

ANTARES ANTARES Letras Humanidades

Ave Maria, cheia de desgraça... Notas sobre o rechaço ao Monumento a Nossa Senhora de Caravaggio, em Farroupilha - RS*

**Hail Mary, full of disgrace... Notes on the rejection over the Saint of Caravaggio's
Monument, in Farroupilha-RS**

*Clóvis Da Rolt***

Resumo

Este artigo apresenta alguns argumentos direcionados ao debate em torno da rejeição popular sofrida pelo Monumento a Nossa Senhora de Caravaggio, na cidade de Farroupilha-RS. Primeiramente, apresento um breve histórico que situa a problemática instaurada pela construção do Monumento. Em seguida, mediante dois eixos principais – as noções de espaço público e imaginário religioso –, ambos matizados por uma reflexão estética adjacente, busco traçar uma argumentação que visa a contribuir para o entendimento das causas da rejeição ao Monumento e para a ampliação do debate acerca de suas reverberações.

Palavras-chave

Espaço público; imaginário; religião; beleza; Nossa Senhora de Caravaggio

Abstract

This article presents some arguments relating to the debate on the popular rejection suffered by the Monument to Our Lady of Caravaggio, in the city of Farroupilha-RS. Firstly, I present a brief historical background that contextualises the issue raised by the construction of the Monument. Then, through two main axes – the notions of public space and religious imaginary –, both nuanced by an adjacent aesthetic reflection, I intend to formulate some arguments that aim at contributing to the understanding of the causes of rejection of the Monument and to broaden the debate concerning its reverberations.

Keywords

Public space; imaginary; religion; beauty; Our Lady of Caravaggio

* Artigo de autor convidado.

** Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade de Caxias do Sul – UCS. Mestre e Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Docente na Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA – Unidade Jaguarão.

1. Um itinerário: a instauração do problema

Na cidade gaúcha de Farroupilha, lideranças políticas, devotos e circunvizinhos que reuniam-se ao redor do monumento a Nossa Senhora de Caravaggio no ato da sua inauguração, em 28/03/2008, não poderiam imaginar que o momento festivo tornar-se-ia o estopim de um debate acalorado. Na ocasião, o então prefeito da cidade, Bolívar Pasqual (PMDB), afirmou que o momento “era especial para toda a comunidade pela grande importância e significado de Nossa Senhora de Caravaggio”, sem poupar elogios ao artífice da obra, Ronaldo Chiaradia, por haver realizado “mais do que um trabalho, mas uma obra significativa”.¹

Apagados os holofotes e desfeitos os sorrisos postiços que costumam estampar as fotografias tomadas neste tipo de ato inaugural, teve início uma celeuma que vem colocando em xeque a permanência do monumento no lugar que ocupa atualmente. Estavam lá os ternos e as gravatas, as joias e a maquiagem, o microfone em alto em bom som; estavam lá o padre, o prefeito e o paroquiano. O ritual e o sentido de uma “definição de situação” estavam impecáveis, mas alguma coisa havia falhado, algo que não estava relacionado a equívocos orçamentários nem a desvio de verba pública, razões pelas quais o mal-estar tornou-se ainda mais instigante e já possui elementos para folclorizar-se. A certeza da unanimidade havia sido posta à prova.

O monumento a Nossa Senhora de Caravaggio é resultado de uma emenda parlamentar do deputado estadual Francisco Appio (PP) em parceria com a prefeitura municipal de Farroupilha, cidade localizada na região serrana do Estado do Rio Grande do Sul e que acolheu a devoção a Nossa Senhora de Caravaggio como parte do processo cultural oriundo da imigração italiana na região. Os recursos para a construção do monumento, advindos do Ministério do Turismo e liberados em 29/10/2007, somaram R\$ 126.750,00 com contrapartida de R\$ 33.727,64.² Trata-se de um conjunto escultórico (Prancha 1 - Figura 1) composto de duas figuras que representam Nossa Senhora de Caravaggio, um dos títulos devocionais da Virgem Maria no interior do imaginário religioso católico, e Joaneta Varolli, a camponesa italiana que teria presenciado uma aparição da Virgem na cidade italiana de Caravaggio, em 1432, a

¹ Declarações extraídas do sítio eletrônico da prefeitura municipal de Farroupilha-RS. Acesso em 04/02/14.

² Informações sobre o investimento público no Monumento estão disponíveis no site do Portal da Transparência. Acesso em 03/02/14.

mesma que gestou o talento de Michelangelo Merisi, célebre pintor barroco conhecido apenas como Caravaggio.

O conjunto escultórico foi construído através de técnicas que combinam resina e fibra de vidro (o mesmo material utilizado na confecção dos brinquedos dos parques de diversões), o que barateia o custo de produção do trabalho e resulta numa peça leve que pode ser oca ou conter internamente o modelo em isopor ou outro material, como o poliuretano. A figura mais alta, de Nossa Senhora de Caravaggio, mede cerca de sete metros de altura, ao passo que a figura de Joanela tem pouco menos de quatro metros. As duas figuras repousam sobre uma base de cerca de quatro metros de altura, cravada em um trevo da RSC-453 que dá acesso à estrada que conduz ao Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio.

O embate de ideias e opiniões em torno do monumento começou logo após sua fixação. Avolumaram-se críticas à qualidade técnica do trabalho, à suposta falta de talento artístico de seu executor, à falta de fidelidade das figuras apresentadas em relação à estátua (em escala menor) que fica no Santuário e, sobretudo, à representação do rosto da figura de Nossa Senhora de Caravaggio. Os veículos de mídia locais, televisão, jornais, rádios e blogs começaram a produzir uma discussão pública sobre o monumento. Estava instaurado um debate estético inimaginado e que perdura até agora, variando apenas as intermitências com que se retrai ou ganha visibilidade.

Em 17/05/2008, menos de dois meses após a inauguração do Monumento, o jornal *Zero Hora* divulgou uma matéria em que anunciava uma “polêmica”. O texto da matéria informava que o Departamento de Planejamento da prefeitura de Farroupilha possuía um projeto de execução do monumento no qual havia estabelecido que as “as esculturas deverão ser esculpidas fielmente à imagem que se encontra no interior do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio”, porém, o resultado final produziu algo muito distante dos “traços clássicos consagrados pela arte sacra” que podem ser vistos nas estátuas que ficam no Santuário e no prédio da prefeitura municipal. Sem entrar no aprofundamento acerca do equívoco conceitual em se afirmar que a arte sacra produziu apenas uma estilística clássica, o texto afirmava que, olhando o monumento de perto (Prancha 1 – Figura 2), fica evidente que a figura de Nossa Senhora de Caravaggio “tem a boca excessivamente pequena, parecida com a boca de um peixe; os olhos não têm expressão, o nariz é demasiado reto e grande e o queixo está deslocado para a esquerda.” O então Reitor do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio, Pe. Volmir

Comparin, nesta mesma matéria, deflagrou sua análise: “o rosto é um pouco triste e as mãos são desproporcionais ao restante do corpo”.³

No dia anterior à matéria em questão, 16/05/2008, também no jornal *Zero Hora*, uma nota que antecipava a discussão do dia seguinte gerou a participação espontânea de alguns internautas através do sítio eletrônico do jornal, foro que produziu algumas manifestações sobre o monumento. Regina diz que achou “horrível e grotesca a imagem da santa, pois o semblante que conheço de Nossa Senhora é delicado e amoroso.” Fábio diz que o monumento “já é motivo de várias piadas em Farroupilha.” Na opinião de José, “trata-se de uma imagem carnavalesca, de grotesca qualidade.” Francisco apregoa que “a imagem dói nos olhos, mas o festival de estátuas bizarras não é exclusividade de Farroupilha.” Apenas um depoimento sugeria uma discussão de natureza teológica, de exegese bíblica ou mesmo de preconceito religioso, já que questionava a adoração de imagens por católicos.⁴

As duas matérias anteciparam o que seria o mote central do debate instaurado em torno do monumento. A procela não parou mais. A rádio Espaço FM, de Farroupilha, continuamente promoveu debates e enquetes sobre o monumento. Jornais da cidade também promoveram suas interrogações. Mas o debate extracitadino foi promovido pelos jornais *Zero Hora* e *Pioneiro*, de Porto Alegre e Caxias do Sul, respectivamente. Num levantamento realizado via internet – sem a intenção de mapear a totalidade do material produzido por veículos jornalísticos, mas identificar uma atmosfera de constrangimento em relação ao monumento –, o jornal *Zero Hora* produziu algumas intervenções sobre o tema. Além das duas matérias citadas anteriormente, em 17/07/2008, o jornal anunciou que haviam sido “Definidas novas feições da imagem de Caravaggio em Farroupilha”. Em 14/08/2008, o jornal divulgou que “Nossa Senhora de Caravaggio ganha plástica em Farroupilha”. Em 20/02/2013, nova matéria informou que a “Prefeitura de Farroupilha quer transferir monumento de Nossa Senhora de Caravaggio.”

Quanto ao jornal *Pioneiro*, houve também diversas reverberações sobre o tema. Em 2/11/2009, o jornal lançou uma provocação intitulada “Obras de arte ou aberrações?”⁵. Em 17/12/2013, outra matéria instigou o leitor através do título “Nova

³ Informações colhidas no sítio eletrônico do jornal *Zero Hora*. Acesso em 04/02/14.

⁴ Depoimentos colhidos no sítio eletrônico do jornal *Zero Hora*. Os nomes dos depoentes foram mantidos conforme apareciam no sítio eletrônico. Acesso em 04/02/14.

⁵ O debate promovido pelo jornal *Pioneiro* na edição de 02/11/09 tinha como base um texto de minha autoria que originalmente havia sido escrito como resposta ao artigo do historiador Voltaire Schilling (A

cara para a fé.” Esta última, inclusive, dialogava como um conteúdo publicado na mesma data no sítio eletrônico do jornal, que dizia que a “Estátua de Nossa Senhora de Caravaggio poderá ser trocada, na RSC-453, em Farroupilha”, fato também divulgado através do Jornal do Almoço da RBS TV⁶. Em 07/03/14, nova matéria informava que o monumento seria substituído por outro, desta vez sob a responsabilidade de outro artista, Gilmar Pocai. As razões para a substituição, apresentadas na matéria de 07/03/14, focalizavam a reprovação da comunidade por considerar a imagem de Nossa Senhora de Caravaggio feia e não representar a fé do povo serrano. Esta mesma matéria ainda informava que um protótipo do novo monumento estava sendo apresentado nas dependências do Shopping Impperia e que, em relação ao protótipo, “o rosto da santa se mostra mais delicado, com queixo e nariz proporcionais e menores, além do olhar que exhibe piedade.” Fato relevante também apontado pela matéria foi a mobilização iniciada em torno da arrecadação de verbas para a substituição do monumento rechaçado. Com um custo total orçado em R\$ 76.000,00, a construção do novo monumento não terá investimento de dinheiro público e contará apenas com verbas oriundas do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio e de doações. Em 20/03/14, também no Jornal Pioneiro, o colunista Gilberto Blume, em uma nota na coluna Cotidiano, referia-se à “santa feia” como indutora de uma “agressão estética que açoita sensibilidades.” Nesta mesma nota, Blume cogitava a possibilidade de que a imagem rechaçada sumisse para sempre ou fosse reacomodada em um local ermo, conforme decisão do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio.⁷

No âmbito desse breve percurso, merece destaque a tentativa frustrada de reconfiguração do rosto da imagem de Nossa Senhora de Caravaggio, em agosto de 2008, cinco meses após instaurada a insatisfação com a obra (Prancha 1 - Figura 3). Uma comissão formada pelo então prefeito Bolívar Pasqual (PMDB), o engenheiro Césio Verona e técnicos da Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo, elegeu um novo rosto para a imagem dentre os dois modelos apresentados pelo artífice

capital das monstruosidades) e anteriormente publicado no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre. O mote central deste texto consistia numa reflexão sobre a necessidade de se criar comissões especializadas para definir a instalação de obras de arte e monumentos em áreas públicas. Neste artigo, intitulado “A pedra de Davi”, eu mencionava o célebre episódio da instalação da escultura de Davi, de Michelangelo, na praça central de Florença, no século 16. Decidiram sobre a instalação da peça ninguém menos que Leonardo Da Vinci, Sandro Botticelli, Filippino Lippi e Perugino, quatro dos maiores representantes da arte renascentista.

⁶ O Jornal do Almoço é um telejornal informativo produzido pela RBS TV com conteúdo que abrange as diferentes microrregiões do Rio Grande do Sul onde a emissora possui sucursais. Neste caso, trata-se da RBS TV Caxias do Sul.

⁷ Informações colhidas no sítio eletrônico do jornal *Pioneiro*. Acesso em 21/03/14.

Ronaldo Chiaradia. Por se tratar de uma técnica simples, a junção da resina com a fibra de vidro permitiu a confecção de um novo rosto que foi afixado sobre o rosto anterior, uma espécie de máscara que tinha a intenção de amenizar os brios do debate. Como reza a sabedoria popular, a emenda saiu pior que o soneto e só fez aumentar o fervor das divergências. No sítio eletrônico do jornal *Pioneiro*, em resposta à matéria do dia 14/08/2008, alguns leitores deixaram suas opiniões sobre a nova aparência do rosto da Virgem. Fábio diz que “se antes o rosto era criticado por ter olhos muito pequenos e sem expressão, agora foi dotado de olhos gigantescos e com feições exageradas, uma verdadeira caricatura da santa que inspira o amor materno. [...] Essa estátua é um atestado de terceiro mundo para a serra gaúcha.” Michele afirma que é devota da santa “e pouco importa sua aparência numa estátua, já que a devoção não é por uma imagem. Porém, com esses novos olhos, a imagem ficou parecida com o olhar de piedade do gato do filme *Shrek*.”⁸ Sobre este aspecto, é importante ressaltar que a representação do rosto das figuras religiosas católicas, no entendimento de Bodei (2005), cumpre funções bem definidas no âmbito da devoção e daquilo que o fiel espera dessa representação: um semblante que expresse ternura, piedade e acolhida. Ao citar a antiga pintura cristã alemã, por exemplo, o autor menciona que as fisionomias animais dos algozes de Cristo simbolizam o mal presente no ser humano, ao passo que os rostos delicados de Nossa Senhora e dos santos aludem a uma redenção aberta para todas as pessoas, de modo a figurarem uma eternidade à espera dos fiéis.

Recentemente, em março de 2014, com a disseminação da notícia de que um novo monumento estava sendo preparado, divulgaram-se também imagens do protótipo com a nova aparência da Virgem (Prancha 1 - Figura 4). Na matéria do jornal *Pioneiro*, de 07/03/14, o reitor do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio, Pe. Gilnei Fronza, manifesta-se sobre a campanha de doação monetária para a confecção do novo monumento e alega que o investimento na melhoria da imagem de Nossa Senhora de Caravaggio é um investimento na melhoria da fé que os devotos nutrem por ela. Nesse sentido, é impossível não pensar – de acordo com a declaração do reitor do Santuário e a despeito do tratado filosófico que o assunto exigiria – que fé e beleza supostamente andam juntas.

O imbróglio que envolve o monumento a Nossa Senhora de Caravaggio não configura um caso isolado, tampouco reveste-se de uma mistificação incapaz de ser

⁸ Os nomes dos depoentes foram mantidos conforme estavam no sítio eletrônico do jornal *Pioneiro*. Acesso em 04/02/14.

compreendida com um pouco de reflexão. O primeiro aspecto a se ter em conta em relação à rejeição popular sofrida pela imagem diz respeito à noção de espaço público. O segundo aspecto refere-se à constituição de um imaginário religioso e ao “enquadramento” imagético do qual este imaginário depende para garantir unidade e sobrevivência. Dentro desse contexto de análise, ambos os aspectos ainda precisam ser confrontados com uma reflexão estética vinculada ao manejo social de uma determinada concepção de beleza. É de tais questões que tratam as seções a seguir.

2. Monumentos e espaço público: tensões de uma convivência difícil

O primeiro aspecto a ser levado em consideração para se compreender o rechaço ao monumento a Nossa Senhora de Carravaggio tem uma relação direta com a noção de espaço público. Definir em profundidade as bases conceituais do que se pode entender por “espaço público” não é a intenção aqui buscada. Trabalharei com a noção geral de que o espaço público é conflitivo, posto que construído mediante dinâmicas que atravessam o indivíduo e matizam de forma profunda sua inserção na sociedade desde um ponto de vista político, moral, estético, entre outros.

O espaço público – fórum de práticas que oscilam entre a alteridade, o confronto e a violência – é simultaneamente uma arena de conjunções e reflexividades, por isso mesmo seu estatuto é de difícil apreensão. Seria ele um espaço coletivo onde se exercitam experiências comunitárias destituídas de uma noção de propriedade? Seria esse espaço um sinal de que, no âmbito social, haverá sempre a possibilidade de um encontro humano com a diversidade e com um jogo de forças que se dá entre o ceder e o resistir? Martins aborda a questão do espaço público sugerindo duas vias de aproximação: uma política e outra social. Segundo o autor,

em termos políticos, o espaço público designa o conjunto de lugares, mais ou menos institucionalizados, em que são expostas, justificadas e decididas as ações destinadas politicamente. [...] Em termos sociais, todavia, o espaço público designa a constituição de uma intersubjetividade prática, do reconhecimento recíproco como sujeitos, da ligação das pessoas, e do encadeamento de suas ações na cooperação social. (MARTINS, 2005, p. 157)

Qualquer que seja o sentido a ser buscado para a noção de espaço público, ele não apaga uma questão fundamental: o espaço público é também um espaço de disputas. Para essa reflexão, interessa sobretudo ressaltar o âmbito das disputas simbólicas, como ilustra o caso recente dos conflitos na cidade de Kiev, capital da Ucrânia, onde se instaurou um espaço de aclamação pública para que o país aproxime-se economicamente da União Europeia e renuncie à tutela da Rússia. Apesar do

desfecho que a situação tomou, mais do que um confronto entre modelos de desenvolvimento econômico e de organização política, chocam-se, neste episódio, os símbolos e o imaginário que os modelos econômicos carregam, isso porque, na perspectiva de Castoriadis (1982, p. 142), “tudo o que se nos apresenta, no mundo social-histórico, está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico.”

Monumentos constituem símbolos que interferem no espaço público. Uma ponte, um viaduto ou uma obra de saneamento urbano também são coisas que interferem no espaço público, mas não constituem pressupostos para uma disputa simbólica; no que tange a esses exemplos, eles existem para tornar a vida melhor do ponto de vista da locomoção no interior das cidades e da promoção da saúde pública. Evidentemente, há casos em que a potência simbólica do ser humano sobrepõe-se às intenções mais práticas da urbanidade: como não pensar na Tower Bridge como um símbolo de Londres, e em vários viadutos da cidade de São Paulo como símbolos políticos da era Maluf? Como não elevar a ponte Golden Gate, na Califórnia (EUA), conhecida pela alcunha de “ponte dos suicidas”, a um símbolo do desespero humano diante da falta de sentido para a vida?

Não entrarei numa discussão pormenorizada de cunho conceitual e tipológico acerca do que pode ser definido como um monumento. Reconheço que a discussão é ampla, envolve pensadores de diversos campos e tendências, e permite desde abordagens mais fechadas até outras mais flexíveis, como as que aceitam a possibilidade de se definir a personagem Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, como um monumento literário e cultural espanhol. No momento em que escrevo este texto, penso numa abordagem mais direta para o sentido que estou dando à palavra monumento: esculturas ou estátuas de figuras históricas, obras de arte, imagens religiosas, alegorias, obeliscos e memoriais instalados em áreas públicas. Com um pouco mais de especificidade, este é o mesmo sentido adotado por Corrêa (2005, s/p.) no âmbito da geografia cultural, a partir de um enfoque que entende os monumentos como construções dotadas de reivindicações políticas, significados múltiplos e capacidade comunicativa “associada a temas como poder, identidade e conflitos gerados por ambos.”

Os monumentos, como já afirmei, geram outro tipo de interferência no espaço público. Sua função no plano do implemento prático e estrutural da vida humana em comunidade é nula. Não se ergue um monumento com a intenção de melhorar o trânsito. Não se encomenda a um artista uma gigantesca escultura de um líder político para

melhorar a qualidade da água que se bebe. Essas obras da cultura, às quais damos o nome de “monumentos”, são frutos da capacidade humana de *simbologizar*, para usar um termo de White (2009), e servem para lembrar-nos de alguma coisa que está neles, e também além deles. São, em geral, endereçados à percepção simbólica, ao desfrute estético, à memória coletiva, às ideologias políticas, à devoção e à fantasia. Por serem plurissignificativos e hermeneuticamente complexos, os monumentos oferecem-se à leitura pública mediante diversos matizes. Um monumento público que exalta valores comunistas, por exemplo, poderá não agradar pessoas alinhadas às ideologias liberais e conservadoras, assim como uma imagem religiosa poderá não agradar aos ateus. E até mesmo obras de arte instaladas em áreas públicas, dotadas de intenções unicamente estéticas, poderão ser alvos de críticas.⁹ Em alguns casos, numa imagem, vemos o que queremos ver; em outros casos, vemos aquilo que fomos programados para ver.

Recorrer à noção de espaço público pode ser uma via interessante para entender os motivos da querela. Com isso, quero dizer que há um jogo que se dá, no âmbito da vida em sociedade, entre a dimensão privada e a dimensão pública das experiências humanas. O rechaço ao monumento a Nossa Senhora de Caravaggio é um bom exemplo desse jogo. Nas lojas que vendem artigos religiosos – especialmente as de vinculação católica –, é possível encontrar todo tipo de imagem devocional: santos, Jesus, Virgem Maria, Espírito Santo, etc. Muitas dessas imagens, confeccionadas em diferentes materiais e tamanhos, são produzidas para o consumo popular e massificado, ou seja, deixam de lado critérios como qualidade de acabamento, equilíbrio cromático, proporção anatômica e “beleza”. As lojas de comércio popular do tipo 1,99 estão impregnadas de imagens devocionais que, em alguns casos, surpreendem por apresentar diversos elementos que seriam as antíteses de algo considerado belo. Ocorre que, numa dimensão privada, pouco importa, para o devoto, se a imagem que ele compra e leva para sua casa atende a critérios coletivos ou coletivizáveis de beleza. O importante é que

⁹ O polêmico artigo publicado pelo historiador Voltaire Schilling no jornal *Zero Hora*, no dia 25/10/09, poucos dias antes da abertura da 7ª edição da Bienal do Mercosul, intitulado *A capital das monstruosidades*, colocou em xeque a legitimidade das obras de arte instaladas em áreas abertas da cidade de Porto Alegre. O artigo referendava completa aversão à arte contemporânea e reverberou entre os leitores do jornal, que deixaram cerca de cento e oitenta depoimentos em sua página na internet. André diz: “o que vemos nesta cidade (Porto Alegre) é uma aberração, e não arte. A reação pública que ocorre seguindo o artigo é o que os ditos ‘artistas’ mais temem, é a população finalmente percebendo sua farsa.” Gico diz que “os intelectuais gostam de falar difícil e acham que gostar de coisa feia é contemporâneo.” Marcelo diz que “firulas intelectuais são mais importantes do que o próprio conteúdo das obras. Parece que na arte isto acontece também.” Depoimentos favoráveis à arte contemporânea e às obras instaladas em áreas públicas da cidade de Porto Alegre também foram registrados. Dados disponíveis no sítio eletrônico do jornal *Zero Hora*. Acesso em 27/10/09.

atenda a critérios individuais. Além disso, há outro elemento fundamental na devoção às imagens religiosas católicas. Preponderantemente, o fiel não as aprecia como um artigo estético capaz de despertar a percepção sobre relações formais gratuitas e prazerosas, desprovidas de uma função prática ou de uma finalidade objetiva, aspecto que tradicionalmente define as obras candidatas a ingressar no rol da arte. O fiel as aprecia, principalmente, como modelos morais, signos de conduta impregnados de valor ético e religioso.

A cantilena envolvendo o monumento a Nossa Senhora de Caravaggio lançou para o espaço público a definição de certos critérios que, desde o ponto de vista de um espaço privado, não precisam de discussão. Eis que surgem, então, as indagações: a imagem é bela ou feia? A imagem atende aos critérios do imaginário religioso? Que poder é esse que tem o espaço público de motivar dúvidas, embates e relativizações? Este enredo de indagações tem como base uma proclamação aberta de juízos estéticos, ou seja, representa um exercício de julgamento coletivo que confronta as diversas opiniões sobre algo que, no âmbito de um espaço público, não oferece um modelo natural e universalmente válido. É preciso, então, chegar a um acordo que seja adequado e conveniente ao maior número possível de pessoas.

Sobre esse aspecto, soa pertinente mencionar um episódio ocorrido em novembro de 2012 na cidade de Cacoal, em Rondônia, onde o bispo de Ji-Paraná, Dom Bruno Pedron, ordenou a retirada de um conjunto de figuras católicas de uma praça em frente à Igreja da Sagrada Família. O projeto previa a instalação de vinte e duas (sim, vinte e duas!) imagens de cerca de um metro e meio de altura no local, mas quando a sexta imagem foi fixada, eis que o bispo ordenou a retirada, sob a alegação de que a diocese sequer havia sido consultada. Mas, na ocasião, o argumento mais interessante usado por Dom Bruno Pedron revela uma profunda compreensão em relação à noção de espaço público. “Lá é uma praça pública. Deve-se respeitar as pessoas de outras religiões”, apregoou o bispo.¹⁰

Não é difícil encontrar situações em que a relação entre monumentos e espaço público tornou-se problemática e resultou em debates, intrigas, violência e retaliações. Isso porque, confirma Correa (2005, s/p), os monumentos são veículos que comunicam valores, crenças e utopias, além de possuírem uma capacidade intrínseca de afirmar o poder de determinados grupos ou setores sociais. “Dotados de alcance espacial limitado

¹⁰ Conforme matéria publicada no sítio eletrônico do *Portal GI*, de autoria de Paula Casagrande. Acesso em 11/02/14.

face aos modernos meios eletrônicos de comunicação que instantaneamente e simultaneamente produzem imagens impregnadas de intenções”, diz Correa, “os monumentos têm um papel fundamental na criação e permanência de determinadas paisagens urbanas, impregnando lugares de valor estético e simbólico.” Alguns exemplos a seguir apresentados servem para ilustrar a problemática inserção dos monumentos em áreas públicas e o modo como suscitam divergências interpretativas.

Em 2001, a destruição dos Budas gigantes da cidade de Bamiyan, no Afeganistão (Prancha 1 - Figura 5), mostrou o lado nefasto desta disputa simbólica em torno do espaço público num episódio que mesclou intolerância religiosa e indiferença em relação ao patrimônio cultural. Os Budas esculpidos diretamente na rocha (um com altura de trinta e oito metros e outro cinquenta e três metros), no século V, constituíam parte do acervo artístico produzido pela religião budista ao longo de séculos. Assim mesmo, extremistas religiosos ligados ao grupo islâmico Taliban não hesitaram em dinamitar as imagens que eram uma herança da história afegã pré-islâmica.¹¹

Em 9/04/2003, a mídia mundial disseminava a imagem da estátua de Saddam Hussein sendo derrubada pelas tropas americanas que haviam invadido a capital do Iraque, Bagdá (Prancha 2 - Figura 6). Antes mesmo da derrubada da estátua, mediante um gesto altamente simbólico, um soldado cobriu a cabeça da imagem com uma bandeira dos Estados Unidos, resultando, segundo Da Rosa (2011, p. 137), numa “representação da quebra dupla da imagem do ditador, uma física e outra simbólica. Simbólica, essencialmente porque a colocação da bandeira sobre o rosto remete imediatamente à bandeira erguida sobre os escombros do World Trade Center em 2011.”

Em junho de 2013, a presidente argentina Cristina Fernández mandou retirar a estátua de Cristóvão Colombo de seu pedestal nas cercanias da Casa Rosada, em Buenos Aires (Prancha 2 - Figura 7). A figura de seis metros de altura era um presente da comunidade italiana ao governo argentino, entregue em 1921. Segundo declarações da presidente argentina, a imagem de Cristóvão Colombo ajudaria a confirmar um imaginário eurocentrista e colonialista. Em seu lugar, a presidente almejava a fixação de outra estátua, desta vez com dez metros de altura, representando a libertadora boliviana Juana Azurduy, numa homenagem à mulher que havia participado de campanhas militares antiespanholas. Um debate intenso instalou-se no país para decidir sobre a

¹¹ Informações colhidas do jornal *Estadão*, em matéria de 13/03/2001. Acesso em 11/02/14.

legalidade da decisão da presidente Cristina Fernández e sobre o destino da estátua de Colombo.¹²

Mais recentemente, em janeiro de 2014, na cidade de Oklahoma, nos Estados Unidos, um grupo ligado a uma doutrina denominada Templo Satânico entrou com um pedido formal na justiça americana para instalar, no pátio do State Capitol, uma imagem representando Baphomet, divindade com corpo humano, cabeça de cabra e asas. A mobilização dos adeptos da doutrina do Templo Satânico começou depois que outra corrente religiosa inaugurou, no mesmo local, um monumento em homenagem aos Dez Mandamentos (Prancha 2 - Figura 8). No entendimento dos adeptos da doutrina do Templo, a instalação do monumento em homenagem aos dez mandamentos abriu possibilidades para que outros grupos religiosos também erguessem suas homenagens em áreas públicas.¹³

Martins (2005) chama a atenção para o modo como são construídas as agendas públicas a partir da tensão existente entre o público e o privado. Segundo o autor, é necessário observar que a abordagem em torno de um espaço público deve levar em conta a complexidade que surge do rebatimento entre a função pública e a função privada da experiência de vida coletiva, mediante dois critérios: o material e o institucional. Dentro do critério material, prevalece a natureza das atividades; no âmbito do critério institucional, há que se olhar para as instituições públicas. Pormenorizadamente, Martins discute esses dois critérios e alega que há uma incerteza em relação a uma definição precisa, pois, segundo ele, “não existe um espaço público natural; nossa atenção deve recair não apenas na evolução e na porosidade da fronteira entre público e privado, mas também na evolução das significações de que se revestem estas noções.” (MARTINS, 2005, p.158).

De outra perspectiva, que congrega os substratos teóricos de Habermas à dimensão multimidiática da contemporaneidade, Guedes sugere que a noção de espaço público pulverizou-se em função da aceleração e da multiplicidade dos processos de comunicação que nos envolvem na atualidade. Para Guedes (2010, p. 07), “as inúmeras formas de comunicação e de informação que o atravessam e o sustentam [o espaço público] permitem a compreensão de um mundo que vai além das experiências pessoais

¹² Informações colhidas do sítio eletrônico do *Portal G1*, em matéria publicada em 01/07/13. Acesso em 05/02/14

¹³ Informações colhidas do sítio eletrônico do jornal *The Guardian*, em matéria publicada em 07/01/14. Acesso em 05/02/14.

e o transformam em um campo de muitas vozes, em uma arena de interesses convergentes e divergentes.”

A problemática vivida em torno da rejeição ao monumento a Nossa Senhora de Caravaggio pode ser melhor compreendida, se matizada com elementos oriundos de uma reflexão sobre o espaço público. É no bojo das relações vividas neste espaço conflitivo e polimorfo, que a rejeição ao monumento encontra um possível esclarecimento. Certamente, seu estatuto público e sua condição de texto aberto ao escrutínio de opiniões e juízos coletivos redesenharam a própria função da imagem, em comparação com uma esfera privada.

3. Religião e imaginário: o poder da imagem como mediação

O segundo movimento a se fazer para compreender a dinâmica que causou a rejeição ao monumento a Nossa Senhora de Caravaggio está vinculado à constituição de um imaginário religioso. No âmbito aqui avaliado, esse imaginário estrutura-se a partir das diretrizes do catolicismo e do conjunto imagético milenar de que essa religião dispõe para operar mediações simbólicas junto a seus adeptos. Como será mostrado mais adiante, é próprio do imaginário religioso criar nos fiéis um sentido de previsibilidade e adequação, pois a unidade imagética garante um horizonte coeso que funde a prática religiosa propriamente dita às suas nuances mais abstratas. Dentro da perspectiva de Castoriadis (1982, p.142), assim como a economia, um sistema de direito ou um poder instituído, “a religião existe socialmente como um sistema simbólico sancionado”. Esses sistemas “consistem em ligar símbolos a significados [...] e fazê-los valer como tais, ou seja, a tornar esta ligação mais ou menos forçosa para a sociedade ou o grupo considerado”.

No clássico estudo *As formas elementares da vida religiosa*, Émile Durkheim aponta que os primeiros sistemas de representações que o homem fez do mundo e de si mesmo são de origem religiosa. O autor sugere que a religião é algo eminentemente social, cujas representações exprimem realidades coletivas. “As representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação”, diz Durkheim (1978, p. 216), “que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para fazê-las, uma multidão de espíritos diversos associou, misturou, combinou suas ideias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e seu saber.”

Por meio da religião, uma complexa teia de relações entre dois campos, o profano e o sagrado, é tramada com os recursos da linguagem humana e suas façanhas

simbólicas. Uma concepção religiosa do mundo é apontada por Caillois (1988) como um conjunto de ações, aspirações e crenças que envolvem o indivíduo propriamente religioso, conferindo-lhe uma espécie de programa existencial calcado na observância atenta às manifestações do sagrado e na sua adequação às prerrogativas da doutrina religiosa. Para Caillois (1988, p. 19), “o homem religioso é aquele para quem existem dois meios complementares: um, onde ele pode agir sem angústia nem tremor, mas onde a sua ação não compromete senão a sua pessoa superficial; outro, onde um sentimento de dependência íntima retém, contém e dirige cada um dos seus impulsos e onde ele se vê empenhado sem reserva. Esses dois mundos, o do sagrado e o do profano, apenas se definem rigorosamente um pelo outro.”

Considerando a estrutura de qualquer religião, observaremos que ela comporta uma série de relações de caráter interacional, hierárquico e organizacional, os quais se fundem com vistas à criação de um espaço que não se limita à expressão espiritual, mas, sobretudo, ao direcionamento moral, tendo em vista que, conforme aponta Durkheim (1978, p. 224), “é sobre a vida moral que elas [as religiões] têm por principal função agir.” Esse direcionamento moral passa a representar, na vida do indivíduo que integra uma religião institucionalizada, uma instância regimental formuladora de ideias, comportamentos e condutas que reverberam tanto no plano individual quanto no plano coletivo.

As religiões administram um processo de doutrinação de seus fiéis em relação a um complexo conjunto de manifestações do sagrado que elas captam como o “autêntico sagrado”, aquele que dever ser perpetuado. Esse processo envolve uma simbiose entre as imagens mentais e, no caso da religião católica, as imagens plástico-visuais¹⁴ (a representação de Nossa Senhora de Caravaggio, por exemplo), que operam como formas de discurso juntamente como o texto escrito, a oração verbalizada, os rituais e os cânticos celebrativos. Esse conjunto imaginário não atua apenas dentro da esfera religiosa, como também fora dela, já que a compreensão que esboçamos sobre a realidade é dada pelo jogo constante da linguagem humana que produz imagens e imaginários dotados de uma reserva de sentidos dos quais nos apropriamos como uma forma de orientação diante da vida. Isso é relevante do ponto de vista do que sugere

¹⁴ Utilizo a expressão “imagens plástico-visuais” para referir-me às representações técnicas executadas em diferentes suportes materiais ou disseminadas por diferentes dispositivos tecnológicos, as quais tendem a perscrutar a essência das divindades religiosas com o intuito de criar um canal relacional entre os cultuadores e os entes cultuados.

Belting (2006, p. 28), ao dizer que “a imagem e o signo ou a palavra continuam sendo as pedras angulares de tudo o que queremos entender no mundo.”

Assim, as religiões que fazem uso de imagens plástico-visuais para expressar o dinamismo que elas creem existir entre o mundo humano e o mundo divino são hábeis em promover leituras orientadas sobre a percepção visual dos fiéis com vistas à eficácia religiosa. Por que motivo Buda é representado como uma figura meditativa e sorridente? Ora, porque a tradição religiosa consolidou no imaginário budista essas duas variações da representação. Geralmente, essa percepção tem um caráter de enquadramento e previsibilidade, ou seja, a imagem não pode falhar, visto que deve atender aos critérios do imaginário religioso. Por essa razão, no caso da religião católica, são praticamente inexistentes as representações de Jesus como uma criatura alegre ou que expressa alegria, pois tal representação não sustentaria o imaginário católico a ponto de conferir-lhe unidade, a menos que esse imaginário passasse por uma reformulação radical. No imaginário católico, Jesus é um sofredor; sua representação mais disseminada, como uma criatura que agoniza na cruz, produz um enquadramento imagético que se repete *ad infinitum* e que, segundo Latour (2004, p. 370), do ponto de vista da iconofilia, tem seu ponto de sustentação no fato de que “a iconofilia consiste em continuar o processo iniciado por uma imagem, num prolongamento do fluxo de imagens.”

Para compreendermos o uso de imagens plástico-visuais nas práticas religiosas (ritos, cultos, preces, celebrações), é necessário atentarmos à constituição de um espaço de intimidade entre o mundo físico e o mundo espiritual, cuja aproximação cria um canal capaz de operar a ligação entre a materialidade da existência concreta e a aspirações humanas ao transcendente, num terreno marcado pela presença do sagrado. O intercâmbio entre estas instâncias – física e espiritual – é dado por uma profusão de imagens e símbolos que estimulam a imaginação¹⁵ e criam a possibilidade de uma aproximação entre dois âmbitos aparentemente difíceis de conciliar. É nesse sentido, segundo reforça Aumont (1993, p.78), que a produção de imagens jamais é gratuita, porque está impregnada de uma intenção de uso que promove sua vinculação ao domínio simbólico e à mediação entre espectador e realidade. Contudo, é necessário que se tenha em mente que a relação que os seres humanos estabelecem com as imagens

¹⁵ Etimologicamente, a palavra “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitior*, “imitar”, “reproduzir”, conforme lembra Mircea Eliade. Ver ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

religiosas é fortemente contingenciada por um contexto histórico-cultural e pelo conjunto articulado de possibilidades e impedimentos que sustentam a criação dessas imagens, como demonstra Schmitt (2007, p. 14), por exemplo, ao mencionar que, de forma contrária ao modo de percepção atual da imagem religiosa, “a imagem medieval pode ser comparada a uma aparição, a uma epifania, portando as marcas desta. O uso largamente atestado do dourado, que reflete a luz, não fazia mais do que sublinhar a mediação que a imagem operava entre o visível e o invisível.”

O uso das imagens plástico-visuais no âmbito da prática religiosa católica foi motivo de muitas divergências ao longo dos séculos. O que parecia aceitável para alguns líderes religiosos era visto com suspeita por outros. Grandes embates ideológicos e exegéticos construíram capítulos notáveis dentro da história do catolicismo, através dos quais questionou-se a legitimidade do uso das imagens, sua função mediadora e as possíveis ideias heréticas que elas poderiam suscitar. Em sua *Carta aos Artistas*, o Papa João Paulo II apresenta uma breve reflexão sobre a presença dos artistas na promoção da fé católica e esboça uma trajetória de inserção das imagens nas práticas religiosas do catolicismo, alegando que “não faltaram momentos difíceis neste caminho.” De acordo com João Paulo II (1999, p. 06),

a propósito precisamente do tema da representação do mistério cristão, a antiguidade conheceu uma áspera controvérsia, que passou à história com o nome de ‘luta iconoclasta’. As imagens sagradas, já então difusas na devoção do povo de Deus, foram objeto de violenta contestação. O Concílio celebrado em Niceia no ano 787, que estabeleceu a legitimidade das imagens e do seu culto, foi um acontecimento histórico não só para a fé, mas também para a própria cultura.

Nesse sentido, é inegável o impacto que a produção de imagens religiosas no âmbito do catolicismo causou em domínios extrarreligiosos, como também é inegável a participação destas imagens na constituição de uma narrativa visual sobre o Ocidente. Pode-se dizer que o que se produziu em termos artísticos desde o reconhecimento do culto cristão no período de decadência do Império Romano, até as apoteoses ilusionísticas nos tetos das igrejas barrocas, também conhecidas como *Quadraturas*, reflete mais de mil anos de uma história de figuração dos mistérios que envolvem o imaginário religioso.

Em seu notável livro intitulado *O corpo das imagens*, Schmitt orienta seus esforços na tentativa de compreender as estratégias e as articulações que atuaram na construção de uma cultura visual no contexto da Idade Média no Ocidente. Ao mapear seus antecedentes e o modo como esta cultura visual afetou a produção artística ocidental subsequente, Schmitt propõe uma leitura que vai além do entendimento sobre

o contexto artístico e estilístico em que as imagens religiosas da Idade Média foram produzidas, inscrevendo-as dentro de uma leitura mais ampla e que abarca a mentalidade da época, suas dinâmicas sociais, os processos de normatização da produção e as sanções a que se submetiam os criadores das imagens. Nesta obra, Schmitt (2007, p. 150) menciona o aparecimento de uma “civilização cristã das imagens”, localizada entre os séculos XII e XIII. Nas seções introdutórias de seu livro, Schmitt dedica algumas páginas à reflexão sobre a imagem e sobre a diversidade de acepções que o termo comporta. “Falamos da mesma coisa quando evocamos as imagens fugidias da televisão e as cenas de um retábulo da Idade Média?”, pergunta o autor (2007, p. 12). O termo “imagem”, no entendimento de Schmitt, inscreve-se em dois domínios: o material e o imaterial:

No domínio material, a imagem designa a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes destas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela do televisor. Mas o termo ‘imagem’ concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma cidade para imaginá-la. (SCHMITT, 2007, p.12).

Não obstante as definições apresentadas por Schmitt, os conceitos de “imagem” e “imaginário” exigiriam distinções aprofundadas que não terão lugar neste momento. Como forma de situar sumariamente a argumentação aqui proposta, basta mencionar que a tradição aristotélica legou-nos uma corrente intelectual solidamente atada à noção da lógica e do raciocínio binário, os quais constituiriam o caminho mais seguro para se alcançar a verdade. Desconfiados em relação ao caráter ambíguo dos processos imagéticos mentais, aponta Durand (2004), inúmeros pensadores que surgiram à sombra de uma cultura filosófica essencialmente iconoclasta deflagraram duras críticas ao imaginário, acusando-o de dispersar o foco central da razão, a única garantia de produção de um conhecimento seguro e livre dos devaneios e das veleidades do imaginário. Esse temor em relação à característica evanescente do imaginário – que se faz, refaz e desfaz – talvez tenha sua razão de ser no fato de que, como aponta Castoriadis (1982, p.154), “falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa ‘inventada’, quer se trate de uma invenção ‘absoluta’ [...], ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações ‘normais’ ou ‘canônicas’.”

No que tange à imagem de Nossa Senhora de Caravaggio, parece haver uma relação direta entre a representação da Virgem e o preparo necessário que o fiel precisa ter para reconhecê-la e enquadrá-la no âmbito do imaginário religioso e das referências

simbólicas que esse imaginário ajuda a construir e a manter. Dito de outro modo, é como se cada fiel católico fosse o portador de um museu mental povoado por imagens prototípicas, às quais a tradição religiosa confere eficiência simbólica. Withehead (1987, p. 18) admite que “a mente humana funciona simbolicamente quando alguns componentes de sua experiência evocam consciência, crenças, emoções e usos a respeito de outros componentes da sua experiência. O primeiro conjunto de componentes são os ‘símbolos’ e o último conjunto constitui o ‘significado’ dos símbolos.” A “referência simbólica”, segundo o autor, dá-se quando existe uma transição do símbolo para o significado.

Quando ocorre um desvio na relação entre a imagem mental prototípica e sua representação física, haverá uma quebra no fluxo das imagens que mantêm o imaginário religioso coeso. Essa quebra poderá gerar incômodos, pois a desestabilização do imaginário religioso pode ser encarada como a perda de certas garantias consolidadas pela tradição e pelo arraigamento de determinadas práticas que conferem sentido à devoção religiosa. Por esse motivo, Gilmar Pocai, o artista encarregado de confeccionar a nova imagem de Nossa Senhora de Caravaggio, admite que ela não será instalada “enquanto não estiver bela e não agradar a comunidade”.¹⁶ Contudo, creio que faltam nessa declaração dois complementos importantes, a seguir apresentados.

Com o primeiro complemento, sugiro que a nova imagem deverá ser “bela” a ponto de encontrar uma equivalência direta junto ao museu mental dos fiéis. Isso pode não ter nada a ver com uma forma de beleza passível de ser alcançada fora do âmbito religioso, e sim com adequação e previsibilidade, como ocorre com o ato solene católico, a missa, que, do começo ao fim, consiste num encadeamento de ações, palavras, cânticos e leituras protocolares e previsíveis. O sentido da previsibilidade e do “enquadramento” no âmbito da missa revela-se, por exemplo, na definição e na uniformização prévia das leituras bíblicas, nas simbologias e cores utilizadas em cada período do calendário litúrgico, no papel desempenhado pelos participantes do ritual e no modo como se concretiza o caráter centralizador da Igreja Católica, de tal modo que, em qualquer parte do planeta onde estiver sendo celebrada uma missa, ela fará parte de um conjunto de práticas previamente estabelecidas que garantem um sentido de unidade ao conjunto religioso. No fundo, o que os fiéis desejam é uma reprodução fiel, em escala ampliada, da imagem da Virgem que se encontra no Santuário. O que os faz

¹⁶ Conforme declaração extraída do sítio eletrônico do jornal *Pioneiro*, em matéria do dia 07/03/2014. Acesso em 08/03/2014.

pensar assim é a própria tradição que ampara a imagética religiosa, a qual parece não dar abertura para grandes voos imaginativos que desestabilizem seus preceitos normativos. Como a Igreja Católica lidaria com a possibilidade de que cada igreja (espaço físico) ou cada comunidade de fiéis definisse a aparência de suas figuras de culto?

Com o segundo complemento, sugiro que admitir um nível de “agrado” para a execução da nova imagem é já condená-la, antes mesmo que ela exista, ou seja, não há como antever como será a leitura de um texto público, a menos que se inscreva esse texto no interior de um cânone que abarque certos preceitos cristalizados num determinado horizonte de leitura. Se estivéssemos refletindo sobre um trabalho artístico – o que, no meu entendimento, não é o que está em questão, haja vista que a imagem de Nossa Senhora de Caravaggio a ser construída não passa de uma reprodução em escala monumental, um mero artefato técnico –, seria bastante suspeito estabelecer um nível de “agrado” para a sua execução, pois, de um modo geral, uma obra de arte não é feita para agradar a quem quer que seja, mas para exprimir o universo de proposições estéticas do artista em sua condição histórica, suscitar leituras, interpretações (até mesmo divergentes) e experiências reflexivas calcadas nos códigos da linguagem artística. Muitas vezes, estimular a dúvida, o questionamento, a relativização e o confronto de posições antagônicas é o que justifica a razão de ser da arte, já que a planificação tende a não se encaixar no discurso artístico.

Assim, não creio ser incorreto pensar que o excesso de direcionamento para que a nova imagem de Nossa Senhora de Caravaggio “seja bela e agrade” constitui a expressão fiel de uma postura fundamentalista e dogmática típica do âmbito religioso, no sentido de que a exploração da “criatividade” indutora de uma obra deva ser contingenciada pela aprovação pública de seus futuros receptores. Foi somente ao renegar estas premissas que um artista como Michelangelo pôde manifestar sua genialidade na realização do afresco do *Juízo Final* no interior da Capela Sistina, no Vaticano, no século XVI (ver Prancha 2, Figura 9). E foi somente devido à incompreensão dos dirigentes e dos fiéis católicos da época – mesclada à rigidez e ao cerceamento sobre qual aparência uma obra de arte deve ter para atender aos critérios

inventados por um determinado grupo –, que a referida obra de Michelangelo sofreu um dos maiores ataques iconoclastas registrados na história da arte.¹⁷

Uma demonstração exemplar do modo de funcionamento do imaginário religioso e do alcance que ele possui como instância mediadora frente à capacidade de figuração das imagens religiosas, foi recentemente noticiada pela mídia mundial. Na cidade de Borja, em Zaragoza, na Espanha, um restauro frustrado gerou uma das imagens mais disseminadas por veículos midiáticos no ano de 2012. A representação do rosto de Cristo com os olhos lançados ao alto, intitulada *Ecce Homo*, fazia parte da decoração interna do Santuário da Misericórdia de Borja. Executada em 1930 pelo pintor espanhol Elías García Martínez, a obra dava sinais de profundo desgaste e, diante da situação, em agosto de 2012, uma anciã frequentadora do Santuário não hesitou em pegar seus pincéis e suas tintas e resolver o problema da avançada deterioração que a imagem apresentava. O resultado foi uma imagem irreconhecível e que alterou completamente a imagem original (ver Prancha 2, Figura 10). *O Ecce Homo* de Cecilia Giménez ganhou o mundo com seu aspecto idiossincrático, um misto de expressionismo, arte naïf e espontaneísmo devocional. As críticas que se seguiram à restauração do *Ecce Homo* foram muitas e, para o bem ou para o mal, sua autora foi alçada à condição de celebridade instantânea na pequena Borja. Muitas das críticas amparavam seus argumentos no imaginário religioso, alegando que a anciã havia destruído o rosto de Cristo. Anedoticamente, algumas pessoas passaram a referir-se à imagem de Cecilia Giménez como o *Ecce Mono* (Eis o macaco), um trocadilho em língua espanhola que alterava o título em latim da obra original *Ecce Homo* (Eis o homem).

Contudo, a despeito das divergências opinativas e dos severos ataques que o restauro sofreu por ter desconstruído completamente as representações oficializadas de Cristo, o que se tornou mais notável neste episódio foi o clamor popular para que a imagem criada por Cecilia Giménez fosse preservada. Paradoxalmente, o *Ecce Homo*

¹⁷ A nudez das figuras humanas criadas pelo artista foi severamente censurada tão logo o afresco foi finalizado. A campanha contrária à pintura de Michelangelo resultou na decisão do Papa, através de amparo nas prerrogativas do Concílio de Trento, em contratar outro artista para esconder a nudez das figuras humanas concebidas por Michelangelo. Daniele da Volterra foi o artista responsável por tornar a representação das figuras humanas do *Juízo Final* mais condizentes com a moral vigente à época, o que foi alcançado com o acréscimo de vestes sobre a genitália das figuras. Uma cópia do *Juízo Final* de Michelangelo executada por Marcelo Venusti em 1549, atualmente pertencente à coleção do Museu Capodimonte, em Nápoles, permite ver como seriam as figuras nuas idealizadas por Michelangelo, se seu afresco não tivesse sofrido alterações. Ver BURANELLI, Francesco et al. *Michelangelo: the last judgment. A glorious restoration*. New York: Abradale Press, 2000.

antes desconhecido havia se tornado um fenômeno de visitação junto ao Santuário da Misericórdia. Pouco tempo após a repercussão do incidente, Javier Domingo, morador da cidade de Borja, encabeçou uma petição pública endereçada ao *Ayuntamiento de Borja*, à qual foram anexadas mais de vinte e três mil assinaturas solicitando que a imagem de Cecilia Giménez fosse conservada para visitação. A petição mencionava que o trabalho realizado pela artista anônima

supone un inteligente reflejo de la situación política y social de nuestro tiempo. En el cual se pone de manifiesto una sutil crítica a las teorías creacionistas de la Iglesia, a la vez que se cuestiona el surgimiento de nuevos ídolos. El resultado de la intervención combina inteligentemente el expresionismo primitivo de Francisco de Goya, con figuras como Ensor, Munch, Modigliani o el grupo Die Brücke, perteneciente a la corriente artística del expresionismo alemán.¹⁸

Quando Gilberto Blume, em nota na sua coluna no Jornal Pioneiro de 20/03/14 propõe que seja dado um “sumiço” na imagem rechaçada de Nossa Senhora de Caravaggio, há nesta declaração um certo temor de que a contaminação do imaginário religioso possa continuar atuando em qualquer outro lugar onde a imagem venha a ser instalada. Pe. Gilnei Fronza, reitor do Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio, nesta mesma nota, afirma: “estudamos um lugar onde ela [a imagem] possa ser vista a distância, sem que cause tanto impacto.” Ora, impacto a imagem já causou e não foi pouco; não apenas o impacto aos cofres públicos com o desperdício de cerca de R\$ 160.000,00, mas também em relação ao quanto ela mobilizou de ideias, discussões, debates e reflexões como a que proponho com este texto.

Parece-me que, quanto mais se rejeita ou se deseja esconder um problema, tanto mais esse problema se alimenta dos processos e dos mecanismos instituidores da rejeição. Não é assim que, *grosso modo*, a psicanálise avalia a dimensão inconsciente do psiquismo humano? Desse modo, creio que a Virgem rechaçada tem muito a nos ensinar sobre o dogmatismo de certas ideias católicas, as variações nas concepções de beleza, a noção de espaço público e os usos sociais da imagem religiosa. Nesse caso, tais elementos não se tornam abertos à crítica pelas vias de um discurso afirmativo, mas por uma espécie de contradição – ou contradicção – capaz de revelar facetas interessantes e só acessíveis quando se revela o lado marginal do discurso, o lado que se quer fazer calar. Destruir a imagem de Nossa Senhora de Caravaggio, portanto, seria o mesmo que apagar os vestígios após um crime e comprar o silêncio das testemunhas que o presenciaram. Além do mais, o Monumento “falho” já ocupa um lugar no

¹⁸ Conforme petição aberta no Portal Change.org, sob o título “Mantenimiento de la nueva versión del Ecce Homo de Borja.” Acesso em 03/03/14.

imaginário religioso católico da Serra Gaúcha. Qualquer investigação histórica que venha a ser escrita sobre a devoção às imagens religiosas no âmbito da cidade de Farroupilha, ou da Serra Gaúcha como um todo, deverá relatar esse episódio, se quiser ser fiel ao modo como se pensa ou se pensou a religiosidade católica nesse contexto. Qualquer pesquisa sobre a devoção a Nossa Senhora de Caravaggio na Serra Gaúcha não poderá esconder o fato, como se ele nunca tivesse existido.

Creio que tanto o Ecce Homo “restaurado” por Cecília Giménez, quanto o monumento a Nossa Senhora de Caravaggio idealizado por Ronaldo Chiaradia, têm em comum uma espontaneidade e um diletantismo que tendem a manifestar-se onde a autocrítica é escassa ou inexistente. Construir um monumento público não é tarefa para qualquer pessoa, assim como não é tarefa para qualquer pessoa restaurar pinturas no interior de igrejas. Há que se considerar, nesse sentido, as competências técnicas que entram nessas atividades, o manejo das especificidades estéticas que elas demandam e a trajetória profissional de quem se propõe a levá-las a cabo. Sabiam disso Michelangelo, Rafael Sanzio, Gian Lorenzo Bernini, Donato Bramante e Giovanni Pierluigi da Palestrina, artistas que depositaram seu talento e seu gênio a serviço da Igreja Católica numa época em que ela ditava os cânones da produção artística no Ocidente. Porém, dessa época parece haver restado apenas alguns reflexos fugazes e distantes da grande arte que a Igreja um dia financiou: flores de plástico adornando os altares, corais desafinados nos ritos litúrgicos, *shows* de cantores católicos que mesclam pagode, *axé music*, *funk* e sertanejo com letras supostamente espiritualizadas, hinários com seus versos pobres, pinturas grotescas recobrando as paredes de igrejas cuja arquitetura é menos interessante que uma caixa de abelhas. Junto a esse enredo de empobrecimento artístico que a Igreja Católica atravessa, a imagem rejeitada de Nossa Senhora de Caravaggio poderia ser considerada bastante apropriada e, quem sabe, tornar-se a imagem “icônica” de uma época.

O Papa João Paulo II escreve que, para transmitir a mensagem que Cristo lhe confiou, a Igreja tem necessidade da arte. Segundo ele (1999, p.09),

a arte deve tornar perceptível e até o mais fascinante possível o mundo do espírito, do invisível, de Deus. Por isso, tem de transpor para fórmulas significativas aquilo que, em si mesmo, é inefável. Ora, a arte possui uma capacidade muito própria de captar os diversos aspectos da mensagem, traduzindo-os em cores, formas, sons que estimulam a intuição de quem os vê e ouve. E isto, sem privar a própria mensagem do seu valor transcendente e do seu halo de mistério.

Resta saber se essa necessidade não está passando por um momento crítico, de grandes rupturas tanto no âmbito da Igreja Católica quanto da arte. Ao sugerir que a arte

também necessita da Igreja, já que, assim como ocorre com a religião, o artista procura sempre o sentido mais íntimo das coisas, João Paulo II escreve que inúmeros artistas encontraram nos mistérios das mensagens religiosas um terreno profícuo para o exercício da imaginação, através de temas inspiradores. Essa aproximação, por certo, rende profundas reflexões e indagações, algumas já posicionadas no debate acadêmico, outras ainda por vir.

4. Considerações finais

Para um fiel católico, deve ser difícil rejeitar uma imagem de Nossa Senhora quando se sabe que ela é portadora de um conjunto discursivo que está além da mera visualidade, à qual a tradição incorporou mistérios acessíveis apenas à fé. De certo modo, a “pedagogia” da imagem formulada pela religião católica mostra-se como um recurso mediador que, de forma recorrente, lembra ao fiel de que a idolatria é um risco real. Uma parte instigante dessa pedagogia consiste em exercitar o olho e a mente para que, conjuntamente, transpassem a imagem em busca de algo que não está no mundo material. O entendimento desses aspectos não é algo direcionado à razão ou à parcela humana sedenta pela fundamentação lógica de tudo, porque se localiza na experiência de uma esfera sagrada que se abre ao cultivo espiritual.

Com a reflexão aqui apresentada, propus-me a entender o que estaria por trás do processo de rejeição sofrido pelo monumento à Nossa Senhora de Caravaggio, na cidade de Farroupilha – RS, especialmente atendo-me a dois eixos principais: as noções de espaço público e imaginário religioso, ambas tensionadas por alguns argumentos estéticos adjacentes. Creio que, confrontadas, as duas noções são pertinentes para se entender as causas da celeuma e o desfecho que ela vem tomando, já que ela nunca me pareceu apenas uma questão de excentricidade vinculada a um fato isolado.

Outras possibilidades não estão descartadas, haja vista o conjunto de variáveis de análise que ainda poderiam ser colocadas em discussão. De um ponto de vista mais prático e objetivo – talvez um pouco distante das referências teóricas que apresentei aqui –, penso que não se pode deixar passar em branco outros aspectos: a) Como se chegou à conclusão de que gastar R\$ 160.000,00 em um monumento religioso era mais relevante do que investir esta quantia em outra área, com vistas a um real benefício social e a um uso mais coerente do dinheiro público? b) A escolha do artista responsável pela elaboração do monumento levou em consideração o reconhecimento de um notório saber no campo da escultura, atestado por uma trajetória profissional de êxitos e pela

crítica especializada? c) Que competências no campo da arte a comissão articuladora do projeto de criação do monumento possui? Se essa comissão não possuía as competências necessárias, por que não solicitou assessoria? d) Os dirigentes religiosos ligados ao Santuário de Nossa Senhora de Caravaggio não acompanharam a elaboração da obra? e) Qual a necessidade de se criar uma figura gigantesca de Nossa Senhora de Caravaggio, considerando-se que a cidade já acolhe um imenso Santuário dedicado a ela? f) Haverá algum tipo de apuração sobre as responsabilidades em relação ao desperdício de dinheiro público?

Há muito, portanto, para se aprender com esse enredo de acontecimentos, tensões e debates que já se arrasta há cerca de seis anos em torno do monumento. O levante gerado contra ele pode ser bastante revelador para os que estiverem suficientemente dispostos a rever suas posições sobre a diversidade de elementos e argumentos que entraram nesse percurso de negação, em relação ao qual me propus a contribuir na busca de um entendimento. Seja qual for o rumo que a situação tomar, não se pode apagar, de uma hora para outra, seis anos de um mal-estar público que reverberou de variadas formas. A “Virgem cheia de graça” que, obviamente, para quem crê, outrora pode ter iluminado as mãos talentosas de Gian Lorenzo Bernini, tornou-se a “Virgem cheia de desgraça” que protagoniza um dos incidentes mais inusitados dos últimos tempos na Serra Gaúcha, esse lugar tão misterioso quanto a própria fé.

PRANCHA 1



Figura 1 – Monumento a Nossa Senhora de Caravaggio, como se encontra atualmente – Farroupilha-RS



Figura 2 – Imagem de Nossa Senhora de Caravaggio antes da reconfiguração do rosto



Figura 3 – Imagem de Nossa Senhora de Caravaggio após a reconfiguração do rosto



Figura 4 - Protótipo que servirá de base para a construção do novo monumento



Figura 5 – Uma das imagens de Buda antes da destruição

PRANCHA 2



Figura 6 – Estátua de Saddam Hussein é derrubada por soldados norte-americanos



Figura 7 – Imagem de Cristóvão Colombo deposta nas imediações da Casa Rosada



Figura 8 – Monumento em homenagem aos Dez Mandamentos



Figura 9 – Detalhe do Juízo Final, de Michelangelo, onde se vê o acréscimo de tecido que esconde a genitália da figura



Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- BELTING, Hans. A imagem autêntica. *Revista Humboldt*, nº 92, 2006. Goethe-Institut. Bonn, 2006.
- BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Bauru: Edusc, 2005.
- BURANELLI, Francesco et al. *Michelangelo: the last judgment. A glorious restoration*. New York: Abradale Press, 2000.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CORREA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. *Revista Scripta Nova*. Universidad de Barcelona. Volume IX, nº 183. Barcelona, 2005.
- DA ROSA, Ana Paula. Iconoclasmo midiático: a força simbólica das imagens. *Brazilian Journalism Research*, Vol. 7, nº 7., Brasília, 2011.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GUEDES, Éllida Neiva. *Espaço público contemporâneo: pluralidade de vozes e interesses*. Covilhã, Portugal: Biblioteca on-line de ciências da comunicação da Universidade da Beira Interior. 2010.
- JOÃO PAULO II. *Carta do Papa João Paulo II aos artistas*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1999. Disponível em <www.cnbb.org.br>
- LATOUR, Bruno. Não congelarás a imagem: como não desentender o debate ciência-religião. *Revista Maná* Vol. 10, nº. 2, 2004.
- MARTINS, Moisés de Lemos. Espaço público e vida privada. *Revista Filosófica de Coimbra*, n.º 27, 2005. Coimbra, 2005.
- SCHILLING, Voltaire. A capital das monstruosidades. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25/10/09.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: Edusc, 2007.

WHITEHEAD, Alfred North. *Simbolismo. O seu significado e efeito*. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, Leslie. *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

Páginas da web

Jornal Estadão <www.estadao.com.br>

Jornal Pioneiro <www.pioneiro.com.br>

Jornal The Guardian <www.theguardian.com>

Jornal Zero Hora <www.zerohora.com.br>

Portal da Transparência <www.portaldatransparencia.gov.br>

Portal G1 <www.g1.globo.com.br>

Portal Change.org <www.change.org>

Prefeitura Municipal de Farroupilha <www.farroupilha.rs.gov.br>