamente carregando-o no colo. No entanto, é interessante notar que essa inusitada *Pietà*, acima de tudo, já apresenta o detalhe —ou fragmento compositivo— de nosso interesse aqui, o qual tornou-se um recorrente signo de falência e de entrega sacrificial em uma infinidade de imagens durante séculos: o braço pendente.



Figura 4. *Röttgen Pietà*, c. 1300-25. Madeira pintada, 89 cm de altura. Rheinisches Landesmuseum, Bonn.



Figura 5. *Nossa Senhora da Ponte*, séc. XIV, Convento de São Gonçalo, Amarante, Portugal.

Como reconciliação com aquilo que Warburg entendia por “encarnação” (Didi-Huberman 337), vê-se que, enquanto a carga afetiva encontra-se distribuída pelo *corpus* da escultura nórdica, a síntese formal e a rigidez das figuras da Virgem e do Cristo ibéricos reservam ao pequeno fragmento do braço pendente a empatia do conjunto, como

um exemplo paradigmático de sintoma, cuja tenacidade “nasce na tenuidade de coisas minúsculas” (Didi-Huberman 47). A persistência desse *pathos* da figura do corpo santo na figura do corpo heroico, a partir de um sintomático fragmento, evidencia que a sobrevivência da imagem sempre vem acompanhada de modificações que lhes são essenciais e que insistem em nos assombrar (Didi-Huberman 49; 167). Assim, a partir da revisão do conceito warburgiano de *pathos-formel*, que se pode reconhecer como “uma prática baseada na intuição que persegue a continuidade e a metamorfose das formas em épocas e culturas muito diversas” (Coli 11), a menção à representação do Cristo medieval português me permite admitir sua figura com o braço pendente como uma longínqua reminiscência histórica, como um recurso iconográfico que, após séculos de inúmeras aparições, dentre as quais se destaca a magnífica *Pietà* de Michelangelo, foi praticamente isolado e levado ao extremo por Jacques-Louis David em sua surpreendente representação do jacobino assassinado, e que, em continuidade a esse rico atravessamento histórico-cultural, reaparece cem anos depois deste na pintura acadêmica brasileira com o admirável retrato fatídico de mais um herói revolucionário. Com a perda de sua utópica integridade, a persistência de um sintomático fragmento manifesta no corpo heroico a sobrevivência da metáfora guardada no corpo santo: a liberdade.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *O uso dos corpos*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Américo, Pedro. *Alguns discursos do Dr. Pedro Américo de Figueiredo*. Florença: Imprensa de L'Arte della Stampa, 1888. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5250>>.
- Bíblia de estudo pentecostal*. Rio de Janeiro: CPAD, 1995.
- Coli, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- Costa, Ricardo da. *Impressões da Idade média*. São Paulo: Armada Editora, 2018. Impresso.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- Gama, A. C. Chichorro. *Libertas que sara tamen: drama em quatro quadros baseado na conjuração mineira de 1789*. Rio de Janeiro: Livraria da Viúva Azevedo, 1905. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3848>>.

- Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.
- Neves, Alexandre Emerick. “Notas pontuais de estética na arte contemporânea.” *Revista Farol* (2017): pp. 47-64. <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/17071/11717>>.
- Nochlin, Linda. *The Body in Pieces: the Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: Thames & Hudson, 1995.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza. *História da conjuração mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a independência nacional baseados em numerosos documentos impressos ou originais existentes em várias repartições*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5126>>.
- Silva, Joaquim Norberto de Souza e. *O Tiradentes perante os historiadores oculares de seu tempo: resposta a um injusto reparo dos críticos da História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de H. Laemmert, 1881. <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5155>>.

