

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

Paola Lins de Oliveira

**"Desenhando com terços" no espaço público:
sacralizações na religião e na arte a partir de uma
controvérsia**

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2009

"DESENHANDO COM TERÇOS" NO ESPAÇO PÚBLICO: SACRALIZAÇÕES NA
RELIGIÃO E NA ARTE A PARTIR DE UMA CONTROVÉRSIA

Paola Lins de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2009

Folha de Aprovação

OLIVEIRA, Paola Lins de.

"Desenhando com Terços" no Espaço Público: sacralizações na religião e na arte a partir de uma controvérsia/ Paola Lins de Oliveira. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2009.

xi, 150f, il.; 29,7 cm;

Orientador: Emerson Giumbelli.

Dissertação (mestrado) – UFRJ/ IFCS/ Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2009.

Referências Bibliográficas: f. 136-145.

1. Controvérsia Pública. 2. Sagrado. 3. Religião e Espaço Público. 4. Objetos Religiosos. 5. Márcia X. I. Giumbelli, Emerson. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

“DESENHANDO COM TERÇOS” NO ESPAÇO PÚBLICO: SACRALIZAÇÕES NA
RELIGIÃO E NA ARTE A PARTIR DE UMA CONTROVÉRSIA

Paola Lins de Oliveira

Emerson Giumbelli (orientador)

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia)

Em abril de 2006, a obra “Desenhando com terços” da artista plástica Márcia X. é retirada da mostra “*Erotica – Os sentidos na arte*”, exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro. A decisão foi tomada pelo conselho diretor da instituição após manifestações de católicos. Dispondo quatro terços unidos em duplas formando dois pênis entrecruzados, a obra foi considerada ofensiva por misturar religião e erotismo. A partir do episódio, estabelece-se uma controvérsia na qual diferentes atores, sobretudo religiosos e artistas, debatem a respeito dos limites de atuação da religião em um espaço público dedicado à arte. Os argumentos em jogo entre religiosos e artistas estabelecem distinções entre as esferas que aludem a tentativas de sacralização do religioso e também da arte. Direcionando o foco da atenção para “Desenhando com terços”, realizamos exercícios interpretativos a respeito dos terços católicos e da obra de Márcia X.. Desse modo, foi possível revelar diferentes procedimentos de sacralização em jogo na circulação e nos usos sociais dos terços católicos, e também no tratamento transgressor conferido à temática religiosa no conjunto da produção artística de Márcia X..

Palavras-Chave: controvérsia pública, sagrado, religião e espaço público, objetos religiosos, Márcia X.

"DESENHANDO COM TERÇOS" IN PUBLIC SPACE: SACRALIZATIONS
IN RELIGION AND ART FROM A CONTROVERSY

Paola Lins de Oliveira

Emerson Giumbelli (advisor)

Abstract of Master Dissertation submitted to the Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia of the Instituto de Filosofia e Ciências Sociais of the Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, as part of the requirements necessary to obtain the title of Master in Sociology (with concentration in Anthropology)

In April 2006, the piece “Desenhando com terços” of the plastic artist Márcia X. is removed from the exhibition “Erotica – Os sentidos na arte”, displayed at the Centro Cultural Banco do Brasil of Rio de Janeiro. The decision was taken by the director of the cultural institution after public manifestations of Catholics. With four rosaries united forming two double penis decussated, the work was considered offensive by mixing religion and eroticism. From the episode, there is a controversy in which different actors, especially religious and artists, discuss about the limits of performance of religion in a public space dedicated to art. The arguments in play between religious and artists establish distinctions between the spheres that refer to attempts of sacralization of religion and of art. Directing the focus of attention for “Desenhando com terços”, we developed interpretative exercises on the Catholic rosaries and the work of Márcia X.. Thus, it was possible to reveal different procedures of sacralization involved in the social circulation and uses of Catholic rosaries, and also on the transgressor treatment given to the religious theme throughout the artistic production of Márcia X..

Keywords: public controversy, sacred, religion and public space, religious objects, Márcia X.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2009

Para Marilda e Luiz

Se o problema essencial a que se esforçam por responder todas as religiões é a neutralização dos males e principalmente da morte, o problema que se devem propor os construtores de espelhos – isto é, aqueles que se tornam, pela criação estética ou por qualquer outro meio, artesãos lúcidos de nossas revelações – consistiria antes na assimilação desses males, pouco importando que nos arruinemos ou corrompamos, contanto que seja infimamente operada sua transmutação mítica em fermentos de exaltação.

Banir a morte ou mascarar-la por trás de sabe-se lá qual arquitetura de perfeição intemporal: tal é a ocupação senil da maioria dos filósofos e inventores de religiões.

Incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (como o gesto do torero conduzindo suavemente o touro nas dobras de sua capa ou de sua muleta), tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que têm por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo, que portanto nos alçam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão.

Não terão chance de êxito se não misturarem à liga com que comporão o aço de seu espelho (espetáculo, encenação erótica, poema, obra de arte) um elemento suscetível de fazer repontar através da beleza mais rígida ou mais suave algo de desvairado, de miserável até o fim e de irredutivelmente vicioso. Pitada de veneno sem a qual nenhum álcool seria concebível, pois a ebriedade – por eufórica que seja – não pode jamais ser algo além de uma imagem mais ou menos aproximada de nossa comunhão futura com o mundo da morte.

Michel Leiris, *Espelho da tauromaquia*

AGRADECIMENTOS

É com enorme felicidade e carinho que dedico estas palavras a todas as pessoas que fazem parte dessa empreitada que foi o mestrado e a produção da dissertação.

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Emerson Giumbelli, pela generosidade em compartilhar conhecimento e tempo de um modo carinhoso, bem-humorado e alegre. Graças ao seu estímulo, interesse, paciência e rigor constantes, consegui transformar delírios em idéias realizáveis. Sua orientação desde a graduação foi sem dúvida inspiradora e fundamental para que eu me apaixonasse pela antropologia.

Gostaria de agradecer também aos professores Elsje Lagrou e Amir Geiger por terem gentilmente aceitado participar da minha banca, e à professora Elsje, pelos comentários criteriosos e incentivadores no exame de qualificação. Grande parte das discussões desenvolvidas nesta dissertação surgiu a partir do contato com as disciplinas Antropologia da Arte, ministrada pela professora Elsje, e Antropologia das Devoções, ministrada pela professora Renata Menezes, do PPGAS do Museu Nacional. A elas agradeço pela literatura e pelos debates enriquecedores.

Sou grata a CAPES, pelo auxílio financeiro fornecido nos últimos dois anos para a realização da pesquisa, e também às secretárias do PPGSA, Claudinha e Denise, por orquestrarem os trâmites burocráticos inerentes à vida de uma mestranda.

Agradeço a disponibilidade e simpatia de todas as pessoas que colaboraram com a obtenção de dados para a pesquisa. Ao Pe. Ricardo Rezende, pela gentilíssima recomendação à bibliotecária do Convento Dominicano São Thomaz de Aquino, na Paróquia N. Sra. do Rosário, do Leme. À querida e dedicada bibliotecária Jayni Paula Farias, que me acolheu carinhosamente nas manhãs de agosto de 2008 para a consulta dos títulos pré-selecionados por ela. Com olhar aguçado e experiente, Jayni me apresentou boa parte do material sobre a devoção ao rosário utilizado na pesquisa. Por seu intermédio, tive a oportunidade de entrevistar quatro senhoras muito solícitas a respeito de seus terços e rosários. A estas agradeço anonimamente, por acreditar que assim preservo a intimidade das relações que estabelecem com seus objetos de devoção.

Aos meus queridos amigos do ISER – Instituto de Estudos da Religião, agradeço por todo o aprendizado profissional e companheirismo com que tenho sido agraciada nos últimos três anos. Como secretária de redação da Revista *Religião e Sociedade*,

tenho tido a experiência ímpar de entrar em contato com excelentes pesquisas na área de religião, tema pelo qual me interessei desde a graduação. Aos editores da revista, Clara Mafra, Emerson Giumbelli e Patrícia Birman, agradeço pela oportunidade, confiança e carinho que sempre me dispensaram não só na função de secretária, mas também como pesquisadora em formação. À Patrícia Birman também agradeço por ter participado do meu exame de qualificação, com contribuições muito ricas que espero ter conseguido acolher na dissertação. À querida Helena, pelas gargalhadas e por tudo que fez e faz para que a vida de todos ao seu redor seja mais alegre e feliz. Ao Cléber pela força e determinação, combinados com um mau-humor hilário, que transformam tarefas espinhosas em momentos divertidíssimos. À Maria Alice, Sandra, Maria Rita e Vanessa pela solicitude e simpatia. À Denise, pela organização e gargalhadas. Ao Pedro Strozenberg, por ter sido desde que nos conhecemos sempre muito atencioso com todas as minhas expectativas, necessidades, tagarelices e aflições, e principalmente por ter me encorajado a explorar e agregar novas trilhas profissionais. Ao Clemir, pelo exemplo, bondade e delicadeza. À Janayna e Chris Vital, pela amizade, por dividir as angústias e expectativas acadêmicas e femininas e por tornarem tudo sempre mais alegre. À Chris, que irradia luz por onde passa, agradeço por ter estado ao meu lado nos momentos mais difíceis da seleção do mestrado, por ter escrutinado minhas angústias e ter me acompanhado em muitas leituras.

Agradeço com muito amor às minhas queridas amigas de muitos carnavais: Carolina, Daniella, Liliane, Maria, Maria Clara, Paula, Rafaela e Tainá. Amo vocês de todo o meu coração! Obrigada por se fazerem presentes das mais diversas maneiras, por renovarem minhas energias e esperanças, e por serem amigas para a vida toda.

Aos amigos da turma do mestrado, agradeço pelas discussões, cafezinhos, cervejinhas e amizade que adoçaram a caminhada: Natasha, César, Alberto, Claudinha, Hailton Junior, Renatinha, Ana Paula, Rodrigo, Mani, Carol e Maria Raquel.

Aos queridos amigos Edílson, Élder e Rafael, que em circunstâncias e momentos diferentes foram companhia deliciosa, em conversas que fluíam desde os assuntos acadêmicos até as necessárias e bem-vindas frivolidades.

À minha família, por tudo: à minha mãe, Marize, por ter sido sempre a mais amorosa, forte e dedicada; ao meu pai, Waldir, pela amizade, presença, confiança e amor incondicional; à minha mãe-tia Sônia, pelo carinho infinito e pelo amor. Aos meus amados irmãos, Rodrigo e Vinícius, por serem divertidos e pentelhos, como todos os

irmãos, e maravilhosos como só eles sabem ser. À tia Lúcia, meus primos, André, Patrícia e Carol, e suas famílias, pelo carinho e felicidade quando estamos reunidos. À tia Luiza e Thyago por serem a melhor família que alguém pode escolher, e eu tive esse privilégio! Ao meu tio Tuninho, pelo primeiro livro de poesias, pela nossa sinergia, pelo que temos e por quanto nos amamos. À minha vó Marilda, que foi a mulher mais incrível que conheci. Infelizmente, eu descobri isso um pouco tarde, porque ela era irremediavelmente torrona. E quando eu comecei a perceber tudo, não deu mais tempo. De todo modo, dedico a ela este trabalho, porque sei que ela daria muitas risadas com essa história de terços fálicos...

E para Luiz, pelas leituras, releituras, esboços, comentários, abraços, carinhos e cafunés, pelo amor e pela companhia, por tudo de bom que temos e somos juntos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I: A controvérsia 11

1. A controvérsia nos jornais 14
2. Personagens, argumentos, posições e planos dos discursos 17
3. O debate virtual 23
4. Argumentos em ação: religião, arte e espaço público na modernidade 34

CAPÍTULO II: O terço católico 45

1. “O Santo Rosário, um Presente do Céu” 48
2. A prática da oração 58
3. Rosários e terços: objetos sagrados 64
4. Usos e circulação de “outras coisas”: as relíquias dos santos e os terços e rosários 75
5. Singularizações ordinárias, cópias sagradas e como “desenhar com terços” 84

CAPÍTULO III: Márcia X. 91

1. Uma artista iconoclasta: Márcia X. e a crítica de arte 94
2. Sobre o sagrado na obra de Márcia X. 118

CONSIDERAÇÕES FINAIS 130

BIBLIOGRAFIA 136

ANEXO: Biografia artística de Márcia X. 146

Em abril de 2006, após dois meses de exibição no Centro Cultural do Banco do Brasil, a exposição “*Erotica – os sentidos na arte*” sofreu uma alteração em sua composição original. A obra “Desenhando com Terços” da artista plástica Márcia X., que apresenta o encontro entre dois pares de terços unidos em duplas e formando dois pênis entrecruzados, foi retirada da exposição depois de uma ordem do conselho diretor do Banco do Brasil. À revelia da curadoria, a decisão foi tomada após o recebimento de inúmeras reclamações por e-mail, telefonemas, e a apresentação de uma notícia-crime contra o centro cultural. O autor da denúncia, Carlos Dias, ex-deputado, empresário e membro atuante da Renovação Carismática Católica, argumentou que a obra constituía uma afronta à religião católica por misturar erotismo e religião, além de também configurar obscenidade porque era vista por crianças em visita à exposição.

Após a retirada da obra, artistas, religiosos, políticos, representantes institucionais e cidadãos se mobilizaram, com diferentes níveis de engajamento, gerando repercussões que tomaram tanto a forma de textos e manifestos disponíveis em canais de comunicação impressa ou virtual, quanto de passeatas e outros atos públicos organizados. As discussões entre os atores em disputa giravam em torno principalmente dos limites de atuação das instâncias religiosa e artística, das relações que ambas estabelecem entre si e o papel que cada uma desempenha na sociedade. Sobretudo entre religiosos e artistas, o debate se polarizou entre favoráveis e contrários à retirada da obra. Enquanto os religiosos alegavam que “Desenhando com terços” constitui uma ofensa ao catolicismo, os artistas defenderam o direito à liberdade de expressão artística. Entre os religiosos mais atuantes na polêmica estavam figuras públicas com pertencimento religioso e político, tais como o autor da denúncia, Carlos Dias, e também João Carlos Rocha, presidente do grupo religioso *Opus Christi* e então líder do PFL Jovem (atual Partido Democrata). Do lado dos artistas que se mobilizaram na causa contra a censura à “Desenhando com terços” estavam Ricardo Ventura, artista plástico viúvo de Márcia X.; Márcio Botner, Ernesto Neto e Laura Lima, reunidos na galeria de arte “A Gentil Carioca”. Nos espaços virtuais, artistas e religiosos matizaram seus

argumentos assim como outros atores expuseram suas opiniões sobre o caso, principalmente em comunidades de relacionamento, sites e blogs¹.

A retirada de “Desenhando com terços” da mostra “*Erotica*” mobilizou diversos atores em um debate que confrontava interesses religiosos e artísticos atuando em um espaço de circulação pública e dedicado a exposições de arte. Para os artistas engajados nas manifestações, a decisão do conselho diretor do Banco do Brasil foi uma censura à liberdade de expressão artística, o que por sua vez era incompatível com as atribuições de uma instituição cultural, cuja função principal deveria ser incentivar e promover produções artísticas. Nesse sentido, a demanda dos religiosos era percebida como deslocada, já que a obra estava em espaço público destinado à arte, e não em uma Igreja.

A intervenção religiosa no caso da retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*” provocou diversas reações e argumentos pelos quais perpassa uma questão mais geral a respeito dos modos legítimos e ilegítimos de atuação da religião na sociedade. A pergunta que de certa forma conduz a polêmica entre os que contestam a decisão do CCBB poderia ser colocada da seguinte forma: se afinal vivemos em uma sociedade democrática, moderna e secularizada, como pontuam diversos comentários levantados durante o debate, por que a religião ainda intervém em instâncias públicas, sejam elas ligadas à arte, à política ou à economia? Podemos dizer que esta dúvida constitui a motivação inicial da presente pesquisa, a qual se propõe, primeiramente, a lançar um olhar sobre os modos como os diferentes atores engajados no debate pretenderam resolvê-la. Longe de procurar mostrar o nível de êxito de tais opiniões e argumentos, e como eles são ou não realizáveis, nossa pretensão é evidenciar os modos pelos quais os diferentes atores demarcaram as fronteiras e as competências do que seria a “religião”, a “arte” e mesmo o “espaço público”, como ambiente comum de atuação e relação entre as diferentes instâncias. Veremos que, nesse exercício de definição, ressaltam-se movimentos, tanto entre religiosos quanto entre artistas, que procuram não somente separar sua área de atuação das outras, como também torná-la intangível, impenetrável, o que interpretamos como uma iniciativa de sacralização.

¹ Os blogs ou weblogs são páginas na internet (assim como os sites) que apresentam conteúdo no formato de um diário. Existem algumas outras diferenças técnicas entre sites e blogs, mas para a nossa discussão o mais importante é destacar que o blog funciona como um “diário virtual” assinado por uma pessoa ou grupo identificado em um perfil.

Desse modo, tomaremos a polêmica em torno da retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*” como uma controvérsia, nos termos propostos por Bruno Latour (2005), ou seja, um momento-chave no qual a realidade social é questionada e reelaborada. No mesmo sentido, mas intensificando a dimensão processual das controvérsias públicas, Emerson Giumbelli sustenta que “a controvérsia é uma espécie de drama social, que revela mas também reconfigura definições de realidade, explicitando o conflito que existe em torno dessas definições” (2002b:96). Portanto, o debate será analisado como um momento de revelação e potencial redefinição das relações entre religião e arte, com principal ênfase na ocupação religiosa do espaço público.

É importante ressaltar que esta pesquisa se ancora e se insere em um debate mais amplo acerca das relações entre religião, espaço público e modernidade. Autores como Talal Asad (1993; 2003) e Emerson Giumbelli (2002a) têm questionado a oposição entre religião e modernidade baseada na visão que associa a primeira à idéia de tradição e a segunda a um estágio de desenvolvimento da civilização onde aspirações “transcendentais” e “mágicas” perdem relevância diante de perspectivas “tecnológicas” e “progressistas”. De acordo com essa visão, a modernidade seria o final de um percurso inaugurado com a racionalização das várias esferas da realidade social, passando pelo confinamento do religioso e finalmente alcançando o desencantamento do mundo – postulados condensados no chamado “paradigma da secularização” (Pierucci, 1997). Asad comenta como tais princípios convertem-se em necessidades práticas das sociedades liberais:

Nas sociedades modernas existe tipicamente uma multiplicidade de crenças e identidades religiosas, e – assim nos dizem – elas somente podem se manter juntas através da separação formal entre pertencimento religioso e status político, e pela alocação da crença religiosa na esfera privada. Para fazer parte de uma comunidade democrática, cidadãos mantendo crenças religiosas diferentes (ou nenhuma) devem compartilhar valores que os permitam ter uma vida política comum. Esses valores refletem a unidade do Estado que as representa. Sem valores compartilhados não pode haver integração, sem integração não há estabilidade política, sem alguma medida de estabilidade não há justiça, liberdade, nem tolerância. O secularismo dá a estrutura para realizar todas essas coisas (2006: 494, tradução pessoal)

Fazendo concordar a ascensão de modelos de Estado nacionais independentes e a racionalização e diferenciação das esferas sociais, o ideário moderno promoveria o “enxugamento” da religião. Conseqüentemente, a arena pública seria liberada de coerções religiosas e o Estado secular moderno desempenharia livremente sua função de regulador dos direitos e deveres individuais (Asad, 2003). Por outro lado, os autores mostram como as políticas seculares dos Estados nacionais, ao mesmo tempo em que restringiam o espaço de atuação das religiões, revelaram-se práticas de relação e até mesmo de definição do religioso, uma vez que para

proteger a política da religião (e especialmente alguns tipos de comportamento religiosamente motivados), para determinar suas formas aceitáveis dentro da política, o Estado precisa identificar a ‘religião’. Ao ponto em que este trabalho de identificação se torna uma questão de lei, a República adquire a função teológica de definir os sinais religiosos e o poder de impor tal definição a seus súditos, ‘assimilando-os’ (Asad, 2006:524, tradução pessoal).

A relação estabelecida mantém Estado e religiões enredados no plano das definições de ações públicas consideradas apropriadas, atualizando o fato de que

(...) o Estado moderno nunca se desinteressou da ‘religião’ e (...) a ‘religião’ ao reivindicar seus ‘direitos’ teve de considerar o Estado. Ou seja, o próprio modo pelo qual a modernidade define a ‘religião’ estabelece um vínculo estrutural com o Estado” (Giumbelli, 2002a:50).

Além dos vínculos estabelecidos entre religiões e Estado nos diferentes processos de secularização, ambos os autores ressaltam ainda que a emergência e multiplicação dos movimentos religiosos contemporâneos também aparecem como contrapontos às perspectivas “secularizantes”. Isto porque, se a expectativa girava em torno da “perda da significância social das motivações, atividades e instituições religiosas” (Wilson *apud* Giumbelli 2002a:26), o que ocorre são inúmeras formas de ocupação do espaço público, desencadeando controvérsias que abarcam não só demandas religiosas, mas também políticas, étnicas, culturais (Giumbelli 2002a).

Controvérsias como o caso do “chute na santa” (Giumbelli, 2003); ou sobre a visibilidade pública alcançada pela IURD no Brasil e pelas seitas na França (Giumbelli, 2002a), e também o caso do véu das muçulmanas nas escolas francesas (Asad, 2006)

evidenciam como questões religiosas tornam-se públicas por tocarem nos limites da liberdade religiosa regulada pelo Estado. Duas outras controvérsias amplamente noticiadas pelos meios de comunicação de massa, os casos “Rushdie” e das “charges de Maomé”, tiveram repercussões que também colocaram em foco as relações entre a religião e os espaços públicos, mas a partir do contraste entre a proteção ao sentimento religioso e a liberdade de expressão, assim como ocorreu no caso em torno da retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*”. No primeiro caso, a controvérsia envolve uma série de disputas internacionais decorrentes da publicação da obra ficcional de Salman Rushdie², “Versos Satânicos” (1988), considerada ofensiva e blasfematória por muitos muçulmanos. A história apresenta uma versão polêmica da produção do Alcorão, na qual a mensagem divina enviada a Maomé por meio do anjo Gabriel é intermediada por um escrivo, homônimo do autor da obra, que altera passagens do livro sagrado muçulmano. O segundo caso se refere às charges retratando o profeta Maomé que foram publicadas no final de 2005 por um jornal dinamarquês e posteriormente republicadas em diversos jornais europeus³. Muitos muçulmanos argumentaram que os desenhos eram ofensivos primeiramente por ferirem o princípio religioso muçulmano que impede a produção de imagens do profeta Maomé e também porque as imagens satirizam e ofendem o profeta e o islamismo por apresentar associações entre a religião e o terrorismo. Em ambos os casos, a divulgação das produções artísticas provocou inúmeros atos de protesto entre muçulmanos europeus e residentes em países árabes, com atos simbólicos como a destruição pública de jornais e livros, e ameaças aos artistas e produtores. As controvérsias desdobraram-se ainda em ações jurídicas levadas a cabo por organizações e cidadãos muçulmanos residentes nos países europeus em que houve reprodução das charges e também na Grã-Bretanha, país de residência de Rushdie.

Assim como na controvérsia em torno da retirada de “Desenhando com terços” da mostra “*Erótica*”, os casos “Rushdie” e das “Charges de Maomé” provocaram intensas discussões sobre os limites da liberdade de expressão em sociedades seculares confrontadas com demandas em prol da defesa do sentimento religioso⁴. Traçaremos, no

² Para um debate crítico, cf. Revista Public Culture, vol.2, n. 1, 1989.

³ Para uma cronologia do caso, consultar Jornal *Folha de S. Paulo*, 12.02.06.

⁴ No mesmo sentido, alguns trabalhos de artes plásticas que misturam temáticas religiosas sobretudo com referências corporais e eróticas têm sido alvo de processos judiciais, cancelamento de exposições e cortes de financiamento público, principalmente nos Estados Unidos. Dentre obras consideradas polêmicas estão “Piss Christ” (1987), de Andres Serrano, que consiste em uma fotografia de uma estátua de Cristo

primeiro capítulo, algumas comparações mais detalhadas entre o caso “Rushdie”, interpretado por Asad (1993, cap.8), e o caso envolvendo a obra de Márcia X.. Por enquanto, pretendemos destacar ainda que assim como a polêmica envolvendo a publicação de “Versos Satânicos” e das charges de Maomé acarretou no aumento extraordinário da procura pelas respectivas produções, a retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*” também funcionou como um estímulo para que cada vez mais pessoas procurassem e comentassem sobre os terços fálicos de Márcia X.. Se por um lado este aumento da visibilidade dos trabalhos é parte indispensável da construção de uma controvérsia, uma vez que é o elemento que fundamenta e amplia o debate, por outro, ele traz conseqüências por vezes contraditórias, e que definem o desenvolvimento da pesquisa.

Em nosso caso, o enorme interesse voltado para “Desenhando com terços” fez multiplicar os comentários em sites de relacionamento ou especializados em arte, blogs e fóruns virtuais, como já foi mencionado. Dessa forma, os argumentos levantados foram questionados e diferentes visões sobre o caso foram defendidas, além das posições “favoráveis” ou “contrárias” à retirada da obra de “*Erotica*”. Por outro lado, tal visibilidade foi considerada “excessiva” e de certa forma negativa para o viúvo de Márcia X., Ricardo Ventura, personagem importante ao longo da controvérsia e também responsável pelo acervo da artista. Em contatos feitos por e-mail com a organizadora do acervo de Márcia X., sentimos primeiramente uma resistência em relação ao nosso interesse pela obra da artista e pelo episódio polêmico envolvendo “Desenhando com terços”. Logo em seguida, após algumas tentativas de marcar uma visita ao acervo de Márcia X. com a organizadora, telefonamos para o número fornecido por ela no e-mail e falamos diretamente com Ricardo Ventura – o acervo fica em sua casa que também funciona como ateliê do artista. Ao saber que a pesquisa partia da controvérsia em torno de “Desenhando com terços”, Ricardo manifestou seu desinteresse por um assunto permeado de sensacionalismo, exaustivamente debatido por ele e que, em sua opinião,

crucificado imersa na urina do artista; “The Holy Virgin Mary” (1997), de Chris Ofili, que representa uma Virgem Maria no estilo de uma mulher africana decorada com fezes de elefante; “Yo Mama’s Last Supper” (1996), de Renee Cox, recria em fotografia a “Santa Ceia” de Leonardo da Vinci com a artista nua representando a figura central do Cristo. Para uma interpretação das polêmicas como resultantes de uma política religiosa que alcança as instituições financiadoras de arte, cf. Heartney, 2004. Para uma leitura que insere os casos em um debate sobre as relações entre arte, cristianismo e espaço público, cf. Cottin, 2007.

trouxe uma visibilidade negativa para a obra de uma artista que não pode nem deve ser resumida a um escândalo.

Ao silêncio de Ricardo Ventura, seguiu-se ainda o de João Carlos Rocha, com quem tentamos contatos através da assessoria de comunicação do grupo religioso *Opus Christi*, e que após ter respondido nosso primeiro e-mail a respeito da pesquisa, não retornou mais. Carlos Dias, autor da denúncia policial contra a mostra “*Erotica*”, não foi encontrado durante o período em que a pesquisa foi desenvolvida. Entre os artistas responsáveis pela galeria de arte “A Gentil Carioca”, realizamos uma entrevista com Márcio Botner. Tentamos acessar o conteúdo do registro de ocorrência da notícia-crime realizada por Carlos Dias na 1ª Delegacia de Polícia da Praça Mauá, na cidade do Rio de Janeiro, mas sem sucesso.

Finalmente, optamos por trabalhar somente com o material disponível nas mídias impressa e eletrônica, e em outros espaços de comunicação virtual já mencionados. Tais materiais possuem a vantagem de serem públicos e reproduzirem manifestações e mobilizações dos principais atores no momento específico em que a controvérsia ocorreu. Nesse sentido, compartilhamos da escolha metodológica de Giumbelli, que privilegia

(...) a análise e sistematização de fontes textuais e documentais, pois elas, mais do que outras captam as dimensões mais significativas de controvérsias *públicas* – pelos espaços nos quais se desenrolam, pelas conotações que possuem, pelas resultantes que engendram (2002a:58, grifos do autor).

De acordo com o autor, tais fontes permitem que os discursos analisados sejam adequados ao recorte específico que o exame da controvérsia exige, ou seja, revelar a dinâmica própria dos argumentos levantados e contestados a respeito do tema em questão em um período de interação mais ou menos delimitado.

Para além das vantagens e desvantagens práticas que a visibilidade de “Desenhando com terços” acarretou para a análise da controvérsia, foi a partir dela que empreendemos outro movimento que fundamenta a presente pesquisa. Voltando o olhar para o objeto da controvérsia, realizamos dois exercícios analíticos inspirados na alegação de que “Desenhando com terços” constituiria uma ofensa ao catolicismo. Longe de tentar fornecer uma resposta unívoca para o problema da oposição construída entre “terço” e “pênis”, optamos por investigar a constituição sagrada do objeto

religioso que se oporia à profanação realizada por Márcia X.. Nesta frente, examinamos sobretudo os usos sociais e sentidos atribuídos ao terço, ressaltando o diálogo e as tensões entre prescrições eclesiais e as apropriações dos fiéis. Em seguida, analisamos a trajetória artística de Márcia X., na qual a temática religiosa é trabalhada recorrentemente, compondo diversas instalações, objetos e performances. Com isso, evidenciamos que nela reside uma proposta alternativa de sacralização de elementos religiosos, dentre eles o terço católico. Para desenvolver tais desdobramentos, utilizamos no segundo capítulo, sobre o terço, principalmente três fontes diferentes: publicações católicas sobre a devoção à oração, entrevistas com devotas que rezam o terço, e visitas a lojas de artigos religiosos que comercializam esses objetos; no terceiro capítulo, dedicado à obra de Márcia X., trabalhamos sobretudo com textos da própria artista e textos de críticos de arte sobre suas obras. A natureza desses materiais será precisada mais detalhadamente em cada um dos capítulos.

A opção por desdobrar o foco da atenção para o objeto religioso se ampara no aporte metodológico proposto por Arjun Appadurai (1986). O autor sugere que, em algumas configurações sociais, as coisas são dotadas de “vida social” já que incorporam valores capazes de mobilizar pessoas a tal ponto que a realidade social é influenciada e alterada. Desse modo, “mesmo que de um ponto de vista *teórico* atores humanos codificam coisas com significados, de um ponto de vista *metodológico* são as coisas em movimento que iluminam seu contexto humano e social” (idem:5, tradução pessoal, grifos do autor).

As trilhas construídas a partir dos terços fálcos de Márcia X. partem do movimento inicial de sacralização realizado pelos católicos na controvérsia. Para eles, o terço não poderia ser maculado com elementos profanos incompatíveis com seu valor sagrado. Portanto, o reconhecimento da sacralização do objeto é condicionado à sua separação em relação ao que é profano. Veremos no primeiro capítulo, que ao longo do debate, os artistas também promoveram uma separação da esfera artística em relação ao universo de relações sociais, principalmente religioso, empreendendo uma tentativa de sacralização da arte. Por outro lado, veremos no segundo capítulo que os procedimentos de sacralização do terço são compatíveis com usos simultaneamente especiais e ordinários inseridos em um processo de ampla circulação social, frequentemente realizado por vias não-religiosas. No terceiro capítulo, veremos que a intenção transgressora que atravessa a obra de Márcia X. promove encontros inesperados entre

elementos contrastantes, como religião e sexualidade, liberando uma força sagrada que consome o que entra em contato com ela, incluindo os terços católicos.

Nossas reflexões sobre as modalidades de sacralização em jogo tanto na controvérsia, quanto nos usos dos terços católicos e na obra de Márcia X. se inspiram em autores cujas interpretações sobre o sagrado são bastantes diversas. Talal Asad (1993; 2003; 2006), em suas investigações sobre a religião na modernidade, mostra que inúmeras práticas e discursos “secularizantes” estão carregados de intenções sacralizadoras direcionadas a instâncias que aspiram à transcendência e pretendem ocupar o “lugar” da religião, como o Estado, a arte, e sobretudo o indivíduo subjetivado moderno. Ao analisar os usos e a circulação social dos terços, utilizamos o conceito de “biografia cultural” das coisas de Igor Kopytoff (1986). Segundo o autor, a sacralização de uma determinada coisa é condicionada a um procedimento de singularização cultural, que entretanto não está imune a inúmeras apropriações banalizantes ao longo de sua existência. Para analisar a sacralização operada por Márcia X. em sua obra, baseamos nas reelaborações sobre o conceito de sagrado durkheimiano realizadas por autores como Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris. Para eles, o sagrado liberta-se da sua invariabilidade relacionada à religião e à oposição ao profano, e se torna uma força que irrompe a partir do encontro entre opostos contrastantes e que pode ocupar tanto a religião quanto o profano.

Acreditamos que a utilização de autores e “conceitos” de sagrado tão plurais é fundamental para enfrentar a discussão aqui proposta. Não pretendemos indicar a predominância de uma leitura sobre a outra porque desenvolvemos frentes de análise diferenciadas, que demandam aportes teóricos específicos. Entretanto, um ponto comum que perpassa toda a discussão sobre o sagrado permanece sendo a relação entre religião, espaços públicos e modernidade. Nesse sentido, compartilhamos do ponto de vista de Giumbelli a respeito da validade do conceito de sagrado para pesquisas contemporâneas:

Quando então procuro apontar para as formas atuais do sagrado, não se trata de proclamar a vitória ou a permanência da religião. Prefiro não reiterar a dicotomia entre sagrado e profano que estrutura a definição durkheimiana do sagrado. *A constatação do sagrado caminha lado a lado com a exigência de uma investigação sobre as formas pelas quais se produzem alteridades e identificações em nossa sociedade.* Nesse sentido,

evita-se também outro princípio da ciência durkheimiana: a transcendentalização da sociedade pela ênfase nos aspectos de coesão e comunhão. A sacralização (...) não anula debates dilacerantes que envolvem dissensos profundos. (2008a:6, grifos meus).

Finalmente, pontuamos duas informações importantes: no segundo capítulo, dedicado à análise do terço católico, alguns nomes foram modificados com o intuito de preservar a identidade das pessoas que contribuíram com a pesquisa; o terceiro capítulo dedicado à análise da obra de Márcia X. pode ser acompanhado da leitura do Anexo que consta no final desta dissertação, no qual apresentamos uma biografia da produção da artista.

A controvérsia



Desenhando com Terços⁵

Em fevereiro de 2006, o Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro recebeu a mostra “*Erotica – Os sentidos na arte*”. Após passagem por São Paulo, a exposição chegou ao Rio de Janeiro com suas cento e dez obras de artistas do cenário nacional e internacional, produzidas em diferentes momentos históricos. No catálogo, o curador Tadeu Chiarelli destaca que a intenção é “... apresentar objetos e objetos de arte que tragam, na constituição material e imagética de todos eles, componentes eróticos evidentes ou sutis, capazes de, reunidos, constituírem uma *erotica* específica” (p. 8). O uso do termo *erotica* da língua inglesa permitiria, ainda segundo o curador, deslizar do

⁵ A imagem da fotografia foi disponibilizada no site oficial da artista (www.marciax.uol.com.br) no momento imediatamente seguinte à retirada da fotografia da mostra “*Erotica – os sentidos na arte*”. Atualmente, foi retirada do site. Pode ser encontrada no site do Canal Contemporâneo, que cobriu o episódio. Link: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/marcia.jpg>. Consultado em 9.01.09.

sentido adjetivo da palavra em português para obter um efeito de substantivação, já que “*Erotica*” foi concebida como “coletânea de imagens eróticas” (p. 7).

Dois meses depois da estréia, já no fim de sua estada no CCBB do Rio de Janeiro, diversos veículos de comunicação começam a noticiar uma alteração na composição original de “*Erotica*”. A obra “Desenhando com terços” da artista plástica Márcia X., que apresenta o encontro entre dois pares de terços unidos em duplas e formando dois pênis entrecruzados, é retirada da exposição depois de uma ordem do conselho diretor do Banco do Brasil. A decisão foi tomada após o recebimento de várias reclamações por e-mail e telefonemas, e também a apresentação em juízo de uma notícia-crime contra a organização da exposição. O autor da denúncia, Carlos Dias, ex-deputado, empresário e membro atuante da Renovação Carismática Católica, argumentou que a obra constituía uma afronta à religião católica por misturar erotismo e religião, além de ser vista por crianças.

A partir da retirada da obra da Márcia X., estabeleceu-se um intenso debate público no qual artistas, religiosos, políticos, representantes institucionais e outros cidadãos opinaram e se mobilizaram com diferentes níveis de engajamento. As repercussões do caso tomaram tanto a forma de textos disponíveis em canais de comunicação impressa ou virtual, quanto de passeatas e outros atos públicos organizados. A polarização das posições entre religiosos e artistas marcou os primeiros momentos da polêmica: de um lado, religiosos alegavam que a obra ofende à religião católica ao associá-la a elementos eróticos; de outro, artistas defendiam o seu direito à liberdade de expressão. Paralelamente, muitos espaços eletrônicos passaram a receber cada vez mais comentários e manifestações sobre o caso. Além dos defensores e opositores à retirada da obra, vinculados à posição religiosa ou artística, muitos participantes desses “fóruns” manifestavam opiniões plurais, dificilmente restritas à escolha de uma posição definitiva. Estes atores “virtuais” ajudaram a construir uma discussão pública que ultrapassou os limites do caso, possivelmente reduzido à questão de se “Desenhando com terços” constituía ou não ofensa religiosa, ou se, independentemente disso, o direito à liberdade de expressão artística deveria prevalecer. Muitos temas foram examinados e questões levantadas principalmente a respeito dos limites de atuação da arte e da religião, o papel que ambas desempenham na sociedade, suas associações possíveis, seu relacionamento com a política, com a economia e com o Estado.

O “encontro” entre os diferentes atores em disputa no episódio será analisado como um momento-chave de produção e renovação da realidade social (Latour, 2005; Giumbelli, 2002b), com ênfase nas modalidades de relação entre religião e espaço público. Nosso interesse consiste, portanto, em apreender os diversos discursos produzidos a partir das relações entre artistas e religiosos no espaço público, compreendendo suas falas não somente como *descrições da* realidade social, mas também como *projetos para* a realidade social.

Nesse sentido, é importante ainda destacar que o espaço público no qual se situa nosso debate possui características específicas que merecem ser consideradas. Ligia Dabul (2008) argumenta que os “centros culturais” aparecem como modalidade de instituição fomentadora de arte principalmente a partir da década de 1970, transformando os padrões de circulação e recepção do público. Não mais restritos a somente um programa, os centros culturais passaram a congregiar diversas atividades envolvendo cinema, música e artes plásticas simultaneamente. Elaboraram ainda atividades educativas, com visitas guiadas de estudantes e espaços especiais para crianças. Além disso, desenvolveram estruturas de entretenimento e consumo semelhantes às dos shoppings, com livrarias e cafés. Os centros culturais passaram então a ser “objetos de atração do público” (idem), independentemente das atrações oferecidas. Um dos centros culturais analisados por Dabul é o CCBB do Rio de Janeiro, que se enquadra nesse padrão de instituição com um complexo de consumo e entretenimento que atrai um público muito amplo. Contribuem ainda para essa diversificação de público a localização central do CCBB na cidade do Rio de Janeiro, e também a gratuidade da maioria de suas atrações. Assim, a pluralidade expressa no arranjo “centro cultural” agrega atividades culturais e educativas diversas e estruturas de consumo e lazer que atraem cada vez mais um público não especializado, diferente dos frequentadores de museus e galerias de arte (Dabul, 2008). Com esse cenário, as experiências artísticas convencionais – educativa e contemplativa – são excedidas, e novas formas de interação entre espectadores e arte têm lugar, como por exemplo aquelas relacionadas à diversão ou ao simples “passar o tempo”.

Finalmente, informamos que as fontes utilizadas para a análise da controvérsia são principalmente duas: matérias publicadas em jornais e materiais veiculados no espaço eletrônico. A partir de pesquisa em jornais de grande circulação na cidade do Rio de Janeiro e também na internet, foram encontradas matérias (impressas e

eletrônicas) publicadas em quatro jornais na cidade do Rio de Janeiro (*Extra*, *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*), na cidade de São Paulo (*Folha de S. Paulo*) e em Brasília (*Correio Brasiliense*)⁶. Os materiais divulgados no espaço eletrônico variam entre diferentes formatos de *sites* ou *blogs* focados em temáticas como arte, religião, entretenimento, variedades ou mesmo de relacionamento, como no caso do Orkut⁷.

1. A controvérsia nos jornais

A cobertura da mídia sobre o caso começa no dia 19 de abril de 2006, quando o jornal *O Globo* publica, em sua versão eletrônica, uma matéria a respeito da abertura de um procedimento apuratório para investigar a notícia-crime apresentada por Carlos Dias na 1ª Delegacia de Polícia da Praça Mauá, na cidade do Rio de Janeiro. A denúncia de Carlos Dias se baseia na acusação de “objeto obsceno e ultraje a objeto a culto religioso” (GB, 19.04.06). No dia seguinte, 20 de abril, a obra é retirada da exposição e os jornais apontam o ex-deputado católico como a figura-chave que inaugura a controvérsia. Em sua argumentação, o autor da denúncia é bastante sucinto: a obra da artista é agressiva e ofensiva ao sentimento religioso católico, além de ser vista por crianças (GB, 19.04.06; FSP, 20.04.06). O cardeal-arcebispo da cidade Dom Eusébio Scheid manifesta apoio à atitude de Carlos Dias (EX, 20.04.06).

A retirada da obra, determinada pelo Conselho Diretor do CCBB, sediado em Brasília, foi acompanhada por uma nota da assessoria de imprensa informando que a instituição não teve a intenção de ofender os católicos ou criar polêmica, e que a decisão “não observou só questões de imagem e aspectos empresariais, mas o ambiente onde atua, já que o banco acredita firmemente na liberdade de expressão” (FSP, 20.04.06). Além da investigação policial, as inúmeras reclamações por telefone e por correio eletrônico também foram usadas como justificativa para a decisão. Em reação, um grupo de artistas realizou um protesto no CCBB, com faixas que traziam desenhos de pênis e palavras de ordem, como “Censura não!” (FSP, 21.04.06).

⁶ Daqui em diante, utilizaremos as seguintes abreviações para nos referirmos aos jornais: *Extra* (EX), *O Globo* (GB), *O Dia* (Dia), *Jornal do Brasil* (JB), *Folha de S. Paulo* (FSP) e *Correio Brasiliense* (CB).

⁷ O Orkut é um site de relacionamentos onde as pessoas criam perfis com informações pessoais e se vinculam a outras. Uma característica importante do Orkut é a adesão a “comunidades”, espaços temáticos criados pelos próprios “orkutianos” para discutir assuntos, encontrar amigos, marcar encontros ou simplesmente “fazer parte”. Para conhecer o Orkut, visitar www.orkut.com – lembrando que, para navegar, os neófitos precisam criar um perfil.

Animado com a retirada de “Desenhando com terços”, João Carlos Rocha, líder do grupo católico *Opus Christi*, tenta obter um mandado de segurança para retirar outra obra da mostra, a tela sem título de Alfredo Nicolaiewski (GB, 21.04.06).



Sem título (1983)⁸

Para João Carlos Rocha, assim como “Desenhando com terços”, a obra de Nicolaiewski é uma agressão para a fé católica. Mesmo com o resultado negativo da solicitação junto ao plantão judiciário, que negou seu pedido no mesmo dia, o líder do *Opus Christi* pretende levar a ação adiante, apresentando-a ao Tribunal de Justiça, dessa vez solicitando que todas as peças com símbolos religiosos católicos fiquem de fora da exposição (GB, 21.04.06). Paralelamente ao apelo à justiça, João Carlos Rocha lança uma campanha intitulada “Blasfêmia não! Católicos fora do Banco do Brasil”, convocando os católicos correntistas do banco a encerrarem suas contas no dia seguinte à estréia da mostra “*Erotica*” em Brasília, caso ela siga com as obras que apresentam símbolos religiosos (EX, 24.04.06). Aproveitando o dia dos festejos de São Jorge (23 de abril), João Carlos Rocha visita a igreja dedicada ao santo no bairro carioca de Quintino Bocaiúva informando e mobilizando os devotos a respeito da mostra e do conteúdo das obras de arte. Nessa ocasião ele recolhe assinaturas para um abaixo-assinado solicitando ao Ministério Público a retirada de todas as obras de cunho religioso da exposição (EX, 24.04.06).

⁸ Reprodução disponível em:

<http://www.artewebbrasil.com.br/artistasconvidados/Alfredo/imagemabertura.jpg>. Consultado em 9.01.09.

No mesmo dia, Rosangela Rennó consegue autorização com os colecionadores de suas obras que participam de “*Erotica*” para cobri-las com um pano preto. A ação de protesto tem o objetivo de pressionar o CCBB a reintegrar a obra de Márcia X. à exposição. Rennó ressalta que somente com esse retorno permitirá que suas obras sigam para a exposição em Brasília (FSP, 25.04.06). Franklin Cassaro também condiciona a participação de sua “Coleção de vulvas metálicas” (1998) na versão brasileira de “*Erotica*” ao retorno de “Desenhando com terços” (FSP, 25.04.06).

De Brasília, o então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, publica no site do ministério uma nota⁹ a respeito do episódio. Gilberto Gil defende que “toda censura é inaceitável” e que somente critérios estéticos avaliados por curadores ou pessoas designadas para a tarefa devem ser levados em conta na seleção das obras de uma exposição artística. Além disso, ele acredita na “capacidade de discernimento crítico dos espectadores e do público em geral” e que toda “tutela na relação entre obra de arte e espectador é inaceitável”. A nota termina citando o trecho da Constituição Brasileira que determina que é “livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”, e portanto espera que a decisão do CCBB seja revista.

No dia 29 de abril, os artistas ligados ao grupo “A Gentil Carioca” – Márcio Botner, Laura Lima e Ernesto Neto – e o viúvo de Márcia X., o também artista plástico Ricardo Ventura, realizam uma passeata em protesto. Usando camisetas com uma estampa reproduzindo “Desenhando com terços” e as frases “Educação/censura não”, os artistas caminham do Paço Imperial até o CCBB com a intenção de fazer um “enterro simbólico” da instituição (CB, 28.04.06; EX, 01.05.06).

Finalmente, no dia 3 de maio, o Conselho Diretor do Banco do Brasil decide cancelar a exposição “*Erotica*” em Brasília. Em nota, a assessoria de imprensa da instituição informa que a resolução ocorreu porque os diretores não aceitaram o retorno de “Desenhando com terços” à mostra e com isso colecionadores e artistas como Rosangela Rennó e Franklin Cassaro ameaçaram retirar suas obras. “O Banco do Brasil lamenta esse desfecho, mas o considera um fato isolado, ao tempo em que ratifica sólido apoio à difusão da arte e da cultura, sempre com respeito à pluralidade e à diversidade”, diz a nota (FSP, 3.05.06).

⁹ A nota foi publicada no dia 25 de abril e está disponível no site do Ministério da Cultura. Link: <http://www.cultura.gov.br/site/2006/04/24/nota-a-imprensa/>. Consultado em 27.04.07.

A cobertura dos jornais sobre o caso da retirada de “Desenhando com terços” chega ao fim com o cancelamento da exibição de “*Erotica*” na cidade de Brasília. Algumas semanas depois, os jornais *O Globo*, *O Dia* e *Extra* noticiam a fixação de 70 cartazes com a imagem do terço fático de Márcia X. e a frase “BB Censura!” em muros e locais públicos da cidade, retirados imediatamente por ordem do então prefeito, César Maia (26.05.06). Entretanto, essas notícias não estabelecem continuidade com o debate/embate produzido nas duas semanas que separam a denúncia pública de Carlos Dias (19.04.06) e o cancelamento da exposição em Brasília (3.05.06): não há mais argumentos em jogo ou decisões que possam ser tomadas.

2. Personagens, argumentos, posições e planos dos discursos

Valérie Robert (2003) ressalta que as diferentes mídias desempenham um papel fundamental nas polêmicas públicas tanto porque divulgam um debate ou denúncia restrito, publicizando-o, quanto porque no ato mesmo de representá-lo ajudam a construí-lo. Nas narrativas jornalísticas a respeito da retirada da obra “Desenhando com terços”, observamos o delineamento de uma situação de disputa em torno de um objeto se desdobrar em uma discussão entre dois diferentes argumentos: de um lado, católicos alegavam terem sido ofendidos em seu sentimento religioso e, de outro, artistas defendiam a liberdade de expressão.

Resumidamente, o argumento da ofensa religiosa se baseou no entendimento de que é um grave desrespeito à religião católica usar seus símbolos e imagens sagrados associados ao sexo e ao erotismo. A religião é entendida como uma esfera onde o erótico não cabe, e quando ele aparece, é no sentido de profanar a imagem do que é sagrado. O argumento da liberdade de expressão, por sua vez, defendeu a liberdade irrestrita da produção artística e cultural, ressaltando suas prerrogativas garantidas por lei. A arte deve expressar-se de forma livre e independente, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Nenhuma instituição ou grupo social pode limitar, cercear ou regular sua produção, cabendo somente aos artistas e “especialistas” (historiadores, críticos, curadores) os critérios para sua produção e exposição.

Os principais atores que se posicionaram favoráveis à retirada de “Desenhando com terços” utilizando o argumento da ofensa religiosa foram Carlos Dias, empresário carioca, ex-deputado estadual e autor da notícia-crime; João Carlos Rocha, líder do grupo católico *Opus Christi* - então assessor do gabinete do prefeito da cidade do Rio de

Janeiro, César Maia, e responsável pela comissão de formação política do PFL Jovem -; e Dom Eusébio Scheidt, Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro. Do lado que repudiava o ato, estavam principalmente os artistas Márcio Botner, Laura Lima e Ernesto Neto, que comandam a galeria de arte “A Gentil Carioca”; Ricardo Ventura, artista plástico e viúvo da artista; artistas autores de outras obras da mesma exposição; o curador Tadeu Chiarelli e o Ministro da Cultura Gilberto Gil. Dom Eusébio Scheidt e Gilberto Gil se manifestaram em apoio à causa de religiosos e artistas, respectivamente, como “representantes” de ambas as especialidades.

Com esse arranjo, somos levados a considerar a controvérsia como um embate entre princípios “religiosos” e “artísticos”, defendidos por religiosos e artistas, apoiados por figuras de autoridade que legitimam suas ações. Certamente, uma análise mais detida a respeito dos modos como os diferentes jornais construíram os discursos, os argumentos e posicionaram os atores em debate revelaria nuances interessantes, mas que fogem à proposta da pesquisa. O que desejamos destacar é o esboço mais geral da controvérsia construído a partir das narrativas jornalísticas: os atores diretamente envolvidos, os argumentos defendidos e suas posições enquanto durou o engajamento público.

A denúncia realizada por Carlos Dias qualificando “Desenhando com terços” como “objeto obsceno e ultraje a objeto de culto religioso” aciona dois artigos do Código Penal brasileiro: ultraje público ao pudor com objeto obsceno (art.234) e ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo (art. 208)¹⁰. Embora não tenha havido sanção jurídica durante a controvérsia¹¹, o enquadramento legal feito na denúncia de Carlos Dias constitui seu argumento. Desse modo, tão importante quanto observar a denúncia policial como uma demanda por reparação futura é atentar para o fato de que ela “atua” durante o debate. Assim, no texto do artigo 234 do Código Penal sobre ultraje público ao pudor com objeto (ou escrito) obsceno temos a seguinte descrição: “fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de

¹⁰ Os artigos foram consultados na versão eletrônica do Código Penal disponível no site da Associação do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro. Link: http://www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf. Consultado em 10.01.09.

¹¹ No mês de agosto de 2008, realizamos consultas com os nomes dos diretamente envolvidos na controvérsia (curador, artistas, religiosos e do centro cultural) nos sites do Ministério Público (www2.pgr.mpf.gov.br), Superior Tribunal Justiça (www.stj.gov.br), Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro (www.tj.rj.gov.br) e nenhum processo foi encontrado a respeito do caso. Apresentamos em novembro de 2008 uma petição solicitando informações sobre o registro de ocorrência da notícia-crime feita por Carlos Dias na 1ª DP da Praça Mauá, Rio de Janeiro, mas até o presente momento não obtivemos resposta.

comércio, de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno”. No texto do artigo 208 sobre ultraje a culto e impedimento ou perturbação de ato a ele relativo, encontramos: “Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso”. Em sua denúncia, Carlos Dias defende que “Desenhando com terços” é ao mesmo tempo ultrajante para o pudor público e para o sentimento religioso dos católicos. Mesmo sem acesso às alegações que constam no registro de ocorrência da notícia-crime, pode-se inferir que a obscenidade da obra está em se retratar e exhibir publicamente um pênis desenhado com terços católicos: uma afronta ao sentimento religioso e aos costumes¹². Nesse caso, os limites entre obscenidade e ofensa religiosa são borrados, sugerindo uma constituição mutuamente imbricada: é obsceno porque mistura referências religiosas e sexuais e também por isso é ofensivo ao sentimento religioso das pessoas. Simultaneamente, a obscenidade, enquanto ofensa ao pudor público, pode ser interpretada também à luz da ofensa religiosa, já que misturar terços católicos e pênis é ofensivo sobretudo para os católicos.

O enquadramento legal dado por Carlos Dias e os argumentos acionados em defesa da censura da obra indicam que a controvérsia se constrói como um caso de acusação de blasfêmia, considerando que “o objeto de ofensa é propriamente um símbolo ou uma sensibilidade de natureza religiosa” (Giumbelli, 2003:174). Jeanne Fravret-Saada (1992) defende que a situação de blasfêmia pressupõe um arranjo no qual um denunciador aciona um determinado arsenal teológico para enquadrar uma fala, imagem ou representação, que passa a ser considerada “ofensiva para deus”. Nessa perspectiva, nenhuma mensagem é essencialmente blasfematória e o foco da investigação recai sobre o modo como o denunciador constrói a acusação e quais são os “lugares de enunciação” daqueles que têm autoridade para repreender e daqueles que são repreendidos (idem: 254).

No caso da retirada da obra de Márcia X., Carlos Dias e João Carlos Rocha são os principais responsáveis pela qualificação blasfematória da obra “Desenhando com terços”, estendendo ainda o julgamento a outras obras de “*Erotica*”. Para eles, misturar erotismo e religião é ofensivo. Do outro lado, os artistas mais próximos ao caso,

¹² O crime de atentado ao pudor consta da seção do Código Penal que versa sobre os crimes contra os costumes.

engajam-se na defesa da obra de Márcia X.. Márcio Botner, Laura Lima, Ernesto Neto – da galeria A Gentil Carioca –, Ricardo Ventura, Rosângela Rennó e Franklin Cassaro pleiteiam a revisão da decisão. A controvérsia se configura a partir da sanção: o CCBB retira “Desenhando com terços” à revelia da curadoria e antes mesmo de uma decisão jurídica, que poderia inclusive não acontecer. O caso se desenrola enquanto apresenta possibilidades para a reintegração da peça à mostra no CCBB do Rio de Janeiro ou em sua exibição em Brasília.

Os denunciadores Carlos Dias e João Carlos Rocha falam de “lugares de enunciação” (idem) semelhantes: ambos são pessoas públicas com trajetórias políticas marcadas pela aliança com o catolicismo. Carlos Dias foi deputado estadual do Rio de Janeiro entre os anos de 1999 e 2002. Sua atuação era religiosamente inspirada e voltada para a promoção de políticas públicas vinculando Estado e religião, como no caso da lei que instituiu o ensino religioso confessional nas escolas públicas do Estado do Rio de Janeiro¹³. Assim como Carlos Dias, João Carlos Rocha também pautou sua vida pública pelo ativismo político e religioso: era assessor do gabinete do então prefeito Cesar Maia, líder do PFL Jovem (atual Democratas) e líder fundador do *Opus Christi*. Segundo informações veiculadas na internet¹⁴, o Apostolado Opus Christi é uma organização de jovens católicos que procuram mostrar a “praticabilidade” dos ensinamentos da Igreja Católica, principalmente através das quatorze obras de misericórdia¹⁵ e da promoção da vida “dentro de uma atmosfera da civilização cristã”. Essa “agenda” que conjuga prática religiosa e promoção de uma determinada visão de sociedade fornece pistas para entender o sentido atribuído a ações públicas como a mobilização em torno de “Desenhando com terços” e também da obra de Nicolaiewski;

¹³ A lei estadual 3459 de autoria de Carlos Dias foi aprovada em 2000. Segundo o modelo adotado, os alunos indicam sua religião e as aulas são ministradas por professores credenciados pela “autoridade religiosa” de cada credo. Dado o nível de organização da Igreja Católica em relação a outras denominações (como evangélicos pentecostais ou religiões de matriz africana), estabelece-se um modelo que no mínimo tem como base a experiência católica de ensino. Carlos Dias foi ainda autor de um projeto de lei que criava o “dia do nascituro”, em homenagem ao feto em gestação. Entretanto, o projeto não foi aprovado.

¹⁴ Blog Opus Christi – Apostolado Católico. Link: <http://apostoladocatolico.blogspot.com/>. Consultado em 2.03.08.

¹⁵ As quatorze obras de misericórdia são um conjunto de ações corporais e espirituais. As primeiras são: alimentar os famintos, dar de beber aos sedentos, vestir aos nus, abrigar os peregrinos confortar os prisioneiros, visitar os doentes e sepultar os mortos. As ações espirituais são: ensinar os ignorantes, rezar pelos vivos e pelos mortos, corrigir os pecadores, aconselhar a quem está na dúvida, consolar os tristes, suportar as injustiças com paciência e perdoar as injustiças de boa vontade.

ou seja, momentos que viabilizam a atuação em situações sociais não-religiosas com elementos da doutrina ou prática religiosa.

Na ausência da autora da obra de arte denunciada, alguns artistas engajam-se na causa em sua defesa. Vemos nas matérias dos jornais, a mobilização do curador, Tadeu Chiarelli; de artistas que participavam com trabalhos em “*Erotica*”, como Rosangela Rennó e Franklin Cassaro; do viúvo de Márcia, Ricardo Ventura, e do grupo que comanda a galeria “A Gentil Carioca”. Esses artistas trabalham com temas e linguagens muito diversas, tão diversas quanto as relações (de amizade, casamento, profissional) que tiveram com a artista censurada. Por esse motivo, seus “lugares de fala” são plurais, mas podemos apontar três lugares de onde partem “respostas” ao argumento que embasa a censura de “Desenhando com terços”. O primeiro seria o espaço de “*Erotica*”: Chiarelli, Rennó e Cassaro compartilham as posições de idealizador e participantes da exposição, e vêem a retirada da obra de Márcia X. como uma ameaça à liberdade de expressão que atinge a todos, direta ou indiretamente. O segundo seria o espaço privado da relação de amizade e casamento, como no caso de Ricardo Ventura, para quem é importante cuidar do legado da artista recém falecida. O terceiro lugar, também envolve pessoas próximas à artista, mas que assinam em conjunto, em nome de uma instituição artística, como o grupo da galeria “A Gentil Carioca”. Este grupo teve fundamental importância na mobilização das passeatas, e na divulgação de materiais eletrônicos, como veremos na próxima seção. Os artistas da “Gentil” também possuem produções muito diversificadas: Márcio Botner trabalha principalmente com linguagem audiovisual (*videoarte*), Laura Lima produz objetos, instalações e desenhos e Ernesto Neto faz esculturas e instalações. Entretanto, segundo informações do site da galeria¹⁶, sua proposta unifica os interesses dos artistas em torno da valorização da diversidade cultural e do potencial pedagógico da arte. Entre as atividades do grupo, estão o estímulo ao pensamento e à transformação, assim como a revitalização dos contextos artísticos e políticos. De acordo com essa proposta, a produção artística se conecta diretamente com o mundo social, na sua relação com a diversidade, a cultura, a política etc. Por esse motivo, a defesa de uma obra de arte contra a censura ganha o sentido de preservação da arte como elemento importante na construção da sociedade.

¹⁶ O endereço do site da galeria A Gentil Carioca é <http://www.agentilcarioca.com.br/indexpor.html>. Consultado em 20.03.08.

É importante fazer uma distinção de planos no que se refere a esse lugar de defesa de “Desenhando com terços” entre, de um lado, a posição dos artistas, e de outro, a artista acusada de blasfêmia. Pois se do lado dos artistas os argumentos são elaborados no debate, do lado de Márcia X. temos uma produção artística que fornece elementos a respeito do seu lugar de fala. Veremos no terceiro capítulo que Márcia X. é reconhecida pela intenção declarada de transgredir e embaralhar os limites entre temas controversos como sexualidade, religião e infância. Neste capítulo, deteremo-nos sobretudo aos argumentos acionados no caso.

O “dispositivo judiciário” de Favret-Saada (1992) nos ajuda a compreender o enquadramento dado a “Desenhando com terços” no momento da denúncia, assim como os lugares de onde os atores acionam os argumentos. Porém, neste arranjo, existe ainda a personagem do “juiz” que entretanto não se manifestou durante a controvérsia. Isto porque, ao passo que o CCBB retira a obra da exposição, o que poderia ser considerada uma sanção a partir de um lugar de autoridade, sua legitimidade é freqüentemente questionada. Para os artistas, o CCBB enquanto uma instituição cultural deveria proteger e não censurar a arte. Sua ação é considerada ainda mais condenável por não ter se fundamentado em uma sentença judicial. Nesse sentido, a possibilidade de uma revisão da decisão do CCBB é o que mobiliza os artistas, que defendem a justiça como instância realmente decisiva para o caso. Já os denunciadores tenderam a não questionar a autoridade do CCBB, pelo contrário: no decorrer do debate enfatizaram o caráter corporativo da decisão para justificá-la como ato em defesa dos interesses comerciais. Mas assim como os artistas, também reconheciam a autoridade das deliberações da justiça, já que apresentaram denúncias acionando a polícia, o ministério público e o tribunal de justiça.

Além das ações e argumentos mobilizados pelos atores diretamente envolvidos na controvérsia noticiada pelos jornais, constrói-se um grande debate no universo virtual. Este ocorre principalmente sob a forma de declarações e manifestos públicos assinados por artistas; reações às matérias dos jornais copiadas em sites ou blogs; campanhas virtuais; e colunas ou textos críticos assinados por pessoas reconhecidas, como jornalistas, ou cidadãos sem reputação pública. Nestas comunicações virtuais, os atores diretamente envolvidos pormenorizam suas opiniões e argumentos, novos atores se manifestam e o debate se complexifica. Ou seja, amplia-se o “espaço crítico” (Favret-Saada, 1992) inaugurado pela denúncia de blasfêmia. No limite, os próprios termos que

constituem a controvérsia – como a acusação de blasfêmia – são contestados, e outros são colocados no lugar.

3. O debate virtual

No dia 17 de abril de 2006, Felipe Aquino publica uma nota no portal virtual de notícias da Comunidade Canção Nova¹⁷ trazendo o seguinte título: “Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro ofende fiéis católicos”. Na nota, Felipe Aquino faz um breve comentário situando a exposição e depois direciona sua atenção para o alvo da notícia: “nela [*“Erotica”*] há uma ‘obra de arte’ com o singelo título de ‘Desenhando com Terços’ em que são representados órgãos sexuais masculinos, utilizando-se Terços, instrumento de particular apreço dos fiéis católicos para a oração do Rosário”. Ele lamenta a promoção de “tal blasfêmia” por parte de uma instituição pública de um país de maioria católica “e que venera Nossa Senhora e é devoto do Terço e do Santo Rosário”. Por fim, conclama a todos os católicos a darem uma resposta, manifestando-se à direção do Banco do Brasil. Para isso, publica os e-mails de contato da instituição (diretoria de marketing, ouvidoria e sede do Rio de Janeiro). No dia seguinte, a mensagem é reproduzida por um missionário católico¹⁸ em onze comunidades católicas¹⁹ do Orkut, com o título “Exposição ofende católicos”. As reações são imediatas: várias pessoas publicam recados comentando o caso e informando que também fizeram suas reclamações através dos contatos disponibilizados na mensagem do Prof. Aquino. Em recado publicado na comunidade “Eu quero ser santo!” ainda no dia 18 de abril, Carolina Zabisky afirma que enviou um e-mail ao CCBB e recebeu a seguinte resposta:

Respeitamos a sua opinião e esclarecemos que o centro Cultural Banco do Brasil acolhe projetos seguindo critérios de seleção

¹⁷ A nota está disponível em <http://www.cancaonova.com/portal/canais/news2/news.php?id=20010>. Consultada em 20.01.08.

¹⁸ Em seu perfil no Orkut, Beto Bernardi descreve-se como missionário do Projeto Amazonas, na Ilha de Breves, Pará. O perfil pode ser consultado em <http://www.orkut.com.br/Main#FullProfile.aspx?rl=pcb&uid=17786477841256327476>. Data da consulta: 27.07.07.

¹⁹ As comunidades são “Católicos”, “Eu quero ser santo!”, “Vaticano”, “Crisma Coração de Maria”, “Sou Católico Apostólico Romano”, “Eu amo ouvir o momento de fé”, “Movimento Sacerdotal Mariano”, “Nossa Senhora do Carmo”; “Igreja Católica”; “Imaculado Coração de Maria”; “Católicos Online”. Para consultar as comunidades do Orkut basta acessar www.orkut.com e adicionar o nome da comunidade na seção de pesquisa de comunidades. Colocaremos os links no caso de citação do comentário. A pesquisa nas comunidades do Orkut foi feita durante o mês de abril de 2008.

que valorizam a diversidade cultural e a livre expressão artística. Essa postura é refletida em todas as áreas em que o CCBB atua: exposições, cinema, teatro, dança, música e idéias. Informamos ainda que o centro não interfere na seleção dos trabalhos que compõem uma determinada exposição. A responsabilidade pela escolha é do curador do projeto cultural, a qual o CCBB procura respeitar e preservar²⁰.

Na mensagem em resposta à demanda de Carolina, o CCBB afirma que respeita a opinião da queixosa, mas que não interfere na seleção dos trabalhos, tarefa cumprida por curadores especializados e designados para cada projeto cultural desenvolvido na instituição. Carolina, insatisfeita com a resposta, envia outro e-mail, que publica na mesma comunidade:

Obrigada pela resposta. Porém, preciso levantar uma pequena questão. A livre expressão artística não pode ferir a liberdade de culto e a liberdade do outro. Infelizmente, em tempos atuais não é o que acontece em nossa sociedade em termos de religião. Qualquer pessoa se julga no direito de ferir a fé e a devoção das pessoas em vista da “liberdade”. Sempre aprendi que o meu direito termina no momento que o direito do outro se inicia... O CCBB, que “procura respeitar e preservar” o curador do projeto cultural (que com certeza tem toda a capacidade e competência de sê-lo) deveria também procurar “respeitar e preservar” a fé de milhões de brasileiros.

Para Carolina, a liberdade de expressão, como outras liberdades, deve ter limites, que são estabelecidos a partir da relação com as outras pessoas. A liberdade de expressão não pode se sobrepor à de crença, o que entretanto, segundo Carolina, tem sido comum quando o assunto é religião. É importante perceber que em seu argumento Carolina não procura defender um “ponto de vista” particular, que somente diria respeito a algo que incomoda somente a ela. Assim como na matéria publicada pelo Prof. Felipe Aquino, ela enfatiza que “a maioria” da nação ou “milhões de brasileiros” são ofendidos com “Desenhando com terços”, aumentando assim a legitimidade de seu pleito. Outro procedimento discursivo empregado por Carolina é contrapor a liberdade

²⁰ Mensagem disponível em <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=540349&tid=2459595906335901319&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultado em 20.04.08.

de expressão à liberdade de crença, o que permite um deslocamento a partir do argumento inicial da ofensa religiosa.

No dia 20 de abril, dois dias após a troca de e-mails entre Carolina e o CCBB, a obra de Márcia X. é retirada da mostra “*Erotica*”, como noticiam os jornais analisados na primeira seção deste capítulo. Ainda nesse dia, Carolina publica e comenta na mesma comunidade uma mensagem que recebeu assinada pela Diretoria de Marketing e Comunicação do CCBB:

VITÓRIA!!!!!! Com certeza muitos católicos enviaram seus e-mail... e olha a vitória alcançada... recebi este e-mail do Centro cultural do Banco do Brasil. Confirmam:

Lamentamos profundamente que a reprodução (fotograma) da obra "Desenhando em terços", de autoria de Márcia X, integrante da mostra “*Erótica – Os sentidos na arte*”, com acervo já exposto em outros locais, tenha ferido a sua fé religiosa, fato pelo qual expressamos nossas desculpas. O Banco do Brasil não compactua com manifestações artísticas que ofendam qualquer religião ou crença e frisa que não houve, em nenhum momento, essa intenção com a realização da mostra no Centro Cultural Banco do Brasil. O Banco do Brasil decidiu retirar da mostra a obra que causou polêmica, em respeito às manifestações de parcela da sociedade que sentiu-se atingida por sua exibição. A peça estava junto a mais de 100 trabalhos de artistas como Anita Malfati, Auguste Rodin, Ismael Nery e Pablo Picasso (...).

Dois dias depois de ter enviado uma comunicação à Carolina informando que o CCBB não intervinha na seleção dos trabalhos exibidos em seus projetos culturais, a Diretoria de Marketing e Comunicação da instituição informa que “*Desenhando em terços*” foi retirada da mostra “*Erotica*” e pede desculpas por ter eventualmente ferido o sentimento religioso da reclamante. A nota justifica ainda que a obra, mesmo fazendo parte de um conjunto de trabalhos produzidos por artistas consagrados, foi excluída em respeito a todas as pessoas que, como ela, manifestaram seu sentimento de repúdio e indignação.

Ainda no dia 20 de abril, mensagens assinadas por João Carlos Rocha (Presidente da Opus Christi-Brasil) são publicadas em vinte comunidades católicas²¹ do

²¹ As comunidades são “Católicos”, “Vaticano”, “Consolação e Correia”, “Ah! Eu sou católico”, “Cardeal Dom Eugênio Salles”, “Sou Católico Apostólico Romano”, “Arautos do Evangelho”, “Católicos tradicionais”, “Canto Gregoriano”, “Opus Christi”, “Coroinha – acólito (oficial)”, “Coroinhas”, “D.

Orkut. Em todas elas o corpo do texto é idêntico, mas variam conforme os títulos, “OC retira Blasfêmia do BB”, “Blasfêmia Não!”, “Blasfêmia Gay contra Nossa Senhora”, “Blasfêmia no CC Banco do Brasil”, “Vitória - contra Peça Sodomita”; ou ainda, na presença ou ausência do subtítulo “Dia 20 de Abril - Jornal do Brasil e Folha SP – Materia de Capa JB”. Segue o texto²²:

A Opus Christi ganhou na Justiça o direito de retirar da exposição no CCBB, no Rio, um quadro onde dois órgão genitais masculinos eram reproduzidos por quatro rosários, simulando um sexo sodomita. A Opus Christi, com esta petição pretende proibir a exposição em todo território nacional da peça blasfema, intitulada “desenhando com terços”, de autoria de Marcia X. A Opus Christi, é vitoriosa em questões similares, uma vez que obtivemos sentença favorável no pleito contra a exibição do espetáculo teatral “O Evangelho de Jesus Cristo, segundo Samarago” que foi retirado do cartaz em janeiro do ano passado no teatro Villa-Lobos. E a proibição da peça “em nome do pai” com rodrigo galbert. “A luta é nossa, a vitória é de Cristo”.

Os títulos, assim como o texto da mensagem, trazem informações que complementam o enquadramento blasfematório examinado nas narrativas jornalísticas, além de invocar seu protagonismo na retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*”. A obra não aparece simplesmente como “uma ofensa”, mas sofre uma interpretação mais detalhada: os terços não somente desenhavam dois “órgãos genitais masculinos”, como simulam um “sexo sodomita”. A alusão à homossexualidade aparece ainda em dois títulos utilizados em algumas publicações: “Blasfêmia Gay contra Nossa Senhora” e “Vitória – contra Peça Sodomita”.

Max Weber (1974) defende que as rejeições religiosas a respeito da sexualidade se fundamentam na oposição à conformação de uma esfera erótica, na qual o gozo individual é privilegiado em detrimento de uma ética fraterna compartilhada com a comunidade religiosa. Nessa leitura, o erotismo surge como uma ameaça à religião, já que constitui uma “salvação alternativa” alcançável pela experiência de prazer individual. No catolicismo, assim como em outras religiões, a esfera erótica é carregada

Estêvão Bettencourt”, “Papa Bento XVI (Oficial)”, “Acólitos”, “Bento XI (oficial)”, “Amigos do Pe Robson Cristo”, “Consagrados à Nossa Senhora”, “Grupo Católico Fundamentalista” e “Católicos RJ”.

²² Uma das publicações do texto pode ser acessada na comunidade “Ah! Eu sou católico”. Link: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=83129&tid=2459973760377479127&kw=%22Desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultada em 20.04.08.

não somente de princípios éticos, como também de códigos morais que prescrevem comportamentos sexuais e corporais autorizados e proibidos, na lógica do conhecimento e controle, como propõe Michel Foucault (1988). Entre os comportamentos sexuais autorizados estão os que se realizam entre um homem e uma mulher, sob o sacramento do matrimônio e com fins de reprodução e constituição de uma família. Todos os outros são proibidos, mas especial ênfase é dada ao ato sexual entre pessoas do mesmo sexo principalmente porque ele inviabiliza a reprodução. Weber (1978) destaca ainda que mesmo no casamento predomina uma visão negativa do erotismo, considerando que a expressão sexual não deve ultrapassar os interesses da reprodução da família.

Desse ponto de vista, pode-se compreender porque a sexualidade expressa em “Desenhando com terços” soa ainda mais aviltante quando se alude a uma sexualidade homossexual. O artifício de João Carlos Rocha enfatiza o caráter sexual negativo da obra, cobrindo-o com uma dose extra de “sexualidade negativa”. Nesse sentido, é interessante observar que a interpretação do presidente do Opus Christi não conseguiu adeptos entre os defensores da censura: não foi encontrado qualquer outro comentário reconhecendo uma referência homossexual nos pênis cruzados²³. De um modo geral, os argumentos alegando ofensa religiosa faziam poucas elaborações sobre como a união entre órgão sexual e objeto religioso constitui uma ofensa. O procedimento geral era contrapor o “sexo” ao sentido sagrado do terço.

Por outro lado, para os artistas e outros atores que defendiam a permanência da obra de Márcia X. em “*Erotica*”, a questão da sexualidade era fundamental para compreender a censura religiosa. Num comentário publicado no abaixo-assinado pelo retorno da obra à exposição veiculado no site Canal Contemporâneo²⁴, Antonio Braga postula:

Não existe vida sem o Pênis. Logo, o Pênis é um Objeto Sagrado. Deus criou o homem, com o Pênis, a sua imagem e semelhança. É certo que Jesus Cristo tinha um e não sentia vergonha, pudor ou pecado. O caminho do Amor incondicional é a essência do Cristianismo. A pureza sagrada do Pênis é

²³ Entre os comentários das pessoas contrárias à retirada da obra de Márcia encontramos algumas referências à alusão homossexual, como no comentário de Clarissa Borges “*É claro que não foi um trabalho que foi censurado! Foi a opção sexual possível retratada na imagem...resultado de discriminação velada! HOMOFOBIA!*”. Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html. Consultado em 3.05.07.

²⁴ Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000711.html>. Consultado em: 27.04.08.

revelada pela artista Marcia X através do uso do terço, objeto de uso cotidiano da fé cristã. Aquele que vê no Pênis algo de profano, impuro renega a própria vida, o Amor e a Criação Divina...

Antonio Braga utiliza o vocabulário religioso para expor um ponto de vista alternativo, dialogando diretamente com a questão da oposição sexo *versus* sagrado presente nos argumentos religiosos. O manifestante propõe uma sacralização de todos os elementos que conformam a vida humana e se relacionam com o amor, referências fundamentais do cristianismo. De maneira semelhante, num comentário publicado ainda no abaixo-assinado, Yolanda Freyre afirma²⁵:

Não consigo compreender qual a ofensa em relacionar o pênis com a oração. O que há demais no sentido da sacralização do sexo? O casamento não é um sacramento? O desenho da Márcia dignifica e não é uma pornografia como querem colocar. O Centro Cultural tem uma função de educar e esclarecer. Retirar a obra da exposição é se inclinar a uma deformação de olhar.

Yolanda Freyre possui uma interpretação semelhante à de Antonio Braga, entretanto seu comentário procura ainda ressaltar os efeitos da decisão do CCBB sobre a obra: retirar “Desenhando com terços” da exposição a pedido dos católicos que a interpretam como uma ofensa significa imediatamente corroborar com tal interpretação “deformada”, contrariando principalmente a função pedagógica de um centro cultural.

Mesmo entre os católicos, a retirada da obra não foi celebrada em uníssono. Na comunidade “Consolação e Correia”, dedicada à paróquia de Nossa Senhora da Consolação e Correia no bairro carioca do Engenho Novo, Alexandre publica o seguinte comentário²⁶ em reação à mensagem de João Carlos Rocha:

Vitória????!! De Cristo????!! Como diz o ditado: “posso não concordar com o que diz, mas lutarei até o último minuto pra que vc tenha o direito de dizer.” Por isso como artista e cristão, digo NÃO a toda forma de proibição. Blasfemia também é dizer que a vitória é de cristo ou de maria, como se nosso pai e nossa mãe celeste não tivessem com o que se ocupar, como milhões de

²⁵ Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html. Consultado em: 3.05.08.

²⁶ Disponível em: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=1135503&tid=2459886748635029463&kw=172+bispos+e+mais+de+700+padres&na=3&nid=1135503-2459886748635029463-0&nst=1>. Consultado em 20.04.08.

peessoas que não tem sequer comida na mesa. Mas claro que isso é uma matéria vasta e o assunto não se esgotaria jamais aqui. Mas que fique clara minha postura como ARTISTA e como CATÓLICO praticante que sou.

Alexandre não concorda com a retirada da obra de Márcia X. porque acredita no direito à livre expressão, e tampouco acha correto atribuir a conquista de tal “vitória” à Cristo ou à Maria. Para ele, a Igreja não deveria se ocupar dessas questões enquanto outros males sociais mais graves perpassam a sociedade. Em resposta, João Carlos Rocha publica a seguinte mensagem:

caro sr. catolico praticante a sua posição esta em total discordancia com os 7 cardeais, 172 bispos e mais de 700 padres que assinaram a petição²⁷. Vc se esqueceu do principal: "Nem so de Pão o homem viverá". não responderei mais ao Sr. pois entre um fiel e o Magisterio da Igreja, seremos fieis ao Magisterio da Igreja.

João Carlos Rocha desqualifica a posição de Alexandre ressaltando a legitimidade de sua “causa”, principalmente amparado no apoio da hierarquia católica. Em resposta, Alexandre mantém sua posição contrária à iniciativa e também ao uso da “escritura sagrada” como justificativa. A respeito da posição de todo o clero mencionado por João Carlos Rocha, Alexandre responde: “Com relação a todo o apoio que possuí para prejudicar a vida de tantos artistas, já dizia Nelson Rodrigues ‘toda unanimidade é burra’, não importa se composta por cardiais ou mendigos”. Por fim, ele lamenta que “atitudes como essa, colocam a Igreja da qual sem dúvida sou mais um dentre tantos fiéis, como uma Igreja severa, medieval, que pune e não procura dialogar, que manda”.

Diferentemente de Alexandre, muitos comentários publicados em comunidades católicas comemoraram a retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*”. Entre eles, encontramos também elogios à participação direta da hierarquia no caso, como no comentário de Márcia²⁸, publicado na comunidade “Pastoralis”:

²⁷ João Carlos Rocha refere-se ao abaixo-assinado organizado pelo Opus Christi solicitando ao Ministério Público a retirada de todas as obras com conteúdo religioso de “*Erotica*”.

²⁸ Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=1900081&tid=2458378978889884246&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>.

ÊÊÊÊ!!!! Queridos irmãos, vejam que noticia legal que recebi por email!!!!

Estimados em Cristo, agradecendo o seu apoio para reparar e desagravar a Nossa Senhora pela ofensa do Banco do Brasil, devo comentar com vocês que a pedido de nosso Arcebispo Dom João Braz de Aviz em conversa com o presidente do Banco do Brasil, o quadro que ofende a Nossa Senhora e a todos nos católicos, foi HOJE retirada da exposição. Deus lhes abençoe e continuemos unidos em Cristo Jesus amando a nossa fé e defendendo-a com valor e amor. Um abraço em Cristo, Pe. Marcos Hurtado de Mendoza, LC

Não somente a atitude de João Carlos Rocha, mas a possível intervenção do arcebispo de Brasília, dom João Braz de Aviz, e o envio de e-mails e telefonemas denunciando a obra foram bem avaliados, principalmente por seu caráter de exemplaridade:

Penso que seja uma tomada de consciência importante e a descoberta, para muitos, de um caminho muito interessante para defesa da fé. De fato, algo para se comemorar! Que Deus abençoe a todos!

Marcelo Gaúcho (Comunidade Católicos)²⁹

Gostei. bendito seja Deus porque têm-nos feito estar atentos a essas coisas e a não calar. Assim, podemos sim construir um mundo melhor.

Chris Aju (Comunidade Beatitudes do Coração de Jesus)³⁰

Vamos todos agradecer a Deus o bom-senso da direção do Banco do Brasil, mesmo que a direção do CCB não tenha mostrado muito disto. Mais, vamos lembrar que juntos somos FORTES, e temos de zelar pelo respeito à nossa Fé.

Sue (Comunidade Pastoralis)³¹

Para esses católicos, o engajamento em uma causa exitosa contra uma ofensa à fé católica tem o sentido estimulante de uma ação que abre precedente para outras.

²⁹ Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=58612&tid=2459886102242451415&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultado em 20.04.08.

³⁰ Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=540349&tid=2459595906335901319&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultado em 20.04.06.

³¹ Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=1900081&tid=2458378978889884246&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultado em 20.04.06.

Além disso, estreita os laços entre todos os membros da comunidade religiosa que compartilham a mesma intenção.

No dia 21 de abril, em outra frente de ação, o grupo de artistas responsáveis pela galeria de arte “A Gentil Carioca” – Márcio Botner, Laura Lima e Ernesto Neto, em colaboração com Ricardo Basbaum – divulgam uma “Carta Aberta”³², no sítio eletrônico Mapa das Artes, na qual repudiam a atitude do CCBB, exigindo o retorno da obra à exposição e um pedido de desculpas. O objetivo central era “estimular a todos a mandarem e-mails para o Centro Cultural Banco do Brasil de modo a reverter a perigosa situação na qual nossa liberdade de expressão está sendo censurada” (“Carta Aberta”). Para os artistas, os motivos que levaram o CCBB a censurar “Desenhando com terços” eram incompatíveis com uma instituição cultural, já que se ancoravam na recusa em “criar polêmica” ou ofender religiosos, assim como na defesa dos seus interesses econômicos diante da possibilidade de perder clientes. A ilegitimidade do ato residiria na associação da instituição a interesses de “fanáticos religiosos” membros de uma “seita” católica engajada em uma agenda moralista e autoritária, em detrimento do trabalho de uma artista “consagrada na recente história da arte brasileira”. Os artistas defendem ainda que o evento abre precedente para que se estabeleça uma “arte oficial” no CCBB, selecionada não mais por critérios unicamente estéticos, mas econômicos, morais ou políticos. Respondendo a esses outros interesses e evitando possíveis problemas advindos de trabalhos artísticos mais provocadores, o CCBB se desvia de sua função:

Um centro cultural é exatamente o lugar que possui a responsabilidade de velar pela arte, pela cultura e pela liberdade de expressão, reconhecendo que o aspecto crítico de qualquer obra de arte é parte da lógica básica da arte em si. Portanto, criar polêmica é a condição natural da arte e da cultura, e é através destes dois campos que poderemos debater e dar continuidade ao nosso processo histórico, enquanto povo e nação no mundo! (idem).

Para os artistas que assinam a “Carta Aberta”, a arte tem um papel fundamental a desempenhar na sociedade, assim como o centro cultural, quando cumpre sua função de mediador e fomentador cultural. Ao aderir a argumentos externos, sejam eles religiosos

³² O documento está disponível em: <http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?not=1¬id=50>. Consultado em 29.11.06.

ou econômicos, a instituição cultural desvia-se de seus propósitos e intervém diretamente na produção artística, escolhendo e promovendo um tipo de “arte oficial” acrítica que neutraliza seu potencial transformador. Também em defesa da autonomia do “espaço da arte”, Marcelo Negromonte, editor de cinema do portal UOL, publica um texto no dia 21 de abril sobre o episódio, intitulado “Caso Márcia X: Museu deveria ser território livre do alcance de qualquer Igreja”³³. Primeiramente, Negromonte ressalta a ineficácia do gesto censor, uma vez que “o impedimento provoca uma exposição exacerbada daquilo que se pretendia eliminar”. Seu argumento geral se constrói em duas frentes diferentes: de um lado, a distinção entre a referência religiosa contida na obra de arte e a reivindicação de ofensa à fé católica; e de outro, o direito à livre expressão. Para Negromonte, a ação da Igreja Católica, executada “por meio de uma obscura facção reacionária” interfere em uma esfera que não lhe compete. Isto porque, a manifestação “religiosa” encarnada em “Desenhando com terços” “não diz respeito aos valores sacros, mas ao que eles representam numa cultura católica (por enquanto) como a brasileira – e isso vai além do alcance da Igreja”. Além de reivindicar o respeito aos devidos limites que separam a arte da religião, Negromonte reclama uma equivalência no tratamento entre os componentes do universo artístico e religioso:

O que está no espaço expositivo de um museu, “templo das Musas”, deveria ser tratado com a mesma reverência que qualquer obra que integra o ambiente de uma igreja porque há motivos para que esse ou aquele objeto esteja lá – e esteja disposto da maneira em que está. Não consta que tenha havido censura externa de nada do que a Igreja exiba em seus templos. Por que a violência do caso Márcia X?

O argumento da liberdade de expressão – como “pedra fundamental da democracia” – complementa a visão mais geral de que a arte é uma instância com suas próprias regras, que são importantes para o desenvolvimento e a transformação humanas, e também são sagradas.

A estrutura dos centros culturais composta por itens comerciais, cobrança de ingresso e financiamento de projetos indica a relação estreita estabelecida entre produção cultural e economia (Dabul, 2008). No caso do CCBB, a questão é ainda mais evidente considerando que a instituição pertence ao Banco do Brasil. Amparando-se

³³ Disponível no Portal UOL. Link: <http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2006/04/21/ult988u607.jhtm>. Consultado em 6.04.08.

nesse fato, muitos argumentos favoráveis à retirada de “Desenhando com terço” de “*Erotica*” veiculados na internet deslocaram o foco da acusação de blasfêmia, passando a enfatizar o caráter comercial da decisão. Foi assim que Luís Afonso Assumpção, em texto³⁴ publicado em seu blog “Nadando contra a maré vermelha”, justificou a decisão do CCBB. Ele participou do abaixo-assinado promovido pela *Opus Christi* para retirar “Desenhando com terços” da exposição, e nega que tenha havido censura pois “censura é feita pelo governo impedindo qualquer acesso a uma determinada obra”. A ação contra a obra de Márcia X. não impede sua exibição em galerias de arte, o problema é “usar dinheiro público para apoiar uma exposição que fere a crença religiosa da maioria dos usuários do Banco do Brasil”. Quanto à decisão do CCBB, “O Banco do Brasil simplesmente se rendeu à vontade dos seus clientes. Estes movimentos acontecem todo o tempo nos EUA com relação à empresas privadas também. Não é censura, é 'feedback'. É política de relacionamento com clientes”.

Luís Assumpção recorre ao princípio liberal da maioria para justificar a ação do CCBB. Desse modo, a querela passa a significar uma “questão de negócios”. Quanto às reações contrárias à retirada de “Desenhando com terços”, ele estabelece um paralelo com outro debate envolvendo ofensa religiosa e liberdade de expressão:

O segundo ponto é a inevitável comparação com as charges de Maomé, em que muitos - artistas até - concordavam com a censura para não ferir a fé muçulmana. Naquele episódio, proteger a fé alheia parecia um compromisso verdadeiro e emocionado. Agora, se a tal fé é cristã, tudo não passa de obscurantismo...

Luís Assumpção invoca o caso das charges retratando o profeta Maomé. As manifestações públicas favoráveis e contrárias à publicação das charges foram intensas até meados do ano de 2006, período em que ocorre o debate em torno da retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*”. É provável que a simultaneidade entre os casos tenha provocado comentários como o de Luís Assumpção, entre outros que encontramos no Orkut, em sites e blogs. É interessante observar que essas alusões ao caso das charges aparecem nos discursos favoráveis à liberdade de expressão e também nos que alegam ofensa religiosa. Os primeiros geralmente igualam os “fanatismos” de católicos e muçulmanos. Entre os últimos, a comparação resulta em distinções em dois

³⁴ Publicado em 3.05.06. Disponível em <http://la3.blogspot.com/2006/05/bb-cancela-exposio-erotica-em-braslia.html>. Consultado em 02.11.06.

planos: no que se refere à aceitação pública das demandas religiosas e nas modalidades de ação dos atores das diferentes religiões. De acordo com argumentos como o de Luís Assumpção, a causa da “fé muçulmana” encontrou aceitação pública ao passo que a causa católica foi desconsiderada. Outras falas distinguem a atuação dos católicos em relação àquela dos muçulmanos, como no comentário de Rodrigo³⁵, publicado na comunidade “Guardiões da Theotokos”: “Sorte desses artistas sermos pacatos, fico me lembrando das charges de Maomé o que causaram pelo mundo. Mas como Cristo, vamos vencê-los com palavras e amor”. Os discursos em ação revelam que assim como no caso das charges retratando Maomé, a controvérsia envolvendo a retirada da obra de Márcia X. da exposição “*Erotica*” movimenta uma série de questões políticas e culturais relativas à “acomodação pública dos sentimentos religiosos” (Nielsen, 2007).

4. Argumentos em ação: religião, arte e espaço público na modernidade

O conjunto de argumentos e posições em jogo na controvérsia em torno da retirada de “Desenhando com terços” da mostra “*Erotica*” revela que as disputas ultrapassam as dimensões locais de demandas por direitos (de liberdade de expressão ou de sanção para ofensa religiosa) atingindo alguns princípios caros à formação da sociedade, ou melhor, de um espaço público resultante de transformações históricas e sociais. O levantamento das modalidades de ação religiosa consideradas (i)legítimas e suas possíveis interferências no universo das questões artísticas foi o ponto de partida para elaborações que, ao longo do debate, procuraram delimitar as fronteiras entre religião e arte. Nesse sentido, um vetor que perpassa a discussão diz respeito à distinção entre as esferas da sociedade, com principal ênfase na crítica sobre lugar social da religião.

A percepção de que o mundo atual baseia-se em divisões rígidas entre as diferentes esferas da vida - tais como “a arte”, “a religião”, “o Estado”, “a ciência” - encontra-se enraizada no ideário corrente sobre a modernidade. De acordo com Talal Asad (2003), tal ideário considera que a modernidade seria ainda um estágio de evolução social onde, por um lado, a religião sofreria um “enxugamento” (ou privatização), e por outro, o Estado, liberado das pressões religiosas, desempenharia seu

³⁵ Disponível em

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=10733060&tid=2460934873137521348&kw=%22desenhando+com+ter%C3%A7os%22>. Consultado em 20.04.08.

papel de regulador dos direitos e deveres individuais. A característica saliente da modernidade seria então o princípio da secularização, inaugurando a ruptura entre religiões e Estado.

Em alguns argumentos contrários à retirada de “Desenhando com terços” de “*Erotica*” que defendiam a necessidade de estabelecer os limites entre arte e religião, encontramos o recurso à idéia de laicidade para desqualificar o lugar religioso de onde falavam os denunciadores da obra:

A obra não está numa igreja, sim numa galeria de arte. Não somos um Estado laico? Indignação com a atitude do BB.³⁶

Taíssa Gonçalves Arruda

O Brasil é um país laico onde a democracia - pelo menos é o que nos vendem diariamente nos jornais - é o regime vigente, portanto esta repressão a manifestação artística é o que deve ser colocado abaixo.

Veronica Machado

É realmente lamentável a posição omissa que o CCBB assumiu diante da imposição pela retirada da obra "Desenhando com Terços", de Mácia X, da mostra "Erótica". Como o CCBB se submete à opinião de um bando de fanáticos religiosos? O CCBB não é uma instituição laica?

Celso Fioravante

A laicidade do Estado ou do CCBB, como instituição pública, é invocada para frisar a inadequação de uma demanda religiosa em um espaço público democrático, no qual a lei vigente é (ou deveria ser) a da liberdade de expressão. Ao mesmo tempo em que alguns argumentos enfatizavam a dimensão privada e empresarial da decisão do CCBB sem opô-la à dimensão pública, esses discursos em defesa da liberdade de expressão ressaltaram seu caráter público em oposição aos interesses privados. Enquanto instituição voltada para a difusão da cultura, o CCBB deveria ser livre de interesses privados tanto religiosos quanto financeiros, como apreendemos do seguinte trecho do “Manifesto de repúdio. Erguei as mãos... fechais os olhos...”³⁷:

³⁶ Os três comentários estão disponíveis no abaixo-assinado veiculado no site do Canal Contemporâneo. Link: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000711.html>. Consultado em 27.04.08.

³⁷ Publicado no blog anônimo “Observatório da Censura” em 14.05.06. Link: <http://observatoriodacensura.blogspot.com/>. Consultado em 27.09.06.

Até quando aceitaremos, calados, em pleno século XXI, a Igreja ou qualquer outro sistema dogmático dizendo o que podemos ou não ver? O que podemos ou não pensar? Por que diabos os beatos e moralistas se sentem no direito de impedir que toda a sociedade possa conhecer o que eles julgam bom ou mau? (...) A obra não estava em um templo, mas sim num lugar apropriado à ARTE, à produção de olhares divergentes e à reflexão crítica. Se o Banco do Brasil não tem capacidade ou interesse em divulgar a arte, que não faça discurso de empresa comprometida com a sociedade, com a pluralidade e com a vanguarda. Que assuma logo sua condição vendida a interesses minoritários! Que não se diga democrático! Que aceite sua posição de empresa de visão medíocre”.

As opiniões estabelecem um vínculo positivo entre arte e sociedade, ao passo que destacam a ingerência inapropriada da religião na vida social (de todos nós, leitores). O nexos negativo entre religião e sociedade remete ainda à relação entre religião e política, como vemos no comentário a respeito do envolvimento de João Carlos Rocha, no manifesto “Márcia X – 60 dias de censura no CCBB”³⁸:

Nos bastidores, a figura de João Carlos Rocha, assessor de César Maia, articulador político do PFL Jovem, fundador da *Opus Christi*, e aliciador de menores e jovens via Orkut para aumentar o rebanho religioso fundamentalista e engrossar o caldo de jovens na política via PFL

No mesmo sentido, o jornalista João Ximenes, ao tomar conhecimento do vínculo político de João Carlos Rocha, publica em seu blog³⁹: “provavelmente a ação da *Opus Christi* não foi tão infantil, tão ingênua, quanto pensei. Mais uma vez, o que parece estar em jogo é a mistura de política e religião”.

Essas falas giram em torno da expectativa de que, nos Estados seculares, democráticos e modernos, a religião se restrinja à dimensão privada, ou seja, às igrejas e à vida particular dos religiosos. Qualquer combinação entre religião e política, ou religião e Estado aparece como indício de falência da secularização, e conseqüentemente do modelo de Estado moderno.

³⁸ Publicado no blog anônimo “Observatório da Censura” em 15.07.06. Disponível em <http://observatoriodacensura.blogspot.com/2006/07/mrcia-x-60-dias-da-censura-no-ccbb.html>. Consultado em 27.04.08.

³⁹ Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/ximenes/default.asp?a=10&periodo=200604>. Consultado em 27.04.08.

Vimos na introdução que a atual proeminência de movimentos religiosos ao redor do mundo põe em questão tanto a visão de que a religião estaria desaparecendo na modernidade, quanto a universalidade do conceito de secularização. Diferentemente do que um modelo de separação estrita determinaria, Estados ocidentais considerados modernos acolhem a religião, como no caso da Inglaterra que concede à Igreja Anglicana o status de religião oficial, e outros, como a França, onde o projeto de separação da religião (laicidade) é constitutivo do modelo de Estado (republicano) (Asad, 2006). A república laica francesa, que é apresentada como modelo bem sucedido de separação entre Estado e religião, também mantém muitas relações com a Igreja Católica, ainda que definidas como exceções (Asad, 2006:504-509).

No plano ideal, a ocupação do espaço público pela religião é considerada problemática para a constituição de uma civilidade plural, onde indivíduos de diferentes credos possam compartilhar os espaços de convivência comum. Na prática, as políticas seculares dos Estados nacionais, ao mesmo tempo em que restringem o espaço de atuação das religiões, revelam-se práticas de relação e até mesmo de definição do religioso.

Em outra chave, a aversão à religiosidade experienciada no espaço público se fundamenta em uma visão peculiar do que constitui o Estado e a religião na modernidade. No momento em que o Estado passa a ser regulador da vida pública como intermediador político, condensando práticas concretas e princípios abstratos, seu poder ultrapassa e transcende os limites de atuação e interesse dos governantes e governados (Asad, 2003). Nesse sentido, os comportamentos públicos religiosamente motivados são tomados como ameaça à soberania do Estado nação, justamente porque constituem adesões alternativas, ao mesmo tempo passionais, “externas” ao bem comum e, principalmente, fundadas na idéia de uma transcendência divina (Asad, 2006). Portanto, para atingir a transcendência, o Estado moderno desqualifica o caráter transcendental da religião. Por outro lado, a ocupação religiosa dos espaços públicos não somente contesta a tese da circunscrição espacial da religião no universo privado, como também evidencia uma visão específica sobre a religião. Deste ponto de vista, a religião não deve ser retirada do espaço público somente por representar uma ameaça ao bem comum, mas por constituir uma “razão privada” (Asad, 2003:8), um conjunto de idéias, crenças e princípios individuais que não dizem respeito ao universo público.

Asad afirma que a própria modernidade conspirou para “ênfatizar a fé prioritariamente como um estado mental e não como constituindo atividade no mundo” (1993:47, tradução pessoal). Onde a ênfase recaía sobre um conjunto de práticas a respeito do estar no mundo, transformações no cenário político e social, a formação dos Estados Nacionais, e o surgimento de idéias secularizantes, converteram a religião em (mais uma) “perspectiva”, em um mundo farto de opções (idem:49): “de um aparato de regras práticas ligadas a processos específicos de poder e conhecimento, a religião foi abstrativada e universalizada” (idem:42, tradução pessoal). As religiões tiveram papel ativo na elaboração de tal visão pois, segundo Asad,

(...) com a ascensão triunfante da ciência moderna, da produção moderna e do Estado moderno, as igrejas também deveriam ser claras sobre a necessidade de distinguir o religioso do secular, mudando, como elas fizeram, o peso da religião mais e mais para disposições e motivações do crente individual. Disciplina (social e intelectual) deveria, nesse período, gradativamente abandonar o espaço religioso, deixando ‘crença’, ‘consciência’, e ‘sensibilidade’ tomarem o lugar (idem:38, tradução pessoal)

O procedimento de espiritualização da religião se coaduna com um movimento mais geral de subjetivação do indivíduo, transitando em um espaço social cada vez mais diverso, que enfatiza as liberdades individuais (de consciência, escolha, expressão) e produz novas experiências – de espaço, tempo, crueldade, saúde, consumo e conhecimento. A “modernidade” – ambiente onde esse indivíduo subjetivado se produz e é produzido – segundo Asad, não constitui realidade empiricamente verificável, resultando em variações mais ou menos conectadas com um projeto comum que abarca princípios, tais como “autonomia moral”, “democracia”, “direitos humanos”, “secularismo”, e tecnologias “de produção”, “guerra”, “entretenimento”, transformando o modo como as pessoas experimentam o mundo (2003:13). Nesse sentido, a arte como espaço de livre expressão exerce um papel fundamental na constituição do indivíduo subjetivado moderno, e seu grau de autonomia social geralmente é tido como indício de uma maior eficácia do projeto de modernidade em curso.

Controvérsias públicas como a que envolve a retirada da obra de Márcia X. de “*Erotica*” ou a publicação das charges do profeta Maomé mobilizam, junto com os argumentos de ofensa religiosa e liberdade de expressão, um conjunto de princípios e práticas religiosas preferencialmente privadas e um conjunto de princípios e práticas

artísticas promovidas publicamente. Asad esmiúça essas questões ao examinar diversos argumentos em jogo no caso Rushdie (1993, cap.8).

Para Asad, a cultura moderna burguesa consagrou a literatura como “um espaço quintessencial para produzir reflexões sobre as mais profundas experiências dos modernos”, elevando-a à categoria de “escrita edificante” a tal ponto que “o discurso chamado literatura pode preencher o papel previamente desempenhado pela textualidade religiosa” (1993:287, tradução pessoal). Em uma apresentação pública (*lecture*), Salman Rushdie defende a literatura como “o único lugar em qualquer sociedade onde, no espaço secreto de nossas próprias cabeças, nós podemos ouvir vozes falando sobre tudo, de todas as formas possíveis”, ao passo que Asad lapida:

A razão para assegurar que a arena privilegiada [o campo da literatura] é preservada não é porque os escritores queiram liberdade para falar ou fazer o que lhes aprouver. Mas porque nós, todos nós, leitores e escritores e cidadãos e gerais e homens de bem, precisamos daquele espaço pequeno e aparentemente desimportante (1993:289, tradução pessoal).

De forma semelhante, “Christus” publica um comentário⁴⁰ na comunidade “Encontro da Nova Consciência” a respeito de “Desenhando com terços” e da “função” da arte:

A arte não traz uma verdade, traz uma incerteza. A arte é o deslocamento da verdade. Ela não reproduz o visível, ela torna visível o invisível. Por isso, ela é um termômetro e não uma bússola. Falo em termômetro porque ela é capaz de “medir” como nós pensamos a vida. Se Márcia X juntou na obra Desenhando com Terços dois símbolos fortes de nossa cultura, o PÊNIS e o TERÇO ela nos faz um convite para a reflexão sobre essas duas coisas. É um convite para que nós pensemos! A obra é um discurso aberto e não um axioma! Então, voltando a falar do pênis e do terço, será que não há pontos de convergência e divergência entre esses símbolos? Será que esses são assuntos que não devemos falar? Nem pensar? A arte nos excita a ver o mundo por parâmetros ainda não vistos. É um exercício a libertação de nossos paradigmas e de nossas verdades sólidas. (...). A arte não escandaliza, o homem é quem se escandaliza. A

⁴⁰ Publicado em 22.05.06. Link:

<http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=1256853&tid=2465414493951738699&kw=%2A+arte+n%C3%A3o+traz+uma+verdade%2C+traz+uma+incerteza%22> . Consultado em 20.04.08.

arte não tem significado, o homem atribui significado. Se a obra é impura, desonrosa, agressiva, não é a obra em si... mas o juízo de valor que o humano a atribui. Se a arte está no centro das atenções que bom... pois a arte não tendo vínculos com a “moral e os bons costumes” pode ajudar o humano a romper suas barreiras culturais, a ir além de suas verdades já fortemente estabelecidas... fazê-lo despertar para novos sentimentos... para novas percepções... pensar o pensamento... experienciar!

Do mesmo modo como a literatura européia passa a desempenhar um papel redentor, tornando-se um símbolo sagrado da cultura moderna (Asad, 1993), as artes visuais ou plásticas também são reconhecidas como lócus de produção de uma libertação e transformação individuais. Neste ponto, a questão da sexualidade estabelece ainda outra ponte entre as controvérsias. Assim como em “Desenhando com terços”, “Versos Satânicos” mistura religião e sexualidade, ao narrar episódios em que o profeta Maomé tem relações sexuais. Da mesma maneira como alguns artistas envolvidos em nossa controvérsia propuseram uma sacralização do sexo, através da ênfase na noção de fertilidade aproximando humanidade e divindade, muitos argumentos favoráveis à obra de Rushdie alegaram que os episódios sexuais serviram para humanizar o profeta. Asad destaca entretanto que as bases “pós-cristãs” do debate desconsideram outros modos de compreender a humanidade, como no caso da própria tradição cristã, que “defende que sexualizar algo é extirpá-lo da verdade divina, pronunciá-lo *meramente* (pecaminosamente) humano” (1993: 291, grifos do autor, tradução pessoal). Outra semelhança reside no modo como os defensores da “arte pela arte” definem seus oponentes religiosos. Assim como os artistas acusam os religiosos contrários a “Desenhando com terços” de “fundamentalistas”, cidadãos ingleses utilizaram o mesmo termo para se referir àqueles que se opuseram à obra “Versos Satânicos”. Assim, a romancista Penelope Lively afirma:

Eu acho que, infelizmente, isto coloca uma confrontação básica: aqui está um romancista tentando explicar suas intenções para fundamentalistas os quais não podem, ou não querem, compreender o que a ficção é ou faz (1993:283, tradução pessoal).

Em ambas as controvérsias, vemos a defesa da autonomia da arte embasada, entre outros elementos, em princípios essenciais e endógenos de produção artística e na desqualificação dos opositores, o que revela uma intenção de “moralizar” ou ainda

“sacralizar” a esfera artística. O estabelecimento de regras de conduta e fronteiras de competência no universo artístico, inspirado tanto na “crença” inefável no talento dos “de dentro” quanto na inquestionável função social da arte, sugere a tentativa de afastamento do universo artístico daquilo que corresponderia ao espaço ordinário de atuação da religião, principalmente quando este se conjuga com o engajamento político. A religião, da forma exercida pelos “obscurantistas” católicos e endossada pela postura da diretoria do CCBB, é vista como um elemento cerceador e aprisionador da arte que, por sua vez, tem como princípio fundamental estimular o diálogo e formar o senso crítico. Dessa forma, o resultado aponta para a

Vitória do capital sobre a cultura. Vitória dos obscurantistas. Vitória dos jovens politiqueiros que fazem da religião palanque eleitoral. Vitória das manobras e do poder. Vitória de um Brasil analfabeto, atrasado e hipócrita (“Márcia X – 60 dias da censura no CCBB”).

Artistas brasileiros e cidadãos britânicos compartilham o ponto de vista de que, nas diferentes querelas, católicos e muçulmanos desempenharam papéis tradicionais, defendendo princípios atrasados, com posturas fundamentalistas. É possível inferir que a adjetivação “fundamentalista”, freqüentemente associada aos muçulmanos, tenha sido usada pela proximidade temporal entre os casos da retirada da obra de Márcia X. de “*Erotica*” e da publicação das charges de Maomé, como já foi dito. De qualquer modo, é importante ressaltar que ambas as demandas religiosas são amparadas nos aparatos legais modernos, que prevêm punições para crimes contra o sentimento religioso. Muito embora as modalidades de aplicação sejam bastante diferentes, já que na Inglaterra a legislação anti-blasfêmia se aplica somente aos fiéis da religião oficial anglicana, e no Brasil todos os credos são contemplados.

A universalidade da aplicação das leis é o ponto onde se assentam as diferenças fundamentais entre ambas as controvérsias, justamente porque revela a (in)adequação das demandas e seus “lugares de enunciação” (Favret-Saada, 1992). Se no jogo democrático de lutas por direitos políticos, os muçulmanos britânicos contrários à publicação da obra de Rushdie representam uma minoria na Grã-Bretanha e o “outro” no ocidente moderno, os “fundamentalistas” católicos falam freqüentemente “em nome da maioria”. Os resultados também são bastante diferentes: enquanto os muçulmanos obtiveram pouco (ou nenhum) êxito em suas demandas contrárias aos “Versos

Satânicos”, aqui, os católicos conseguiram retirar “Desenhando com terços” da exposição sem que fosse preciso uma sanção judicial.

A mobilização católica em torno da retirada da obra de Márcia X. de “*Erotica*” coloca questões relacionadas às motivações, aos procedimentos utilizados e às consequências da ação. O motivo explícito da atuação católica se fundamenta na alegação de que misturar terço com sexo é ofensivo. Isto porque o elemento sexual profana a sacralidade do objeto religioso. Ou seja, uma demanda pública pelo retorno do terço ao espaço sagrado da devoção e do universo religioso. Nesse sentido, o pleito atualiza o princípio moderno da separação entre as diferentes esferas, negociando a desvinculação com o universo artístico e afirmando a existência de algo propriamente religioso. O procedimento utilizado em tal empreitada é o engajamento de diferentes atores intervindo em um espaço ligado à arte simultaneamente público e privado. Liderando as mobilizações, agentes simultaneamente políticos e religiosos acionam inúmeros mecanismos de divulgação e visibilidade, por vezes disputando o protagonismo da conquista. Ao recurso à justiça são combinados métodos que se revelaram mais eficientes, tais como a incitação de católicos correntistas do Banco do Brasil e intervenções diretas da hierarquia, como sugerem comentários no Orkut a respeito do contato entre o Bispo de Brasília, dom João Braz de Aviz, e o presidente do Banco do Brasil. Por meio de um artifício retórico que veicula a ação à defesa de “milhões” de católicos ou da “maioria” católica da população brasileira, constrói-se uma questão pública religiosa ainda que amparada na lógica privada e empresarial. Como consequência, a ação estimula uma (re)aproximação com o objeto religioso, defendido do “ultraje” artístico por religiosos; aproxima ainda os católicos em torno de uma “causa” comum, insuflada diante da “vitória”; e finalmente aumenta a visibilidade pública da causa católica levada a cabo por políticos como Carlos Dias e João Carlos Rocha, amparados no apoio da hierarquia católica. Os resultados são semelhantes àqueles constatados por Giumbelli (2003) a propósito do episódio que ficou conhecido como “chute na santa”, envolvendo um processo judicial por ofensa religiosa encabeçado por católicos, contra um bispo evangélico da Igreja Universal do Reino de Deus que desferiu golpes contra uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, em um programa de televisão. Esta controvérsia se estabeleceu como um embate entre duas religiões acerca dos limites da liberdade religiosa no espaço público brasileiro, diferindo do nosso caso, em que a acusação de ofensa é contrastada com o princípio da liberdade

de expressão, e mobiliza religiosos e artistas. Entretanto, o modo de atuação dos católicos em ambos os casos aposta no “fortalecimento religioso com o avanço sobre esferas não religiosas” (Giumbelli, 2003:195). Com isso, podemos apreender que as intenções modernas, expressas nos argumentos católicos de contenção e controle do religioso articulam-se com os métodos e as consequências de sua atuação, que se fundamentam em uma proposta contra-moderna de ocupação religiosa do espaço público⁴¹.

Quanto à obra de Márcia X., mesmo com a exclusão de “*Erotica*” apontando para um resultado negativo, sua proibição divulgada e reproduzida em diversos meios de comunicação gerou enorme visibilidade, como destaca Clarissa Borges em comentário publicado no site do Canal Contemporâneo⁴²:

Graças a Deus essa obra foi divulgada pela maioria dos jornais brasileiros e agora é conhecida em todo o país!!! GRAÇAS A DEUS!!! Graças aos católicos! Viva! 146 mil no CCBB! MILHÕES em todo o país! Já é um marco na história da arte brasileira! Essa foi a melhor estratégia de marketing que já vi! Podem gritar, se descabelar, protestar...CENSUROU DANÇOU! Quem saiu perdendo foram os outros artistas da exposição...o que NÃO foi censurado, não era "ofensivo", provavelmente será esquecido. É uma pena eram trabalhos maravilhosos!

Clarissa constata o efeito de inúmeras replicações de “Desenhando com terços” capturadas e difundidas nos jornais e na internet, que despertaram o interesse de muitos curiosos atraídos pela imagem proibida. Em grande medida, a multiplicação da obra de Márcia X. deve ser atribuída a uma estratégia de publicização de sua imagem promovida pelos artistas, que protestaram com cartazes contendo desenhos de terços formando pênis (FSP, 21.04.06), estamparam sua imagem em camisetas (CB, 28.04.06) e outros cartazes afixados em muros pela cidade (EX, 26.05.06). Tal procedimento, ao ocupar os espaços públicos com as imagens e demandas artísticas, assemelha-se àquele

⁴¹ Este procedimento pode ainda ser observado nas recentes reivindicações da hierarquia católica no sentido de recuperar os sentidos propriamente religiosos do monumento ao Cristo Redentor (Giumbelli, 2008b). Desde a instauração de processos judiciais reclamando direitos de imagem do monumento entre outras ações que culminaram com a transformação do sítio em “Santuário do Cristo Redentor” em 2006, concentram iniciativas simultaneamente modernizantes, pois exigem a distinção entre o religioso e outras esferas, ao mesmo tempo em que recusam qualquer movimento de privatização, fundamentando-se na ocupação dos espaços públicos (idem).

⁴² Disponível em http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html. Consultado em 3.05.07.

dos religiosos contra-modernos, já que extrapola os limites do “espaço da arte”. Por outro lado, a intervenção dos artistas põe em movimento um preceito que fundamenta a lógica da proibição, percebida por Clarissa e refinada por Georges Bataille (1987), para quem o interdito se complementa com sua transgressão. Assim, a proibição atíça o desejo de ver a imagem controversa: os terços católicos desenhando pênis.

O terço católico

*O que distingue o cristão é que ele procura o divino
na carne de uma criancinha deitada no presépio,
a continuação do Cristo sob a aparência do pão no Altar,
a meditação e a oração nas contas de um rosário*

Fulton Sheen (Revista *Mensageiro do Santo Rosário*, out. 1954:17)

Uma obra de arte exposta publicamente torna-se pivô de uma querela que alcança dimensões judiciais. Objeto de disputa entre artistas e religiosos, “Desenhando com terços” incitou muitos ânimos estimulando debates sobre os limites da liberdade de produção artística quando esta se propõe a dialogar com temáticas como a religiosa. Se por um lado artistas defendem seu direito irrestrito à liberdade de expressão, por outro, religiosos se sentem ofendidos com a obra transgressora.

Sabemos que “Desenhando com Terços” emoldura o encontro entre dois pares de terços, unidos em duplas, formando dois pênis entrecruzados e atualizando uma aproximação inesperada (e indesejada, para alguns católicos) entre um objeto de culto religioso e o erotismo materializado no órgão sexual masculino. Sabemos ainda que tais aproximações inesperadas entre elementos católicos e outros que mantêm uma relação tensa com esta religião são virtualmente alvo de polêmicas. No entanto, consideramos que a mera oposição ‘terço sagrado’ *versus* ‘pênis profano’ não ajuda a entender o porquê da alegação de ofensa e sua aceitação em uma dimensão pública. Tal oposição prefigura a possibilidade de uma associação imediata com outros pares de “opostos” incomunicáveis apressadamente atribuídos ao universo católico, a saber: matéria *versus* espírito; corpo *versus* alma; etc. Nessa perspectiva, o repúdio à obra “Desenhando com terços” seria facilmente explicado pela defesa de um conservadorismo doutrinário no que diz respeito às temáticas corporais e sexuais, impedindo-nos de compreender inúmeras falas tanto dos católicos contrários à censura quanto daqueles que, declaradamente não-católicos, levantavam argumentos contrários à obra.

A opção pela problematização e investigação do valor sagrado do terço não implica menosprezar as inúmeras posições conservadoras da hierarquia católica,

exemplarmente observáveis nos debates públicos sobre a ampliação dos direitos sexuais e reprodutivos (repúdio ao casamento entre homossexuais e criminalização do aborto, dentre eles). Em outra direção, propomos aqui iluminar alguns dos diversos sentidos atribuídos ao terço, ressaltando o diálogo e as tensões permanentes entre as prescrições eclesiais e os usos cotidianos dos fiéis. Se a iniciativa dos católicos contrários a “Desenhando com terços” sugere uma sacralização por intocabilidade, principalmente porque defende a preservação do objeto na dimensão estritamente religiosa, sua imersão na vida cotidiana apresenta modalidades alternativas de sacralização, ampliando os significados determinados oficialmente. Procurando seguir algumas pistas deixadas pelos usos do terço católico, nosso trajeto aposta no rendimento advindo de uma perspectiva que privilegie o “fetichismo metodológico”, como proposto por Appadurai (1986). Ou seja, deslocar o olhar das pessoas para os objetos que as mobilizam em determinadas situações sociais, para compreender como seus significados são construídos socialmente e permanecem “(...) inscritos em suas formas, seus usos, suas trajetórias” (idem:5).

Antes de seguirmos adiante, é importante esclarecer que o nosso objeto de investigação é conhecido também pelo termo rosário. “Terço ou rosário” é uma expressão que aparece com muita frequência nas diversas fontes examinadas. Isso se deve ao fato de que o terço consiste em um colar com cinquenta contas para rezar ave-marias e cinco para padre-nossos, ao passo que o rosário possui cento e cinquenta contas para as ave-marias e quinze para padre-nossos⁴³. Existem variações quanto ao emprego das contas para cada oração, assim como a ordem adotada, e nós trataremos dessas questões mais detidamente ao longo do capítulo. Por enquanto, é importante ressaltar que a escolha por um dos termos habitualmente se pauta pelo tamanho do objeto, ou seja, o rosário sendo o objeto completo e o terço, sua parte. A variação entre os nomes é condicionada ainda pela origem do objeto. Como veremos adiante, as narrativas tradicionais contam que o rosário foi entregue a São Domingos de Gusmão pela Virgem Maria, para que ele rezasse e divulgasse a “oração do rosário”. Com o passar do tempo, o rosário foi fracionado e perdeu popularidade para sua terça parte. No material pesquisado observamos que a variação no uso dos termos corresponde simultaneamente ao tamanho do objeto e ao reconhecimento de que o terço é

⁴³ Alterações recentes propostas por João Paulo II (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”, 2002) acarretaram aumento das orações. Tal fato será precisado na seção 2 deste capítulo.

proveniente do rosário. Optamos pelo uso de ambos os termos, a não ser em casos que demandem uma especificação.

Para compreender a constituição sagrada do nosso objeto, debruçamo-nos sobre as relações devocionais estabelecidas entre fiéis e seus terços e/ou rosários, assim como sobre as narrativas eclesásticas que discorrem sobre o tema. Nesse empreendimento, utilizaremos materiais diversificados, coletados principalmente através dos contatos estabelecidos na Igreja Nossa Senhora do Rosário no bairro do Leme, cidade do Rio de Janeiro, durante os meses de julho, agosto e setembro de 2008. Esta aproximação decorreu de uma escolha pragmática diante das necessidades da pesquisa: aprofundar a literatura sobre o terço e o rosário e conversar com pessoas dedicadas a esse objeto. E a opção não poderia ter sido mais frutífera, uma vez que além de acolher fiéis e sacerdotes envolvidos na devoção ao terço/rosário a paróquia do Leme compreende ainda o Convento Dominicano São Thomaz de Aquino, que conta com uma biblioteca especializada em literatura religiosa. Manuais, livros, folhetos explicativos publicados pela casa ou por outras editoras foram consultados graças ao auxílio imprescindível da bibliotecária Jayni Paula Farias. Através dela também conhecemos o “Mensageiro do Santo Rosário”, revista mensal publicada de 1898 até 1962⁴⁴, primeiramente pelo Convento dos Dominicanos em Uberaba, Minas Gerais, e desde 1938 pela Paróquia do Leme. Nessa publicação encontramos artigos que contemplam muitos temas envolvendo a devoção ao terço/rosário, tais como suas origens históricas; sua importância para as práticas pedagógicas de evangelização; considerações papais sobre a devoção; as diversas procissões, festas e organizações em sua homenagem; a conexão entre essa devoção e as devoções marianas em geral, entre muitos outros. Infelizmente a consulta à revista foi bastante restrita, pois a biblioteca, sem a estrutura ideal de ventilação, tem perdido muitos exemplares deteriorados por mofo. Os exemplares consultados correspondem aos dos anos de 1938, 1941, 1942, 1944, 1948, 1949, 1953, 1954 e 1956.

Saindo da biblioteca e retornando à Igreja, encontramos um grupo de membros da Legião de Maria, associação voltada para a ação católica sobre a qual voltaremos a falar mais adiante. Por ora, destacamos que uma das ações mais importantes realizadas pelos/as “legionários/as” é a promoção da oração do rosário. Após algumas intervenções muito bem-vindas da bibliotecária, tivemos a oportunidade de realizar quatro entrevistas

⁴⁴ A partir do ano de 1953, encontram-se edições mensais e bimestrais.

entre as senhoras mais “receptivas” do grupo: D. Leocádia, D. Marta, D. Verônica e D. Isabel.

Além das visitas à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, à sua biblioteca e as conversas com as senhoras legionárias, percorremos algumas lojas de artigos religiosos para obter informações sobre os hábitos de consumo em torno do terço e do rosário. Fomos a sete lojas no centro da cidade e também à loja da Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, por indicação de D. Marta. A região central da cidade foi privilegiada por dois motivos principais: pela concentração de um grande número de lojas especializadas em artigos religiosos, e pela pluralidade de produtos ofertados, o que por vezes nos levou a encontrar em uma mesma loja artigos de diferentes religiões, como terços, velas para santos e orixás, guias, bíblias etc. Alguns vendedores/as mais interessados em nossa pesquisa descreveram alguns hábitos de consumo do terço e do rosário, e perfis dos seus consumidores. Nas lojas que vendiam publicações, acessamos muitos manuais de oração do terço, tais como “25 Maneiras de Rezar o Rosário”, “O Rosário cura”, ou ainda “Terço da libertação”, entre outros.

Neste capítulo examinaremos esse conjunto de materiais diversos a fim de recuperar alguns dos múltiplos sentidos atribuídos ao terço/rosário, valorizando principalmente suas características materiais e visuais. Estabeleceremos ainda uma comparação entre o aparato para oração e as relíquias dos santos, buscando evidenciar as especificidades sagradas que conformam ambas as “coisas”. Esperamos que tal empreitada nos ajude a traçar distâncias e aproximações entre o terço católico enquanto objeto de devoção e os terços fálicos de Márcia X. Para começar, propomos uma incursão pelas histórias do objeto.

1. “O Santo Rosário, um Presente do Céu”

As narrativas envolvendo as origens do rosário recorrentemente atribuem a São Domingos de Gusmão o papel de receptor da mensagem da Virgem Maria em forma de oração⁴⁵. Os papas exortam o que a tradição reconhece: Maria pessoalmente ensinou

⁴⁵ Para recuperar os relatos tradicionais envolvendo as origens da devoção ao rosário partimos dos materiais consultados na biblioteca do Convento Dominicano São Thomaz de Aquino. Trabalhamos principalmente com os dados contidos no “Manual do Rosário”, publicado pela Promotora do Rosário (1950), artigos de padres, frades, bispos e papas publicados na Revista “Mensageiro do Santo Rosário”, e no compêndio das produções (escritos e discursos) papais sobre o rosário de Valério Alberton (1980). Consultamos ainda materiais publicados em enciclopédias e revistas católicas, assim como manuais de oração encontrados nas lojas de artigos religiosos visitadas.

São Domingos a rezar o rosário, presenteando-lhe com o instrumento para tal oração (Alberton, 1980). O episódio ocorreu no início do século XIII, quando o então cônego Domingos de Gusmão travou intensa batalha contra as investidas hereges que assolavam a Europa desde meados do século XII. Em artigo publicado no “Mensageiro do Santo Rosário” (MSR), Frei C. Berri descreve o contexto da época:

Foi no século XIII. Tempo dos mais dificultosos e tremendos da história. Imensa era a crise. A Igreja ameaçava ruína. Os costumes dos povos depravados. A caridade arrefecida. Grandes desordens na observância dos deveres cristãos. A maior parte dos homens gastava a vida, procurando com avidez, comodidades e prazeres. Entregando-se à incontinença, dissipavam o seu patrimônio e cobiçavam o dos outros. Levados pelo egoísmo desprezavam e oprimiam os pequenos e pobres (MSR, mai.1953:5).

Com o apoio do papa Inocêncio III, Domingos de Gusmão trabalhou pela evangelização e conversão das regiões européias onde as heresias ganhavam adeptos. Na região de Albi, sul da França, crescia rapidamente o número de cátaros (ou albigenses), considerados os mais perigosos dos hereges. Isto porque, segundo Frei C. Berri, eles “negavam os dogmas da maternidade divina de Maria e a encarnação do Filho de Deus, desprezavam os sacramentos, declaravam guerra de morte ao culto católico e seus ministros, levando assim os homens à dissolução social...” (idem). Após intensa mobilização evangelizadora, com pregações, jejuns, orações e penitências, Domingos de Gusmão percebeu a ineficácia de suas ações para a contenção da onda de heresias. Prostrado em desespero, resolveu recorrer à Virgem Maria:

Lança-se aos pés da Virgem Imaculada, e, debilhado em lágrimas, suplica-lhe que lhe indique um meio eficaz para vencê-los. Foi então que – consoante a tradição – Maria lhe apareceu e lhe manifestou que ‘havendo sido a Saudação Angélica o princípio da redenção do mundo, era mister que também ela fosse o início da conversão dos hereges; portanto, que pregasse e difundisse o Santo Rosário, e veria bênçãos consoladoras coroar seus esforços (ibdem).



Detalhe da obra “Senhora com o menino, São Domingos e o mistério do Rosário” (1596-1598) de Guido Reni, Basílica de São Lucas, Bolonha (Itália)⁴⁶

Em artigo publicado na Revista Catolicismo, Helvécio Alves (2001) afirma que o encontro entre São Domingos e a Virgem ocorreu em 1214, na cidade francesa de Toulouse – um dos principais focos da heresia albigense –, e que o efeito imediato da pregação e das orações do rosário foi a conversão de grande parte dos seus habitantes. Após essa primeira vitória, São Domingos seguiu adiante pregando a devoção ao rosário nas regiões da França, Itália e Espanha, conseguindo muitas outras conversões ao catolicismo. Segundo Alves, através das ações de São Domingos a devoção ao rosário alcançou inúmeras conquistas:

Os católicos tíbios se afervoravam, os fervorosos se santificavam, as ordens religiosas floresciam; convertia os hereges, que, abjurando seus erros, voltavam à Igreja aos milhares; os pecadores se arrependiam e faziam penitência; expulsava os demônios de possessos; operava milagres e curas. Somente na Lombardia, o ardoroso cruzado do Rosário converteu mais de 100 mil hereges albigenses. Tudo por meio da

⁴⁶ Retirado de http://commons.wikimedia.org/wiki/image:guido_rene_057.jpg. Consultado em 20.11.08.

melhor artilharia contra o demônio e seus seguidores: o Santo Rosário (idem).

As circunstâncias que inauguram a devoção ao rosário são bastante tumultuadas e beligerantes. Em tempos de heresia, o instrumento para a oração de Maria apareceu como a possibilidade de triunfo diante do inimigo: para a defesa ou para o ataque, o rosário constituiria “a melhor artilharia” (ibdem). E assim permaneceu sua reputação nos séculos seguintes: vitória da esquadra católica sobre a invasão otomana no golfo de Lepanto na Grécia, no século XVI; expulsão dos calvinistas holandeses do Rio de Janeiro e do Nordeste, nos séculos XVI e XVII, respectivamente; expulsão dos islamitas da Hungria no século XVIII, entre outras vitórias são atribuídas ao rosário (ibdem; MSR, mai.1938).

Para a historiadora Juliana Souza (2001)⁴⁷, tais práticas combativas outorgadas ao rosário durante a idade moderna se afinavam com a posição geopolítica da Igreja Católica naquele momento, fortemente marcada pelo clima de contestações iniciado pelo Concílio de Trento (sec.XVI). Diante da necessidade de controlar os opositores na Europa e evangelizar os povos do novo mundo, a “promoção da devoção ao rosário na velha cristandade e no ultramar [pode ser percebida] como um dos instrumentos principais de propaganda da fé, ligado ao espírito da Reforma Católica” (idem). Esta interpretação nos ajuda a perceber que a devoção ao rosário foi aparelhada pelo poder eclesiástico tanto para servir às missões evangelizadoras, quanto para reconverter os dissidentes europeus. Muito embora não esgote todos os usos possíveis do objeto de devoção, desde sua origem até nossos dias.

De qualquer forma, alguns dos sentidos combativos conferidos ao rosário encontram correspondência em circunstâncias mais recentes, tanto em pronunciamentos oficiais quanto na vida cotidiana de alguns fiéis. A declaração do papa Pio XI em 1934 – a propósito do 7º centenário da canonização de São Domingos – é exemplar de como tal sentido permaneceu atual: “das armas de que lançou mão São Domingos para a conversão dos hereges, a mais poderosa, ninguém o ignora, foi o Rosário de Maria, que lho revelou” (apud MSR, mai.1938:92,93). Das “ermidas mais pobrezinhas do sertão”,

⁴⁷ Artigo consultado em formato eletrônico sem páginas. Link: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000200005. Consultado em 20.07.08.

Pe. Ascanio Brandão compila uns versinhos mais afinados com o imaginário religioso popular:

As contas do meu Rosário
São bolas de artilharia
Com que combato os infernos
Gritando: Ave-Maria!

Bendito e louvado seja
O rosário de Maria
Si Ela não viesse ao mundo
Ai! de nós o que seria!
(MSR, mai.1944:574).

Partindo para um contexto devocional específico, duas de nossas entrevistadas legionárias qualificam o terço de forma análoga. D. Marta afirma⁴⁸ que seu hábito de levar terços nas bolsas se justifica pelo fato de que “*geralmente quem reza o terço diz que é a nossa arma. Então, a gente está sempre armada. Em cada bolsa a gente tem um tercinho*”. D. Leocádia explica⁴⁹ que o terço “*é arma contra o demônio. O demônio, segundo a tradição, não agüenta nem olhar para o terço. Tem pessoas ao longo de toda a história que impuseram o terço para o demônio e ele se recolheu*”. Assim como expediente para o ataque, o terço ou rosário também funciona como escudo, protegendo aquele que o possui: “*Nós quando estamos com o terço, nós estamos guardados. Eu tenho certeza de que nada vai acontecer, e se por acaso ocorrer, vai ser um escudo, e vai ser uma proteção*” (D. Leocádia). Uma ladainha publicada anonimamente no MSR de outubro de 1944 condensa ambas as acepções: “Escudo do Santo Rosário, nós te queremos em toda luta. Guarda-nos valorosos no combate. Sustenta-nos na luta. Nossa Senhora combate e vence, em toda peleja, travada com o Rosário em punho” (:702).

Verificamos como as narrativas mencionadas valorizam de diferentes maneiras o potencial bélico do rosário e do terço, traduzidos tanto em artilharia contra os hereges quanto em escudo contra um mal mais difuso. No entanto, é importante destacar que esse objeto de devoção não vive somente de batalhas. Ou ao menos de grandes batalhas. Pelo contrário, seu poder de ação parece estar na palavra sagrada (bíblica e eclesiástica), nas pequenas experiências cotidianas dos fiéis e nos esforços clericais no sentido de disciplinar tais experiências, como veremos adiante. Retomar as origens míticas tumultuosas do rosário/terço apurando como elas permanecem no vocabulário

⁴⁸ Entrevista concedida em 22 de setembro de 2008.

⁴⁹ Entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

devocional atual é revelar um dos seus múltiplos sentidos. Entre eles, aparecem inclusive leituras alternativas que dialogam com as versões em torno do mito de origem do rosário.

Algumas fontes sobre as origens da devoção ao rosário defendem que o método de contar cento e cinquenta preces ou exortações (no rosário, cento e cinquenta corresponde ao número de ave-marias rezadas) remonta ao princípio do cristianismo. Outras ainda insistem que é preciso reconhecer a anterioridade do emprego do colar de contas e outros instrumentos na oração ou meditação. Muito embora não se descarte o mito de origem em torno de São Domingos, reconhece-se que o rosário é herdeiro de hábitos religiosos formulados nos primeiros séculos cristãos, freqüentemente a partir do contato com outras religiões.

A composição em cento e cinquenta sub-partes (preces) foi legado dos monges medievais ao rosário, como descreve Ancilla Domini (1984):

A origem mais longínqua do Rosário vem desde os primeiros séculos do Cristianismo. Os monges solitários, que viviam no deserto, costumavam rezar o Saltério, composto de cento e cinquenta salmos. Aqueles que não sabiam ler, valendo-se de pedrinhas em número correspondente, substituíam os salmos pela recitação do Pai-Nosso e Ave-Maria. Daí a origem do Rosário, também chamado saltério de Maria (:7).

O rosário aparece então como uma derivação da oração dos monges baseada no livro bíblico dos salmos. Como prática erudita vinculada à leitura das escrituras sagradas, o saltério de David não era acessível aos iletrados. A adesão das camadas mais populares foi possível somente através de uma adaptação, onde cada versículo fora substituído pela oração do pai-nosso ou da ave-maria, preces mais conhecidas e rezadas desde tempos imemoriais (“Manual do Santo Rosário”, 1950).

Outras referências defendem ainda que a história do rosário remonta a um passado distante no qual rosas eram utilizadas tanto como ofertas para seres sagrados quanto como instrumento para a contagem das preces recitadas. O *Dicionário Enciclopédico das Religiões* editado por Hugo Schlesinger e Humberto Porto (1995), em seu verbete sobre o rosário, informa que “o nome do rosário católico provém da coroa de flores (rosas) que se colocava na cabeça da imagem da Virgem e que termina por uma cruz” (:2236). A analogia proposta entre o objeto que homenageia a imagem da santa (coroa de rosas) e a oração do rosário talvez indique somente que o primeiro

inspirou a nomeação do segundo. Entretanto, encontramos ainda outras duas narrativas que associam as rosas às origens da devoção.

A primeira apareceu na visita a uma loja de artigos cristãos nas proximidades do Largo do São Francisco de Paula, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Conversando com o vendedor Michel⁵⁰ sobre as diferenças entre o rosário e o terço, ele me informou que é importante atentar para as origens dos objetos. Retomando o argumento da derivação do terço a partir do rosário, Michel destacou que este último descendeu da prática de pessoas humildes que usavam pétalas de rosas para contar as orações feitas a Nossa Senhora. Segundo ele, com o passar do tempo, a tecnologia desenvolveu materiais resistentes e o objeto foi adaptado. Católico e fã das hagiografias dos santos, Michel defendeu que a tradição compreendia ainda a versão do encontro entre São Domingos e Nossa Senhora, mas não deixou transparecer que para ele houvesse qualquer problema de compatibilidade entre as histórias: ambas eram contadas e compunham a “biografia” do objeto.

A segunda incidência do enredo que conjuga rosas e origem do rosário aparece no artigo supracitado de Frei C. Berri, um pouco antes da descrição do encontro entre São Domingos e a Virgem Maria. O autor declara que embora as origens do rosário remontem ao episódio em torno da aparição da Virgem,

Gostam certos historiadores de lhe fazer preceder uma como que preparação. Dizem então que era costume entre os antigos povos do Oriente ofertar coroas de rosas aos personagens ilustres, e que os primeiros cristãos se compraziam em honrar, também, desse modo as imagens de Maria Santíssima (idem:4,5).

Após a adesão à prática dos “antigos povos do Oriente” pelos primeiros cristãos, um bispo⁵¹ teve a idéia de “substituir a coroa material de rosas por uma espiritual de orações” (idem:5). Daí em diante duas adaptações foram feitas para facilitar sua recitação: a composição do pai-nosso e da ave-maria⁵², e a adoção de uma corda com pedras ou madeiras para ajudar a contar as orações proferidas. O instrumento é atribuído aos anacoretas de Tebaida, religiosos ascéticos que viviam no Egito. Na construção

⁵⁰ Diante da impossibilidade de gravar as conversas nas lojas de artigos religiosos, as informações foram anotadas em cadernos de campo. É a partir desse material que reproduzo a conversa com Michel (realizada em 24 de julho de 2008) e com os/as outros/as vendedores/as de lojas.

⁵¹ O artigo atribui a São Gregório de Nazianzeno a transformação da coroa de rosas em coroa de orações, embora essa referência não se repita em nenhuma outra fonte consultada.

⁵² O artigo atribui a Santa Brígida a autoria das orações embora essa referência não se repita em nenhuma outra fonte consultada.

narrativa de Berri, tais fatos são levantados como informações históricas que contribuem para completar a “biografia” do rosário: desde a adoção das orações, substituindo a homenagem material (rosas) à Virgem Maria, até a utilização de um instrumento para auxiliar sua recitação.

As associações entre rosas e rosário delineadas por Michel e Berri são interessantes porque apresentam uma alternativa para os sentidos agonísticos que marcam o episódio da aparição da Virgem Maria a São Domingos. Como homenagens à mãe de Jesus, as rosas remetem à delicadeza das formas e aromas, assemelhando-se aos saltérios, que por sua vez são cânticos, loas adaptados do modelo de David, dirigidos à Virgem Maria. Além disso, as narrativas envolvendo as rosas enfatizam a materialidade do objeto de oração, seja para agradecer à Virgem, seja para contar as preces em sua intenção. Em ambos os casos, como coroas de rosas ou instrumentos para contagem, os objetos possuem procedência compartilhada com outras religiões e culturas, tais como os “povos do oriente” ou os “anacoretas de Tebaida” (Frei C. Berri, MSR, mai.1953:6).

Em seu artigo supracitado, Souza defende que embora “a data e o local exatos da introdução do rosário na cristandade ocidental não s[ejam] conhecidos (...) o colar de contas é originário da Índia brahmânica e do hinduísmo. Seu uso se estendeu ao budismo e mais tarde ao islã”. Para a historiadora, “ainda que não seja exato, atribui-se geralmente aos cruzados a extensão do uso do colar de contas, tomado dos muçulmanos” (idem).

Notamos que as versões alternativas acerca das origens da oração se ajustam à impressão geral dos dados históricos, a qual reconhece a circulação do instrumento de contagem em outras tradições religiosas assim como não apresenta uma história “concorrente” para o surgimento da oração “na cristandade ocidental” (Souza, 2001). Entretanto, tal “harmonia” entre dados históricos e lendas tradicionais não é interpretação unânime, e dentro da própria Igreja Católica encontramos uma crítica refutando a associação entre São Domingos e rosário. Trata-se do verbete “rosário” composto por Thurston e Shipman (1912) para a Enciclopédia Católica *New Advent*⁵³.

No artigo, os autores apresentam informações históricas detalhadas sobre aparições de “aparatos para oração” entre muçulmanos, monges indianos, japoneses budistas, monges da igreja grega, ascéticos egípcios; e também de práticas de oração

⁵³ A Enciclopédia New Advent possui versão online. Para acessar, visite: <http://www.newadvent.org.br>; O verbete foi consultado em 16 de agosto de 2008 e encontra-se no link: <http://www.newadvent.org/cathen/13184b.htm>

compostas por séries de preces (ou fórmulas) menores repetidas inúmeras vezes, como no caso dos votos dedicados aos confrades falecidos em mosteiros no início do cristianismo, ou entre os cavaleiros templários, já nos idos do século XII. Os dados são apresentados de forma bastante detalhada, pesando as poucas referências e citações, mas os autores esclarecem que todos teriam sido ignorados como meros “refinamentos arqueológicos” caso “houvesse alguma evidência satisfatória que revelasse que São Domingos tivesse identificado a si mesmo com o Rosário preexistente e se tornasse seu apóstolo” (idem, tradução pessoal). Muitos documentos produzidos pelos Irmãos Pregadores⁵⁴ no período de 1220 e 1450 foram pesquisados e não foi encontrada nenhuma passagem mencionando a relação entre o Santo e o rosário. Somente mais tarde, em pregações do dominicano Alan de Rupe datando do final do século XV, pesquisadores⁵⁵ verificaram as primeiras associações entre São Domingos e o rosário.

O Pregador Dominicano, conhecido também como Alano da Rocha ou Alain de la Roche, é reconhecido em diferentes fontes como grande divulgador da devoção ao rosário. Autor da obra “Da dignidade do Saltério”, onde narra a aparição da Virgem Maria a São Domingos (apud Alves, 2001), o pregador é qualificado como “apóstolo do rosário” por Pe. Ascânio Brandão em um artigo do MSR (jun. 1944:602,603), justamente por ter tido toda a sua vida dedicada à divulgação da devoção ao rosário de Maria.

Porém, para Thurston e Shipman (1912), a atuação do dominicano vai além de uma dedicação restrita à divulgação da devoção, estendendo-se à própria autoria do seu mito de origem, como aparece na seguinte passagem:

As Confrarias do Rosário, organizadas por ele e seus colegas em Douai, Colônia e em outros lugares obtiveram grande popularidade, e realizaram a impressão de muitos livros, todos mais ou menos impregnados com as idéias de Alan. Indulgências foram outorgadas pelo bom trabalho que estava sendo realizado e os documentos concedendo essas indulgências aceitaram e repetiram, como era natural naquele período acrítico, os dados históricos inspirados pelos escritos de Alan os quais foram submetidos de acordo com a prática usual pelos próprios promotores das confrarias. Foi dessa forma que a

⁵⁴ Ordem dos Irmãos Pregadores, ou Dominicanos.

⁵⁵ Os *Bolandists* citados no artigo provavelmente são os seguidores do Padre Johannes Bollandus autor das primeiras coletâneas do século XVII contendo as biografias dos santos reconhecidos pela Igreja Católica (Jolles, 1976).

tradição da autoria Dominicana se desenvolveu (idem, tradução pessoal).

A partir dos argumentos apresentados somos levados a concluir que os dados históricos são valorizados de maneiras diferentes nos argumentos acerca das origens da devoção ao rosário. Enquanto Berri e Michel apresentam versões *complementares* ao mito de origem que associa rosário e São Domingos, Thurston e Shipman informam a construção *a posteriori* do mito a partir dos interesses pessoais de um seguidor do Santo. Nesse sentido, percebemos que nas narrativas em torno das origens do rosário a relação entre mito e história pode ser avaliada de forma positiva, de complementaridade e apoio, ou negativa, significando uma ruptura ou desacordo. Mas por mais que tais divergências existam, o consenso se estabelece quando se trata da importância da devoção, para além das suas origens polêmicas, como explicitam Thurston e Shipman:

Tampouco é necessário sublinhar que a crítica descomprometida acerca da origem histórica da devoção, que não envolve pontos doutrinários, é compatível com a completa apreciação dos tesouros devocionais que esse exercício piedoso produz ao alcance de todos (idem, tradução pessoal).

André Jolles, em sua obra sobre diferentes formas narrativas, tais como mito e saga, elabora uma síntese interessante acerca da relação entre história e mito nas legendas⁵⁶ dos santos católicos (1976). Interessado em construir um arcabouço geral do que constitui a vida contada (*vita*) dos santos, o autor enfatiza a diferença entre a trajetória de um ser humano comum, com início, meio e fim, e a trajetória de uma pessoa singular cuja marca de santidade necessita ser *prefigurada* na narrativa. A esta última não interessa dar a conhecer a continuidade dos fatos vividos, mas somente os momentos em que os sinais da santidade se revelam, permitindo que seja forjado um modelo exemplar:

A *vita* (vida do santo), como toda a legenda, fragmenta a realidade ‘histórica’ em elementos a que inculca em seguida, por si mesma, um valor de imitabilidade, antes de os recompor de acordo com uma ordem condicionada pelo novo caráter. Neste sentido, a legenda ignora completamente a realidade ‘histórica’, para conhecer e reconhecer apenas a virtude e o milagre (Jolles, 1976:42,43).

⁵⁶ Legenda é o termo usado para relatar os acontecimentos da vida de um santo (Jolles, 1976).

A vida dos santos, como modelo imitável, pode ser eficaz na medida em que inspira a santidade entre aqueles que a conhecem. Fica claro que para Jolles tal eficácia somente se alcança através de uma narrativa selecionada e adaptada, a qual não prioriza a continuidade dos eventos, mas sua excepcionalidade. Nesse sentido, compreende-se porque as narrativas míticas em torno de São Domingos e o rosário que buscam completar-se ou compor-se em harmonia com dados históricos são mais facilmente encontradas do que críticas históricas ocupadas em restituir seqüências de eventos comprováveis. Com essa afirmação não defendemos porém que as narrativas mais imitáveis sejam aquelas que encobrem ou descartam fatos históricos, mas sim que a preocupação com a continuidade dos eventos não encontra consonância entre aqueles que contam histórias sobre virtudes exemplares. Assim, as narrativas sobre a origem da devoção ao rosário podem e devem ser percebidas como espaços de disputas por sentidos e apropriações, mas elas também revelam a preocupação com a eficácia do episódio narrado, ou seja: oferecer um modelo de oração recomendado por Maria a ser imitado pelos católicos.

2. A prática da oração

A oração do rosário é composta pela recitação de preces (ou fórmulas verbais) combinadas com a meditação de episódios-chave da vida de Jesus Cristo, desfiadas em um colar de contas. No modelo tradicional, rezam-se dez ave-marias para cada pai-nosso, mas algumas variações reconhecem o emprego de outras preces padronizadas (tais como “creio” e “salve-rainha”) ou somente jaculatórias propostas de acordo com a intenção que fundamenta a oração (“Jesus, cura-me!”). Para compreender e mapear a diversidade de modos de oração do rosário (e do terço), utilizamos principalmente três tipos de fontes materiais: manuais de oração⁵⁷, cartas papais⁵⁸ e artigos publicados na

⁵⁷Por “manuais de oração” compreendemos as publicações que apresentam uma linguagem pedagógica voltada para uma metodologia da oração. Os manuais consultados foram “Rosário Bíblico” de Ancilla Domini (1984), “Manual do Rosário” da Promotora do Rosário (1950), “O Santo Rosário” composto e impresso pela Editora Vozes (2007), “Rezando o Terço com o Papa” de Pe. Ferdinando Mancilio (2007a), “A arte de rezar o terço” de Leandro Cunha (2003), “O rosário cura” de Pe. Robert DeGrandis e Eugene Peter Koshenina (2004), “A criança reza o terço” de Pe. Ferdinando Mancilio (2007b), “25 maneiras de rezar o rosário” de Pe. Joãozinho (2005) e “Terço da libertação” de Regis Castro e Maísa Castro (1994). Os títulos selecionados concentram todos os que estavam à venda nas livrarias e lojas de artigos religiosos visitadas.

⁵⁸Em “Os papas e o rosário”, Pe. Valério Alberton apresenta uma compilação de todos os pronunciamentos conhecidos sobre o rosário e o terço feitos pelos papas até o ano de 1980. No levantamento são encontrados 211 documentos de diversos tipos. Após o ano de 1980, outros

revista “Mensageiro do Santo Rosário”. Entre as fontes orais, contamos com as considerações das nossas entrevistadas e dos/as vendedores/as das lojas de artigos religiosos visitadas.

De acordo com o “Manual do Rosário”, publicado pela Promotora do Rosário, para fazer a oração é preciso recitar 150 ave-marias e 15 padre-nossos conjugados com a meditação dos 15 “mistérios” (1950:31). Este modelo respeita o padrão estabelecido eclesialmente tanto para fiéis em ambientes domésticos quanto para o uso litúrgico na missa e nas reuniões dos grupos religiosos leigos⁵⁹ (idem). Entretanto, o “Manual do Rosário”, assim como em outros manuais consultados, sugere a adição de outras preces⁶⁰, oferecimentos, orações iniciais e finais⁶¹. Há ainda manuais que propõem a substituição das preces por jaculatórias⁶². Dentre as cartas papais examinadas, somente duas fazem menção às preces⁶³ recitadas na oração. E entre as nossas entrevistadas da Legião de Maria, faz-se a oração de um terço do rosário dentro de uma liturgia particular, elaborada especialmente para o grupo⁶⁴.

pronunciamentos foram feitos pelos Papas, mas buscas realizadas no sítio eletrônico do Vaticano (<http://www.vatican.va/>) durante o mês de agosto de 2008 indicam que, assim como a maior parte dos pronunciamentos levantados por Alberton, os documentos versam sobre regulamentações de indulgências, confrarias ou apenas mencionam a importância da devoção ao rosário. Optamos, portanto, pela utilização do levantamento de Alberton assim como a análise direta de comunicações papais mencionadas de forma recorrente em toda a literatura analisada, são elas: “Carta Encíclica *Magnae Dei Matris*” de Leão XIII, de 1892; “Carta Encíclica *Incongruentium Malorum*” de Pio XII, de 1951; “Carta Apostólica Il Religioso Convegno” de João XXIII, de 1961; a “Exortação Apostólica *Marialis Cultus*” de Paulo VI, de 1974; a “Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*” de João Paulo II, de 2002;

⁵⁹ O manual trata dos seguintes grupos religiosos leigos: Confraria do Rosário, Associação do Rosário Perpétuo e Associação do Rosário Vivo.

⁶⁰ Assim, em “Rezando o Terço com o Papa” (Mancilio, 2007a); “A criança reza o terço” (Mancilio, 2007b); “25 maneiras de rezar o rosário” (Joãozinho, 2005) e “O Santo Rosário” da Editora Vozes (2007) propõem a recitação do “Credo” (ou “Creio”) no começo, do “Gloria ao Pai” depois ou antes de cada pai-nosso e da “Salve Rainha” no final. Em “A arte de rezar o terço” (Cunha, 2003), propõe-se começar com o “Credo” e terminar com o “Glória ao Pai”. Já “Rosário Bíblico” de Ancilla Domini (1984), “Manual do Rosário” da Promotora do Rosário (1950) propõem somente a adição do “Gloria ao Pai” no começo ou no final.

⁶¹ Os oferecimentos e orações iniciais e finais são mensagens que podem variar muito quanto ao conteúdo. No primeiro caso, dizem respeito a quem ou a quem se oferece ou dedica a oração, por exemplo: “Senhor Jesus, nós vos oferecemos este rosário... concedei-nos, por intercessão da Virgem Maria...” (Joãozinho, 2005:27). Já as orações iniciais ou finais podem ser uma aproximação, uma primeira comunicação antes do começo das preces, ou um agradecimento ou encerramento, por exemplo: “Pai do Céu, eu procurei rezar com toda a fé de meu coração de criança. Espero que tenha ficado contente comigo... Amém!” (Mancilio, 2007b: 12).

⁶² No “Terço da libertação”, a oração começa com o “Credo” e termina com a “Salve-Rainha”, mas as ave-marias e padre-nossos são substituídos pelas seguintes jaculatórias: “Jesus, tende piedade de mim!”, “Jesus, cura-me!”, “Jesus, salva-me!”, “Jesus, liberta-me!” (Castro e Castro, 1994: 38-39)

⁶³ “Exortação Apostólica *Marialis Cultus*” de Paulo VI (1974) e “Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*” de João Paulo II (2002). Em ambas propõe-se a adição do “Glória ao Pai”.

⁶⁴ Fundada em 1921, na Irlanda, a Legião de Maria é um grupo de religiosos/as leigos/as voltado para a Ação Católica, nos termos propostos por Pio XI: “a participação dos Leigos no Apostolado da Hierarquia” (Mons. Leovigildo Franca, MSR, abr.1956:5). Dentre as atividades principais e obrigatórias

É difícil estabelecer um padrão unívoco de oração do rosário, pois por mais que as preces imprescindíveis sejam as ave-marias e os padre-nossos, sempre aparecem complementações que, como pondera João Paulo II, tendem a variar “segundo os costumes” (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”, §35). Por outro lado, os episódios da vida de Jesus Cristo que devem ser meditados juntamente com as preces não variam. Para ajudar a compreender a conjugação das preces e os “mistérios” apresentaremos um modelo de oração do rosário levando em consideração as adições e técnicas que aparecem com mais frequência nos materiais consultados⁶⁵, como podemos ver na seguinte imagem⁶⁶:

Em “A arte de rezar o terço”, Leandro Cunha (2003) propõe que as orações sejam sempre iniciadas com a oferta de uma intenção nobre para uma pessoa a quem se ama, uma pessoa que sofre ou até mesmo um inimigo. Após essa primeira reflexão,

⁶⁵ Estas são as preces “credo”, “salve-rainha”, “glória ao pai”, assim como as intenções, oferecimentos e agradecimentos.

“com o terço nas mãos e com muita concentração, comece rezando o Credo, segurando o terço pela cruz” (:14):

Creio em Deus Pai todo-poderoso, criador do céu e da terra, e em Jesus Cristo, seu único Filho, nosso Senhor; que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado. Desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus; está sentado à direita de Deus Pai todo-poderoso, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na santa Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amém.

Na conta seguinte, maior ou apenas mais afastada das demais, reza-se um pai-nosso:

Pai nosso que estais nos céus, santificado seja o vosso nome; venha a nós o vosso reino, seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje. Perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido; e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém.

Nas três continhas seguintes, rezam-se três ave-marias:

Ave, Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco; bendita sois vós entre as mulheres, e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém.

E na última conta antes da peça que une os fios reza-se novamente um pai-nosso e um “glória ao pai”:

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre. Amém.

Daí por diante, temos as dezenas de ave-marias seguidas pelos padre-nossos dentro da circunferência do colar. No contexto ritual da oração, o terço constitui base material tanto para a realização das diferentes preces em ordem e repetição adequadas, quanto para a contemplação e memorização dos episódios centrais da vida de Jesus Cristo (e Maria) conhecidos como “mistérios”. Divididos tradicionalmente em “Gozosos”, “Dolorosos” e “Gloriosos”, em 2002 o Papa João Paulo II adicionou os “Luminosos” à lista (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”). No manual de

orações “O Santo Rosário” (Vozes, 2007), encontramos uma versão resumida dos “mistérios” e suas referências bíblicas:

I. Mistérios Gozosos: 1º No primeiro mistério contemplamos como a Virgem Maria foi saudada pelo anjo e lhe foi anunciado que havia de conceber e dar à luz Cristo, nosso Redentor (Lc 1, 26-39). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 2º No segundo mistério contemplamos como a Virgem Maria foi visitar sua prima Isabel e ficou com ela três meses (Lc 1, 39-56). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 3º No terceiro mistério contemplamos o nascimento de Jesus em Belém e como, por não achar lugar na estalagem da cidade, Maria colocou-o num presépio (Lc 2, 1-15). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 4º No quarto mistério contemplamos a apresentação de Jesus no templo onde estava o velho Simão, que, tomando-o em seus braços, louvou e deu muitas graças a Deus (Lc 2, 22-23). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 5º No quinto mistério contemplamos Jesus encontrado no templo entre os doutores (Lc 2, 42-52). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.*

II. Mistérios Luminosos: 1º No primeiro mistério contemplamos o batismo de Jesus no Rio Jordão (Mt 3, 13-17). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 2º No segundo mistério contemplamos a auto-revelação de Jesus nas bodas de Caná da Galiléia (Jo 2, 1-12). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 3º No terceiro mistério contemplamos o anúncio do Reino de Deus por Jesus e seu convite à conversão (Mc 1, 14-15). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 4º No quarto mistério contemplamos a transfiguração de Jesus no Monte Tabor (Lc 9, 28-35). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 5º No quinto mistério contemplamos a instituição da Eucaristia como expressão sacramental do mistério pascal (Jo 13, 1-20). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.*

III. Mistérios Dolorosos: 1º No primeiro mistério contemplamos a agonia mortal de Jesus no horto (Mc 14, 32-43). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 2º No segundo mistério contemplamos como Jesus foi cruelmente açoitado e flagelado em casa de Pilatos (Jo 18, 38-40; 19,1). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 3º No terceiro mistério contemplamos como Jesus foi coroado de agudos espinhos por seus algozes (Mt 27, 27-32). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai.* 4º No quarto mistério contemplamos como Jesus, sendo condenado à morte, carregou com grande paciência a cruz que lhe puseram nos ombros (Lc

23, 20-32). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. 5º No quinto mistério contemplamos a crucificação e morte de Jesus no alto do Calvário (Lc 23, 33-47). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. **IV. Mistérios Gloriosos:** 1º No primeiro mistério contemplamos a ressurreição triunfante de Jesus (Mc 16, 1-7). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. 2º No segundo mistério contemplamos a ascensão de Jesus aos céus (At 1, 4-11). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. 3º No terceiro mistério contemplamos a vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos (At, 2, 1-14). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. 4º No quarto mistério contemplamos a Assunção de Maria aos céus (1Cor 15, 20-23.53-55). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai*. 5º No quinto mistério contemplamos a coroação de Maria Santíssima como Rainha e Senhora dos céus e da terra (Jt 13, 22-26). *Pai-nosso, 10 Ave-Marias e Glória-ao-Pai* (:11-25).

Os vinte “mistérios” meditados correspondem a um rosário completo. Porém, pode-se rezar somente um conjunto de cinco “mistérios”, os “mistérios Gozosos”, por exemplo, correspondendo ao terço, ou seja, cinco dezenas de contas. Finalizando a oração, concluídas as cinco dezenas do terço, reza-se uma “salve-rainha”:

Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida, doçura, esperança nossa, salve! A vós bradamos, os degredados filhos de Eva, a vós suspiramos gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei, e depois deste desterro mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre Virgem Maria. Rogai por nós, santa Mãe de Deus! Para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém!

É interessante notar que o terço correspondia a uma terça parte do rosário, antes do acréscimo dos “mistérios” “Luminosos”, quando o rosário completo continha 15 “mistérios”. Hoje, o terço corresponde a um quarto do rosário. Sobre essa alteração, encontramos alguns (poucos) comentários no sentido de problematizar o nome do objeto diante da transformação promovida por João Paulo II.

Em “25 Maneiras de Rezar o Rosário” (2005), Pe. Joãozinho explica, logo nas páginas iniciais, porque a 24ª edição do livro, primeiramente publicado em 1993, traz um título diferente em relação a todas as anteriores: com a inclusão dos mistérios “Luminosos” “já não faz sentido falar em ‘Terço’ pois agora cada grupo de 50 Ave-

Marias forma um quarto do rosário” (:5). E conclui “O Brasil é praticamente o único país do mundo que utiliza a palavra ‘Terço’. Sugerimos popularizar em nosso país a palavra ‘Rosário’. Por isso mudamos o nome desse livro...” (idem). D. Leocádia, enquanto elogiava a inclusão dos novos “mistérios”, informa-nos que o nome do objeto tem gerado inquietações: *aí, o pessoal pergunta: “agora vai ser terço ou quarto?”. Não interessa! É o nome do objeto. O nome do objeto da devoção é terço. Pode ter cinco, dez, é terço!*. D. Leocádia, porém, não encerra o assunto, descartando a possibilidade de uma mudança de hábitos. Diante de sua primeira reação, eu pergunto então se a mudança não iria “colar”, ao que ela responde: *Isso é a evolução. Não vai colar na nossa geração... mas os novos católicos talvez venham a dizer de outra maneira. Para nós não vai colar, para nós. Porque já estamos mais do que habituadas a rezar o nosso tercinho. Mais pra frente, não sei*. João Paulo II, na mesma comunicação em que propõe a inclusão dos novos “mistérios luminosos”, reconhece o terço como “instrumento tradicional na recitação do rosário” (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*” §36), não sinalizando para qualquer alteração no uso do objeto ou do termo para designá-lo.

As posições são interessantes não porque profetizam possíveis transformações futuras no que diz respeito ao uso do termo terço, mas antes porque indicam uma tensão entre a aceitação e a recusa do imperativo do termo sobre o objeto diante das mudanças ocorridas em seu padrão. Tais debates entretanto parecem não atingir o objeto de devoção, pois dentre os arranjos de dezenas possíveis⁶⁷, o mais conhecido e utilizado é mesmo a “cinquentena” ou terço.

3. Rosários e terços: objetos sagrados

É difícil precisar as circunstâncias históricas que marcaram a popularização do terço como instrumento para oração do rosário. No material consultado, não encontramos narrativas identificando uma origem histórica ou mítica envolvendo o

⁶⁷ Há combinações de dez, cinquenta, cem ou cento e cinquenta contas em fios. Estas combinações constituem seccionamentos a partir do rosário tradicional de cento e cinquenta contas, utilizando a “dezena” como unidade de referência. É importante destacar que para nomear o instrumento para oração, consideram-se as contas referentes às ave-marias, ou seja, a “dezena” é o conjunto de dez ave-marias, a “cinquentena” é o conjunto de cinquenta ave-marias, e assim por diante, mas não se contabilizam as contas referentes aos “padre-nossos”. Assim, um cordão de contas chamado de “dezena” terá onze contas, uma “cinquentena” terá cinquenta e cinco contas, e assim por diante, respeitando a proporção de dez ave-marias para cada pai-nosso.

terço, apenas uma citação breve de Nilza Megale mencionando que a invocação de Nossa Senhora do Terço é a mesma de Nossa Senhora do Rosário, tendo sido criada pelo papa Gregório XIII em 1573 (1980:357). Reconhecido como “devoção mais breve que o rosário e, portanto, mais popular” (idem:358), o terço tornou-se o instrumento mais utilizado entre católicos, ao ponto de, como afirma um biógrafo de São Domingos, “não h[aver] quase um cristão no mundo que não possua com o nome de Terço uma parte do Rosário” (Pe. Lacordaire apud Pe. Brandão, MSR, mar.1944:553).

A difusão e popularização do objeto de devoção apóiam-se fortemente na disseminação de imagens que o vinculam à figura de Maria. Nos diferentes movimentos que conformam a oração do rosário, Maria é fundamental: é por meio dela, das ave-marias, que somos levados a conhecer a vida exemplar de Jesus Cristo, contemplada nos mistérios. Considerada “Rosário Mariano” (“Carta Encíclica *Magnae Dei Matris*”§3), a oração é constantemente atribuída à Maria e à sua renovada intenção de propagar os ensinamentos do seu filho:

Com ele, o povo cristão *frequenta a escola de Maria*, para deixar-se introduzir na contemplação da beleza do rosto de Cristo e na experiência da profundidade do seu amor. Mediante o Rosário, o crente alcança a graça em abundância, como se a recebesse das mesmas mãos da Mãe do Redentor (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”, §1, grifos do autor).

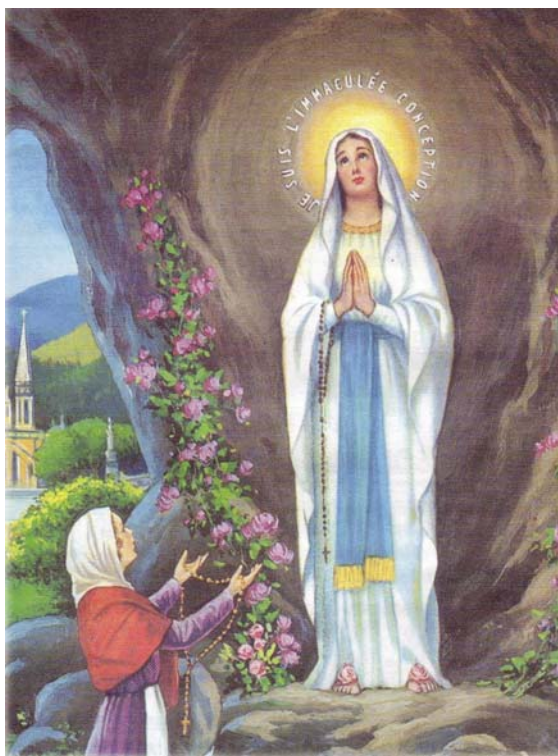
Para João Paulo II, Maria fornece a aparência para a essência da mensagem de Jesus Cristo, assim como quando o engendrou em seu ventre (materializando a palavra divina): “O Rosário, de facto, ainda que caracterizado pela sua fisionomia mariana, no seu âmago é oração cristológica” (“Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”, §1). Na oração do rosário, a sucessão de preces combinadas à contemplação dos diferentes mistérios são experimentadas pelo devoto como manancial de santidade. Reconhece-se o valor exemplar da trajetória de Jesus e Maria, de modo que para o devoto a oração se torna momento de atualizar em si mesmo as boas obras, a ponto de poder repetir a máxima do apóstolo Paulo: “Já não sou eu que vivo, é Cristo que vive em mim” (*Gal 2, 20, Bíblia Sagrada*). E assim, o rosário pode ser percebido, como “escola de santidade”, porque não apenas apresenta a palavra, mas torna o “catecismo vivo”, rememorado na vida espiritual do devoto (Pe. Ascanio Brandão, MSR, jul.1944:626).

Ainda segundo João Paulo II, a materialidade do terço pode nos ajudar a compreender a configuração da santidade do devoto através da oração do rosário. Em sua “Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*”, o terço é apresentado como propiciador para a contemplação e experimentação da trajetória de Jesus Cristo. Analisando a dimensão simbólica do objeto, João Paulo II ressalta que “*o terço converge para o Crucificado*”, desse modo, o caminho das orações (as contas) dirigidas à Maria conduz à palavra de Deus, através de Jesus Cristo. A circularidade do objeto remete à idéia de um “caminho incessante da contemplação e da perfeição cristã” (*idem*). Uma “cadeia”, para o Beato Bártolo Longo:

cadeia sim, mas uma doce cadeia; assim se apresenta sempre a relação com um Deus que é Pai. Cadeia ‘filial’, que nos coloca em sintonia com Maria, a ‘serva do Senhor’..., e em última instância com o próprio Cristo que, apesar de ser Deus, Se fez ‘servo’ por nosso amor... (*idem*).

João Paulo II propõe que esse sentido de união em “cadeia” deve ser alargado para os membros da comunidade cristã, recordando “... através dele [terço] o vínculo de comunhão e fraternidade que a todos nos une em Cristo” (*Idem*).

Nas representações iconográficas em torno do objeto de devoção, a figura de Maria é central e o objeto aparece freqüentemente como acessório. À preocupação e fidelidade conferidas aos elementos e gestos característicos de Maria contrasta uma quase “indiferença” relativa às variações de tamanho que distinguem terços e rosários. Ao passo que Maria aparece com semblante de oração e exortação exemplar, suas diferentes representações utilizam indiscriminadamente colares com padrões de cinquenta ou cento e cinquenta contas, como na imagem disposta na primeira sessão em que ela apresenta o objeto a São Domingos e nas imagens representando suas aparições modernas que aparecem a seguir:



A primeira e a segunda imagens são representações das aparições de Lourdes⁶⁸ e Fátima⁶⁹, respectivamente. Na cidade francesa de Lourdes, Maria apareceu dezoito vezes à menina Bernadete em uma gruta, durante o ano de 1858. Em 1917, Maria surgiu no céu dos campos da cidade portuguesa de Fátima quatro vezes, e foi vista por três crianças: Lúcia, Francisco e Jacinta. Em ambas as aparições, no momento em que havia de se identificar, Maria o fez apresentando seu título de ‘Nossa Senhora do Rosário’ (s/a, MSR, jan.1938:252; e F. Martinho Burnier, MSR, jul.1953:4, respectivamente). Em sua obra *Mariologia Social*, Clodovis Boff destaca que a divulgação da oração diária do rosário compõe um dos fundamentos das aparições marianas modernas, ratificando seu uso enquanto “arma eficaz” contra os males sociais (2006:113). Não somente como conteúdo de uma mensagem, o instrumento para a oração presente na aparição revelava ainda seu sentido prático já que Maria “não se satisfazia com ter o rosário na mão; mas indicava, como que dizia ser mister fazer o mesmo que Ela, isto é, rezá-lo” (Frei C. Berri, MSR, ago. 1953:4).

⁶⁸ Imagem retirada de <http://www.iaw.on.ca/~ppchurch/page01.htm> consultada em 20.11.08.

⁶⁹ Imagem retirada de Retirado de <http://marydances.blogspot.com/2008/05/our-lady-of-fatimaprayer-for-us.html> consultada em 20.11.08.

Enquanto objetos para a oração, terços e rosário são considerados em narrativas eclesiais complementos fundamentais da devoção católica, especialmente mariana:

O terço é o objeto indispensável de devoção nas mãos do povo. Não se compreende até mesmo entre nós piedade sem terço, sem rosário bendito de Maria. O povo canta os seus Terços de promessa, reza o terço em família diante do oratório das imagens queridas, reza o terço na missa, e não compreende Reza solene, festa piedosa, Novenas, etc., sem... o Terço! (Pe. Ascanio Brandão, MSR, out.1942: 84).



Sempre dispostos em mãos religiosas⁷⁰, os objetos são frequentemente associados aos devotos que praticam a piedade de forma mais intensa, simples e honesta, como os humildes, ignorantes, pobres e as crianças, por exemplo. Esta afirmação é carregada de sentidos contraditórios. Ela pode significar que a “simplicidade” da oração adequa-se perfeitamente às necessidades daqueles cujo

⁷⁰ Fotografia de mulheres iraquianas rezando. Diretos do Portal “Z About”. Link: http://dirigenosdomine.blogspot.com/2008_10_01_archive.html consultada em 20.11.08.

“vocabulário é pobre e [cuj]a faculdade de raciocinar não vai longe” e que “côncios da sua ignorância, e procurando arranjar uma oração ‘sua’, têm o gozo de encontrá-la na adorável simplicidade do Rosário” (*Revue de la Chrétienne* apud MSR, trad. de Fr. A. C., set. 1949:17). Por outro lado, também pode refletir a valorização de uma religiosidade pura e “verdadeira” que acomete certas pessoas simples, algo que D. Leocádia chama de “inspiração divina”:

Eu tenho uma faxineira que você dá qualquer título para ela, por exemplo, “santificação de Maria”, ela te dá uma aula sobre bíblia que você fica assim, olhando para a cara dela. E ela é uma pessoa que lê muito mal. Quer dizer, a bíblia ela lê tudo. Ela é devota. Ela tem o poder da palavra que nenhuma de nós, com todos os eventuais títulos que nós tenhamos, chega nem perto dela. Porque ela tem inspiração divina.

Pode-se argumentar que o relato de D. Leocádia de certa forma encampa o primeiro enredo que equaciona simplicidade da oração e simplicidade do devoto utilizando-se de um artifício compensatório, pois reconhece uma “virtude” a uma pessoa inapta a ter outras (relacionadas ao conhecimento, profissão etc). Por outro lado, a afirmação também se inscreve em uma recusa mais geral do conhecimento socialmente instituído (científico, técnico, filosófico etc) em prol de um conhecimento religioso, espiritual, que passa ao largo das elucubrações racionalistas. Uma recusa perfeitamente sintonizada com a análise feita por Max Weber acerca da rejeição religiosa ao conhecimento intelectual, baseada principalmente no “sacrifício do intelecto” como meio de obtenção do conhecimento da verdade do mundo, que não poderia ser alcançado através das relativizações científicas, mas sim “em virtude de um carisma de iluminação” (1974:403). E esse sentido de recusa do mundo intelectual e de vivência plena da religiosidade encontra ressonância na figura do devoto (especialmente, a devota) com um terço nas mãos, pois indica o exercício e a prática da oração. O tamanho do terço e a qualidade do seu material também são elementos que ajudam a compor o nível de engajamento religioso que pode ser apreendido da imagem de um/a religioso/a com seu terço. Em artigo para o MSR, Pe. Ascanio Brandão afirma:

E eu prefiro mil vezes esse terço rezado com devoção nas mãos calosas do pobre sertanejo, o velho terço de contas de **capim** ou ‘**capíá**’ como dizem, do que o tercinho de madrepérola destas meninas **chics** e madames elegantíssimas, para as quais o rosário

não passa de uma jóia a mais para a **toilette** de igreja (set. 1941:180, grifos do autor).

Mais uma vez, temos a valorização da simplicidade da oração encarnada no objeto de devoção feito com materiais ordinários, utilizado por mãos humildes e sacrificadas pelo trabalho árduo do sertanejo. A este último, contrasta-se o tercinho de material requintado manuseado por meninas refinadas. A relação estabelecida entre terço simples e devoção “pura” *versus* terço requintado e devoção “superficial” pode ser problematizada a partir da fala de D. Verônica que, quando perguntada se usa todos os terços que possui, destaca um especial que é particularmente evitado no cotidiano:

Eu tenho um que é muito bonito que é todo dourado, parece de ouro, muito bonito, grande, e eu acho ele um pouco... assim, chamativo. Uma grande piedosa com aquele enorme terço, todo dourado, eu me sinto... É, demais. Então, esse, coitado, nunca sai. Agora, os outros eu uso.

O terço ou o rosário podem revelar o comprometimento de uma pessoa com a piedade a partir de suas dimensões formais, ainda que tal fato não ocorra de forma unívoca em todos os contextos: um terço muito elaborado e caro pode ser eventualmente sinal de futilidade ou investimento na devoção predileta. Não somente as dimensões formais, mas a presença do objeto é índice do nível de religiosidade em jogo, como no relato de D. Leocádia:

O terço é um símbolo, tá? Pras senhorinhas mais antigas, elas ficam desfiando ali... para não perder, porque são dez. Entendeu? Eu sou antiga também, mas eu às vezes eu tô num lugar... não é que eu tenha problema de tirar o terço, não. Eu acho que isso é até bonito, você ver uma pessoa desfiar o terço e rezar o terço em qualquer lugar, no banco, na fila. Entendeu? Eu ainda não cheguei nesse ponto de devoção. Então, eu conto pelos meus dedos.

Em todos os casos, o engajamento atualizado na presença acessória do terço pode ser avaliado de forma negativa, estigmatizando aqueles que passam a ser considerados muito “beatos” ou “carolas”, ainda que os discursos eclesiais se comprometam em tentar reverter o significado pejorativo da beatice para o sentido de beatitude, como em um artigo especialmente dedicado ao tema publicado em MSR por Pe. Ascanio Brandão e intitulado “O terço e o respeito humano” (mar.1941:108).

Reunindo em si valores religiosos que dizem respeito à Maria, ao seu caráter de oração bíblica e evangelizadora, o terço também é percebido como objeto do qual emana um certo tipo de força, um poder especial que ultrapassa sua dimensão utilitária. Como nas afirmações das nossas entrevistadas mencionadas na primeira seção, o terço pode ser arma e escudo combatendo, protegendo e amparando aqueles que se apegam a ele. Assim como já foi dito por D. Leocádia, o terço funciona como arma contra o demônio, mas seu poder vai além:

Ele é muito eficaz. Porque ele é um escudo. Pessoas que foram assaltadas tiraram o terço da bolsa e os assaltantes assaltaram todo mundo menos aquela pessoa, que estava com o terço na mão. Então isso, inúmeras histórias. Então, para nós talvez seja a exteriorização mais eloqüente da nossa fé, é o terço. Quando nós estamos com o terço, nós sabemos... tem gente que usa no carro, entendeu? E pelo menos a nossa família reza uma ave-maria e a gente fica tão tranqüila que a gente sabe que aquele carro tá guardado, entendeu? Então, isso aqui, esse “objeto” como você chama é uma exteriorização da nossa fé, tá? (grifos meus).

O argumento de D. Leocádia difere de forma significativa das nossas outras entrevistadas que se recusam categoricamente a atribuir ao terço poderes próprios. D. Isabel traduz de forma sintética o ponto de vista: *É uma proteção. Mais proteção. Não é amuleto, não é nada disso, não vai confundir.* Ao ser perguntada sobre alguma possível relação entre o objeto e as transformações ou mudanças resultantes da oração do rosário, D. Marta afirma: *Não. Isso eu acho que quem tem um pouco mais de conhecimento não pensa assim. Tá entendendo? Eu acho que uma pessoa, por exemplo, da Legião, não pensa absolutamente que isso é um amuleto, né? Como dizem... Não, não.* Em uma conversa sobre a prática comum de benzer os terços, D. Verônica rejeita a qualificação de amuleto mas, por outro lado, não esgota o potencial do terço como um objeto especialmente valioso para o catolicismo:

Entrevistadora: uma das principais coisas que eu tenho percebido é que a pessoa dá o presente mas ela tem que benzer também.

D. Verônica: é...

Entrevistadora: é bom que ela faça...

D. Verônica: não é um amuleto. Entendeu?

Entrevistadora: qual é a diferença que a senhora vê?

D. Verônica: eu acho que, eu considero quase como um sacramental o terço, então, tem de ser bento, tem de receber a bênção.

Marcando as diferenças entre amuleto e sacramental, D. Verônica enfatiza uma dimensão de poder do terço autorizada pela hierarquia, ao mesmo tempo em que se livra da pecha de supersticiosa ou ignorante. Segundo Henri Leclercq (1912), em seu verbete sobre os sacramentais⁷¹ publicado na Enciclopédia Católica *New Advent*, eles são condições exteriores (normalmente gestos e objetos) conectadas com o valor da religião a partir de sua separação em relação às suas origens e usos habituais. Normatizadas pelo Concílio de Trento, tais exteriorizações,

como as cerimônias, bênçãos, luzes, incensos etc. intensificam a dignidade do Santo Sacrifício e estimulam a piedade dos fiéis. Além do mais, os sacramentais ajudam a distinguir os membros da Igreja dos hereges, os quais descartam os sacramentais ou os usam arbitrariamente ou com pouca inteligência (Leclercq, 1912, tradução pessoal).

Tais práticas, ainda que outorgadas pela Igreja Católica são tema polêmico mesmo entre teólogos, os quais não concordam a respeito de como opera a graça atribuída aos objetos e exteriorizações, e em grande parte tendem a negá-la (idem). As ditas práticas exteriorizadas, entretanto, não são absolutamente condenadas, prevalecendo o clima de permanente ambigüidade em torno de seu estatuto eclesiástico. Em um artigo publicado em o MSR, Frei Anselmo V. Carvalho trata pormenorizadamente das diferenças entre práticas exteriores marcadas por um verdadeiro sentido devocional e aquelas fundamentadas em crenças mágicas em poderes de determinados objetos (out.1954:10). Para Frei Anselmo, a experiência cotidiana confirma um fato:

Uma tendência bem humana que todos nós temos, de nos apegarmos facilmente às coisas exteriores, pois elas são mais palpáveis, e carregam em si um peso muito maior de atração, de afetividade. Continuamente se apresentam diante de nós realidades espirituais, interiores, que se manifestam por atos e atitudes exteriores. E como as realidades interiores são infinitamente mais sutis e mais difíceis de serem apreendidas

⁷¹ Verbetes *Sacramentals* está disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/13292d.htm>. Consultado em 5.10.08.

por si, dá-se então o fenômeno de ‘substituição’, tão freqüente, em que nos apegamos à atitude exterior, com prejuízo da parte espiritual, que é a única razão de ser daquela, e que foi ‘substituída’ (idem).

O fiel engajado em tais práticas exteriorizadas passa a substituir a missa pelas procissões, ou pelos encontros dos grupos de oração, mas

Uma conseqüência muito mais grave é a aplicação consciente ou não, de um valor mágico a objetos de devoção, ou mesmo a certos gestos e orações. É simplesmente isso, o que se chama superstição. A superstição é o estado de espírito daqueles que atribuem a certos atos, palavras, percepções, números, orações etc., valores espirituais que eles não podem ter por si mesmos (ibdem).

Em seu ensaio sobre a prece, Marcel Mauss (1981) sustenta que na contramão de um processo de espiritualização e individualização experimentado por todos os fenômenos religiosos, alguns ritos, mitos e crenças permaneciam manifestos externamente em representações visuais, manipulações mecânicas e ritmadas. Partindo de uma perspectiva evolucionista, Mauss defende que alguns tipos de prece constituíam regressões a esse movimento mais geral:

Muitas vezes, orações que eram totalmente espirituais se tornaram objeto de uma simples recitação, com exclusão de toda a personalidade. Caem ao nível de um rito manual, e a pessoa move os lábios como alhures move os membros. As preces continuamente repetidas, as preces em língua incompreendida, as fórmulas que perderam todo o sentido, aquelas cujas palavras são usadas de tal forma que se tornaram incompreensíveis, são exemplos evidentes destes recuos. Ademais, vê-se, em certos casos, a oração mais espiritual degenerar até tornar-se um simples objeto material: o **terço**, a árvore de orações, o amuleto, os filactérios, os *mezuzoth*, as medalhas com fórmulas, os escapulários, os ex-votos são verdadeiras orações materializadas. A prece em religiões cujo dogma se separou de todo o fetichismo torna-se ela mesma um fetiche (idem:236, grifos meus).

Para Mauss, as externalizações e materializações de crenças são emblemas das coletividades que empreendem ritos mágicos marcados pela técnica dos gestos e das palavras, como descreve em seu *Esboço de uma Teoria Geral da Magia* (2003). A

atribuição de poderes mágicos a alguma exteriorização encontra respaldo na crença coletiva (ingênua) acerca de sua eficácia. A oposição estabelecida por Mauss entre materializações mágicas coletivas e espiritualizações religiosas individuais aparece de forma exemplar na diferença entre os padrões de oração das religiões cristãs: “o catolicismo e o cristianismo ortodoxo desenvolveram uma oração mecânica e idolátrica, ao passo que o protestantismo desenvolvia sobretudo a oração mental e interna” (1981:260). Se o processo (evolutivo) de espiritualização da prece (e das religiões) culminava, de acordo com Mauss, nos modos de agir ascéticos do protestantismo reformista (calvinista, luterano, batista), notamos, a partir dos aspectos contemplativos da oração do rosário, que a Igreja Católica também se preocupou em promover interiorização e espiritualização da religiosidade. Por outro lado, a condenação das superstições não significou o rechaço de todas as devoções exteriores enquanto práticas religiosas válidas. No artigo supracitado de Frei Anselmo V. Carvalho, a distinção entre ações condenáveis e autorizadas é delineada:

Há igualmente um sentido menos estrito da palavra ‘devoção’: as devoções. Devoções particulares, através de objetos, orações ou outros atos e gestos. Práticas pois exteriores, ligadas geralmente a coisas sensíveis ... A razão última de seu valor vem de que a vontade tem a capacidade de mover para os seus próprios fins os atos das outras potências da alma e do próprio corpo. De modo que um gesto exterior, uma genuflexão, uma vela que se acende, um sinal da cruz, um escapulário, etc., etc, podem ser verdadeiros atos de religião e de caridade quando justamente têm como fonte ou como finalidade, esse desejo da alma de louvar ou de adorar a Deus, ou de prestar algum culto especial àqueles que são para nós exemplos dessa submissão e desse amor (MSR, out.1954:12)

Portanto, ao creditar valor sagrado a diferentes tipos de materializações, o discurso autorizado afirma que deve se estabelecer uma conexão direta entre o que é manipulado ou atualizado em gesto e a intenção espiritual (interior) do devoto. A perda desse comprometimento invalida a prática, uma vez que “a verdadeira devoção é a exteriorização de um culto interior (em espírito e em verdade). De nada vale o culto exterior se não for, de uma maneira ou de outra, fruto de uma atitude, de um culto interior, do espírito” (idem). De acordo com tais proposições, o rompimento do vínculo entre culto interior e exterior acarreta perda do valor sagrado autorizado e contaminação

por um sentido mágico autônomo, que por sua vez se torna alvo de controle e purificação por parte da hierarquia. Por outro lado, é preciso lembrar que nem todos os devotos conferem um poder autônomo aos seus terços e rosários. Contra isto, pode-se argumentar que as exortações de controle clerical sobre o objeto funcionaram para alguns devotos e que suas falas somente refletem a eficiência de tal controle. Entretanto, não é proposta desta pesquisa analisar os níveis de êxito de tal controle nas experiências dos devotos e das nossas entrevistadas, em especial. Propomo-nos a examinar os relatos e não as conjecturas em torno deles. E nesse sentido, alguns pontos levantados a respeito dos usos cotidianos dos terços e rosários indicam movimentos de sacralização diferenciados, ora purificados de acordo com os códigos *autorizantes*, ora banalizados pelas apropriações cotidianas. Finalmente, observamos que alguns modos de circulação social desses objetos também ajudam a compreender os possíveis usos e valores sagrados purificados e ordinários que lhes são atribuídos. Um caminho proveitoso é lançar mão de uma comparação entre terços e rosários e outros objetos considerados sagrados no catolicismo.

4. Usos e circulação de “outras coisas”: as relíquias dos santos e os terços e rosários

Gregory Schopen, em seu verbete *reliquia* produzido para um compêndio de terminologias críticas para estudos religiosos (1998), aponta para a origem etimológica da palavra inglesa “*relic*”: “... [*relic*] é derivada do latim *relinquere*, ‘deixar para trás’... A relíquia, portanto, é algo deixado para trás” (:256, tradução pessoal). Sem a intenção de resumir seus sentidos, Schopen apresenta um ponto de partida: a relíquia é alguma coisa “deixada para trás” pelos santos. Segundo Patrick Geary, em sua discussão sobre a circulação de relíquias medievais (1986), estas tanto podem ser fios de cabelos, cinzas, ampolas contendo óleos extraídos das tumbas dos santos quanto pedacinhos de pano das roupas usadas por eles. O mais importante é o reconhecimento de que quaisquer desses itens pertenceram ou tenham entrado em contato com a santidade. Geary destaca que o culto aos santos no cristianismo começou a partir do culto aos corpos dos mártires perseguidos em verdadeiros santuários produzidos em seus sepulcros (*idem*). Com o passar do tempo, tal culto se estendeu aos homens e mulheres honrados considerados santos, garantindo que os pedidos de proteção e milagres fossem atendidos tanto durante suas vidas quanto após a morte.

A atuação milagrosa e santificadora que se esperava das relíquias dos santos era compreendida de maneiras diferentes entre cristãos, e colocava um problema semelhante àquele envolvendo o uso de imagens de culto: a relação entre a santidade e a “coisa”. O discurso eclesiástico em defesa da veneração das imagens, por oposição à adoração dirigida somente a Deus, também foi utilizado na questão do uso das relíquias. Através dele, imagens e relíquias foram legitimadas enquanto meios de honrar aos santos, ao mesmo tempo em que se recusava a noção de que eles estivessem contidos de alguma maneira nas coisas cultuadas. Entretanto, no plano local, Geary indica que a tensão entre os dois princípios era permanente, como se apreende das diferentes posições apresentadas pelos homens de igreja educados e os laicos e clérigos afastados da rede de conhecimento institucional, acerca da relação entre relíquia e santidade. Ao mesmo tempo em que os primeiros advogavam uma distinção entre o santo e sua relíquia, atribuindo potencial de ação do santo *através* da sua relíquia, os últimos defendiam que o contato entre santo e relíquia, no entanto, não consistiria em uma *representação* da santidade, mas em uma *presentificação* do seu poder:

As relíquias *eram* os santos, continuando a viver entre os homens. Elas eram fontes imediatas de poder sobrenatural para o bem e para o mal, e o contato próximo com elas ou sua posse eram meios de participar deste poder (Geary, 1986:176, tradução pessoal).

De acordo com Schopen, tanto a tradição das relíquias cristãs, quanto a das relíquias budistas, a encaram como bens transmissíveis:

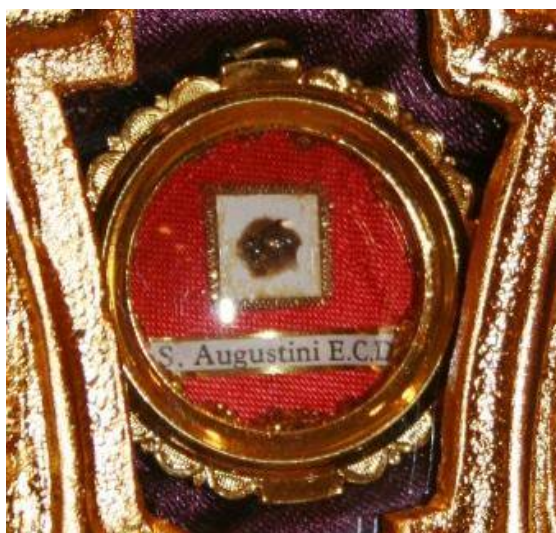
Em ambas as tradições, portanto, a relíquia é ou tem virtude, graça, benevolência, e vida. Também é importante manter em mente que em ambas as tradições virtude, graça, benevolência, e vida são transmissíveis pelo toque ou contato menos direto (:262, tradução pessoal).

Para encarnar o poder sobrenatural e transformador, as relíquias não podem ser somente “coisas” “deixadas para trás” pelos santos, restos mortais ou objetos de uso ou contato, elas precisam *agir*, mostrar eficácia, geralmente através da realização de milagres. Esta eficácia se assenta sobre a autenticidade, ou seja, se a “coisa” era ou esteve mesmo em contato com o santo amigo de Deus. Porém, a comprovação da autenticidade, reversamente, é dependente do reconhecimento social da eficácia da relíquia: “se as relíquias funcionassem – isto é, se elas fossem canais para a intervenção

sobrenatural – então elas eram genuínas” (Geary, 1986:178, tradução pessoal). O reconhecimento continuamente verificado de sua eficácia garantia à relíquia tanto potencial de atuação quanto valor social:

Uma vez que a relíquia atingiu reconhecimento – foi percebida como genuína e eficaz – seu significado e valor contínuos dependiam da sucessiva realização de milagres e do seu valor relativo comparado a outras relíquias ou outras fontes de poder (Geary, 1986:178, tradução pessoal).

O valor e o poder das relíquias dos santos também se conectam diretamente ao seu trânsito em uma rede mais ampla de circulação de outros bens. Compradas, vendidas, roubadas, partilhadas ou doadas, as relíquias foram muito cobiçadas não somente entre os responsáveis pela manutenção do culto aos santos, mas também entre indivíduos ricos consumidores ávidos de artigos de luxo (Geary, 1986). Por outro lado, é difícil compreender como pedaços de corpos podres e tecidos velhos, absolutamente desvalorizados e evitados na vida cotidiana, constituiriam objetos desejáveis dotados de valor de negociação em contextos diversos daqueles onde operaram milagres. E mais: superando-se as ressalvas a respeito da identidade da relíquia, como conferir valor a uma porção de uma pessoa?



Relíquia de Santo Agostinho⁷²



Relíquia de Santa Catarina de Laboure⁷³

⁷² Imagem consultada em <http://wdtpsr.com/blog/2007/08/sabine-relics-of-st-augustine-and-st-monica/>. Data do acesso: 20.11.08.

⁷³ Imagem consultada em <http://flickr.com/photos/54536166@N00/413312033>. Data do acesso: 20.11.08.

Em *The cultural biography of things: commoditization as process* (1986), Igor Kopytoff propõe o conceito de “biografia cultural” das coisas para analisar os diferentes processos de valorização (e desvalorização) cultural movimentados ao longo de suas trajetórias. O exame do trânsito de determinadas coisas em circuitos sociais ajuda a revelar “uma economia moral que sustenta a economia objetiva das transações visíveis” (idem:64), a qual, por exemplo, estabelece uma diferença absoluta entre pessoas e coisas, impedindo que as primeiras sejam negociadas como mercadorias. Kopytoff utiliza o exemplo da escravidão como ocorrência de um processo socialmente reconhecido de “comoditização” de pessoas. Tal exemplo é bom também para pensar o caso das relíquias, já que estas são simultaneamente “pessoas” e coisas trocáveis, negociáveis. O autor destaca que além do fato de “a polaridade conceitual entre pessoas individualizadas e coisas mercantilizadas” ser uma percepção recente e culturalmente excepcional (:64), a comoditização constitui um momento específico na vida social de algumas coisas e, eventualmente, pessoas, e não uma condição permanente. Ou seja, nem as singularizações dizem respeito somente aos indivíduos e tampouco às comoditizações às coisas, como ambos os movimentos podem acontecer na biografia cultural de uma mesma coisa ou pessoa.

Ao longo de sua vida, um objeto pode ser considerado culturalmente singular em alguns contextos e absolutamente comum em outros. No caso da relíquia, sua singularidade é reconhecida em uma configuração muito específica de crenças compartilhadas a respeito de sua identidade e de sua eficácia. Por outro lado, ao entrar no circuito de bens trocáveis, ela é deslocada de seu status de objeto singular e sagrado, passando a fazer parte do mundo das coisas comuns:

A transferência das relíquias necessariamente viola o contexto cultural que dá a relíquia seu valor. Quando uma relíquia se move de uma comunidade a outra, como presente, compra ou roubo, é impossível transferir simultaneamente ou com segurança a função ou sentido que ela gozou em sua localização anterior. Ela tem que se submeter a algum tipo de **transformação cultural** para que possa adquirir seu status e sentido dentro do novo contexto. A mera circulação de relíquias não é suficiente – uma relíquia recém adquirida tem que se comprovar. Sua autenticidade, posta em dúvida pelo próprio fato de sua transferência, deve ser demonstrada (Geary, 1986:181, tradução e grifos pessoais)

Como vimos, não somente a identidade e eficácia comprovam o valor sagrado de uma relíquia, o procedimento que a fez chegar ao local de culto também é importante na medida em que ele informa o nível de interesse e cobiça mobilizados em torno do objeto. Assim, se a relíquia é fruto de uma doação, seu valor tende a ser diminuído, diante da desconfiança sobre sua autenticidade e eficácia, o que também pode ocorrer nos casos de vendas de relíquias cujo prestígio ainda é desconhecido. Já se uma relíquia for roubada, significa que sua eficácia é tão amplamente difundida a ponto de gerar uma cobiça desmedida.

Em seu estado “original”, as relíquias são restos mortais e similares ordinários sem valor algum. Ao serem “descobertas” ou “inventadas” em um “exame público e ritual”, sua existência é publicizada, sua relação com o santo é enfatizada e seu valor sagrado reconhecido (Geary, 1986:178). Durante sua trajetória de objeto sagrado, a relíquia cria uma reputação milagrosa e eficaz baseada em sua singularidade, ou seja, na sua qualidade de “fazer parte/ser” um indivíduo extraordinário. Conseqüentemente, aumentam seu reconhecimento e valor sagrado entre aqueles que desejam desfrutar das suas bênçãos. No momento em que ela se torna um bem em circulação (venda, doação, roubo etc), seu valor tende a ser homogeneizado em relação a outros bens e ela passa a ser equivalente, trocável. A disseminação de sua reputação e o modo de chegada ao novo local de culto são elementos fundamentais na constituição do seu novo valor, o qual estará sempre sujeito a ressignificações e requalificações ao longo do novo processo de singularização.

Produzidos em escala industrial, os terços e rosários surgem dentro do circuito econômico de circulação de bens. Apresentam-se em grande diversidade de materiais e preços, para atender aos gostos mais populares e mais refinados, assim como se adaptam às variações das modas, muitas vezes afastando-se quase completamente de suas características físicas (quantidade e distribuição de contas em fios) tradicionalmente estipuladas.



Terço de plástico vendido a preços populares⁷⁴



Terço produzido para uma grife de modas⁷⁵

A ampla produção e circulação dos terços e rosários se insere em um movimento mais geral, observado por Ari Oro e Carlos Steil (2003), de adoção da lógica de mercado por parte das religiões, tanto para sua própria reprodução nos espaços profanos de consumo de massa quanto “na concorrência na produção de sentidos e na conquista de novos fiéis” (p.310). Como consequência,

Observa-se (...) um deslocamento do comércio de bens e artigos religiosos dos ambientes sacralizados, dos quais retiravam, em grande medida, a sua aura, para os ambientes comerciais, onde a sua oferta em lojas situadas nos centros das grandes e médias cidades ou nos *shoppings centers* se confunde com a oferta de outros bens de consumo diário (idem:309).

Assim, na pesquisa realizada pelos autores sobre o comércio e consumo de artigos religiosos na cidade de Porto Alegre (RS), constatou-se que, nas lojas especializadas em artigos católicos, os terços e as bíblias são os objetos mais vendidos, e em uma única loja⁷⁶ os primeiros possuem uma média de vendas de 5.000 exemplares todos os meses (idem:315).

Longe da singularidade extraordinária das relíquias, os terços e rosários são produzidos e consumidos em quantidades semelhantes às de outros produtos, e a intensidade da demanda também se configura a partir da predominância (momentânea) de determinados fatores sócio-culturais. No caso dos terços e rosários, Oro e Steil verificam um aumento recente em seu consumo e sugerem a hipótese de que tal fenômeno pode estar relacionado tanto à expansão do Movimento da Renovação

⁷⁴ Imagem consultada em <http://www.rosarymarket.com/170.htm>. Data do acesso: 20.11.08.

⁷⁵ Imagem consultada em <http://marthamayko.com/?cat=3>. Data do acesso: 20.11.08.

⁷⁶ Livraria Paulus, onde as vendas dos terços são o “carro-chefe”, superando inclusive a venda de bíblias (idem:315).

Carismática Católica marcado pelo devocionismo mariano, quanto ao incentivo e relevado à devoção ao rosário por João Paulo II recentemente (p. 315).

Kopytoff (idem) argumenta que nas sociedades complexas com economias altamente monetarizadas existe uma freqüente batalha entre princípios homogeneizadores transformando tudo em coisas potencialmente trocáveis, e princípios culturais atuando na sua discriminação e singularização. Nesse sentido, podemos considerar que o arcabouço doutrinário católico em torno da devoção ao rosário constitui uma modalidade de singularização que confere aos terços e rosários uma “especialidade”. Alguma medida dos discursos eclesiais a respeito das origens divinas da devoção, de seu valor evangelizador, de sua importância fundamental entre as devoções confirmadas pela Igreja Católica, de seu vínculo à figura de Maria etc, ajuda a conformar a “identidade” dos terços e rosários que circulam na sociedade. Da mesma forma, os diversos usos e interpretações pessoais a respeito do objeto também contribuem para distingui-lo, como nas falas de nossas entrevistadas referindo-se a poderes inerentes aos terços. Sobre isso, Kopytoff sublinha

Existe claramente um anseio por singularização em sociedades complexas. A maior parte dele é satisfeito individualmente, através da singularização privada, freqüentemente baseada em princípios tão mundanos quanto aqueles que governam o destino de peças de herança e chinelo velho – a longevidade da relação assimila-os em algum sentido à pessoa e faz com que a separação entre ambos seja impensável (idem:80, tradução pessoal).

A longevidade e os laços de herança são elementos que se interconectam na relação que nossas entrevistadas travam com seus terços e rosários, pois muitos deles foram presentes de suas mães e avós em momentos marcantes de suas vidas (batizados, casamentos, batizados dos filhos etc), como também foram a herança religiosa legada por elas quando faleceram. Dentre um dos muitos terços que possui, D. Leocádia fala sobre um em particular pelo qual guarda especial carinho:

D. Leocádia: olha, esse é da minha mãe, tem quase cem anos.

Entrevistadora: Nossa! Que lindo!

D. Leocádia: É de ouro... não é de ouro maciço...

Entrevistadora: e ela deu pra senhora em que circunstância?

D. Leocádia: não, quando ela morreu, eu peguei.

Entrevistadora: “petita”...? (nome escrito no terço).

D. Leocádia: é o apelido dela. Entendeu?... você vê que ele é levinho, ele não é maciço...

Entrevistadora: não... mas ele é lindo.

D. Leocádia: ele é lindo... e como se perdeu o crucifixo, que aqui tem um crucifixo em todos os terços, quando eu fiz quinze anos, me deram uma cruz e ela pôs no terço. Você vê que ele não é proporcional... ele é muito grande...

Entrevistadora: é verdade.

D. Leocádia: entendeu? Mas ele também tem história para mim, então isso é importante, né?

Entrevistadora: claro. E a senhora sabe quando ela ganhou ele?

D. Leocádia: ah, tem escrito aqui. Ela ganhou, se não me engano, no ano em que ela casou.

Entrevistadora: ah, ela ganhou de presente de casamento?

(D. Leocádia examina a data gravada no terço)

D. Leocádia: ela ganhou antes de conhecer o meu pai. Ela ganhou em 31 de maio, que era aniversário dela, de 1926. Ela casou em 1929.

Entrevistadora: três anos antes.

D. Leocádia: ela nem conhecia o meu pai.

Entrevistadora: mas ela falava alguma coisa, sobre esse terço, quem deu a ela?

D. Leocádia: não, ela usava muito...

Entrevistadora: ela usava muito...

D. Leocádia: é. Ela não era... como nos dizemos, ela não era uma “carola”. Ela não vivia...

Entrevistadora: desfiando o rosário...

D. Leocádia: mas era uma pessoa de muita fé, mas é claro que muitas vezes eu vi a minha mãe rezando esse terço.

O terço herdado por D. Leocádia de sua mãe sofreu algumas modificações e rearranjos que o tornaram menos “proporcional”, mas não diminuíram sua importância para a composição de uma história familiar. Nesse sentido, sua singularização foi possível através de uma mistura de longevidade, proximidade e do vínculo estabelecido com sua mãe: por ser um objeto muito utilizado por ela, ele guarda um pouco dessa proximidade (tem seu nome gravado nele), e assim o aproxima dela, da sua história de mulher de muita fé, mas não muito “carola”. Também no MSR encontramos algumas menções aproximando os terços e rosários à maternidade, em seu sentido mais puro, próximo à figura de Maria, como na poesia de Herculano Vieira publicada sob o título “*El rosário de mi madre*”:

Da pequenina herança que deixaste
Guardo comigo, ó Mãe, este rosário
Cujas contas são passos do Calvário

E que na terra, sem um ai, galgaste.

Cultuando nele a Fé que sublimaste,
Diariamente me prostrou e, solitário,
Como quem reza a Deus ante um Sacrário,
Repito as orações que me ensinaste.

Esta Relíquia de cristais escuros
– concentração de sentimentos puros –
Tornou-me ao desespero refratário...

No desconforto desta alcova triste,
Noite não há, ó Mãe, dêś que partiste,
Que eu durma sem desfiar este Rosário!”
(Idem, ago. 1942:60)

Podemos perceber que ao mesmo tempo em que o objeto adquire uma história singular e sagrada dentro do contexto familiar (aproximando-se de uma “reliquia”), em ambos os casos, tal singularidade se dá através da intensificação do sentido e utilidade do objeto enquanto instrumento para oração do rosário.

Vimos que as relíquias possuem uma trajetória marcada pelo “descobrimento” e contínua confirmação da sua extraordinariedade. Os terços e rosários, por outro lado, surgem em um contexto de produção em massa e instrumentalização. Enquanto as relíquias precisam comprovar sua continuidade genuína em relação à santidade, aos terços e rosários não se coloca a questão da autenticidade: todos são cópias fabricadas a partir do padrão original apresentado a São Domingos por Nossa Senhora. Uma outra diferença diz respeito à função de ambos os objetos: enquanto relíquias atuam de forma extraordinária, operando bênçãos e milagres diretos porque “são” a santidade, os terços e rosários são instrumentos para a oração, a qual possui grande potencial santificador, sua atuação sendo, portanto, indireta. As trajetórias de ambos os objetos são marcadas por movimentos de singularização, mas é interessante notar as diferenças em jogo: enquanto relíquias “são” únicas por conformação de origem, terços “são” ordinários, réplicas. Enquanto a singularização das relíquias diz respeito ao reconhecimento de seu potencial originário, os terços são singularizados em configurações locais e familiares, quando ancoram alguma relação de longevidade e proximidade ou até mesmo através da atribuição de poderes especiais intrínsecos, cuja validade é motivo de debates entre a hierarquia e devotos.

5. Singularizações ordinárias, cópias sagradas e como “desenhar com terços”

O valor sagrado dos terços e rosários repousa, em alguma medida, em sua capacidade de mediar a relação entre o devoto, Maria e Jesus Cristo. Como uma ponta na cadeia de mediadores em direção ao sagrado, o instrumento para a oração permite que o devoto bem-sucedido em sua comunicação atualize em si mesmo a santidade. O objeto pode ainda autonomizar-se a ponto de receber um valor mágico. Contrapondo-se a tais sentidos e usos, a lógica acessória e instrumental assim como a produção e circulação amplamente difundidas de terços e rosários põem em questão a especificidade e singularidade requeridas a um objeto sagrado. Nesse sentido, as singularizações que podem ocorrer nos contextos cotidianos não descartam a existência de outras modalidades de significação e utilização muito próximas das que são dedicadas aos objetos e utensílios ordinários pouco (ou nada) especiais.

A profusão de terços que cada uma de nossas entrevistadas possui é resultado da herança familiar somada às inúmeras lembrancinhas de viagens trazidas pelos amigos e parentes, e também das suas próprias aquisições. No início da entrevista, quando perguntada se teria um terço, D. Verônica responde:

D. Verônica: *eu tenho uma coleção de terços, eu tenho aproximadamente uns 35 terços.*

Pesquisadora: *é mesmo?*

D. Verônica: *então, tem muitas pessoas, eu tenho muitos filhos que viajam muito e quando eles viajam, eles perguntam o que eu quero, e eu sempre quero um terço. Então, de cada país, de cada cidade eu tenho um.*

D. Leocádia e D. Marta também têm muitos terços fruto das viagens de pessoas próximas. Isso ocorre muito porque, segundo D. Marta: *geralmente quando a pessoa é assim mais chegada à Igreja, todo mundo quando viaja, quando vai num lugar determinado assim de Igreja, sempre traz um tercinho, então a gente acaba fazendo uma coleção.* Além de ser um presente considerado adequado para uma pessoa católica, o terço também é uma opção economicamente vantajosa:

D. Leocádia: *o católico em geral não compra pra si porque ganha muito [terços]. A gente sabe que a pessoa é católica, vai à Jerusalém e traz um terço. Esse aqui por exemplo quem me deu foi um judeu, que foi à Jerusalém e me deu (...). Entendeu?*

Pesquisadora: *entendi.*

D. Leocádia: *então, a gente não compra pra si porque a gente ganha. Mas eu vejo muita gente comprar esse tipo de terço, porque é mais prático [referindo-se à dezena]. Às vezes quer viajar, leva no... é uma espécie de proteção. Então, leva. Eu já vi muita gente comprar pra si lá em Aparecida. Pra si e pra dar também.*

Pesquisadora: *As pessoas gostam de comprar essas coisas pra dar...*

D. Leocádia: *porque é uma coisa barata também, né? Então, a pessoa compra.*

Os terços são bons presentes porque agradam aos católicos e porque são baratos, e assim vão se acumulando e ajudando a compor coleções bastante diversificadas, com terços de ouro, pérolas ou sementes indianas, e também os baratinhos de continhas de madeira e de plástico que brilham no escuro. Entretanto, como menciona D. Leocádia, o fato de uma pessoa ter muitos terços não a impede de comprar outros para si, justamente porque o uso do terço envolve questões de facilidade e praticidade. Por isso, utilizar um terço muito refinado, com contas grandes, trabalhadas e dourado, além de um sentido negativo de “carolice”, como colocado por D. Verônica, também pode dificultar a oração por ser muito grande, pesado, áspero e chamativo. A dezena de continhas é a preferida pelas entrevistadas principalmente em situações envolvendo mobilidade e quando a oração é feita fora do espaço doméstico: no banco, na condução ou na caminhada, como faz D. Verônica. A escolha pela praticidade e comodidade alude para a função do objeto: ele é um instrumento para a oração e por mais bonito, caro ou familiar, deve ser um aparato de contagem eficaz. Assim, ao apresentar seus terços, D. Leocádia destaca um em especial cujas contas destinadas às ave-marias e padre-nossos possuem praticamente o mesmo tamanho e determina: *Não é um bom terço para rezar esse aqui. Porque você pode quase que... quase que não tem divisão, você tá vendo? Você tem que, tem que...* Mas pensando mais um pouco, pondera:

Por outro lado, você tem que rezar com muita atenção. Porque o que acontece, “ave-maria-cheia-de-graça-o-senhor-é-convosco-na-na-na-ai-tá-bonito-vai-melhorar-o-tempo-na-na-bendita...” (...). Entendeu? Então, aqui você tem que saber que tem que rezar com atenção. Tem o seu lado... interessante, em contrapartida.

Para quem reza de olhos fechados, como D. Leocádia, um terço com as contas muito próximas e com tamanhos semelhantes pode dificultar a transição das ave-marias

para os padre-nossos. Por outro lado, a “deficiência” também pode ser positiva, pois exige maior atenção de quem reza, impedindo a dispersão durante a recitação repetida das preces. Assim, mesmo que os terços e rosários sejam singularizados na vida cotidiana, sua função de instrumento não se perde de vista: eles devem ser bons para rezar. Como destaca D. Marta, explicando que para ela o terço é um objeto “*pra uso, pra finalidade dele*”. Da mesma forma, o uso do terço aparece como *uma possibilidade* e não como uma necessidade ou condição para realização da oração. D. Isabel fala da importância do terço no momento da oração, ajudando a concentrar as atenções no que está sendo feito, e então questiona-se:

Pesquisadora: *e como a senhora acha que ele se relaciona com as transformações que eventualmente podem acontecer com a oração? A senhora acha que ele tem alguma relação com isso, se ele não tiver presente, a coisa é diferente...*

D. Isabel: *olha, não é que seja diferente. Mas eu acho que a presença... É como se você tivesse mais bem acompanhada. Não quer dizer que você vai perder, mas você tem algo que tá te lembrando. Tá mais acompanhada...*

A “presença” ou a “companhia”, nesse caso, parecem estar ligadas à dimensão acessória do objeto, sugerindo uma idéia de adição e composição e não de indispensabilidade. Conversando com D. Verônica a respeito do mesmo tema, temos o seguinte:

Pesquisadora: *A senhora acha que existe alguma relação entre o objeto, o terço, a sua oração, e a transformação que acontece na sua vida, a senhora acha que o objeto pode estar envolvido de alguma forma nisso?*

D. Verônica: *não, eu acho que não, porque... não, apenas eu acho que isso aqui é como se fosse chamando a sua atenção, eu acho que ele prende mais, porque às vezes eu tô sem o terço, eu rezo o terço, sem ter o terço na mão, entendeu? Eu rezo aquelas dez orações que eu já sei (...). É, porque se você não trouxe o terço nesse momento, se você sabe que é o tempo que você faz a meditação, eu acho que aqueles dez é um tempo estabelecido pra você fazer aquela meditação sobre aquele assunto. Então, é um tempo que, você vai contando no dedo.*

As falas de D. Isabel e D. Verônica destacam a importância dos terços e rosários como instrumentos que ajudam no momento da oração, auxiliando na contagem das preces, na distribuição do tempo e, principalmente, “chamando a atenção” e

concentração para a atividade. Entretanto, eles não são indispensáveis e no limite podem ser substituídos pelos dedos.

Se seguirmos os apontamentos de Oro e Steil (idem) a respeito do deslocamento da produção e consumo de artigos religiosos dos espaços sagrados para os espaços comerciais, podemos concluir que, no trânsito, terços e rosários perderam sua aura sagrada. Tal conceituação explicaria as banalizações e instrumentalizações expressas nas falas das nossas entrevistadas, corroborando ainda com o fenômeno de “destradiconalização religiosa” na medida em que “a lógica do consumo, imposta pela demanda individualizada de bens e objetos sagrados, parece se impor sobre a lógica da produção de sentidos e valores que as tradições religiosas buscam associar a estes mesmos bens e objetos” (p.311). Mas seguindo essa linha, somos levados a estabelecer uma oposição irreconciliável entre a lógica do consumo, orientada pelos desejos dos indivíduos consumistas, e a lógica religiosa de produção de sentidos.

Numa acepção estendida, tal afirmação se relaciona com o novo lugar da religiosidade (especialmente católica) nas sociedades complexas modernas (secularizadas) altamente monetarizadas. Sobre o contexto religioso brasileiro, análises recentes, como as de Brenda Carranza (2004; 2006)⁷⁷, têm revelado modalidades de diálogo e parceria entre catolicismo e universo de consumo que ajudam a construir “modos modernos” de ser católico. Tais associações entre catolicismo e modernidade, promovidas a partir do que Cecília Mariz chamou de “barganha cognitiva com a visão moderna” (2006), ocorrem com algum prejuízo para as visões “holistas” tradicionais, pois valorizam a autonomia dos indivíduos e questionam as autoridades constituídas. Porém, a valorização da autonomia individual está intimamente relacionada à promoção do pluralismo religioso, que por sua vez é a garantia da legitimidade e atuação das religiões na modernidade.

No caso dos terços e rosários, postular a imposição da lógica de consumo individual sobre a lógica de produção de sentidos e valores religiosos seria ignorar o papel ativo da Igreja Católica na defesa e disseminação da devoção ao rosário através de

⁷⁷ A autora analisa a trajetória do Padre Marcelo Rossi, fenômeno midiático católico muito bem sucedido no mercado fonográfico brasileiro, como ponto de convergência de diversos debates e embates que marcam a relação entre catolicismo e modernidade. Carranza sintetiza: “Por meio do fenômeno midiático Pe. Marcelo, vê-se emergir, de novo, a tensão, revestida e atualizada, entre Igreja e Modernidade, oscilando a postura institucional entre, de um lado, uma assimilação oportunista de apropriação das linguagens contemporâneas, em nome da exigência de estar em sintonia com os sinais dos tempos e, de outro, uma insistente recusa dos valores intrínsecos da qual essa Modernidade é portadora” (2004:141).

sua intensa divulgação entre os carismáticos, de campanhas encampadas pelas paróquias lideradas pela Ordem dos Dominicanos⁷⁸ e de mobilizações do papa João Paulo II⁷⁹. Há ainda a atuação de grupos de religiosos leigos reconhecidos pela hierarquia, como a Legião de Maria, voltada para a divulgação da oração. Para realizar a tarefa, publicam-se folhetos explicativos, são ministradas palestras e há incentivo à doação de terços. Esta prática ganha adesão entre os católicos leigos, como no caso de D. Verônica que distribui 50 terços todos os meses de outubro (mês do rosário) há três anos.

Mas se a relação de parceria entre catolicismo e amplo consumo dos terços e rosários é evidenciada, não podemos negar que tal fenômeno corresponda, de alguma maneira, a uma “destraditionalização religiosa” acarretando em ameaça à aura sagrada dos objetos. De acordo com Walter Benjamin (1994), a aura como marca da existência de certos objetos especiais provém da sua autenticidade, de sua capacidade de encarnar em si toda a tradição “a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (:168). Com os meios modernos de reprodução, a aura é ameaçada, já que está inscrita na materialidade dos objetos:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade (idem:168-169).

No contexto de intensa reprodução técnica, a “perda da aura” é um risco concreto e uma ameaça à tradição. Entretanto, quando a reprodução é orquestrada e promovida pela própria tradição que ampara o objeto reproduzido, ela é uma aposta na capacidade de ocupação dos espaços, em sua atualização cada vez mais ampla. A divulgação da devoção à oração do rosário, dando-se com e a partir da vasta reprodução de terços e rosários, afina-se com o propósito mais geral de evangelização e participação do catolicismo nos espaços sociais, disputando com outras religiões possíveis adesões

⁷⁸ Em 2008, a campanha promovida pela Ordem dos Frades Dominicanos traz a mensagem-apelo intitulada “REDESCOBRI O ROSÁRIO”, assinada pelo Mestre da Ordem dos Pregadores, Fr. Carlos Azpiroz Costa OP.

⁷⁹ Na Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae* João Paulo II decreta o ano entre outubro de 2002-outubro de 2003 “Ano do Rosário” (§3).

de fiéis, como nas palavras de Pe. Ascânio Brandão: “Multipliquemos rosários, enquanto se multiplicam as calamidades e as desgraças. Maria nos salvará!” (MSR, ago.1942:61), “Multipliquemos rosários nas mãos do povo. Deixemos o povo tranqüilo e feliz com o seu terço abençoado entre as mãos!” (MSR, out.1942:84). E nesse sentido, empreendimentos explorando as características visuais dos terços são promovidos tanto pela hierarquia quanto pelos católicos leigos, como no caso dos adesivos com terços desenhados⁸⁰ colados nos automóveis, inclusive das nossas entrevistadas, que circulam nos espaços públicos:



Estes desenhos com terços são frequentemente colados na parte traseira dos automóveis, privilegiando o espectador externo: estão em locais de fácil visualização tanto para pedestres, quanto para passageiros de outros automóveis. Em todas as lojas visitadas durante a pesquisa, encontramos adesivos com algum motivo seguindo o padrão do terço margeando uma imagem religiosa, que poderia ser um/a santo/a, Maria ou Jesus, como nas imagens acima. Nesses estabelecimentos, os/as vendedores/as informaram que a demanda é muito grande, e que os padrões mais procurados são os “mais tradicionais”⁸¹ que contêm o perfil estilizado de Maria⁸². Como outros adesivos

⁸⁰ As figuras foram retiradas dos seguintes endereços, respectivamente: https://ssl937.websiteseguro.com/vialumina/produtos_descricao.asp?nome=Adesivo_Ter%C3%A7o_c/Nossa_Senhora&codigo_departamento=24&codigo_produto=588&lang=pt_BR; http://www.shopping.clickgratis.com.br/tp_adesivo-terco-nossa-senhora-plotado-cod-087-letto_cp_77507841.html; <http://www.misericordia.org.br/catalogo/index.php?cPath=8>. A primeira refere-se à Virgem Maria, a segunda à Nossa Senhora Aparecida, e a terceira à Jesus Cristo, com a inscrição: “Jesus, eu confio em Vós”. Todos foram consultados em 20.11.08.

⁸¹ O vendedor Felipe ressalta que os modelos com outros/as santos/as são variações a partir do modelo mariano.

⁸² Este modelo corresponde à primeira imagem.

para automóveis, os desenhos com terços são facilmente encontrados em bancas de jornais, papelarias e livrarias, espaços comerciais não especializados.

Numa releitura recente da obra de Benjamin, Michael Taussig (1993) postula que a capacidade de atuação transformadora da reprodução está em sua força de replicar, de agir sobre aquilo de que é cópia uma vez que ela partilha identidade (semelhança), mas possui certo grau de autonomia. Nesse sentido, pode-se dizer que a aposta na reprodução dos terços e rosários por parte de diversos aparatos católicos (hierárquicos ou leigos) contribui para a ameaça da perda do valor tradicional atribuído aos objetos, já que sua multiplicação pode inspirar a produção de cópias que, ao guardar semelhança com o original, sejam perigosas por proporem inovações conflitantes com as recomendações da mesma tradição.

Márcia X.

*O pensamento das religiões instituídas pretende revelar o secreto.
O pensamento da arte é outro em relação ao enigma. Ela não é reveladora,
mas ativa. É o trabalho da arte que nos tempos e espaços cambiantes
pensa ativamente o real como segredo ou como enigma.
A arte é um pensamento irreligioso do sagrado*
Marc Le Bot (apud Bulhoses, 1997: 49,50)

A controvérsia pública em torno da exibição da obra “Desenhando com terços” no CCBP do Rio de Janeiro, em abril de 2006, pode ser percebida como um momento-chave na produção de uma artista dedicada à manipulação não convencional de elementos que remetem à sexualidade, infância, religião, feminilidade, entre outros temas. Apesar do desfecho negativo resultante da retirada da obra da mostra “*Erotica – Os sentidos na arte*”, dois efeitos diretos do evento podem ser tomados como consequências positivas para a obra de Márcia X.. Em primeiro lugar, temos o intenso debate noticiado e promovido pelos jornais e outros meios de comunicação (destacando-se os espaços eletrônicos) não somente em torno dos temas trabalhados pela artista em “Desenhando com terços”, mas também sobre como todas as questões ultrapassam o âmbito restrito da obra e tocam de forma mais ampla nas relações entre arte, religião, sexualidade e sociedade. Nesse sentido, se o “papel” da arte é suscitar discussão e provocar transformações, como indicam muitos argumentos em jogo, podemos concluir que “Desenhando com terços” é uma obra muito bem-sucedida. O segundo efeito positivo diz respeito ao aumento da visibilidade da obra de Márcia X.. Tal fato é levantado em diversos comentários, preocupados principalmente em ressaltar a ineficácia da retaliação dirigida à “Desenhando com terços”, pois como afirma Alfredo Nicolaiewsky, autor de uma obra também sob a ameaça de ser retirada de “*Erotica*”, referindo-se aos católicos mobilizados na querela: “O que esse pessoal conseguiu fazer

foi tornar a obra de Márcia e a minha conhecidas no país inteiro. Me parece que o tiro saiu pela culatra”⁸³.

Inspirados na constatação da visibilidade direcionada à “Desenhando com terços” durante a controvérsia, procuraremos recompor as trilhas que conduzem a obra ao conjunto mais amplo da produção de Márcia X.. Desta forma, pretendemos simultaneamente mapear sua trajetória e as questões principais com as quais dialoga, e observar como se dá o rendimento da questão relativa à religiosidade e ao sagrado, campo onde se insere nossa discussão sobre o terço.

A discussão proposta neste capítulo estabelece uma continuidade em relação à perspectiva metodológica adotada na análise do terço. Ao empreender uma investigação sobre os modos de uso e significação, sagrados e ordinários, relativos aos terços católicos, enfatizamos a agência desse objeto em determinadas circunstâncias religiosas, culturais e sociais. Cabe examinar como ocorre a trajetória do terço católico na obra de Márcia X., como sua “biografia cultural” (Kopytoff, 1986) é contaminada ou ressignificada nas apropriações da artista. Nesse sentido, é importante destacar que “Desenhando com terços” é uma entre muitas obras de Márcia X. que tratam da temática religiosa. Por isso, propomos aqui uma interpretação não somente da obra controversa, mas também do modo como a artista se apropria dos elementos religiosos em performances, objetos e instalações. Para pensar os contextos de produção dos objetos, inspiramo-nos ainda nas abordagens de Alfred Gell (1997) acerca da condição “genealógica” dos seres sociais, sejam eles pessoas ou coisas. Sob esse ponto de vista, pessoas e coisas são pensadas como “precipitações” ou “instanciamentos” nas correntes genealógicas da qual fazem parte, havendo a necessidade de se investigar suas linhagens para compreender as singularizações que constituem. Assim, propomos aqui uma incursão à obra de Márcia X. para conhecer a linhagem na qual “Desenhando com terços” se insere.

Na primeira parte do capítulo, apresentaremos a inserção de Márcia X. no campo artístico a partir dos comentários dos críticos que escreveram sobre seu trabalho. Nossa intenção é compreender como as diversas interpretações sobre a obra da artista

⁸³ A declaração foi feita à jornalista Nahima Maciel do Correio Brasiliense, no dia 28/04/08. Link para a publicação online: http://www.direitos.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=1270&Itemid=2. Data da consulta: 2/11/06. A obra do artista traz a imagem de um homem com uma das mãos na cueca ao lado de uma estátua de São Jorge.

compõem um repertório de “histórias” que ajudam a construir seu valor cultural (Marcus & Myers, 1995). Para isso, analisamos textos críticos disponíveis no sítio eletrônico de Márcia X. (produzidos por críticos de arte e pela artista), textos publicados em outras fontes eletrônicas (como jornais e blogs), artigos de revistas especializadas e de livros, e catálogos de exposições⁸⁴.

Na segunda seção, examinaremos a dimensão da religião e do sagrado no trabalho de Márcia X.. Será de fundamental importância observar como os movimentos de transgressão e sacrilégio aparecem em sua obra, marcas de sua relação com o universo das questões religiosas que se conectam com a sexualidade, infância, feminilidade e cotidiano. Nesse sentido, os limites são artificiais e elaborados somente para a análise, porque em suas obras as temáticas se contaminam constantemente. Tais contaminações serão inclusive fundamentais para compreender o modo como a artista pensa a questão religiosa, e especificamente como manipula os terços. Partindo do entendimento de que a transgressão e o sacrilégio constituem intenções declaradas na obra da artista, lançaremos mão de uma literatura que privilegia a abordagem do sagrado através do deslocamento do foco de sua relação com a transcendência para enfatizar seus desdobramentos no plano da imanência.

Para tal tarefa, basearemos-nos principalmente nas interpretações de Georges Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris. Reunidos em torno de uma proposta de “sociologia sagrada”, esses autores partiram do legado de Durkheim acerca da definição do sagrado e, como lembra Giumbelli (2008a), mantiveram a distinção entre sagrado e profano, mas produziram novos entendimentos sobre a definição. Ampliando o escopo de implicações do sagrado para além de sua heterogeneidade absoluta em relação ao profano, os autores ressaltaram as facetas ambíguas, perigosas e impuras do sagrado. Desse modo, a imbricação direta entre sagrado e religião postulada por Durkheim é desfeita e o sagrado pôde ser percebido como uma força incessantemente intercambiável, ora pura, ora impura, e dotada de transmutabilidade, como “o veneno que se converte em remédio, o feitiço em encanto” (Giumbelli, 2008a:2). É importante destacar que essas formulações estiveram presentes durante as discussões promovidas

⁸⁴ Foram consultados vinte textos críticos disponíveis no sítio eletrônico de Márcia X. (dez deles são textos primeiramente publicados em jornais e revistas especializadas); quinze textos publicados em outras fontes eletrônicas (cinco em blogs, dois em sítios eletrônicos, um em revista e cinco em jornais); cinco textos de catálogos de exposição que contava com alguma obra da artista; cinco artigos publicados em periódicos e um em uma coletânea de artigos sobre arte.

por Bataille, Caillois e Leiris sobre o movimento surrealista. Considerando essa dupla inserção, no diálogo com os autores realçaremos a possibilidade do sagrado irromper nos corpos e no cotidiano como força ambivalente capaz de atuar em circunstâncias-limite, na morte, no erotismo, na violência ou nas banalidades, ativado por contágio ou transgressão.

Finalmente, destacamos que todos os trabalhos citados no presente capítulo encontram-se pormenorizados no Anexo desta dissertação, que contém uma biografia da produção de Márcia X. com base principalmente nos dados oferecidos em seu site oficial e em textos críticos citados no anexo.

1. Uma artista iconoclasta: Márcia X. e a crítica de arte

As críticas recentes em torno do trabalho de Márcia X. apresentam-na como uma figura importante da arte brasileira contemporânea, principalmente por seu tom crítico provocador e também por ser considerada “desbravadora no campo da arte de performance e instalações”⁸⁵. O reconhecimento da importância de sua obra vem conjugado à identificação de um contexto de produção artística considerado adverso para uma artista que adota primeiramente a performance como meio de expressão. A produção dos jovens artistas plásticos em atuação durante a década de 1980 estava vinculada à “volta à pintura”, o que deslocava as outras produções plásticas para um território marginal ou mesmo ignorado, como destaca Thais Rivitti em artigo crítico sobre a produção do período (2007). Nesse sentido, os críticos de arte frequentemente utilizam o expediente de esboçar uma história da arte contemporânea brasileira recente para revelar, nas palavras do artista, crítico e professor, Ricardo Basbaum, a “coragem e vitalidade de Márcia com suas manobras experimentais no meio do ‘refluxo’ dos anos 80” (2003). Fernando Cocchiarale, em seu texto crítico “Uma obra iconoclasta”⁸⁶ publicado no Jornal do Brasil quando da morte de Márcia X., descreve a relação entre a sua obra e a cena artística brasileira do começo dos anos de 1980:

A produção de Márcia floresceu na contra-mão da volta à pintura que marcou a década de 80. Período de refluxo dos experimentalismos que levaram à arte das duas décadas

⁸⁵ Crítica de Beth Ferreira para o Portal BITS MAG. Link:

http://www.bitsmag.com.br/conteudo/estilo/arte_index.htm. Data da consulta: 17.03.08.

⁸⁶ O texto de Fernando Cocchiarale está disponível no sítio eletrônico oficial de Márcia X.. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30>. Data da consulta: 27.07.07.

anteriores ao transbordamento dos meios artísticos convencionais (e até à sua desmaterialização proposta pela arte conceitual), a obra de Márcia, assim como a de poucos outros artistas de sua geração, tornou-se uma voz dissidente da saudada volta ao fazer pictórico que devolvia ao mercado seu fetiche mais valioso. Dissidência que empresta à sua obra, desde seus primórdios um tom iconoclasta.

Em um contexto de valorização da pintura como meio de expressão artístico, a opção pela performance ganha o sentido de resistência e até mesmo negação da imagem representada em tela. Tal recusa direcionada à imagem pictória é avaliada por Cocchiarale como o primeiro ato iconoclasta da artista, a partir do qual se seguem muitos outros, principalmente relacionados aos temas abordados em seus trabalhos. É interessante observar que Márcia X. não fazia unicamente performances, tendo trabalhado também com objetos e instalações. Mesmo assim, o investimento na performance ao longo de sua carreira lhe rendeu o título de artista performática (ou *performer*). Lançar uma luz sobre o histórico da performance como meio de expressão artístico pode ajudar a compreender a primeira e contínua intenção transgressora de Márcia X.

Segundo a historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg (2006), em seu livro que se pretende uma referência no campo dos estudos da performance⁸⁷, a arte performática se insere em uma linhagem de produção de atos diversificados conectando literatura, dança, poesia, teatro, improvisações, e agitação política, remontando aos manifestos futuristas italianos e aos dadaístas e surrealistas parisienses. Enquanto recusa aos padrões convencionais para a arte em vigor, as demonstrações ao vivo e públicas ganhavam a força de ato artístico próximo dos espectadores ao mesmo tempo em que impediam a “mercantilização” da arte. Se um objeto de arte é altamente vendável, e portanto distante do público mais amplo que se quer atingir, uma vez que ele circula entre *marchands* e colecionadores, o ato artístico transforma-se em algo imune ao mercado de venda de obras de arte ao mesmo tempo em que aproxima o artista do seu

⁸⁷ A obra “A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente” é uma versão revista e ampliada do livro *Performance: Live Art 1909 to the present* publicado em 1979 e considerado a primeira publicação sobre arte performática. Na publicação Caderno VideoBrasil dedicada à performance, João Paulo Leite elabora uma cronologia das produções performáticas e indica o livro de Goldberg como a “primeira história da performance”. A cronologia da publicação do Sesc de São Paulo encontra-se disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060712_125717_Cronologia_Perf_CadernoVB_P.pdf. Data da consulta: 2.10.08.

público. Segundo Goldberg, tais vantagens foram excepcionalmente consideradas por grupos de artistas preocupados com as relações entre arte e sociedade; arte e política, principalmente no que diz respeito ao lugar da obra de arte na sociedade e da aproximação entre a arte e a vida das pessoas. Em um sentido mais geral, tais artistas lideraram ao longo do século XX o processo de ruptura com as tradições artísticas estabelecidas, assumindo uma posição de “vanguarda da vanguarda” (idem:VII).

Assim como dadaístas e surrealistas, a arte conceitual da década de 1970 ocupou-se intensamente do debate em torno do estatuto da obra de arte, insistindo na máxima de que as idéias eram mais importantes que o produto final. Era preciso, portanto, manter a independência da obra/idéia artística em relação ao mercado, impedindo que ela fosse avaliada por seu valor monetário. Nesse período a performance passou a ser reconhecida como meio de expressão artística independente, e foi amplamente utilizada por artistas conceituais interessados na ênfase no corpo como “meio” de veiculação de idéias.

Entretanto, Goldberg ressalta que a animação com a performance como rota de fuga à fetichização da arte durou pouco tempo: diante das crises econômicas mundiais e das transformações políticas em curso durante a década de 1970, “o entusiasmo pela transformação social e pela emancipação [foi] consideravelmente sufocado” (idem:144). Entre os jovens artistas formados na arte conceitual, as transformações econômicas e sociais acarretaram tanto a revisão do “cerebralismo” da produção conceitual quanto uma reação aos grandes espetáculos de música pop. Ainda que a intenção expressa da arte conceitual fosse a redução do “elemento de alienação entre o *performer* e o espectador” através do compartilhamento da ação num tempo e espaço comuns (idem:142), muitas obras tendiam a pura abstração já que “raramente se tentava criar uma impressão visual mais abrangente, ou dar pistas para a compreensão da obra através do uso de objetos ou de elementos narrativos” (idem:143). Por outro lado, as imagens espetacularizadas dos ídolos da música *pop* eram cada vez mais conhecidas e carregavam uma mensagem cultural de rebeldia referida às letras das músicas e aos elementos visuais. A relação com o comércio de arte também mudou: “a instituição da galeria, outrora rejeitada por sua exploração dos artistas, foi reafirmada como um conveniente mercado para a produção artística” (idem:144).

Na história da performance delineada por Goldberg, a intenção de questionamento do lugar da arte na vida social aparece como ponto fundamental para a

adoção desse modo de fazer artístico. A ruptura da produção artística da década de 1970 em relação ao expressionismo abstrato “apolítico” (idem:134) das décadas de 1950-60, assim como as transformações posteriores dos artistas “*pop*” na virada para os anos de 1980 são indícios de que a arte de performance sempre teve seu desenvolvimento associado a momentos de transformação na história dos movimentos artísticos. No início dos anos de 1980, momento de estréia de Márcia X., não somente o contexto adverso de revalorização da pintura, mas também o histórico recente da performance pesavam sobre os artistas que escolhiam tal meio de expressão. Cláudia Saldanha, crítica de arte e curadora da exposição retrospectiva “Márcia X. Revista”, realizada no Paço Imperial do Rio de Janeiro em 2005, comenta, em conversa com crítico do Jornal do Brasil: “Márcia despontou em plenos anos 80, época em que a palavra performance estava desgastada, graças ao uso excessivo do recurso nos anos 60 e 70”⁸⁸. Podemos considerar que este desgaste se relaciona com as inúmeras produções performáticas realizadas em âmbito mais geral levantadas por Goldberg, que tendiam tanto à crítica da valorização comercial da produção artística, quanto à apropriação dos instrumentos da economia de mercado. Este “contraste” entre posições em relação ao mercado vinculava-se ainda às diferentes maneiras encontradas pelos artistas para lidar com a expansão dos meios de comunicação e consumo de massa, assim como com a tensão permanente entre a alta cultura representada pelas artes plásticas (as Belas Artes) e a cultura popular. Os artistas responsáveis pelo retorno da pintura no início da década de 1980 forjaram suas carreiras de sucesso em harmonia com a mídia, recebendo a alcunha de “artistas-celebridades”, ao mesmo tempo em que ajudavam a consolidar um mercado de bens de alta cultura. Aqueles que optaram pela via da performance estabeleceram um diálogo multifacetado com os meios de comunicação e com o consumo de bens culturais: educados com altas doses de televisão, filmes “pastelões” ou “B” e *rock’n’roll*, estes artistas realizaram trabalhos misturando todas essas referências. Em alguns sobressai o tom de denúncia da dominação da mídia e do consumo de massa que frequentemente “homogeneízam” diferentes manifestações culturais, e em outros é simplesmente celebratório de um estilo de vida. Para Goldberg, a característica mais marcante dessa

⁸⁸ A conversa foi reproduzida na crítica “Vestígios da irreverência” assinada por B.T. e publicada no Caderno B do Jornal do Brasil em 12.11.05. Versão online disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/11/11/jorcab20051111002.html>. Consultado em 2.10.08.

geração é a capacidade de fazer convergir as duas “interpretações” em um mesmo trabalho, combinando ainda muito humor e sarcasmo.

A obra de Márcia X. se inscreve nessa linhagem que simultaneamente questiona e desfruta de elementos da cultura de massa. Ao longo de seus mais de vinte anos de produção, a artista travou um diálogo intenso tanto com as linguagens da televisão e da idéia de comunicação midiática, como também se apropriou de elementos da cultura popular, principalmente de seus objetos de consumo. Da mesma forma, o humor se fez presente nos gestos exagerados, nos figurinos utilizados e nas paródias características de materialização de metáforas. Outra “herança” dos experimentalismos da performance foi a discussão sobre a obra de arte na sociedade, a relação entre arte e consumo, e o papel do artista como produtor de bens culturais. Para o crítico Ricardo Basbaum (2003), tais discussões são pontos norteadores em suas primeiras performances.

Em “Cozinhar-te” (1980), trabalho de estréia de Márcia X., a instalação-performance de uma cozinha no espaço do Salão Nacional de Artes Plásticas afinava-se com o grande eixo de aproximação entre arte e vida, recriando, nas palavras da artista, a “cozinha de nossa casa – espaço comunitário-afetivo, onde se preparavam comidas — idéias — fomes” (Legenda de “Cozinhar-te”). Já em “Chuva de Dinheiro” (1983), a discussão sobre o valor monetário da obra é provocada:

Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui (Basbaum, 2003:51).



Márcia X. e Ana Cavalcanti caracterizadas para a performance *Chuva de dinheiro*⁸⁹



Cédula recolhida por um transeunte durante a performance *Chuva de Dinheiro*⁹⁰

Se obras de arte são valorizadas na passagem pelo circuito que converte valor estético em financeiro, as notas “obras de arte” de “Chuva de dinheiro” são enviadas diretamente ao público passante, “transgredindo os mecanismos de intermediação do circuito de arte (que valoriza os trabalhos na medida em que os retém, forçando sua circulação por caminhos institucionalizados)” (idem:51).

A problematização do circuito artístico através do “enxugamento” do percurso entre produção e recepção da arte também aparece na performance “Exposição de Ícones do Gênero Humano” (1988). Nesta, o público era transformado em obra de arte através da estratégia de exibição do registro de suas imagens. Para a captação dos participantes do evento, Márcia X. elaborou a seguinte “chamada”:

Convite extensivo a artistas e habitués (*marchands*, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante (apud Basbaum, 2003:55).

A intenção era criar um espaço de exibição comum para os diversos “ícones do gênero humano”, nas palavras de Basbaum, “vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais” (idem:55), cujo centro gravitacional era Márcia X.. A presença de membros de fã-clubes de pessoas famosas – como os membros do fã-clubes

⁸⁹ Imagem retirada da Revista *Polêmica Imagem*. Link: http://www.polemica.uerj.br/pol16/cimagem/p16_art_marcia2.htm. Consultado em 2.10.08.

⁹⁰ Imagem retirada do sítio eletrônico de Márcia X.. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=23>. Consultado em 27.07.07.

oficial da cantora de rádio Marlene – provocava uma comparação entre fãs, evidenciando

diferentes sintomas de uma mesma histeria coletiva que permanentemente assola (em diferentes gradações) o mundo da arte. Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 80, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do ‘artista como celebridade’, isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos *pop-stars* e celebridades do mundo cinema-TV (Basbaum, 2003:55).

Nesta performance, Márcia X. coloca em xeque a “supervalorização da subjetividade do artista” característica do período, nos termos de Thais Rivitti (2007), ao compará-la com a comoção gerada pelas celebridades. Para a historiadora Luana Tvardovskas (2007), a crítica ao circuito de arte encerra “a denúncia da falta de abertura para o ingresso de novos talentos no circuito de arte, ou mais precisamente, do elitismo característico desse universo”. A controversa relação entre artistas, mídia e mercado de arte é retomada, pois utilizam-se os meios de captação de imagens flagrantes – fotografia e filmagem – em consonância com a linguagem televisiva e comunicação de massa para produzir “artistas instantâneos”, revelar a fragilidade do súbito reconhecimento público do artista, e abalar sua “aura” de figura singular.

A performance “Anthenas da Raça” (1985) já apresentava uma possibilidade de leitura “positiva” da relação entre mídia e arte, quando, inspirada na sentença de Ezra Pound (“os artistas são as antenas da raça”), propunha a assemelhação entre as funções comunicadoras dos dois aparatos. Vendedores de antenas e “artistas-antena” reunidos através de “um ritual duplicado das práticas cotidianas de cada uma destas duplas de ‘funcionários’” (Basbaum, 2003:50) estabelecem a conexão entre os propósitos dos divulgadores da comunicação televisiva e daqueles que aproximam vida e arte, unindo ações cotidianas repetitivas (como escovar os dentes) àquelas consideradas “artísticas” (como ler poemas).

O efeito é fulminante: signos de um experimentalismo radical, caros a uma tradição avançada, tornam-se subitamente visíveis e assombrosamente presentes nos vendedores da esquina (camelôs), ao mesmo tempo em que experimentadores avançados se tornam capazes de atualizar uma corrente de links

que se estende de Hugo Ball a Maciunas e subitamente se cristaliza na cidade do Rio de Janeiro (Basbaum, 2003:50).

Ao construir uma ponte entre o trabalho de Márcia X. e os experimentalismos de Hugo Ball e Maciunas, Basbaum introduz a artista numa linhagem de referências que ajudou a consolidar a arte de performance ao longo do século XX. Em sua história da performance, Goldberg destaca a importância de Hugo Ball – pianista e apaixonado por teatro – para o desenvolvimento das atividades dadaístas, principalmente por ter sido um dos fundadores e fomentadores do Cabaré Voltaire, palco de grandes eventos do grupo (idem:45-51). Já George Maciunas, ainda segundo Goldberg, foi o responsável pela produção de uma antologia de obras performáticas de artistas estadunidenses (sediados majoritariamente na cidade de Nova Iorque) do começo dos anos de 1960 que eram reconhecidas publicamente como “happenings”. Maciunas denominou o grupo de artistas de “Fluxus”. Já o termo “happening” foi forjado a partir da performance paradigmática “18 *happenings* em 6 partes” de Allan Kaprow, cujo eixo central era a realização de uma série de eventos fragmentados (compreendendo ações como levantar um braço e permanecer imóvel por dez segundos, ler cartazes com falas aleatórias ou pintar telas não-imprimidas nas paredes) onde o público se deslocava por um espaço determinado, de acordo com a sinalização de uma campainha (idem: 118-120). Kaprow considerava que era preciso “aumentar a responsabilidade do observador”, proposta evidenciada tanto no programa do evento que apresentava os visitantes como membros do elenco, quanto no convite que trazia a seguinte informação: “você se tornará parte dos *happenings*; irá vivenciá-los simultaneamente” (idem:118). Apesar da declaração do artista de que o termo *happening* não tinha sentido, pois deveria apenas indicar “algo de espontâneo, algo que por acaso acontece” (apud Goldberg, 2006:120), todas as obras produzidas depois da performance de Kaprow sob o mesmo signo de indeterminação e “falta de sentido” foram agrupadas pela imprensa sob a designação geral de *happenings* (idem:122). Podemos notar a forte semelhança entre a proposta do “*happening*” e as performances de Márcia X. Em “Exposição de Ícones do Gênero Humano” (1988) a participação do observador é radicalizada, tornando-o, no limite, a própria obra de arte. A semelhança entre os métodos de “captação” de espectadores/participantes também é clara: convidar ao espectador a ser co-autor do espetáculo/evento em questão.

Em artigo supracitado, Fernando Cocchiarale filia o trabalho de Márcia X. à mesma linhagem de artistas mencionados por Ricardo Basbaum, diferenciando sua intenção de ruptura com as convenções formais em torno da arte figurativa:

Voltadas exclusivamente para a radicalização de uma arte em ruptura com a representação mimética clássica, essas vanguardas [do começo do século 20] restringiam sua radicalidade ao campo especializado da investigação plástico-formal, típica da busca pela autonomia da arte. Márcia filia-se a uma outra genealogia: a da tradição inaugurada pelo Dadaísmo (1915-16) e por Marcel Duchamp, desdobrada pelo grupo Fluxus (1962), e, no Brasil, por Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Nelson Leiner e Tunga, dentre outros, cuja ênfase está na atitude e na ação do artista e não somente na produção de objetos. Daí a intensa atividade performática desde o início de sua trajetória (Texto crítico “Uma obra iconoclasta”).

Muitos trabalhos da carreira de Márcia X. dialogam intensamente com essa “bagagem” temática, conceitual e formal acumulada ao longo de um século de arte performática. Em “Triciclage” (1986), esse legado é encarnado, tornado vivo e literal. Nessa performance, Márcia X. e Alex Hamburger invadiram o concerto em homenagem a John Cage pedalando velocípedes. Segundo Basbaum, “a ação foi precisa, pontual; M.X.&A.H. avisavam: ‘estamos atentos, sabemos que as linguagens da arte conquistam sua densidade experimental à custa de disponibilidade invasiva e excessiva, que não espera por permissão oficial’” (idem:49).



Triciclage (1986)⁹¹

⁹¹ Fotografia retirada do sítio eletrônico da artista. Link: Foto Triciclage: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=28>. Data da consulta: 2.10.08.

A invasão e o excesso somente tinham efeito porque se tratava de uma homenagem a John Cage, figura-chave para o revigoramento da arte performática no período após a Segunda Guerra Mundial, quando muitas atividades se concentraram nos Estados Unidos⁹². Goldberg ressalta que as concepções musicais de Cage – concentradas no manifesto “O Futuro da Música” – influenciaram a primeira geração de artistas estadunidenses envolvidos na produção de atividades performáticas, incluindo Allan Kaprow e outros que tiveram a oportunidade de participar do curso de composição de música experimental do “New School for Social Research” de Nova Iorque, ministrado por Cage em meados da década de 1950. Seu experimentalismo musical baseava-se na valorização do ruído como elemento onipresente e fascinante, podendo se tratar do barulho de um caminhão, da chuva ou da estática entre estações de rádio

Cage pretendia ‘apreender e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais’. Incluídos nessa ‘biblioteca de sons’ estavam os efeitos sonoros dos estúdios cinematográficos, que tornariam possível, por exemplo, ‘compor e executar um quarteto para motor a explosão, vento, batimentos cardíacos e deslizamentos de terra’ (Fragmentos do manifesto “O Futuro da Música” apud Goldberg, 2006:113).

Altamente influenciado pelos procedimentos dadaístas e surrealistas de composição, e pelos *ready-made* de Duchamp⁹³, Cage defendia as noções de acaso e indeterminação para a produção de peças musicais com “estruturas rítmicas improvisadas” que apresentariam resultados diferentes dependendo das situações em que fossem executadas:

‘Uma peça musical indeterminada’, escreveu ele, ‘por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é fundamentalmente privada de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções dela serão diferentes. ‘Basicamente,

⁹² Segundo Goldberg, as performances começaram a surgir nos Estados Unidos no final dos anos de 1930, com a chegada dos exilados de guerra europeus. A criação do Black Mountain College, na Carolina do Norte – iniciativa de um grupo de estudantes e professores da escola de artes alemã Bauhaus – foi fundamental na difusão da arte de performance naquele país (idem:111-112). John Cage chegou a ministrar cursos de verão na instituição.

⁹³ Cage recomendava, entre outros estudos: “uma maneira de escrever música: estudar Duchamp” (apud Goldberg, 2006:114).

a indeterminação permitia ‘flexibilidade, mutabilidade, fluência etc.’, e também levava à noção de música não-intencional’ de Cage. Tal música, dizia ele, deixaria mais claro ao ouvinte que a ‘audição da peça é ação própria dele – que a música, por assim dizer, é dele mais que do compositor’ (idem: 114).

A idéia de composição conjunta entre artistas, espectadores e circunstâncias locais parece ter funcionado como uma brecha na obra de Cage, por onde Márcia X. e Alex Hamburger investiram sua “disponibilidade invasiva e excessiva”. A indeterminação e acaso – para Cage, únicos condicionantes para uma ação performática – foram experimentados e administrados pelos artistas, que através da ação de pedalar velocípedes em um palco com pianos, rebatizaram o espetáculo “Winter Music” como “Música para dois velocípedes e pianos” (Basbaum, 2003:49).

No final da década de 1980, Márcia X. começou a trabalhar com objetos, enfatizando suas potencialidades de composição espacial, como ocorre nas instalações “Soap Opera” e “Baby Beef”, ambas de 1988. “Soap Opera” apresenta-se como uma instalação-performance, já que em conjunto com a parede de 3.600 barras de sabão vermelhas e idênticas, um vídeo de 17 minutos é exibido-realizado no local (VI Salão Paulista de Arte Contemporânea). As imagens compilavam “a montagem de uma feira de automóveis, o ensaio de um grupo de rock progressivo e as gravações de ‘SOAP OPERA’, com locuções em italiano, português e inglês, acontecendo simultaneamente no ‘Prédio da Bienal’” (Legenda de “Soap Opera”)⁹⁴. Produzida em conjunto com Aimberê César, os artistas explicam a intenção:

A partir da metáfora ‘soap opera’, que nos EUA são as nossas ‘novelas’, o vídeo cria uma fusão de linguagens artísticas – performance, pintura, coreografia, opera, documentário, etc... – vistos por uma ótica desestabilizadora. Aliados à forma pseudo-ingênua da câmera, os cortes narrativos, cores, texturas, reverberações procuram evidenciar a dualidade acaso X intenção, realidade X realidade eletrônica, gerando 17 minutos de expectativas e inesperados (idem).

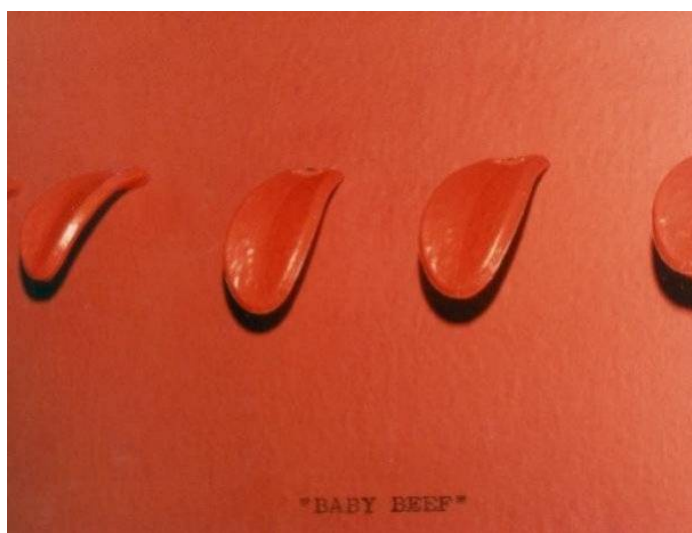
A vídeo-performance retoma a discussão sobre os meios de comunicação massificados, mas ressalta seu potencial enquanto linguagem que ao ser manipulada em

⁹⁴ Legenda de “Soap Opera” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=1&sObra=8&sText=10>. Data da consulta: 27.07.07.

uma direção específica (compor um quadro de imagens aleatórias de outras linguagens artísticas) pode provocar “desestabilização” na maneira de se observar as imagens reproduzidas. Por outro lado, explorando as bases da construção da linguagem áudio-visual, revela-se sua artificialidade. A instalação de milhares de barras de sabão idênticas e vermelhas compõe o impacto da produção (materializada) serial e massificada, e também brinca com o nome da obra, já que “soap” significa “sabão” em inglês. O jogo de cores, o excesso e o humor também são marcas de “Baby Beef” com suas muitas línguas vermelhas distribuídas em paredes também vermelhas. Para Basbaum, as línguas – ou bifes – mostradas àquele que as observa aludem à questão do “gosto”, da materialidade e da pintura, simultaneamente, pois na instalação vê-se a “carnalidade da pintura transformada em *beef* mal-passado, o sublime consumido como um problema de gosto, paladar” (2003:52).



Soap Opera (1988)⁹⁵



Baby Beef (1988)⁹⁶

Basbaum considera que “Soap Opera” e “Baby beef” marcam um momento novo na obra da artista, a apropriação de objetos, mas que entretanto não se estabelece uma ruptura com a linguagem performática, porque ambas poderiam ser consideradas exercícios de “pintura expandida”:

⁹⁵Fotografia retirada do sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=8>. Data da consulta: 27.07.07.

⁹⁶Fotografia retirada do sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=4>. Data da consulta: 27.07.07.

Talvez por [uma] série de injunções, as duas proposições possam ser vistas como exercícios críticos de "pintura expandida", pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (*Pop*) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra através da música” (em Baby a presença dos Mutantes é invocada em um vídeo documental; a ária ‘La Donna é Mobile’ permeia Soap...) (idem:52).

A idéia de “pintura expandida” também circulava entre os artistas que contestavam a arte como uma simples tela pintada característico dos *happenings* e de toda sorte de “arte viva” produzida nos anos de 1960, como lembra Goldberg. Enquanto Maciunas acompanhava os movimentos artísticos estadunidenses, Yves Klein estava na França desenvolvendo suas criações monocromáticas (principalmente baseadas na busca pelo “azul perfeito”) até o trabalho que marcaria sua carreira: *As antropometrias do período Azul*, exibido publicamente em 1960. Nele, os pinceis eram substituídos pelos modelos que pintavam seus corpos (com seu “Azul Internacional Klein”) e marcavam essas impressões de tinta diretamente sobre o papel, ao som de uma orquestra e com os convidados observando (Goldberg, 2006:135-137). No mesmo sentido que para Klein a pintura assim desenvolvida permitia a “experiência imediata” dos corpos na interação com a pintura (idem), Márcia X. procurava construir uma “referência ampliada à questão-pintura” (Basbaum, 2003:53) envolvendo diferentes elementos visuais que enfatizassem a ação, o gesto, a presença do corpo na produção da arte.

É interessante observar que o deslizamento da produção de Márcia X. das atividades performáticas para a dedicação aos objetos na década de 1990 não significará um afastamento da questão corporal como elemento fundamental para a produção artística. O corpo continuará no centro de suas preocupações, mas ele se transforma: deixa de ser o corpo da artista *performer* para ser outros. Nesse percurso, a performance “Lovely Babies” (1992) pode ser interpretada como o trabalho de transição entre visões e usos do corpo, já que nele a artista interage com bonecas motorizadas que ao mesmo tempo em que parecem ter sido seus seios e “pênis” ganham vida própria para realizar movimentos sexualizados. Se antes a relação estava na inserção do corpo da artista na obra como meio de abolir os muros entre arte e vida, a partir de agora a intenção passa a

ser despertar as potências vitais (principalmente sexuais) do corpo, suas forças cinéticas e mecânicas, desmembrá-lo, infantilizá-lo e também torná-lo objeto.

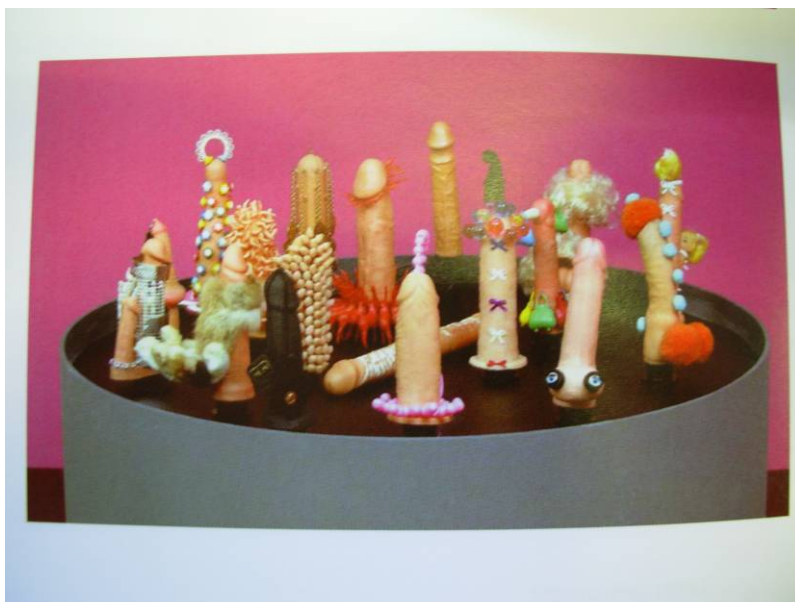
A série “Fabrica Fallus” (1992-2005) e “Kaminhas Sutrinhas” (1995) são seus investimentos mais vigorosos na produção de objetos e também emblemáticos desse novo olhar sobre o corpo. Sobre as obras, Márcia X. comenta:

No princípio dos anos 90, realizei instalações e performances que têm como principal estratégia transformar objetos pornográficos em objetos infantis e objetos infantis em objetos pornográficos, fundindo elementos que estão situados por convenções sociais e códigos morais em posições antagônicas. “Fabrica Fallus” é o nome da série de trabalhos em que utilizo pênis de plástico comprados em *sex shops* acoplados a toda sorte de enfeites femininos, apetrechos infantis e religiosos. Muitas destas peças são dotadas de movimento e som, interagindo com o público. “Os Kaminhas Sutrinhas” é uma instalação composta de 28 caminhas de bonecas dispostas no chão da galeria. Sobre cada uma delas, uma dupla ou trinca de pequenos bonecos se movimenta. Os bonecos foram originalmente projetados para engatinhar; unidos por finíssimos cabos de aço, eles se encaixam uns nos outros e através da movimentação de braços e pernas criam um repertório de ações sexualizadas (Texto crítico da artista “Márcia por Márcia”⁹⁷).

⁹⁷ Texto crítico disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>. Data da consulta: 27.07.08.



Kaminhas Sutrinhas (1995)⁹⁸



Fabrica Fallus (1992-2005)⁹⁹

Nesses trabalhos, a artista explora as temáticas da sexualidade, infância e religião através do embaralhamento e da mistura entre os diferentes elementos. Bonequinhas infantis são desprovidas de suas funções lúdicas e condicionadas a agir como máquinas sexuais, assim como vibradores elétricos são acoplados a diversas parafernálias infantis, femininas, coloridas e divertidas. Estes últimos também são

⁹⁸ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=18>. Data da consulta: 27.07.07.

⁹⁹ Fotografia retirada do catálogo do Evento Multidisciplinar Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo (2005), acervo pessoal.

“sacralizados” seja através da fixação de medalhinhas, de pequenas frases como “Deus é amor”, ou mesmo da sua disposição em um espaço em destaque sugerindo uma analogia com as imagens religiosas. Uma “estratégia de desregramento”, como indicou o crítico Luiz Camillo Osório, que como efeito provoca, instiga e gera reações apaixonadas, mas nunca indiferença¹⁰⁰:

Os Kaminhas Sutrinhas de 1995, Reino Animal de 2000 e Fiu-Fiu de 1996 merecem destaque. Podemos ver aí uma espécie singular de performance em que elementos surrealistas, *pop* e cinéticos se combinam, revelando um erotismo bizarro e muito humor. A sala repleta com objetos pornográficos é um tanto exagerada, mas a contenção, por sua vez, não poderia ser exigida desse tipo de trabalho (texto crítico “Márcia X. Revista”).

O deslocamento realizado pela artista altera os sentidos habituais das coisas de uma maneira semelhante àquela realizada por Marcel Duchamp, com seus *ready-made*, e depois pelos surrealistas. Celia Rabinovitch destaca que André Breton, em seu texto “A Crise do Objeto”, propunha que os objetos fossem considerados em suas infinitas potencialidades latentes sempre renovadas de acordo com as transformações que sofressem (2004). A autora comenta que esta crise surrealista do objeto elaborada formalmente por Breton foi, na verdade, precipitada pelas atividades dadaístas de Duchamp, desviando objetos produzidos em escala industrial de seus contextos ordinários para colocá-los em galerias e museus. Com isso, permitia-se que os objetos “se tornassem veículos para a imaginação, impregnando-os de significância indefinida” (Idem: 173).

A utilização de materiais banais é uma característica marcante na obra de Márcia X., e que também a aproxima dos *ready-made* de Duchamp. Os penduricalhos baratos, coloridos, artificiais, comprados no Saara, área de comércio popular da cidade do Rio de Janeiro, – “paraíso do *kitsch*”, nas palavras da artista – ajudam a compor um repertório ao mesmo tempo diferente daquele normalmente executado por artistas plásticos “mais ‘sérios’”, mas também aproxima sua obra do público em geral, como lembra a crítica Ana Teresa Reynaud¹⁰¹. “O trabalho de Márcia X. é pop e popular”, porque ele atinge

¹⁰⁰ Texto crítico originalmente publicado no Jornal *O Globo* e disponível no sítio eletrônico da artista (s/d). Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=46>. Data da consulta: 27.07.07.

¹⁰¹ Texto crítico “Sem título” retirado do sítio eletrônico da artista. Disponível em: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=32>. Data da consulta: 27.07.07.

desde as crianças e as velinhas até “o povão do centro e dos subúrbios ao lado de garotões e garotonas bem informados da zona sul” (idem). Seu trabalho dialoga e se apropria de elementos da cultura popular, menos em seu sentido tradicional do que propriamente àquele vinculado ao consumo de massa, dos materiais banalizados do uso cotidiano. Em matéria do *Jornal da Unicamp*¹⁰², Luana Tvardovskas comenta sua pesquisa sobre algumas artistas que trabalham com temáticas relativas à crítica cultural feminista, dentre elas, Márcia X.. Para a historiadora, o uso excessivo desses objetos de consumo combinados com aparatos sexuais brinca com o infantil, e com as relações de gênero, com muita ironia, mas também com agressividade, denunciando a “banalização do desejo na atualidade”.

Para o crítico Sérgio Bessa (1996), além do excesso, a articulação com mecanismos que conferem movimento completam o tom agressivo conferido aos objetos produzidos pela artista. Dando vazão ao movimento como elemento próprio da “fisiologia” do objeto, Márcia X. permite que ele seja experimentado não somente como representante da fluidez de uma forma estética, mas como “um corpo vivo” (idem: 81). Dessa forma, ele se torna livre para causar espanto tanto àqueles que reconhecem a alusão ao movimento sexual¹⁰³, quanto àqueles mais acostumados com o padrão de relacionamento “inerte” entre espectador e obra de arte, pois, “afinal de contas, o que esperamos de um objeto de arte é no mínimo que ele se mantenha estático, impassível ao nosso olhar. Quando os objetos (de arte) começam a se mover, isto possui um efeito desorientador. Eles se tornam ameaçadores, vertiginosos” (idem: 82). O efeito é semelhante àquele obtido pelos objetos surrealistas produzidos com manequins e bonecas: um estranhamento, uma sensação de mistério resultante da confusão entre o que é inanimado e animado simultaneamente (Rabinovitch, 2004).

O período de dedicação aos objetos pode ser visto como uma ruptura com o modo de expressão e com as temáticas características dos seus primeiros trabalhos. Da performance aos objetos, e da discussão do papel social da arte até os tabus da sexualidade, infância e religião, muitas transformações ocorreram. No entanto, observando por outra chave, pode-se perceber que a questão corporal se manteve

¹⁰² *Jornal da Unicamp*, Ed. 403 (4 a 10 de agosto de 2008). “Arte: substantivo feminino” por Luiz Sugimoto. Disponível em:

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju403pag4.html. Consultada em 2.10.08.

¹⁰³ Bessa afirma que “na história das artes plásticas (...) o ‘movimento’ sempre teve uma conotação sexual implícita”, e lembra os trabalhos de Duchamp *Nu descendo a escada* e *Grande Vidro* como exemplos de imagens que ao jogar com o movimento, aludem à sexualidade (idem:82).

vigorosa nos objetos – em sua maioria, corpos dotados de movimento – assim como a relação entre arte e vida, mantida através dos objetos de uso cotidiano, e da discussão das convenções sociais que envolvem a sexualidade, religião e infância.

A partir do ano 2000, Márcia X. volta a dedicar-se à performance, mas sem romper com as questões que vinha trabalhando durante os anos anteriores. Inclusive, os objetos passam a fazer parte das performances, interagindo com a artista e também compondo instalações. Em alguns trabalhos, as ações realizadas alteram os espaços com determinados objetos que depois permanecem em exposição, como no caso de “Desenhando com terços”, apresentado pela primeira vez em 2000:

No trabalho “Desenhando com Terços”, utilizo centenas de terços católicos para construir desenhos de pênis no chão. O público acompanha o desenvolvimento deste processo que só termina quando o chão fica totalmente coberto pelos desenhos. A instalação completa adquire a aparência de uma grande trama abstrata e permanece em exposição (Texto crítico da artista “Márcia por Márcia”).



*Desenhando com terços*¹⁰⁴



Desenhando com terços

Para alguns críticos, “Desenhando com terços” marca uma nova fase na carreira de Márcia X., não somente pela retomada da performance, mas porque, como afirma Luiz Camillo Osório, “de início suas performances são mais irreverentes e ruidosas, aos poucos vão ganhando densidade e contenção” (Texto crítico “Márcia X. Revista”). Esta

¹⁰⁴ As fotos retratam a performance / instalação realizada na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura (sala de jantar em processo de restauro), julho de 2000, consultadas no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>. Data da consulta: 27.07.07.

contenção, entretanto, não diminui o efeito de incômodo resultante dos temas tratados, e “Desenhando com terços” é um bom exemplo disso. Em sua crítica dedicada à performance, Adolfo Montejó Navas¹⁰⁵ ressalta a amplitude de sua ação principalmente em territórios onde o catolicismo monopoliza a moral e as condutas (espirituais, sexuais, sociais). Navas chama a atenção para o fato de que reações “apaixonadas”, sensibilizações, são atributos da obra principalmente porque ela enfatiza, pela “ausência”, a relação entre duas dimensões da experiência humana supostas de serem antagônicas:

(...) o que aqui está à vista é tão importante como o que não está. Seu verdadeiro cerne passa sinuoso entre os batimentos do corpo delatado, construído, e a ideologia também é construída sobre ele. Extremos e extremidades então são colocados como epígonos potenciais. Aqui um objeto simbólico (religioso) recebe um deslocamento estético, estabelece um salto de sentido, e não se trata mais da função e sim da visão (idem).

Através do procedimento de “desenhar” com o objeto religioso, não mais importa sua função, de instrumento para a oração, mas a imagem construída do órgão sexual masculino. Navas lança ainda a analogia entre a construção do pênis feita pela artista e sua construção ideológica anterior, realizada pelos ditames morais religiosos. De uma maneira menos esotérica, Basbaum defende que a performance “arranca de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado” (2003:56). Em “Desenhando com terços”, Márcia X. mantém o princípio de justaposição de elementos contrastantes, mas com menos ironia e mais delicadeza e introspecção. Basbaum descreve sua postura no momento de desenhar os mais de 500 terços como “uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção (...)” (idem:56).

Essa atitude de contenção permeará as novas performances desenvolvidas pela artista, que passa a se aprofundar nas questões da religiosidade assim como se aproxima do universo cotidiano feminino. Como destaca Márcia X., trabalhos como “Desenhando com terços” (2000), “Pancake” (2001), “Ação de Graças” (2002) e “Cair em si” (2002)

¹⁰⁵ Texto crítico do autor “Desenhando com terços” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=15>. Data da consulta: 27.07.07.

compilam uma série de ações corriqueiras que interagem com objetos de uso do dia-a-dia apresentadas de maneira deslocada e repetitiva,

(...) reunindo componentes característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza. Nestes trabalhos, imagens e ações habituais parecem contaminados pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos (Texto crítico da artista “Sobre as performances”¹⁰⁶).

A crítica política e social direta, pública, articulada em discursos e objetos “agressivos”, é substituída por uma atmosfera íntima, difusa e delirante, do não-dito, semelhante às práticas rituais religiosas extáticas. Em “Pancake” (2001), Márcia X. despeja quilos de leite condensado sobre sua cabeça formando uma espécie de “corpo-escultura”, que, para Gisele Freyberger (2004), mistura a idéia de maquiagem e comida, com elementos mais “masculinos”, como a marreta usada pela artista para abrir as latas de leite-condensado. Para Tvardovskas, a transformação de “Pancake” coloca a questão dos limites da beleza no universo feminino, pois se a maquiagem é feita para embelezar, se usada em excesso pode deformar (entrevista 2008).



*Pancake (2001)*¹⁰⁷



Pancake (2001)

¹⁰⁶ Texto crítico disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26>. Data da consulta: 27.07.07.

¹⁰⁷ Fotografias da performance disponível no sítio eletrônica da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1>. Data da consulta: 27.07.07.

Em “Cair em si” e “Ação de Graças”, ações cotidianas são levadas ao limite. Na primeira performance, a repetição da tarefa exige concentração: encher centenas de copinhos de vidro transparente ininterruptamente num mesmo ritmo utilizando uma concha de metal. Segundo Cecília Cotrim¹⁰⁸, a performance provoca primeiramente uma sensação de sonolência, mas depois, diante da iminência de um acidente com os copos “arranjados em pilhas desequilibrantes” e o acelerar sutil da ação, a angústia preenche o espaço, prefigurando o desfecho final: a demolição dos conjuntos de copos provocado pela artista. Assim como, em “Cair em si”, um momento “ápice” leva ao fim o movimento repetido, sugerindo um “acordar”, “Ação de Graças” concentra-se no corpo inerte da artista sobre uma grama verdinha, sonhando, revirando a cabeça de um lado para o outro e com galos nos pés. De repente ela acorda e lava os galos com a água de uma bacia, aludindo ao despertar de um delírio.



Cair em si (2002)¹⁰⁹



Ação de Graças (2002)¹¹⁰

Os componentes visuais das performances dessa nova fase tanto no que diz respeito ao cenário e aos objetos, quanto ao figurino ajudam a criar o universo íntimo feminino examinado detalhadamente por Márcia X.:

O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a

¹⁰⁸ Texto crítico “x-ia-s-mas” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=34>. Data: 27.07.08.

¹⁰⁹ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=24>. Data da consulta: 27.07.07.

¹¹⁰ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=22>. Data da consulta: 27.07.07.

consciência, o sono e o transe religioso (...). Sabão em pó, grama, terços católicos, bacias, são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em “Ação de graças”, levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas (Texto de Márcia X. “Sobre as performances”).

Goldberg destaca que o uso de objetos íntimos e a atmosfera pessoal foram elementos característicos de um grupo de performances produzidas a partir de meados dos anos de 1970, desenvolvendo-se até hoje: as chamadas performances “autobiográficas” (2006). Com conteúdos verdadeiros ou falsos, esses trabalhos eram muito eficazes em estabelecer uma conexão com o público, pois compartilhavam um sentido de intimidade de maneira muito forte. Por esse motivo, muitas artistas mulheres encontraram nessa modalidade de performance um meio para expressar questões ligadas ao universo feminino, constituindo um conjunto de trabalhos freqüentemente chamados de “arte feminista”. Simultaneamente, esses trabalhos autobiográficos eram muito atraídos pela fantasia, as maquinações imaginárias e os sonhos, elementos que conferiam um sentido de individualidade à obra, mas ao mesmo tempo ampliavam o repertório de possibilidades interpretativas. Para a crítica Heloisa Buarque de Holanda (2003), Márcia X. se enquadra na geração de artistas contemporâneas que lidam com o legado feminista, porém, de uma maneira diferente da “investigação das subjetividades femininas”¹¹¹ característica das feministas dos anos de 1970. Essas mulheres não mais vasculham suas questões interiores, buscando compreender quem são, mas voltam-se para o mundo e todos os seus problemas de violência e “desestabilização sócio-cultural”. E é justamente através da fragilidade dos pequenos materiais delicados do cotidiano (bonecas, balas, pérolas, alfinetes etc) que essas artistas irão tratar temas muitas vezes pesados e violentos, promovendo entre outras coisas a “reciclagem de acervos materiais e simbólicos”.

Os últimos trabalhos da carreira de Márcia X. apresentavam novas questões ainda não definidas pela artista e pelos críticos, mas que também parecem marcadas por um sentido “espiritual”. No texto de apresentação da exposição “Márcia X. Revista”

¹¹¹ Artigo publicado na Revista Eletrônica *Labrys, estudos feministas*. Link: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/heloisa1.htm>. Consultado em 2.10.08.

(2005), a curadora Cláudia Saldanha destaca o que considera os momentos mais marcantes da trajetória da artista, recém-falecida. Sobre os últimos trabalhos, comenta:

As últimas performances realizadas por Márcia são introdutórias a uma nova fase, mais espiritual e menos irônica. Em *Alviceleste*, a artista tingiu-se com o azul Klein da caneta tinteiro, meio escrito, meio celeste, integrando assim sua existência terrena, material, a uma instância etérea, celestial. Na última de suas performances – *Cadeira Careca / La Chaise Chauve* – Márcia X. e Ricardo Ventura barbearam uma chaise longue de Le Corbusier nos pilotis do edifício Gustavo Capanema, no centro do Rio

Tentando ler as pistas de obras como “*Alviceleste*” (2003) e “*Cadeira Careca / La Chaise Chauve*” (2004), somos levados a considerar uma reaproximação com trabalhos das vanguardas da performance, como na obra supracitada *As antropometrias do período Azul* de Yves Klein, e da arte-arquitetura de Le Corbusier e da arte surrealista da alemã Meret Oppenheim, criadora da obra *Le Dejeuner en fourrure*¹¹². Por outro lado, a permanência na contenção, o simbolismo religioso das cores azul e branco remetendo ao céu, em “*Alviceleste*”, seguidos pelo preto fúnebre que a artista usa em “*Cadeira Careca*”, quando já estava em tratamento contra um câncer, são elementos que sugerem uma transição para uma abordagem religiosa menos carnal, e mais “espiritual”.

É impossível precisar os novos rumos que Márcia X. tomaria em sua carreira e se estes abordariam, de alguma maneira, questões religiosas ou espirituais. Entretanto, para os críticos de arte, é notável a força que essas temáticas ganham em suas obras, principalmente no que diz respeito às suas relações com os tabus sexuais. Fábio Cypriano¹¹³ e Fernando Cocchiarale sublinham o adicional de incômodo e o potencial corrosivo dessas obras com elementos religiosos. Cocchiarale considera esta uma intenção declarada na obra da artista:

A partir dos anos 90 sua obra passa a investir na demolição sistemática de valores estéticos, éticos e políticos do machismo

¹¹² Na crítica para o Portal BITS MAG, Beth Ferreira afirma que a performance “*Cadeira careca*” é uma homenagem a Le Corbusier e à Meret Oppenheim, criadora da obra *Le Dejeuner en fourrure*, um conjunto de xícara, pires e colher cobertos de pêlo.

¹¹³ Texto “Márcia X. explora possibilidades múltiplas do erotismo” publicada originalmente no Jornal Folha de São Paulo, (s/d). Disponível no sítio eletrônico de Márcia X. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=45>. Data da consulta: 27.07.07.

e da face mais opressiva da instituição religiosa do catolicismo. Isto é, parodiava a sexualidade reduzida por um lado ao consumismo (*Fábrica fallus*, *Kaminhas-sutrinhas*, por exemplo), e, por outro, sua interdição pura e simples (*En nombre del Padre* e *Desenhando com terços*), como valores opressivos da condição feminina (Texto crítico “Uma obra iconoclasta”).

Lúcio Cavalcanti destaca que no cenário das artes plásticas brasileiras de celebração da alegria privilegiada pela pintura, os temas-tabu trabalhados por Márcia X. de maneira direta, ao mesmo tempo violenta e engraçada, ajudaram a fixar uma “estética do mal estar”. Para Sant’Anna e Segantini (2007), os mesmos elementos que incitam o sentimento de “mal-estar” – “humor, estranhamento, sarcasmo e provocação” – configuram uma “estética do grotesco” semelhante à carnavalização da vida pública analisada por Bakhtin. Estas características da obra de Márcia X. assemelham-se aos elementos de provocação, ironia e ambigüidade que, segundo Annateresa Fabris, distinguem os trabalhos de vanguarda, desde dadaístas e surrealistas até as performances do Grupo Fluxus (Fabris apud Amaral, 2008:209). Para ela, o eixo principal de todos esses trabalhos baseava-se em uma intenção transgressora (idem).

Ana Cristina Chiara (2007), em um artigo no qual lança pontes entre o trabalho de Márcia X. e da poeta carioca Ana Cristina Cesar, considera que o sentido “religioso” abordado por ambas as artistas está diretamente conectado com a dimensão física dos corpos, sempre apresentados de forma luminosa, quente, “fragmentada”. O “corpo incandescente” designado pela autora aparece como um suporte para experiências cotidianas que são vividas com intensidade e em excesso, sempre pautadas por um deslocamento da consciência intelectualizada, expulsa para um lugar estrangeiro, e a irrupção do desejo iluminador. Esta força luminosa toma o corpo como uma afecção, febre, inflamação, introduzindo um estado de êxtase ou transe:

Em Márcia X. o excesso de presença reverterá o corpo incandescente em febre sexual, fervor religioso, transe místico, violenta saída de si e entrada num estado em que a zona de virtualidade do corpo paradoxal torna-se uma presença fulgurante, manifestação ectoplástica, despossessão de si (do ego, da consciência) para entrar num estado de intensificação sensorial em favor do corporal, da matéria, da carne, que se manifesta na linguagem (visual, gestual, espacial) pela significância e não pelo sentido (idem: 329).

O “corpo incandescente” especialmente em Márcia X. é morada do êxtase e do fervor religioso, mas de uma maneira invasiva e descontrolada, que não deixa margem para a consciência com suas regras morais e racionalizações. Para Chiara, a devoção e o ritual são elementos das performances da artista que conectam corpo material e espiritual num mesmo jogo místico-erótico, ocupado com o momento, o instante vivido e não com o passado ou o futuro. Tal entrega deliberada ao êxtase configura uma “religiosidade profana e blasfema” (:329) que contraria e desafia o domínio da moral religiosa. Por outro lado, a encenação artística encerra um sentido de liminaridade, de ambigüidade, onde duas ações se dão simultaneamente: o estabelecimento de um distanciamento crítico via transgressão das proibições sexuais, e a imersão no domínio do sagrado que ultrapassa os impedimentos morais, a consciência, traduzindo uma abdicação do sujeito, da individualidade e da subjetividade. Algo análogo a uma “entrega sacrificial, violenta e exaustiva de seu corpo e mente a um ritual de dispêndio, como diria Bataille, de gasto de si mesmo” (idem: 331).

Esta leitura da obra de Márcia X. pela via do sagrado é prefaciada por diversos críticos de arte, mas sem que haja entretanto um desenvolvimeto, como promove Chiara. Com uma obra muito ampla, com temas e linguagens plurais, as interpretações muitas vezes dão pouca ou nenhuma importância ao modo como a relação se estabelece, somente constatando uma intenção geral transgressora como força norteadora. Na seção que segue, apresentaremos algumas aproximações entre as questões gerais trabalhadas pela artista relativas ao corpo, sexualidade, infância, segredo e cotidiano, em relação com a religião e o sagrado.

2. Sobre o sagrado na obra de Márcia X.

O corpo que Márcia X. captura em imagem estática distingue-se daquele (seu) corpo inserido nas performances, não somente pela presença ou ausência evidente de movimento, mas por uma completude assumida ou negada. A artista-*performer* que insere sua figura-imagem na obra, no ato mesmo do “labor-arte”¹¹⁴, desmembra corpos ao representá-los em objetos. Se o corpo da artista aparece completo no jogo ocultamento-revelação (cf. performances “Cellofane Motel Suite” e “Academia PerFORMAnce”) ou ainda purificação (cf. performances “Lavou a alma com Coca-

¹¹⁴ Palavras da artista citadas no texto de Basbaum (2003).

Cola” e “Ação de Graças”), os objetos iconizam verdadeiros processos de dissecação do corpo, à moda surrealista (Moraes, 2002). Línguas, bonecos acéfalos e pênis encontram novos sentidos ao figurarem em contextos distintos do original corpo humano. A ênfase dada ao pênis detona a forte conexão erótica que atravessa a obra da artista.

De indicador da ação sexual, confirmado por seu invariável estado de ereção, o pênis-fetice ganha cores, adereços (inclusive femininos) e, por vezes, formas humanas (braços, olhos). Depois de rumarem à objetificação pelo desmembramento, os pênis são deslocados para a assunção de novas identidades através de sua imiscuição com elementos cuja associação não seria imediata ou até mesmo cogitada.



*Sem título, Série Fábrica Fallus,
(1992-2005)¹¹⁵*

Neste plano, o diálogo com os surrealistas é intenso. Através do mecanismo da colagem, lógica do encontro de “duas realidades distantes em um plano não pertinente” (Max Ernst *apud* Moraes, 2002:44), seria possível desviar “(...) cada objeto de seu sentido, fazendo-o escapar tanto de seu destino quanto de sua identidade previsíveis, a fim de despertá-lo para uma realidade nova e desconhecida” (Moraes, 2002:44). Pênis eretos e medalhas com imagens religiosas poderiam, então, encerrar um encontro surrealista.

Para Bataille, a “alteração” sofrida pela figura humana nas mãos dos artistas é semelhante às modificações corporais verificadas em manifestações sagradas (Moraes, 2002). Tanto na arte quanto nos ritos sacrificiais, “(...) [expressa-se] uma decomposição

¹¹⁵ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link:
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=13>. Data da consulta: 27.07.07.

parcial análoga à dos cadáveres, e ao mesmo tempo a passagem a um estado perfeitamente heterogêneo” (Bataille *apud* Moraes, 2002:164), condição que remete à definição durkheimiana do sagrado. As inúmeras mutilações rituais apresentadas por Bataille “(...) deixam entrever um processo de ‘transfiguração sagrada’ cujo principal traço reside no ‘poder de libertar elementos heterogêneos e de romper a habitual homogeneidade do indivíduo’” (Moraes, 2002:164). A violência, característica desta ruptura, ganha destaque na experiência surrealista onde a desfiguração violenta e terrível do corpo humano sinaliza para a indestrutibilidade do “homem trágico” (Moraes, 2002:152) do pós-guerra. Na obra de Márcia X., no entanto, a violência parece obscurecida sob a forma de marcas corporais (distensões, dilatamentos, corrosões etc) e deslocada para a agência concedida aos objetos. Os pênis de “Fabrica Fallus” liberam agressividade por meio de sua recusa à passividade expressa na movimentação pelo espaço ou até mesmo como reação à presença do espectador (ver obra “Fiu-fiu”, série “Fábrica Fallus”, 1996).

Na abordagem batailliana da “transfiguração sagrada”, a proximidade com a morte não se dá pela trilha da sacralização de um corpo frio e imóvel, mas no ardor do corpo mutilado pelo sacrifício e em seu paroxismo que lança pontes com o erotismo. É neste corpo convulsivo e agoniado que está a “confirmação da vida até na própria morte” (Bataille *apud* Moraes, 2002:53). Não há, neste ponto, espaço para a “escapatória idealista da consciência surreal” bretoniana (Moraes, 2002:154) que procurava refúgio na figura feminina redentora dos males do mundo. Segundo Moraes, ao negar a feminilidade como objeto de adulação e elevação, Bataille a recoloca no contexto real da mutabilidade e a retira do plano ideal que a aprisiona enquanto projeção do belo, do puro ou do sagrado reverente. Da mesma forma, Márcia X. não encara seus pênis (somente) como ícones sagrados: eles são santos, mulheres, brinquedos ou simplesmente máquinas; longe de serem idealizados, ou mitificados, cada nova série de pênis indica uma nova aproximação esdrúxula bloqueando possíveis congelamentos de sentido. Entretanto, isto não impede que a artista reconheça no sexo masculino um potencial criativo e lúdico; a representação da virilidade como força ativa e movedora, como sugere Basbaum (2003).

Os processos de objetificação do corpo humano se dão paralelamente nas artes modernas e no sacrifício para Bataille, e essa redução do corpo à coisa

(...) se opera, em ambos os casos, como negação profunda das relações utilitárias do mundo profano. Princípio da arte e da religião, o consumo inútil realiza-se fora dos ciclos de atividade produtiva, assegurando o *retorno da coisa a uma ordem íntima* que é partilhada por todos os homens (Moraes, 2002:164-165, grifos meus).

O imaginário infantil é tema recorrentemente tratado na obra de Márcia X. e também apresenta pontos de contato com a discussão sobre o sagrado. Seja por meio da manipulação dos brinquedos e objetos mecânicos usados pelas crianças, seja pela criação, em suas performances, de uma atmosfera lúdica no universo cotidiano, remetendo a sonhos, “contos da carochinha”, ingenuidades e perigos (Texto de Márcia “Sobre as Performances”). Quando trabalha com os brinquedos infantis (bonecas, bonecos, caminhas), Márcia observa as potencialidades físicas e mecânicas latentes e as explora por meio de associações imprevistas. A função pedagógica da brincadeira de bonecas de introduzir as meninas no universo feminino maternal é deslocada para uma quase pedagogia sexual – implodida por estar longe da intenção de domesticar a sexualidade. Ao lembrar que corpos territorializam múltiplas potências, a artista desvela sua ambigüidade (androginia, agressividade e sexualidade) e atenta para o caráter fundamentalmente artificial de sua representação.



*Os Kaminhas Sutrinhas (1995)*¹¹⁶

¹¹⁶ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=18>. Data da consulta: 27.07.07.

Brinquedos infantis são objetos úteis, se considerados no que diz respeito à sua finalidade de educação e conformação de uma conduta domesticada para a passagem das crianças ao mundo adulto. Esta passagem, se pensada em termos bataillianos, pode ser caracterizada pelo consumo útil desses objetos, o qual retira as crianças da ordem íntima onde se encontravam anteriormente e as insere no contexto profano das coisas apartadas dos homens e destes entre si (Bataille, 1975). A arte de Márcia X. atenua as funções pedagógicas dos brinquedos revelando-lhes a ambigüidade através de vinculações com sexo e agressividade, por exemplo. Livres da necessidade de consumo útil (adestramento), os objetos infantis instilariam diversas sensações que reconduziriam seus espectadores à esfera mais intensa e íntima de cada um. As imagens, por provocarem um misto de repúdio e atração, poderiam ser pensadas nos termos da “dialética do sagrado” de Roger Caillois na qual a ambigüidade do sagrado retroalimenta-se:

Toda a força que o encarne [o sagrado] tende a dissociar-se: a sua primeira ambigüidade resolve-se em elementos antagônicos e complementares aos quais se refere, respectivamente os sentimentos de respeito e aversão, de desejo e de pavor que a sua natureza essencialmente equívoca inspirava. Mas logo que esses pólos nascem da distensão desta, provocam cada um por seu lado, precisamente na medida em que possuem o caráter do sagrado, as mesmas reações ambivalentes que os tinham feito isolar um do outro (Caillois, 1988:37).

E é do universo infantil que as imagens e memórias mistas de fascínio-pavor preludiam a aproximação com o sagrado na vida adulta. Caillois traça um paralelo entre os sentimentos suscitados pelo fogo, na criança, e pelo sagrado, nos adultos: “mesmo receio de nele se queimar, mesmo desejo de o acender; mesma emoção perante a coisa proibida, mesma crença em que a sua conquista proporciona força e prestígio – ou ferimento e morte em caso de fracasso” (Caillois, 1988:36-37). A negação mesma que reside nas origens latinas da palavra “sagrado” é sintoma de uma relação próxima entre pares de opostos; negações que sucedem afirmações, para Michael Taussig (1997). Nessa interação, há o perigo iminente em ativar a atração e repulsão simultaneamente, algo semelhante à eletricidade (Taussig, 1997:349). Como perigos e poderes que absorvem a subjetividade da criança, fogo e eletricidade despertam o sagrado em seu universo, de forma análoga àquela proposta por Leiris em *Le sacré dans la vie*

quotidienne (Leiris, 1995). O sagrado desperto no cotidiano é o sagrado pessoal de Leiris e deve ser procurado nos

objetos, lugares, circunstâncias que despertam... esta mistura de temor e de apego, esta atitude ambígua que determina a aproximação de uma coisa ao mesmo tempo atraente e perigosa, prestigiosa e rejeitada, esta mistura de respeito, de desejo e de terror que pode passar pelo sinal psicológico do sagrado (Leiris, 1995:102-103, tradução pessoal).

Este sagrado reside, principalmente, nos “fatos mais humildes tomados de empréstimo da vida cotidiana e situados fora do que constitui hoje em dia o sagrado oficial (religião, pátria, moral)” (Leiris, 1995:103, tradução pessoal). E para acessá-lo, Leiris recorre à infância como o tempo das descobertas fascinantes e repulsivas. Sonhos, segredos e revelações marcam profundamente a subjetividade aflita e fascinada pelo extraordinário. Como marcas que subvertem a ordem cotidiana, pequenas ações, coisas e lugares que, antes corriqueiros, porventura se tornassem perigosos e atrativos, permitiriam a entrada em um universo excepcional. A intimidade que repousa nessas ações do cotidiano emerge como sinais que iluminam, também, a experimentação do cotidiano que marca a obra de Márcia X.. Por detrás das obras e as lapidando, há uma busca incessante pela contaminação com os símbolos de um “imaginário social” (expressão da artista em texto comentado a seguir¹¹⁷) condensado em lugares, tanto quanto para Leiris (1995). Pontos de convergência de atração e repugnância, a relevância desses lugares-tabus, como fontes de uma experiência criadora, aparece em Márcia X. quando esta se reporta às suas andanças pelo Saara (área de comércio popular no centro da cidade do Rio de Janeiro):

Comprar materiais no Saara para fazer esculturas, instalações e performances significa me apropriar de aspectos simbólicos destes materiais, combinando objetos, imagens e idéias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino (texto crítico da artista “Natureza Humana”).

Nas incursões pelo centro da cidade, Márcia X. pretendia

¹¹⁷ Texto crítico “Natureza Humana” disponível no sítio eletrônico da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44>. Data da consulta 27.07.07.

Tomar a cidade como uma experiência impregnante, que envolve todos os sentidos, participando do fluxo das multidões e dos objetos [que] leva[m] a refletir a cultura que lhes é própria. Usar elementos tão conhecidos e acessíveis acaba por estabelecer com o público uma relação imediata. O movimento e o som conferem características performáticas aos trabalhos, potencializando esta proximidade (idem).

E, nos trabalhos realizados a partir dos anos 2000, a artista condensa as intenções de expressar suas experiências de cotidiano, sexualidade, religião, vida e morte.



Ação de Graças (2002¹¹⁸)

Em “Ação de Graças” (2002), permanecendo deitada na grama, vestida com uma camisola branca e com os pés enfiados em galos, Márcia X. movimentava a cabeça de um lado para o outro como se oscilasse entre o êxtase e o sofrimento resultante de pesadelos – “réplicas escuras das poluições” (Leiris, 1995:105, tradução pessoal). Os galos nos pés mostram o absurdo de certas associações no universo infantil, tais como o uso de pantufas representando bichos (ver texto crítico da artista “Márcia X. sobre as performances”). Cravejados de pérolas, com coroas nos pés e nas cabeças, os galos, distantes das bacias e colocados nos pés, ilustram os deslocamentos de sentido de ações e objetos que fascinariam a intimidade da vida cotidiana, infantil para Leiris, e ampliada por Márcia X. para o universo feminino. Mesclando imagens que se comunicam com

¹¹⁸ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link: Foto Ação de Graças: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=22>. Data da consulta: 27.07.07.

ambos os universos, Márcia X., ao dar relevo ao papel da experiência na composição de suas obras, evidencia as vivências femininas e infantis no cotidiano. As ações desdobram-se em repetições que revelam a atmosfera de “obsessões”, marca do cotidiano para a artista. Assim como a figura feminina de Márcia X., vestida de branco, em “Cair em si” (2002)

segurando os longuíssimos cabelos castanhos avermelhados com uma das mãos e a pesada concha de metal com a outra, em um vai e vem de gestos [des]controlados da panela aos copinhos, gestos que iam enchendo copinhos de vidro transparentes, daqueles bem simples, arranjados em pilhas desequilibrantes. Mas toda essa monotonia do mesmo gesto repetido, do andar cuidadoso, desenrolava-se rumo à ruptura iminente. A duração sendo atravessada por uma sutil aceleração. Sutil mas quase histérica. Como se um acorde dissonante, ou uma respiração brusca, ou algo em estacato fosse surgir cortando uma palavra demasiadamente longa para o ritmo da poesia (Texto crítico de Cecília Cotrim “x-ia-s-mas”).

Em seguida, a artista recolhe os feixes que prendiam os copos em suas orelhas como brincos, destruindo toda a sua conformação, misturando líquidos derramados e cacos de vidro. Algo de súbito, como um relance, que a desperta de um sonho. E a tomada de consciência, o acordar, dá sinais de revelação.

A obra de Márcia X. é marcada por uma atitude permanente de ultrapassar os limites e lançar pontes entre as esferas da sexualidade, infância, religião e intimidade. Acionando a tremenda força criativa da transgressão (Taussig, 1997), a artista assume os pequenos detalhes da vida íntima como brechas para o conhecimento das fronteiras que cria e reafirma em sua obra. Esta revelação dos segredos da intimidade assemelha-se ao modo como a linguagem era apreendida na infância de Leiris, assim como narra o autor:

Quero falar de certos fatos de linguagem, de palavras ricas em prolongamentos, ou palavras mal ouvidas ou mal lidas que despertam bruscamente um tipo de vertigem no momento em que se percebe que elas não são o que tínhamos acreditado até então. Tais palavras cumpriram muitas vezes, na minha infância, a função de chaves, seja que por sua sonoridade fossem abertas surpreendentes perspectivas, seja que, ao descobrir que as aleijáramos anteriormente, apreendê-las subitamente em sua

integridade fizesse, em alguma medida, *figura de revelação*, como o rasgar súbito de um véu ou a irrupção de alguma verdade (Leiris, 1995:113, tradução pessoal).

De modo análogo ao dos surrealistas, Márcia X. estaria tomando para si a tentativa de representar a transgressão através da elaboração da contradição expressa na imagem (Taussig, 1997). Talvez tocada pela “iluminação profana” que acomete os surrealistas (Benjamim, 1994), a artista desloca os objetos e elementos dos seus contextos originais discordantes para dotá-los de um novo sentido desconcertante. A obra é ativada em seu poder transgressor na tensão conseqüente do encontro de contrários irreconciliáveis: “é neste lugar carregado aberto pela transgressão que encontramos um ritual empoderador e sagrado, causado e causador deste ‘espaço’” (Taussig, 1997:350, tradução pessoal). A transgressão, em chave batailliana, efetua e atualiza a consumição pela chama do sagrado.

A sacralização realizada na transgressão compreende o deslizamento do mundo profano dos interditos para o mundo sagrado de múltiplas possibilidades, marcado pelo extraordinário. A primeira idade do mundo, fértil e desordenada, tal como descreve Caillois, é atualizada a partir da transgressão da festa (Caillois, 1988:103-106). Esta permite traçar uma linha que, deixando a existência humana profana de contenção e esterilidade, conduza à sua infância, tempo da prodigalidade, da fartura e do caos. A “passagem de um estado comum a um estado mais privilegiado, mais cristalino, mais singular” (Leiris, 1995:115, tradução pessoal) é evocada na intimidade da vida cotidiana tanto por Márcia X. quanto por Leiris (1995). A investigação da intimidade, por sua vez, revela e impõe a força distintiva do sagrado:

ao lado dos objetos, dos lugares, dos espetáculos que exerciam sobre nós uma atração tão especial (a atração de tudo que aparece separado do mundo corrente...), eu encontro as circunstâncias, os fatos por assim dizer *imponderáveis*, que me deram a *percepção aguda da existência de um reino distinto*, reservado, sem medida comum com o resto, e separado da massa do profano com [a mesma] crueza ofuscante e insólita ... (Leiris, 1995:112-113, tradução pessoal).

As diferenças entre o cotidiano sobrenatural e mágico de Leiris e os intensos transbordamentos de sexualidade na obra de Márcia X. qualificam o relevo dado por esta à transgressão. O sagrado enquanto “sistema sutil de distinção de minúcias, de

pontos de agulha e de detalhes de etiqueta” (Leiris, 1995:116, tradução pessoal), aflorado na intimidade, é sobredeterminado pela potência criativa da transgressão, encarnada em sacrilégio. A promiscuidade reprimida nas relações entre infância, sexualidade e religião, ao ser materializada por Márcia X., corresponde a um sacrilégio de elementos anteriormente puros.

É nesse sentido que Márcia X. lança mão dos terços católicos para formatá-los em pênis, em “Desenhando com terços”. A performance consiste na atividade de cobrir um determinado espaço com desenhos de pênis formados por terços, que ora se entrecruzam, ora somente se tocam ao serem colocados lado a lado. Na legenda da performance¹¹⁹, salienta-se que o seu tempo de duração depende do tamanho do espaço disponível, chegando a consumir “vários dias (até um mês)”. Durante a performance¹²⁰, a artista permanece em silêncio e seus gestos são contidos, limitando-se a desenrolar os terços emaranhados em montes ou ao redor do pescoço, cortar seus fios para colá-los dois a dois, e em seguida posicioná-los no chão. Como propõe Basbaum (2003), a ação é desempenhada com contenção e se aproxima de uma postura de devoção. A caracterização da artista também contribui para essa interpretação religiosa: cabelos muito compridos e soltos, um camisolão branco que cobre braços e pernas, e os pés descalços. Em seu texto crítico supracitado “Sobre as performances”, Márcia X. afirma que, dentre outras performances, “Desenhando com terços” dialoga com o universo feminino e com elementos da religiosidade brasileira. Sua principal intenção é mostrar comportamentos religiosos associados ao universo feminino contaminados pela obsessão, pesadelo, delírio e êxtase. Em “Desenhando com terços”, o rigor e a repetição da ação aludem menos ao corpo extático ocupado pelo sagrado (incorporado) que ao comportamento padronizado da religião instituída. Sentada sobre os calcanhares e manipulando os terços meticulosamente, Márcia X. se assemelha à devota católica que manipula seu terço em oração. A dedicação física e calculada, durante um longo período e distribuída em um espaço determinado, lembra ainda o sacrifício da devota que sobe os trezentos e oitenta e dois degraus da Igreja de Nossa Senhora da Penha para pagar uma promessa. A postura ascética da *performer* provoca um efeito de contraste quando

¹¹⁹ A legenda de “Desenhando com terços” está disponível em seu sítio eletrônico. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=2&sObra=26&sText=23>. Consultada em 13.05.07.

¹²⁰ Um vídeo com a performance realizada na Casa de Petrópolis - Instituto de Cultura, em julho de 2000, está disponível no site da artista. Link: <http://marciax.uol.com.br/video/desenhando.html>. Consultado em 13.05.07.

se observa isoladamente cada figura formada pelos terços. Isto porque, como ela ressalta, “a extensão do desenho evidenci[a] a abstração resultante da trama” (Legenda de “Desenhando com terços”).



Desenhando com Terços (2000-2003)¹²¹

Dentre os registros da performance “Desenhando com terços”, encontramos a fotografia retirada da mostra “*Erotica – os sentidos na arte*”. Nela os pênis formados por terços são extraídos da trama composta na performance e também subtraídos da atmosfera religiosa criada pela artista¹²². Com isso, produz-se um enquadramento unívoco e que encarna o sacrilégio em uma imagem eficiente:

¹²¹ Fotografia disponível no sítio eletrônico da artista. Link:

<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>. Data da consulta: 27.07.08.

¹²² Destacamos a importância da diferença entre os padrões das imagens produzidas com os terços na performance “Desenhando com terços” e na fotografia exposta no CCBB, mas infelizmente não conseguimos obter maiores informações sobre a escolha da composição do registro fotográfico da performance porque não pudemos acessar o acervo da artista. Sabemos que o fotógrafo responsável pela imagem exposta em “*Erotica*”, Rômulo Fialdini, é “especialista na reprodução de obras de arte” (cf. currículo virtual do fotógrafo que pode ser acessado em <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/102>. Data da consulta: 2.10.08). Tal fato poderia provocar um debate sobre a “autoria” da imagem diante dos níveis de intervenção externa que a imagem da performance teria sofrido. Entretanto, em se tratando de um fotógrafo especializado na reprodução de obras de arte, é provável que o padrão da imagem tenha sido escolhido pela própria artista, o que entretanto não foi possível confirmar.



Contrariando o conceito weberiano de “desencantamento do mundo”, Taussig (1997) defende que o sagrado não é apagado na modernidade. Enquanto um espaço situado de transgressão, o sagrado não desapareceu, mas foi “a si mesmo transgredido” (idem:12). Para Taussig,

Paradoxalmente essa transgressão da transgressão pode ser vista como o último ato sagrado, mas um no qual o sacrilégio se torna o lugar onde o sagrado é mais provável de ser experienciado na modernidade, sacrilégio sendo (...) um espaço carregado de sacralidade negativa caracterizada pelo encontro de extremos em ondas intermináveis de proliferação metonímica (Taussig, 1997:360-361, tradução pessoal).

Como lembra Navas (idem), o ato de desenhar pênis com terços desloca o sentido do objeto de sua função de instrumento para contagem das preces para aquilo que se vê: a forma construída do pênis ereto e ejaculante. A postura contida e devotada de Márcia X. contrasta com as imagens construídas que dissipam protagonismos, acentuando e fundindo terços e falos. A ação implica estabelecer e desestabilizar fronteiras, atenuando as margens e aproximando as distâncias. Assim, o contraste entre a reverência religiosa de Márcia X. e a imagem dos terços fálicos se resolve na sacralização por sacrilégio, já que o objeto religioso encarna a sexualidade que lhe é negada pelas regras morais religiosas e o membro sexual é contaminado pela sacralização (negativa) operada pelo terço.

A polêmica em torno da retirada da obra “Desenhando com terços”, em abril de 2006, da mostra “*Erotica* – os sentidos na arte” provocou um intenso debate a respeito dos limites entre religião e arte, os papéis que ambas desempenham na sociedade, e também como se relacionam com o espaço público. A controvérsia se configurou após uma denúncia policial e reclamações de católicos alegando que a obra de Márcia X. constituiria uma ofensa à sua fé. A imagem retratando os terços católicos em formato de pênis foi objeto de disputa e mobilização pública, sobretudo entre religiosos e artistas, que defenderam a liberdade de expressão contra o argumento de ofensa religiosa.

Na presente dissertação, tomamos primeiramente o caso em torno da retirada de “Desenhando com terços” como uma controvérsia pública, ou seja, um momento de produção e renovação da realidade social (Latour, 2005; Giumbelli, 2002b), tendo como foco as relações entre religião e espaço público. Seguindo-se a análise do episódio, voltamos nossas atenções para a imagem da controvérsia, a partir da qual apresentamos reflexões inspiradas na perspectiva metodológica de Appadurai (1986), que propõe observar as coisas como “atores sociais” que encarnam valores capazes de provocar movimentos e discussões que influenciam e transformam realidades. Partindo da imagem dos terços fálicos emoldurados em “Desenhando com terços”, recusamos qualquer explicação que assumisse a priori uma oposição entre o terço, enquanto objeto sagrado, ao pênis tomado como elemento profano. Em vez disso, investigamos a constituição sagrada do objeto religioso, ressaltando seus diversos sentidos atribuídos no diálogo entre fiéis e prescrições eclesiais. Em seguida, reconduzimos “Desenhando com terços” ao conjunto mais amplo da produção de Márcia X., num esforço duplo de mapear sua trajetória transgressora e também investigar o rendimento das questões religiosas.

Vimos no primeiro capítulo que, ao longo do debate, os argumentos em jogo produziram distanciamentos, demarcações entre as esferas religiosa e artística. A denúncia que inaugurou a controvérsia partiu de religiosos insatisfeitos com a profanação do terço promovida por Márcia X.. Esta iniciativa tinha por objetivo reconduzir seu objeto de devoção ao espaço sagrado da religião. Assim, seria possível controlar seus usos e significados. Por outro lado, os artistas, em nome do direito a

liberdade de expressão, defendiam uma arte livre de todos os interesses, principalmente religiosos. Sua defesa da autonomia da arte se baseava em princípios essenciais e endógenos de produção assim como na desqualificação de qualquer interferência externa. Com isso, tentou-se construir o afastamento e “elevação” do universo artístico para além do que corresponderia o espaço ordinário de atuação da religião, ou seja, promoveu-se a sacralização da arte.

As modalidades de sacralização atualizadas na dinâmica entre artistas e religiosos aludem a um movimento de distinção característico da conceituação durkheimiana do sagrado, enquanto instância que se define pela heterogeneidade em relação ao profano e que o transcende. O mundo ordinário das ações profanadoras é recusado tanto por religiosos quanto por artistas. Os primeiros desejam ver seu objeto sagrado resguardado, cercado de todos os cuidados e proibições que impedem o contato com elementos profanadores, como o sexo, por exemplo. Entre os artistas, a sacralização se dá por meio da elevação da arte como instância produtora de elementos valorosos, por oposição ao que a circunda e pode contaminá-la, nesse caso, a religião.

A sacralização do terço por intocabilidade, proposta pelos religiosos envolvidos na controvérsia, é matizada e problematizada no segundo capítulo, quando vemos que os diversos usos e sentidos atribuídos ao objeto de devoção não se restringem aos limites do universo religioso. As narrativas eclesásticas enfatizam a especialidade do terço principalmente em dois sentidos: por ser uma dádiva de Maria a um santo e manter uma relação de proximidade com a mãe de Jesus; por ser o instrumento para a oração do rosário, através do qual o devoto pode alcançar a santidade. Por outro lado, diversos elementos contribuem para a dissipação de tal especialidade do terço, principalmente os que se referem à sua função acessória, preludiada em sua iconografia: um objeto de devoção que desde as aparições marianas, até a circulação atual, aparece predominantemente disposto em mãos que rezam. Comparados a objetos excepcionais como as relíquias, os terços revelam os principais traços de sua “biografia cultural” (Kopytoff, 1986), os quais ressaltam sua condição banalizada: são objetos produzidos em massa, têm uma finalidade instrumental e agem indiretamente na santificação do devoto. Vimos que os terços sofrem singularizações, mas que são diferentes das revelações sobrenaturais que marcam as trajetórias das relíquias, pois se dão no espaço doméstico pela convivência, por laços familiares ou pela atribuição de poderes especiais contestados em escala mais ampla. Mas mesmo as singularizações realizadas

individualmente não deixam de considerar sua função, já que por mais bonitos, caros e familiares que os terços sejam, eles precisam ser bons instrumentos para contar as preces.

A sacralização do terço católico não se dá pela circunscrição em um espaço distinto e elevado já que aposta em sua circulação e multiplicação. Os movimentos sucessivos de singularização e banalização conformam a “biografia” sagrada do objeto, sem que entretanto ele deixe de ser percebido simultaneamente como um “símbolo eloqüente da fé”, como menciona D. Leocádia, e também um bom instrumento para oração.

A inserção do objeto religioso na trajetória artística de Márcia X. se coaduna com um movimento mais geral, realizado pela artista, de apropriação de elementos religiosos. Através de procedimentos de alteração dos sentidos habituais das coisas e da fusão entre elementos convencionalmente antagônicos, a artista trabalhou as temáticas da religião, sexualidade e infância de modo transgressor configurando uma “estética do mal estar” (cf. texto crítico de Cavalcanti) ou “estética do grotesco” (Sant’Anna e Segantini, 2007). Não somente os temas, mas também sua opção pelas performances e instalações, contribuíram para sua caracterização como uma artista “iconoclasta” (cf. texto crítico de Cocchiarale). Alguns críticos ressaltam que seus trabalhos que tratam diretamente de temáticas religiosas possuem um adicional de incômodo e potencial corrosivo, uma vez que sua abordagem do tema é percebida ora como “demolição sistemática (...) da face opressiva do catolicismo” (cf. Cocchiarale), ora como uma “religiosidade profana e blasfema” que aflora no “corpo incandescente” (Chiara, 2007). Vimos que através desse tratamento transgressivo da religiosidade, a artista também empreende uma sacralização, mas que investe na força sagrada resultante da fricção e ultrapassagem entre opostos puros e impuros; sagrados e profanos (Bataille, 1987; Taussig, 1997). Este sagrado foi despertado por Márcia X. através do desmembramento dos corpos dos bonecos e nos pênis de borracha análogos à “transfiguração sagrada” (Bataille, 1975); nos deslocamentos de sentido que provocavam reações ambíguas de repúdio e atração características da “dialética do sagrado” (Caillois, 1988). No universo íntimo feminino, os deslocamentos de objetos e ações cotidianas provocam o fascínio característico de um sagrado pessoal (Leiris, 1995) que irrompe a partir de ações, coisas e lugares banais que subitamente se tornam perigosos e atrativos. Ao tomar os terços católicos para conformá-los em pênis, em “Desenhando com terços”, Márcia X. atualiza

a transgressão religiosa encarnada em sacrilégio materializando a promiscuidade reprimida nas regras morais religiosas. Afinada com o sagrado moderno experimentado no sacrilégio, Márcia X. contamina os terços fálicos de sacralidade “negativa” (Taussig, 1997).

Enquanto na controvérsia há movimentos de sacralização por separação estrita, recolhimento e elevação, a circulação e os usos dos terços apontam para uma sacralização que combina singularizações e banalizações dentro de uma mesma “biografia” sagrada. Márcia X., por sua vez, propõe uma sacralização dos terços por meio da aproximação de “contrários” puros e impuros que violam seu sentido estritamente religioso e liberam um sagrado na sua qualidade de força.

Em linhas gerais, vimos que as modalidades de sacralização tomam como referência um padrão religioso de produção de regras e distinções que limitam e qualificam um espaço de atuação específico, o da religião. Entretanto, elas transbordam as fronteiras do propriamente religioso e revelam-se sacralizações da arte e na arte, ou mesmo (re)sacralizações do religioso. Este processo é permeado por visões a respeito do lugar da religião na modernidade ao mesmo tempo em que representam implicações no espaço público.

A partir dos argumentos levantados na controvérsia, vimos que os posicionamentos em jogo remetem a ideais de secularização do Estado e espaços públicos. Resumidamente, a aversão aos comportamentos religiosamente motivados na esfera pública se baseia na idéia de que o desenvolvimento de uma civilidade plural somente é possível com a privatização das religiões para o espaço doméstico, para não criar constrangimentos para o Estado ou para os cidadãos com outras crenças. De acordo com Asad (2006), este argumento revela visões específicas sobre o que constitui Estado e religião na modernidade: o primeiro como um arranjo de práticas e princípios atualiza um poder que transcende os indivíduos e que portanto não deseja concorrer com um “poder transcendente” (religioso) paralelo; a religião passa a ser encarada como crenças, princípios abstratos, e menos “regras práticas ligadas a processos específicos de poder e conhecimento” (1993:42) – a religião passa a ser uma “razão privada” (2003:8) incompatível com o espaço público.

Nesse sentido, o processo de espiritualização das religiões acompanha um movimento mais geral de subjetivação do indivíduo moderno, que passa a viver experiências (de tempo, espaço, conhecimento) de modo diferenciado (Asad, 2003).

Para esse indivíduo, as liberdades passam a ser ponto fundamental de sua existência, e a arte, como espaço de livre expressão, torna-se uma instância crucial para o cultivo da subjetivação, a ponto de se tornar um símbolo sagrado na cultura moderna (Asad, 1993).

Os argumentos dos artistas na controvérsia baseavam-se nesse ponto de vista de que a religião deveria recolher-se ao espaço privado para não interferir no que diz respeito à arte, ou ao espaço público dedicado à expressão artística. A privatização da religião atenderia às expectativas modernas de constituição de um espaço público plural livre de pressões das diversas instâncias concorrentes. Mas ao mesmo tempo em que os artistas constroem um nexos negativo entre religião e sociedade, estabelecem um nexos positivo entre arte e sociedade, fundamentado no princípio de que a liberdade artística, e de expressão em geral, é o suporte de uma sociedade realmente democrática. Dessa forma, os artistas defendem a separação e privatização da religião e, simultaneamente, pleiteiam o incentivo à participação da arte na esfera pública. Assim, vemos o apelo moderno pela secularização desdobrar-se em uma tentativa de ocupar um lugar público sagrado, anteriormente religioso.

Por outro lado, a demanda sacralizante dos religiosos contrários à exibição de “Desenhando com terços” também apresenta repercussões no espaço público. Se por um lado, a defesa do terço enquanto objeto sagrado e reservado à fé católica afina-se com o princípio de privatização do religioso, toda a mobilização e atuação dos religiosos engajados na controvérsia corresponde a um movimento mais geral e contra-moderno de “fortalecimento religioso com o avanço sobre esferas não religiosas” (Giumbelli, 2003:195) e conseqüente ocupação dos espaços públicos.

Se na controvérsia a religião aparece como ameaça para o livre funcionamento de instâncias como a arte, e para o espaço público de um modo geral, na discussão sobre os usos e circulação social dos terços católicos, a influência de elementos externos à religião também é considerada perigosa.

Algumas leituras a respeito das conseqüências da modernidade para a religião tendem a confrontar sua lógica de produção de sentidos àquela do consumo, corroborando para o fenômeno de “destraditionalização religiosa” (Oro e Steil, 2003). Desse modo, pode-se explicar o processo de “perda da aura” e banalização dos terços produzidos em massa como reflexos da demanda consumista individual. Entretanto, esta interpretação desconsidera o papel ativo de diferentes instâncias da Igreja Católica na

divulgação da oração em diversas frentes: campanhas paroquiais, atuação de grupos religiosos leigos e incentivo papal com publicação de folhetos, distribuição de terços chegando ainda aos adesivos para automóveis desenhando com terços.

Indicamos que a multiplicação dos terços e rosários incentivada pelos aparatos católicos constituiu uma aposta na ocupação dos espaços públicos, mas que não se dá sem o risco de perda do valor tradicional do objeto. Isto porque como as cópias “atuam” sobre seus originais (Taussig, 1993), aumentar o número de reproduções dos terços nos espaços sociais torna-os vulneráveis ao potencial transformador que outras versões desses objetos possam exercer sobre eles, como no caso dos terços fálicos de Márcia X., que se tornaram o alvo da controvérsia analisada.

Obras de Referência

- ALBERTON, Valério. (1980). *Os Papas e o Rosário*. São Paulo: Ed. Edições Loyola.
- ALVES, Helvécio. (2001). "Santo Rosário. Poderosa arma de eficácia comprovada". *Revista Catolicismo*, maio. Disponível em: <http://www.lepanto.com.br/DCTerco.html> (Consultado em 20.07.08).
- AMARAL, Leila. (2008). "Do espiritual na arte abstrata e na arte do informe em particular". In: Amaral, Leila e Geiger, Amir. (orgs) *In vitro, in vivo, in silício. Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado*. São Paulo: Attar editorial.
- APPADURAI, Arjun. (1986). "Introduction : commodities and the politics of value". In: *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ASAD, Talal. (1993). *Genealogies of religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2003). *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity* . Stanford: Stanford University Press.
- _____. (2006). "Trying to understand French Secularism". In: H. de Vries e L. Sullivan (orgs.). *Political Theologies – public religions in a post-secular world* . Nova Iorque: Fordham University Press.
- BASBAUM, Ricardo. (2003). "X: Percursos de alguém além de equações". *Revista Concinnitas*, n.4: 48-57. Versão online disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060710_143439_EnsMarciaX_CadernoVB1_P.pdf. (Consultado em 2.10.08).
- BATAILLE, Georges. (1975). *A Parte Maldita* (precedida de "A Noção de Despesa"). Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1987) [1957]. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM.
- BENJAMIM, Walter. (1994). *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 7ª edição.
- BESSA, Sérgio. (1996). "X-Rated (duas ou três coisas qu'eu sei dela)". *Revista Item-4*, novembro: 80-83. (também disponível no sítio eletrônico de Márcia X.. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=4>. (Consultado em 27.07.07).
- BÍBLIA SAGRADA. (1997). Niterói: Fecomex. Edição traduzida em português por João Ferreira de Almeida.
- BOFF, Clodovis. (2006). *Mariologia Social. O significado da Virgem para a sociedade*. São Paulo: Paulus.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. (2003). "Novos Tempos". *Revista eletrônica Labrys, estudos feministas*, n. 3. Link: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/heloisa1.htm>. (Consultado em 2.10.08).

- BULHOES, Maria Amélia. (1997). “Arte contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado”. In: M.A. Bulhões e M.L.B. Kern (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed.UFRGS.
- LEITE, João Paulo. (s/d). “Cronologia performances”. *Caderno VideoBrasil* especial performance. São Paulo: Associação Cultural VideoBrasil SESC-SP. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200607/20060712_125717_Cronologia_Perf_CadernoVB_P.pdf (Consultado em 2.10.08).
- CAILLOIS, Roger. (1988). *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- CARRANZA, Brenda. (2004). “Catolicismo em movimento”. Revista *Religião e Sociedade*, 24(1): 124-146.
- _____. (2006). “Catolicismo midiático”. In: F. Teixeira & R. Menezes (orgs.). *As Religiões no Brasil. Continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes.
- CASTRO, Regis; CASTRO, Maísa. (1994). *Terço da libertação*. Campinas: Ed. Raboni, 115ª Edição.
- CATÁLOGO do “Evento Multidisciplinar Corpo na Arte Contemporânea Brasileira”. (2005). Itaú Cultural, São Paulo.
- CATÁLOGO da Exposição “Os 90”. (1999). Paço Imperial e Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro.
- CHIARA, Ana Cristina. (2007). “Ana Cristina Cesar e Márcia X: Ensaio sobre o corpo incandescente”. In: R. Dias, G. Paz e A.L. Oliveira (orgs.). *Arte Brasileira e Filosofia*. Rio de Janeiro: Uapê.
- CHIARELLI, Domingos Tadeu. (2005). “Apresentação”. *Catálogo da Exposição: Erotica - os sentidos na arte* - realizada no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro, RJ - de 20 de fevereiro a 30 de abril de 2006.
- CONCILIUM LEGIONIS MARIAE. (1996). Manual Oficial da Legião de Maria. São Paulo: Senatus do Brasil. Nova Edição Revisada no Brasil. Disponível em: http://www.legiomariae.com/down/MANUAL_LEGIOMARIAE.pdf. (Consultado em 10.10.08).
- COTTIN, Jérôme. (2007). “Art et Christianisme dans l’espace public nouveau dialogue ou traces d’un passe révolu?”. In: *La mystique de l’art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*. Paris: Les Éditions du CERF.
- CUNHA, Leandro. (2003). *A arte de rezar o terço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2ª Edição.
- DABUL, Ligia. (2008). “Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público”. *Horizontes Antropológicos*. v.14 n.29: 257-278.
- DEGRANDIS, Robert; KOSHENINA, Eugene. (2004). *O Rosário cura*. Campinas: Ed. Raboni, 3ª Edição.
- DOMINI, Ancilla. (1984). *Rosário Bíblico*. Belo Horizonte: Ed. Imprensa Oficial, 2ª Edição.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. (1992). “Rushdie et compagnie. Préalables à une anthropologie du blasphème”. *Ethnologie Française*, 22 (3).
- FOUCAULT, Michel. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

- FREYBERGER, Gisele. (2004). "A expressão da feminilidade nas performances contemporâneas". *Territórios e Fronteiras da cena. Revista eletrônica de artes cênicas, cultura e humanidades*, ano 1. Link: <http://www.eca.usp.br/tfc/geral20041/portal.htm>. (Consultado em 1.05.08).
- GEARY, Patrick. (1986). "Sacred commodities: the circulation of medieval relics". In: A. Appadurai. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GELL, Alfred. (1998). "Distributed Person". In: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: University Press.
- GIUMBELLI, Emerson. (2002). *O fim da religião. Dilemas da liberdade religiosa no Brasil e na França*. São Paulo: Attar Editorial.
- _____. (2002b). "Para além do 'trabalho de campo': reflexões supostamente malinowskianas". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 17, no. 48:91-107.
- _____. (2003). "O 'chute na santa': blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil". In: P. Birman (org.), *Religião e Espaço Público*. São Paulo, Attar, pp. 169-199.
- _____. (2008a). "A sacralidade do desencanto: breves notas sobre dois conceitos célebres". In: II Congresso Internacional em Ciências da Religião, Goiânia.
- _____. (2008b). "A modernidade do Cristo Redentor". *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, Vol. 51, no 1, pp. 75 a 105.
- GOLDBERG, RoseLee. (2006). *A arte da performance. Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes.
- HEARTNEY, Eleanor. (2004). "Art et politique religieuse aux États-Unis". *Artpress*, n. 25:101-106.
- JOLLES, André. (1976). "A Legenda". In: *Formas Simples*. São Paulo: Ed. Cultrix. p. 30-59.
- KOPYTOFF, Igor. (1986). "The cultural biography of things : commoditization as process". In: A. Appadurai. *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LATOUR, Bruno. (2005). *Reassembling de Social: An Introduction to Actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LECLERCQ, Henri. (1912). "Sacramentals". *New Advent. The Catholic Encyclopedia*. Vol. 13. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/13292d.htm>. (Consultado em 5.10.08.)
- LEIRIS, Michel. (1995). "Le sacré dans la vie quotidienne". In: Hollier, Denis (org.). *Le Collège de Sociologie*. Paris: Gallimard, p. 94-119.
- _____. (2002). *Espelho de Tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naif.
- MANCILIO, Ferdinando. (2007a). *Rezando o Terço com o Papa*. Aparecida: Ed. Santuário. 2ª Edição.
- _____. (2007b). *A Criança Reza o Terço*. Aparecida: Ed. Santuário

- MARCUS, George & MYERS, Fred. (1995). "The traffic in art and culture: an introduction". In : G. Marcus & F. Myers (ed.). *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press.
- MARIZ, Cecília. (2006). "Catolicismo no Brasil contemporâneo: reavivamento e diversidade". In: F. Teixeira & R. Menezes (orgs.). *As Religiões no Brasil. Continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes.
- MAUSS, Marcel. (1981) [1909]. "A Prece". In: *Ensaio de Sociologia*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2003) [1904]. "Esboço de uma Teoria Geral da Magia". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif.
- MEGALE, Nilza Botelho. (1980). *Cento e sete invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- MORAES, Eliane Robert. (2002). *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras/FAPES.
- NIELSEN, Anne Mark. (2007). "Blasphemy and Freedom of Expression: A Pre-Modern Accommodation of Religion versus a Modern Virtue". Paper for the workshop: *Islam and Secularism* at the conference 'Secularism and Beyond', Dinamarca. Disponível em http://ku.dk/satsning/Religion/sekularism%5Fand%5Fbeyond/pdf/Paper_Nielsen.pdf (Consultado em 14.10.08)
- ORO, Ari & STEIL, Carlos. (2003). "O Comércio e o Consumo de Artigos Religiosos no Espaço Público de Porto Alegre – RS". In: P. Birman (org.), *Religião e Espaço Público*. São Paulo, Attar.
- PADRE JOAOZINHO. (2005). *25 Maneiras de Rezar o Rosário*. São Paulo: Ed. Edições Loyola, 24ª Edição.
- PAPA JOAO PAULO II. (2002). "Carta Apostólica *Rosarium Virginis Mariae*". Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/apost_letters/documents/hf_jp-ii_apl_20021016_rosarium-virginis-mariae_po.html (Consultado em 18.12.07).
- PAPA LEO XIII. (1892). "Carta Encíclica *Magnae Dei Matris*". Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_08091892_magnae-dei-matris_po.html (Consultado em 18.12.07).
- PAPA PAULO VI. (1974). "Exortação Apostólica *Marialis Cultus*". Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19740202_marialis-cultus_po.html (Consultado em 18.12.07).
- PIERUCCI, Antonio Flávio. (1997). "Reencantamento e Dessecularização". *Revista Novos Estudos – CEBRAP*, n.49: 99-117.
- PROMOTÓRIA DO ROSÁRIO. (1938). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Janeiro e maio.
- _____. (1941). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Março e setembro.
- _____. (1942). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Agosto e outubro.

_____. (1944). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Março, maio, junho, julho e outubro.

_____. (1949). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Setembro.

_____. (1950). *Manual do Rosário*. Rio de Janeiro: Promotória do Rosário, 10ª Edição.

_____. (1953). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Maio, julho e agosto.

_____. (1954). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Outubro.

_____. (1956). *Mensageiro do Santo Rosário*. Rio de Janeiro. Abril.

PUBLIC CULTURE. (1989). Vol.2, n. 1. Durham: Duke University Press.

RABINOVITCH, Célia. (2004). *Surrealism and the Sacred*. Boulder: Westview Press.

RIVITTI, Thais. (2007). “Década de 1980: mais algumas observações críticas”. Revista Fórum Permanente, n.7. Data: 05/01/2007. Link: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero7/thaisparaSete>. Consultado em 2.10.08. (Consultado em 27.04.08).

ROBERT, Valérie (org). (2003). *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*. Paris: PIA.

SANT’ANNA, Antonio e SEGANTINI, Karina. (2007). “‘Tomai, comei; isto é meu corpo’: a resistência do grotesco”. *Revista de investigação em artes*. Vol.1, n. 3. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/plasticas/karina-vargas.pdf. (Consultado em 2.10.08).

SCHLESINGER, Hugo; PORTO, Humberto. (1995). “Rosário”. In: Dicionário Enciclopédico das Religiões. Petrópolis: Ed. Vozes. Pp. 2236.

SHOPEN, Gregory. (1998). “Relic”. In: M. Taylor. *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

SOUZA, Juliana Beatriz Almeida. (2001). “Viagens do Rosário entre a Velha Cristandade e o Além-Mar”. *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, 23(2). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000200005 (Consultado em 20.07.08).

TAUSSIG, Michael. (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York/London: Routledge.

_____. (1997). “Transgression”. M. Taylor (org.). *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago: the University of Chicago Press, p. 349-364.

THURSTON, Herbert; e SHIPMAN, Andrew. (2008). "The Rosary". *New Advent. The Catholic Encyclopedia*. Vol. 13. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/13184b.htm> (Consultado em 16.08.08)

TVARDOVSKAS, Luana. (2007). “Na transversal: Três artistas brasileiras”. Revista eletrônica *Labrys, estudos feministas*, n.7. Link:

<http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys11/ecrivaines/luana.htm>. (Consultado em 2.10.08).

VOZES. (2007). *O Santo Rosário*. Petrópolis: Ed. Vozes, 8ª Edição.

WEBER, Max. (1974) [1915]. “Rejeições religiosas do mundo e suas direções”. In: H. Gerth & C. Wright Mills (org.). *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (1978) [1912]. “Religious ethics and the world: sexuality and art”. In: G. Roth & C. Wittich (org.). *Economy and society. An outline of interpretive sociology*. California: University of California Press.

Matérias de Jornais

Correio Brasiliense, 28/04/06. “Censura veta obras eróticas”. Nahima Maciel.

O Dia, 26/05/06. “Cartaz de protesto contra censura a obra de arte”. Da redação.

Extra, 20/04/06. “Quadro polêmico com imagem religiosa é retirado de exposição”. Marcos Pernambuco.

Extra, 24/04/06. “Opus Christi planeja boicote”. Da redação.

Extra, 01/05/06. “Novo protesto no Centro Cultural”. Da redação.

Extra, 26/05/06. “Arte polêmica é reproduzida em cartazes pela cidade”. Da redação.

Folha de S. Paulo, 20/04/06. “Banco proíbe “terço erótico” em exposição”. Talita Figueiredo.

Folha de S. Paulo, 21/04/06. “Camiseta vai expor peça censurada”. Mario César Carvalho.

Folha de S. Paulo, 25/04/06. “Ato é protesto contra censura”. Talita Figueiredo.

Folha de S. Paulo, 3/05/06. “BB cancela a exposição ‘Erotica’ em Brasília”. Mário César Carvalho.

O Globo, 19/04/06. “Imagens com objetos religiosos na mostra ‘Erotica’ causam polêmica no CCBB-RJ”. Marco Antônio Martins.

O Globo, 21/04/06. “Grupo católico quer proibir exibição de obra”. Marcos Pernambuco.

O Globo, 26/05/06. “Obra censurada pelo CCBB ganha as ruas”. Paula Autran.

Fontes eletrônicas

Blog *Opus Christi* – Apostolado Católico: <http://apostoladocatolico.blogspot.com/>

Código Penal Brasileiro (Associação do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro). Disponível em http://www.amperj.org.br/store/legislacao/codigos/cp_DL2848.pdf (Consultado em 10.01.09).

Currículo virtual Rômulo Fialdini. Disponível em <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/102>. (Consultado em 2.10.08).

Site oficial de Márcia X.: www.marciax.uol.com.br

Site de relacionamentos Orkut: www.orkut.com

Site do Canal Contemporâneo: www.canalcontemporaneo.art.br

Site da Galeria de arte “A Gentil Carioca”:
<http://www.agentilcarioca.com.br/indexpor.html>.

Site do Ministério Público: www2.pgr.mpf.gov.br

Site do Superior Tribunal Justiça: www.stj.gov.br

Site do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro: www.tj.rj.gov.br

Site do Vaticano: <http://www.vatican.va/>

Textos eletrônicos

Blog João Ximenes, 25/04/06. “Mais sobre Márcia X. e o Opus Christi”. João Ximenes. Disponível em
<http://oglobo.globo.com/blogs/ximenes/default.asp?a=10&periodo=200604> (Consultado em 27.04.08).

Blog Nadando contra a maré vermelha, 03/05/06. “BB cancela a exposição "Erotica" em Brasília”. Luís Afonso Assumpção. Disponível em <http://la3.blogspot.com/2006/05/bb-cancela-exposio-erotica-em-braslia.html> (Consultado em 02.11.06).

Blog Observatório da censura, 14/05/06. “Manifesto de repúdio. Erguei as mãos... fechais os olhos...”. Anônimo. Disponível em
<http://observatoriodacensura.blogspot.com/> (Consultado em 27.09.06).

Blog Observatório da censura, 15/07/06. “Márcia X – 60 dias de censura no CCBB”. Anônimo. Disponível: <http://observatoriodacensura.blogspot.com/2006/07/mrcia-x-60-dias-da-censura-no-ccbb.html> (Consultado em 27.04.08).

Portal de comunicação do Ministério da Cultura, 25/04/06. “Nota à imprensa. Ministro da Cultura, Gilberto Gil, sobre a retirada da obra da artista Márcia X, da exposição ‘Erótica’, no CCBB do Rio de Janeiro”. Gilberto Gil. Disponível em
<http://www.cultura.gov.br/site/2006/04/24/nota-a-imprensa/> (Consultado em 27.04.07).

Site BITS MAG, s/d. “Erotismo, perversão e religião em pauta na mostra Márcia X Revista”. Beth Ferreira. Disponível em:
http://www.bitsmag.com.br/conteudo/estilo/arte_index.htm (Consultado em 17.03.08).

Site Canção Nova News, 17/04/06. “Exposição do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro ofende fiéis católicos”. Felipe Aquino. Disponível em
<http://www.cancaonova.com/portal/canais/news2/news.php?id=20010>. (Consultado em 20.01.08)

Site JB Online, 12/11/05. “Vestígios da irreverência”. B.T. Disponível em
<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/11/11/jorcab20051111002.html> (Consultado em 2.10.08).

Site Jornal da Unicamp, Ed. 403 (4 a 10 de agosto de 2008). “Arte: substantivo feminino”, entrevista com Luana Tvardovskas por Luiz Sugimoto. Disponível em

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2008/ju403pag4.html
(Consultado em 2.10.08).

Site Mapa das Artes, 21/04/06. “Carta Aberta” assinada pela Galeria de arte “A Gentil Carioca” com a colaboração de Ricardo Basbaum. Disponível em:
<http://www.mapadasartes.com.br/setoresnn.php?not=1¬id=50> (Consultado em 29.11.06).

Site Márcia X., s/d. Texto crítico “Uma obra iconoclasta”. Fernando Cocchiarale para o Jornal do Brasil. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=30> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Legenda de “Cozinhar-te”. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=25> (Consultado em 13.05.07).

_____. s/d. Legenda de “Soap Opera”. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=1&sObra=8&sText=10> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Texto crítico “Márcia por Márcia”. Márcia X.. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16> (Consultado em 27.07.08).

_____. s/d. Texto crítico “Márcia X. Revista”. Luiz Camillo Osório para o Jornal O Globo. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=46> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Texto crítico “Sem título”. Ana Teresa Reynaud. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=32> (Consultado em 27.07.07).

_____. (out. 2005). Texto crítico “Desenhando com terços”. Adolfo Navas. Disponível em <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=15> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Texto crítico “Sobre as performances”. Márcia X.. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26> (Consultado em 27.07.07).

_____. (out. 2005). Texto crítico “x-ia-s-mas”. Cecília Cotrim. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=34> (Consultado em 27.07.08).

_____. s/d. Texto crítico “Márcia X. explora possibilidades múltiplas do erotismo”. Fábio Cypriano para o Jornal Folha de S. Paulo. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=45> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Texto crítico “Natureza Humana”. Márcia X.. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44> (Consultado em 27.07.07).

_____. s/d. Legenda “Desenhando com terços”. Márcia X.. Disponível em
<http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=2&sObra=26&sText=23> (Consultado em 27.07.07).

Site UOL, 21/04/06. “Caso Márcia X: Museu deveria ser território livre do alcance de qualquer Igreja”. Marcelo Negromonte. Disponível em
<http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2006/04/21/ult988u607.jhtm> (Consultado em 6.04.06).

Imagens

“Desenhando com terços” (fotografia retirada da mostra “*Erotica – os sentidos na arte*”): <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/marcia.jpg>. (Consultado em 9.01.09)

Obra “Sem título” de Alfredo Nicolaiewski:
<http://www.artewebbrasil.com.br/artistasconvidados/Alfredo/imagemabertura.jpg>.
(Consultado em 9.01.09)

“Senhora com o menino, São Domingos e o mistério do Rosário” (1596-1598) de Guido Reni: http://commons.wikimedia.org/wiki/image:guido_rene_057.jpg. (Consultado em 20.11.08).

Imagem “ensinando a rezar o terço”: <http://diadosanto.com/rezarterco.html> (Consultada em 20.11.08).

Aparição de N. Sra. de Lourdes: <http://www.iaw.on.ca/~ppchurch/page01.htm>
(Consultada em 20.11.08).

Aparição de N. Sra. de Fátima: <http://marydances.blogspot.com/2008/05/our-lady-of-fatimapray-for-us.html> (Consultada em 20.11.08).

Fotografia de mulheres iraquianas rezando:
http://dirigenosdomine.blogspot.com/2008_10_01_archive.html (Consultada em 20.11.08).

Fotografia de uma relíquia de Santo Agostinho: <http://wdtprs.com/blog/2007/08/sabine-relics-of-st-augustine-and-st-monica/> (Consultada em 20.11.08)

Fotografia de uma relíquia de Santa Catarina de Labouré:
<http://flickr.com/photos/54536166@N00/413312033> (Consultada em 20.11.08).

Terço de plástico: <http://www.rosarymarket.com/170.htm> (Consultada em 20.11.08).

Terço de bijouteria: <http://marthamayko.com/?cat=3> (Consultada em 20.11.08).

Adesivo do terço da Virgem Maria:
https://ssl937.websiteseuro.com/vialumina/produtos_descricao.asp?nome=Adesivo_Terco_C3%A7o_c/_Nossa_Senhora&codigo_departamento=24&codigo_produto=588&lang=pt_BR (Consultada em 20.11.08)

Adesivo do terço de N. Sra. Aparecida:
http://www.shopping.clickgratis.com.br/tp_adesivo-terco-nossa-senhora-plotado-cod-087-letto_cp_77507841.html (Consultada em 20.11.08).

Adesivo do terço de Jesus Cristo:
<http://www.misericordia.org.br/catalogo/index.php?cPath=8> (Consultada em 20.11.08).

Fotografia da performance “Chuva de Dinheiro”:
http://www.polemica.uerj.br/pol16/cimagem/p16_art_marcia2.htm (Consultado em 2.10.08).

Fotografia da performance “Chuva de Dinheiro”:
<http://marciacx.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=23> (Consultado em 27.07.07).

Fotografia da performance “Tricyclage”:
<http://marciacx.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=28> (Consultado em: 2.10.08).

Fotografia de “Soap Opera”:
<http://marciacx.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=8> (Consultado em 27.07.07).

Fotografia de “Baby Beef”: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=4> (Consultado em 27.07.07).

Fotografias de “Kaminhas Sutrinhas”:
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=18> (Consultado em: 27.07.07).

Fotografia do catálogo do Evento Multidisciplinar Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo (2005), acervo pessoal.

Fotografias de “Desenhando com terços”:
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26> (Consultado em 27.07.07).

Fotografias de “Pancake”: <http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=1> (Consultado em 27.07.07).

Fotografias de “Cair em si”:
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=24> (Consultado em 27.07.07).

Fotografias de “Ação de Graças”:
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=22> (Consultado em 27.07.07).

Fotografia de “Sem título” (“Fabrica Fallus”):
<http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&sObra=13> (Consultado em 27.07.07).

Vídeo

Performance “Desenhando com terços” realizada na Casa de Petrópolis – Instituto de Cultura, em julho de 2000: <http://marciax.uol.com.br/video/desenhando.html> (Consultado em 13.05.07).

Biografia artística de Márcia X.¹²³

Márcia Pinheiro de Oliveira era o nome que constava em seu registro civil e o mesmo usado nos primeiros trabalhos, no início dos anos de 1980. Contrariando as principais expectativas de linguagem que privilegiavam a pintura na arte brasileira à época¹²⁴, a artista aposta na performance como expressão do fazer artístico. “Cozinhar-te” (1980) e “Chuva de dinheiro” (1983) foram seus primeiros trabalhos. Propondo a expansão da cozinha como espaço de socialização e de criação de idéias e experiências, “Cozinhar-te” retempera os laços entre arte e o cotidiano ao instalar uma “cozinha viva no espaço do salão”, como destaca Márcia X. em seu texto-legenda¹²⁵ sobre a performance, realizada em colaboração com o grupo Cuidado Louças. Em “Chuva de Dinheiro”, enormes notas de cinco cruzeiros são lançadas do alto de um prédio na esquina entre as Avenidas Rio Branco e Nilo Peçanha por Márcia X. e Ana Cavalcanti.

A segunda metade da década de 1980 foi um período de intensa produção na carreira da artista, especialmente os anos de 1985 e 1988. As performances “Cellofane Motel Suite”, as “Anthenas da Raça”, “Sex Manisse”, “Macambíada Volante” são de 1985, mas sobre estas últimas não encontramos informações detalhadas. Em “Cellofane Motel Suite”, a artista retira uma camada de “não roupa” de plástico preto que vestia sobre uma outra camada de “não-roupa” de plástico, desta vez transparente. Vestida, porém à mostra, Márcia Pinheiro, noticiada nos jornais da cidade, é criticada por uma estilista de mesmo nome que o seu. Esta declara que enquanto dedica-se a vestir as pessoas, a outra (a artista *performer*) despe-se. Para não ser confundida com a estilista, Márcia agrega o “X” ao nome. Inspirados na frase de Ezra Pound “os artistas são as antenas da raça”, Márcia X. e seu companheiro Alex Hamburger convidam um casal de vendedores ambulantes de antenas de televisão para compartilhar um palco. Enquanto estes últimos lançam frases de propaganda do seu produto, tais como “estas

¹²³ Esta biografia foi produzida a partir das informações do site oficial da artista (www.marciax.uol.com.br) e do catálogo da Exposição “Os 90” (1999).

¹²⁴ O caráter inovador da proposta performática da artista é apontado principalmente nos textos críticos de Ricardo Basbaum, Sérgio Bessa, Fábio Cypriano, Ana Teresa Reynaud e Fernando Cocchiarale disponíveis no sítio eletrônico oficial da artista. Discutiremos mais detidamente tais referências a respeito da inserção da linguagem performática de Márcia X. no campo artístico brasileiro na segunda seção deste capítulo.

¹²⁵ A legenda de “Cozinhar-te” está disponível em seu sítio eletrônico. Link: <http://marciax.uol.com.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=25>. Consultado em 13 de maio de 2007.

antenas resolverão ruídos de comunicação, você poderá conectar-se sem interferência”¹²⁶, Márcia e Alex realizam atividades variadas que vão desde escovar os dentes até ler textos e poemas. Em 1986, a artista realiza “Triciclage” e “Academia PerFORMAnce”. Na intervenção “Triciclage”, Márcia X. em companhia de Alex Hamburger invade o palco da sala Cecília Meirelles com velocípedes no momento da apresentação do espetáculo musical “Winter Music” de John Cage. “Academia PerFORMAnce” consistiu na ocupação de uma academia de ginástica com o mesmo nome para realizar uma série de atividades corporais repetitivas diferentes daquelas que normalmente ocorrem em academias de ginásticas. As ações são principalmente duas: colocar em funcionamento uma máquina de pintura e espremer laranjas num par de espremedores portáteis colocados como sutiã. Em 1988 são lançadas “Exposição de Ícones do Gênero Humano”, “Baby beef” e “Soap Opera”. “Exposição de Ícones do Gênero Humano” consiste em um evento de dois dias, sendo o primeiro dedicado à recepção dos convidados para o *vernissage* em um espaço cultural sem obras artísticas. Neste dia, todos são fotografados, filmados e convidados a voltar no dia seguinte. Com suas fotos e filmagens expostas no mesmo salão do dia anterior, convidados e artistas surpreendem-se “obras de arte”. “Baby beef” é uma instalação de paredes em vermelho, de onde línguas da mesma cor emergem como se fossem “mostradas” a quem as observa. A partir de um cenário-chave: um muro feito com 3.600 barras de sabão idênticas, “Soap Opera” compila em vídeo diversos *mini* “eventos” ocorrendo simultaneamente em um grande acontecimento artístico (Salão Paulista de Arte Contemporânea).

A partir da década de 1990, a artista se dedica mais intensamente à produção de objetos e instalações, como na série “Fábrica Fallus” desenvolvida até 2005. Pênis de borracha, comprados em *sex shops*, são cobertos por penduricalhos de todos os tipos: medalhas, correntes, espelhos e, ainda, dotados de olhos, braços e perucas que os transformam em *mini* humanos. Em 1992, Márcia X. realiza três performances no evento de poesia “CEP 20.000”, no Espaço Sérgio Porto (Rio de Janeiro). “Rambo/Rimbaud”, “OVIDEO” e “Lovely Babies”. Sobre as duas primeiras não encontramos informações detalhadas, mas em “Lovely Babies” Márcia X. realiza um strip-tease, retirando um roupão de banho e ficando de camisa e cueca com “volumes” por dentro da roupa, simulando seios e pênis. Em seguida, a artista retira esses

¹²⁶ As informações sobre a performance foram retiradas do texto crítico de Basbaum (2003).

“volumes”, que na verdade são bonecas motorizadas, passando a acariciá-las e embalá-las. Com a boneca que sai de sua cueca, Márcia X. sugere a realização de um parto, e logo depois arranca a cabeça da boneca e lança-a em direção à platéia. Enquanto isso, algumas bonecas engatinham no chão, imitando movimentos sexuais.

Em 1995, Márcia realiza a instalação “Kaminhas Sutrinhas” onde pequenos bonecos engatinhadores são atrelados uns aos outros, em séries de dois ou três, dispostos sobre caminhas de bonecas e atravessados por fios que os permitem se movimentar. A insinuação sexual emerge do ritmo e do movimento (para trás e adiante), os quais ativam os bonecos de forma uníssona. Em 1997, a exposição individual “Soberba” compila bonecas femininas, andróginas, eletrônicas e com luzes, assim como pênis motorizados da série “Fabrica Fallus”, que de alguma maneira são arranjados com elementos religiosos (seja no nome, como, por exemplo, “Milagre” – uma boneca com um longo vestido azul, segurando uma coroa, movimenta a língua – ou na associação formal, como no caso de “Imagem” – o conjunto de bonecos articulados e andróginos inspirados nas imagens dos santos barrocos).

No final da década de 1990, Márcia produz a série “Reino Distante” (1998), “Reino dos Céus” (2000) e “Reino Animal” (2000). O primeiro trabalho consiste em um objeto-instalação: duas bonecas são colocadas cada uma dentro de uma “cápsula” vermelha e ambas as cápsulas são dispostas uma de frente para a outra, como em um espelho, sobre uma pequena mesa. Os dois últimos trabalhos são instalações. Em “Reino dos Céus”, diversas caixas com objetos pessoais ocupam o chão e sobre cada uma delas é fixado um passarinho de plástico com coroas de metal sobre suas cabeças. De cada coroa saem duas correntes de metal conectadas às outras coroas dos outros pássaros, formando uma rede entre as caixas. No último trabalho da série, bonecas Barbie nuas são colocadas sobre gatinhas de pelúcia conectadas em um mecanismo elétrico que, ao ser acionado, move circularmente os rabos das gatinhas entre as pernas abertas das bonecas.

A partir do ano 2000, Márcia X. retoma as abordagens performáticas, conjugada com a produção de peças e instalações. Em julho deste ano, realiza-se pela primeira vez a instalação-performance “Desenhando com terços” no Instituto de Cultura – Casa de Petrópolis. A obra consiste na ação repetitiva de preencher todo o chão de uma sala vazia dispondo terços em formato de pênis. Márcia X., vestida com uma camisola branca, desenvolve a atividade com muita concentração, levando bastante tempo para

tecer a trama de falos entrecruzados. Em 2001, Márcia X. e Ricardo Ventura, seu companheiro, promovem “Orlândia”, um evento que ocupa uma casa em obras com peças, instalações e performances de diversos artistas, curadores e críticos de arte. Uma segunda versão, “Nova Orlândia” é produzida no mesmo ano. A terceira e última versão do evento – “Grande Orlândia, Artistas Abaixo da Linha Vermelha” – é organizada em 2003. Em “Orlândia”, Márcia realiza a performance “Pancake”. Dentro de uma bacia grande de alumínio e vestida de branco, despeja sobre a própria cabeça 30 quilos de “leite moça” e, em seguida, 10 quilos de confeito colorido.

Quatro performances/instalações são produzidas em 2002: “Ação de Graças”, “Cair em si”, “Complexo de Alemão” e “Ex-Machina”. Em uma sala coberta por um gramado verde, Márcia deitada, de camisola branca e os pés “vestidos” com dois galos cobertos de pérolas e ostentando coroas, somente movimenta a cabeça. Na outra extremidade da sala, uma bacia de alumínio contendo um líquido branco perolado a aguarda. Finalmente, a artista se levanta e lava os pés com a substância perolada que, depois, é jogada sobre os galos. Em “Cair em si”, Márcia X., vestida de branco, repete inúmeras vezes o gesto de encher copinhos de vidro empilhados no chão com um líquido perolado. Ao cabo, a artista coloca em suas orelhas coroas que prendem feixes de correntes ligadas aos copos, e com movimentos sutis puxa os feixes, arruinando o arranjo dos copos, misturando o líquido e os cacos de vidro no chão. As informações sobre as performances “Complexo de Alemão” e “Ex-Machina” não são completas, mas podemos recuperar alguns indícios, principalmente a partir dos registros fotográficos disponíveis no sítio eletrônico de Márcia X.. A primeira foi apresentada no evento Riocenacontemporânea, realizada no Largo da Carioca (cidade do Rio de Janeiro) em parceria com Ricardo Ventura, e consistia no ato de peneirar muitos quilos de farinha de trigo sobre uma mesa, que depois era deslocada, compondo um rastro de farinha. Em “Ex-Machina”, Márcia X. vestida de branco lava terços com sabão em pó em uma espécie de caldeirão elevado em alguns metros do chão. Este é decorado com trouxinhas de pano e terços, sendo cobertos com a grande quantidade de espuma que sai do caldeirão.

Em 2003, Márcia X. realiza “Poralelogramo”, “Alviceleste” e “Lavou a alma com coca-cola”. Novamente em parceria com Ricardo Ventura, Márcia X. peneira 500 quilos de farinha de trigo do alto de um imenso mezanino erguido em um galpão desativado no cais do porto da cidade do Rio de Janeiro. O piso vazado do mezanino –

erguido a uma altura de seis metros – fazia com que a farinha se transformasse em nuvens ao ser despejada de lá. A luz ambiente incidia sobre as nuvens de farinha criando um efeito à parte, até que o material se depositasse no chão, formando um paralelogramo. Em “Alviceleste”, Márcia X. elabora um engenhoso mecanismo de distribuição de tintas azuis – através de funis de vidro, correntes, fios etc – em um espaço previamente pintado de branco. Não somente o ambiente recebe tinta como pingos em tom de azul atingem a artista e sua camisola branca. O efeito imagético interfaceando tons de azul no branco compõe a instalação. Em “Lavou a alma com coca-cola”, Márcia X. permanece deitada por uma hora dentro de um tanque cheio de coca-cola. Sua camisola branca, desta vez com um comprimento de 4 metros, infla na medida em que é penetrada pelo líquido. Na parede, um néon vermelho é fixado com a frase que nomeia a performance. Após o banho, a coca-cola é recolhida do tanque e engarrafada, permanecendo no local.

Em seu último trabalho, Cadeira Careca / Le Chaise Chouve (2004), Márcia X. pretendia homenagear a inspiração do arquiteto e artista plástico francês Le Corbusier para construção do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro. Com esse intuito, toma-lhe uma obra como artefato para intervenção. “Chaise Longue Model Nr. B 306”, cadeira projetada por Le Corbusier, tem seus pêlos raspados entre os pilotis que sustentam o Palácio. Márcia X. vestida de negro permanece deitada na cadeira enquanto Ricardo Ventura, trajando jaleco branco, retira cuidadosamente os pêlos da cadeira. Assim, a intervenção despoja a obra de Le Corbusier (em pêlos) e a rebatiza “La Chaise Chauve/A Cadeira Careca”.