



O SAGRADO FEMININO ENTRE HEBREUS E CRISTÃOS: DAS GRANDES DEUSAS À MARIA

Aline Dias da Silveira¹
Universidade Federal de Santa Catarina

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos²
Universidade Federal de Santa Catarina

Janaina de Fátima Zdebsky³
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Esse artigo objetiva compreender como os atributos de antigas divindades femininas, como as deusas do Crescente Fértil na Antiguidade, são presentificados na virgem Maria num processo de longa duração, através de fontes medievais e contemporâneas. Nos mitos e no imaginário do Antigo Oriente Próximo, as deusas-mãe, como Inanna, estão ligadas aos atributos de guerreiras, à sexualidade, à fertilidade e ao combate, em que passaram por diversas formas de marginalização com o culto à Iahweh. Entretanto, parte de seus atributos são restaurados na imagem da virgem Maria, no que diz respeito à crença num sagrado e divino feminino e nos aspectos de fertilidade, maternidade e guerreira. Para perceber a sobrevivência de tais atributos na mãe de Jesus, iremos analisar as “Cantigas de Santa Maria” (sec. XIII), o livro “As Brumas de Avalon” (1989) e o filme “Io sono con te” (2010). Utilizando como subsídio teórico e metodológico, em uma análise de longa duração, os conceitos de “cultura de presença” de Hans Ulrich Gumbrecht; “alegoria” de Walter Benjamin e “anacronismo” de Georges Didi-Huberman, pretendemos demonstrar nas imagens de Maria (nas referidas fontes) a presença dos atributos das deusas antigas, o que permite entender Maria como a própria deusa.

Palavras-chave: Deusas; Virgem Maria; Mitos.

THE SACRED FEMALE BETWEEN HEBREWS AND CHRISTIANS: FROM THE GREAT GODS TO MARY

Abstract: This article aims to understand how the attributes of ancient female deities, such as the goddesses of the Fertile Crescent in antiquity, are identified in the virgin Mary in a long process, through medieval and contemporary sources. In the myths and imaginary of the ancient Near East, the mother goddesses, like Inanna, are linked to the attributes of warriors, sexuality, fertility and combat, in which they have gone through various forms of marginalization with the worship of Yahweh. However, part of her attributes are restored in the image of the virgin Mary, in regard to belief in a sacred and divine feminine and in the aspects of fertility, motherhood and warrior. In order to understand the survival of these attributes in the mother of Jesus, we will analyze the "Cantigas de Santa Maria" (13th century), the book "The Mists of Avalon" (1989) and the movie "Io sono con te". Using as a theoretical and methodological subsidy, in a long-term analysis, the concepts of "presence culture" of Hans Ulrich Gumbrecht; "Allegory" of Walter Benjamin and "anachronism" of Georges Didi-Huberman, we intend to demonstrate in the images of Mary (in those sources) the presence of the attributes of the ancient goddesses, which allows to understand Maria as the goddess herself.

Keywords: Goddesses; Virgin Mary; Myths.

¹ E-mail: aline.d.s@ufsc.br.

² E-mail: rodoxbastos@gmail.com.

³ E-mail: janazdebskyi@gmail.com.

Introdução

[...] Morgana seguiu a jovem para dentro da pequena capela lateral. Havia flores, braçadas de botões de flor de macieira diante da estátua de uma mulher com um véu, coroada por um halo de luz e em seus braços ela carregava uma criança Morgana respirou, trêmula e baixou a cabeça diante da Deusa. A moça contou: - Aqui temos a Mãe de Cristo, Maria Santíssima. Deus é tão grande e terrível que sempre sinto medo diante de Seu altar mas aqui na capela de Maria, nós, que fizemos votos de castidade, podemos considerá-la nossa Mãe também. [...] e Morgana voltou para o interior da capela, inclinou a cabeça e entregando-se afinal, afundou-se sobre os joelhos. - Mãe - murmurou - perdoe-me. Pensei que tinha de fazer o que, agora vejo, pode fazer por si mesma. A Deusa está dentro de nós, sim mas agora sei que está no mundo também, agora e sempre, tanto quanto está em Avalon e no coração dos homens e das mulheres. [...] então, como que compelida, olhou para cima e, como tal vira no altar da antiga irmandade cristã em Avalon, como vira quando o carregara no salão de Arthur, viu uma luz no altar e, nas mãos da Senhora, a sombra, apenas a sombra, de um cálice... Está em Avalon mas está aqui. Está em toda parte. E aqueles que precisam de um sinal neste mundo sempre o verão.⁴

A passagem acima pertence ao quarto volume da série de livros intitulados: “As Brumas de Avalon”, da autora estadunidense Marion Zimmer Bradley, publicado em 1979, tendo também uma versão cinematográfica com o mesmo nome, em que se desenvolve uma trama que contempla o universo de Camelot, Rei Artur, Merlim, além da própria Morgana Le Fay e Avalon, protagonistas de toda narrativa. A referida passagem está contextualizada no momento em que Morgana, personagem que representa a sacerdotisa da deusa, encontra-se num templo cristão, logo após não conseguir retornar a Avalon (local onde foi seu treinamento para sacerdotisa).

Ao entrar na capela e se deparar com uma imagem de Maria, Morgana conseguiu sentir a presença e o poder da deusa, fazendo-a compreender que ela jamais tinha se retirado do meio da humanidade, sempre presente no coração de homens e mulheres, no mundo, da mesma forma como estava (e ainda estaria) em Avalon. Maria era a própria deusa, mas sob a roupagem cristã.

Em outra passagem do livro, através da percepção da personagem de Morgana, ao se deparar com a imagem de Brígida, também é possível perceber uma conexão entre a deusa e Maria, diante da qual, trêmula, baixa a cabeça:

⁴ BRADLEY, Marion Zimmer. **As brumas de Avalon**: o prisioneiro da árvore. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 275-276.

[...] Morgana olhou a imagem de Brígida e sentiu o poder que emanava em grandes ondas, permeando a capela. Inclinou a cabeça. Mas Brígida não é uma santa cristã, pensou, ainda que Patrício assim o pense. Essa é a Deusa como é adorada na Irlanda. E sei disso e mesmo que eles pensem de outra forma estas mulheres conhecem o poder do Imortal. Exila-a, como pode acontecer, não a impedirá de fazer o que tiver que ser feito. A Deusa jamais se retirará do meio da humanidade. E Morgana inclinou a cabeça e sussurrou a primeira prece sincera que jamais dissera em uma igreja cristã.⁵

Essas imagens literárias nas “Brumas de Avalon” nos permitem perceber a expressão de continuidade numa relação de permanências, das personificações e sobrevivências das imagens míticas das deusas antigas (com seus atributos) em Maria. Essa relação se expressa pela forma como essas figuras aparecem nos mitos e narrativas que lhe são atribuídas, mas também pelo vínculo que estabelecem com os humanos que lhes foram devotos e (re)emergem com outras roupagens históricas, conforme seu referente temporal e espacial.

Desta forma, o livro “As Brumas de Avalon” nos possibilitam, mesmo diante das tentativas de apagamento e marginalização das deusas antigas, o contato com imaginário a respeito delas que permanece de forma ressignificada em Maria, uma vez que a obra é um objeto cultural produzidos por humanos.

O próprio contexto da obra de Bradley escrita em 1979 e inserida no período dos movimentos de neopaganismos,⁶ da segunda metade do século XX, permite perceber o entrelaçamento da presença dos atributos das deusas antigas em Maria. Tais movimentos mantêm alguma relação com os movimentos de contracultura, (embora suas vertentes já tivessem sido reintroduzidas e reinterpretadas em séculos anteriores, como o XIX), com o feminismo e

⁵ BRADLEY, Marion Zimmer. Op. Cit., p. 276.

⁶ Entendemos o neopaganismo como o conjunto de práticas, religiosas e espirituais, centradas numa concepção sagrada da Terra, inspirada em religiões pré-cristãs europeias (mas não só); São movimentos religiosos modernos, politeístas, animistas, panteístas, como a Wicca, o Druidismo moderno, o Reconstrucionismo Saxão ou Ásatrú, e o Xamanismo. Tais movimentos, de uma maneira geral, entendem a vida humana em harmonia com os ciclos da Natureza, entendida como “presença” e “expressão” da divindade (ou divindades), além de possuir “um corpo litúrgico” voltado ao movimento do sol ao longo do ano e os ciclos da natureza para celebrações sazonais, por meio de rituais e festivais realizados nas mudanças de estação climática. Ver maiores informações em: CASTRO, Dannyel Teles de. A festa das almas: o culto aos ancestrais no neopaganismo. **Revista Último Andar**, São Paulo, n. 28, p. 125-140, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/29744>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

movimentos ambientais, ao apresentar o protagonismo feminino, na esfera política e sagrada, conectada com a natureza.

O século XX foi caracterizado pelo surgimento de diversos novos movimentos religiosos, tendo em vista que as instituições religiosas tradicionais e suas doutrinações já não respondiam mais aos anseios de muitos sujeitos modernos. Os questionamentos advindos dos movimentos de minorias e da contracultura contribuíram para um cenário de perda de terreno das religiões tradicionais e favorecimento da ascensão de novas espiritualidades, quando os ideais libertários e as cosmovisões dessas religiões demonstraram-se alinhados com o fenômeno da revolução cultural que ocorria naquele momento, se desenvolvendo, principalmente, entre as décadas de 1960 e 1970.⁷

A menor rigidez e dogmatismo das religiões neopagãs, comparadas aos sistemas judaico-cristãos, surgem como uma forte e atrativa opção religiosa para uma geração que vinha questionando a sociedade e as instituições que a apoiavam.⁸ O neopaganismo ao migrar para os Estados Unidos, como a Wicca, por exemplo, além de manter um diálogo cultural com a contracultura, irá ainda manter estreita relação com o feminismo. A Wicca se mostrou para as feministas com enorme potencial para suas causas e enfoque, misturando tradições e ideais, divulgando uma visão da Wicca centrada no feminino, em que fica popularmente conhecida como “Religião da Deusa”.⁹

Desta forma, os objetos culturais produzidos pela sociedade, como a literatura e as produções audiovisuais, tendem a presentificar um imaginário, entendido como um conjunto relacional das imagens, realizações e produções do pensamento humano, inclusive da razão e da própria racionalidade, como pontuou Gilbert Durand.¹⁰ O imaginário é um denominador comum que abarca os procedimentos desse pensamento e da realidade historicamente produzida.

⁷ CASTRO, Dannyel Teles de. Op. Cit.

⁸ Ibidem.

⁹ BEZERRA, Karina Oliveira. **A WICCA NO BRASIL: Adesão e permanência dos adeptos na Região Metropolitana do Recife**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2012.

¹⁰ DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Nesse sentido, a deusa está presente nas imagens de Maria através de seu referente imaginário, sendo veiculada e divulgada por diversos canais de informação e comunicação que irrigam a sociedade através das diversas iconografias (religiosas ou não), nas artes plásticas e visuais (escultura, pinturas etc.), no circuito audiovisual (cinema, novelas, músicas) teatro, literatura e muitos outros. Essa veiculação acompanha a evolução técnico-cultural que assegura a circulação de suas imagens e informações.

É diante desta relação entre deusas antigas e Maria que este artigo pretende compreender como os atributos destas divindades, como as do Crescente Fértil na antiguidade, são presentificados e sobrevivem na virgem Maria. Tais atributos são presentificados em um processo de longa duração e podem ser percebidos em fontes medievais e contemporâneas. Desta forma, iremos analisar as “Cantigas de Santa Maria”¹¹ (sec. XIII), que datam do período medieval e são de autoria de Afonso X, Rei de Castela e Leão; de cenas do filme italiano “Io sono con te” (2010),¹² dirigido por Guido Chiesa e que narra a trajetória de vida da virgem Maria, além, como já demonstramos, de duas passagens do livro “As Brumas de Avalon”¹³ (1989).

Também utilizaremos como fonte os textos bíblicos do primeiro testamento os vestígios arqueológicos, como os relevos encontrados no palácio de Aššurnazirpal II (883-859 a.E.C), na antiga cidade de Nínive e que se encontra no catálogo de fotos e croquis de Austen Henry Layard.¹⁴

Entretanto, ao trabalhar com o sagrado feminino, a existência e repetição de elementos, entre as antigas divindades femininas e Maria, esse trabalho se depara com certos limites, como, por exemplo, demonstrar quando e como a imagem de Ištar, deusa da guerra, chegou à península ibérica no século XIII. Essa articulação se apresenta de forma complicada e complexa para ser feita, principalmente, nos limites espaciais (linhas e páginas) de um artigo.

¹¹AFONSO X. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

¹² CHIESA, Guido. **Io sono con te**. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

¹³ BRADLEY, Marion Zimmer. Op. Cit.

¹⁴ LAYARD, Austen Henry. **The monuments of Nineveh**. London: John Murray, Albemarle Street. 1853. 118 p. Disponível em: <<http://etana.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

Desta forma, para a realização deste trabalho, nossa pretensão é identificar as sobrevivências destas imagens do sagrado feminino na longa duração e, ao mesmo tempo, compreender como tais imagens assumem, por meio da sobrevivência de seus atributos (fecundidade, maternidade, fertilidade, força, guerreira, entre outros) novas “roupagens” históricas, e não o processo de transmissão e circularidade destas imagens. Ou seja, perceber a presença do “Outrora” no “Agora”¹⁵ para formar novas imagens do sagrado feminino, sobretudo com os contornos do contexto histórico no qual esse imaginário sobre o feminino e sagrado (re)surge.

Se ao longo da Pré-História comum a representação da fertilidade feminina, com o surgimento da agricultura tal princípio passou a ser identificado com a Terra, desde então divinizada. Na Europa medieval, mesmo os imaginários cristianizados, inclusive o imaginário misógino da elite eclesiástica, não conseguiram eliminar, e nem poderiam fazê-lo, a presença do elemento feminino criador enraizado na psicologia humana. Assim, bem de acordo com a mecânica dos imaginários, ele revestiu-se de um aspecto coerente com os dados da época. Maria, personagem secundária nos relatos bíblicos, tornou-se a figura por excelência do cristianismo, assumindo as feições da Mãe Virgem, quer dizer, da terra pura e fértil. No contexto de reemergência de tradições folclóricas no seio do cristianismo nos séculos XII-XIII, passada a longa fase de desconfiança da Igreja em relação a cultura pré-cristã aquela figura ressurgiu sem necessariamente se esconder atrás da máscara cristianizada de Maria. [...] Entre às “Vênus” pré-históricas, as peregrinações medievais (e atuais) a santuários da Virgem Maria e as intervenções espetaculares de grupos ecologistas como o Greenpeace, temos um mesmo substrato que assume formas nítidas, ideológicas e utópicas diferentes. É o continuum da mentalidade entrevisto pelas rupturas do imaginário.¹⁶

Em outras palavras, as imagens de Maria seria uma destas roupagens históricas que as deusas antigas assumem, no contexto do cristianismo, sendo uma decodificação historicamente variável das sobrevivências das imagens das antigas divindades femininas, ao construir uma identidade coletiva que historiciza seus

¹⁵ Quando nos referimos a presença do “Outrora” no “Agora”, concordamos com Walter Benjamin, quando reflete, de algum modo, sobre as sobrevivências de um passado (ou passados) em produções do presente. Desta forma, no tempo presente as produções humanas, como as obras de artes e a visualidade de suas imagens, o que inclui o cinema, literatura e outras iconografias, estão repletas de passados, reatualizados, deformados ou distorcidos ao emergir no presente, abrindo-se às expectativas do futuro. Ver maiores informações em BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

¹⁶ FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão**: Ensaio de mitologia medieval. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p. 89-90.

atributos de longa duração. Maria seria o filtro cultural dos grupos e valores conforme a época e o segmento social considerado.¹⁷

Nossa metodologia, em relação à natureza diversa das referidas fontes (literária e audiovisual) consiste em uma análise de longa duração. Para isso, será necessário recorrer aos conceitos de “cultura de presença” de Hans Ulrich Gumbrecht; “alegoria” de Walter Benjamin e “anacronismo” de Georges Didi-Huberman. Tais conceitos permitem perceber como se deu a sobrevivência dos atributos das deusas antigas que, outrora permeavam as narrativas míticas, mas que são presentificados em produções humanas e culturais posteriores, como na literatura medieval e contemporânea, além do cinema. É sobre esta metodologia que segue a próxima etapa deste artigo.

Algumas considerações metodológicas

Antes de começar nossa investigação, precisamos esclarecer algumas questões no que tange à abordagem teórica e metodológica. A primeira delas é que quando nos referimos às expressões “presentifica”, “presentificar”, “presentificação” ou “presença”, estamos na esteira do que Gumbrecht entende como “produção de presença”. O autor afirma que, para além de apreender os objetos culturais dentro de um processo que ele chama de “interpretação” ou “campo hermenêutico”, podemos acessá-los em sua materialidade, porque são palpáveis, chegando mesmo a tocar nossos corpos sensorialmente, sendo possível sentirmos sua presença, na qual produz uma situação espacial de tangibilidade e que se destacam os aspectos materiais da experiência.¹⁸

O conceito de “anacronismo”, resignificado e debatido por Didi-Huberman, é outro pressuposto teórico (e categoria de análise histórica) que esta pesquisa partilha, uma vez que também permite entender essa produção de presença. O autor se utiliza de tal conceito, inserido sobretudo nas discussões de história da arte, para pensar sobre diversos tipos de imagens, o que inclui tanto as produções audiovisuais. Segundo Didi-Huberman, estar diante das imagens é sempre estar

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

diante do tempo,¹⁹ pois toda imagem carrega um anacronismo (ou anacronismos). Mas o tempo ao qual o autor se refere não é um tempo cronológico e linear, como se poderia pensar dentro de algumas perspectivas.

Didi-Huberman, ao repensar o estatuto epistemológico da história afirma que existem inúmeras temporalidades cristalizadas na imagem, tendo em vista que o presente não para de reconfigurar as imagens, mesmo as antigas, assim como o passado as reformula, por mais contemporânea que sejam. A imagem só se torna reconhecível por intermédio da memória.²⁰

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela e, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha.²¹

Nesse sentido, o anacronismo é interior aos objetos e imagens sobre os quais tentamos fazer história, sendo o modo temporal de expressar a complexidade dos tempos que constitui as fontes²² historiográficas; um tempo impuro, uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos.²³

Com isso, o anacronismo consiste na possibilidade de interrogar a plasticidade fundamental da fonte, analisando os diferentes tempos que operam nelas,²⁴ para compreender amplamente as múltiplas combinações de pensamento separadas no tempo²⁵ e os tempos estratificados, as sobrevivências, as longas durações, o “para além do presente de um ato”.²⁶

Ou seja, o anacronismo é necessário e fecundo quando o passado – ou um recorte do passado em específico – se mostra insuficiente para a compreensão de

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. p. 31.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

²¹ *Ibidem*. p. 16

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. p. 28.

²³ *Ibidem*. p. 39.

²⁴ *Ibidem*. p. 39-40.

²⁵ *Ibidem*. p. 43.

²⁶ *Ibidem*. p. 44.

si mesmo.²⁷ Em outras palavras, o anacronismo seria a presença de outras temporalidades, memórias sobreviventes de um determinado passado, ou vários passados, no momento de produção de uma imagem e/ou obra de arte.

Desta forma, o anacronismo permite presentificar a sobrevivência de longa duração dos atributos (maternidade, fertilidade, guerreira e outros) referentes às antigas divindades femininas nas imagens de Maria, sobretudo, nas fontes que iremos analisar. É a presença dos atributos das antigas deusas o elemento anacrônico que possibilita presentificá-las nas imagens de Maria, ao revelar a sobrevivência de experiências temporais no contexto de produção das referidas fontes.

Neste diapasão, Maria Bernadete Ramos Flores afirma que o debate sobre anacronismo se torna promissor para lidar com o tempo na história, para descobrir a matéria estratificada anacronicamente, que possa considerar a montagem de tempos e as “múltiplas temporalidades que se imiscuem na configuração de um acontecimento histórico”, ou como diria Walter Benjamin, a história como um tempo saturado de agoras.²⁸

Para isso, é preciso compreender que “existem modos de conexão entre “séries temporais heterogêneas” que podem, positivamente, ser vistas como “anacronias””,²⁹ ou, como afirma Jacques Rancière, acontecimentos, noções e significações que escampam a toda contemporaneidade ou toda identidade do tempo. Assim

a “anacronia” de uma palavra, de um acontecimento ou de uma série de significados, que permitem direções, saltos ou conexões temporais, é o que dá sentido ao fazer” histórico. “A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico”.³⁰

Mas afinal, como se utilizar metodologicamente dessa perspectiva de anacronismo que buscamos encontrar em nossas fontes? Como perceber as múltiplas temporalidades que constituem as fontes, colocá-las em diálogo ou fazer

²⁷ Ibidem. p. 42-43.

²⁸ FLORES, Maria Bernadete Ramos. Elogio do anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, 2014. p. 417.

²⁹ Ibidem. p. 440.

³⁰ RANCIÈRE, 1996 *apud* FLORES, Maria Bernadete Ramos... Op. Cit., p. 440.

uma comparação entre elas, que tem contextos e temporalidades tão diferentes? Como as “Cantigas de Santa Maria”, uma fonte medieval, podem ser colocadas em conexão com iconografias do antigo Crescente Fértil? E como esses diferentes contextos podem estar presentes no livro “As Brumas de Avalon” e o filme “Io sono con te”?

Para compreender essas conexões é que propomos, enquanto método de análise das fontes, a ideia de “alegoria histórica” inspirada em Walter Benjamin.³¹ É alinhado as ideias do referido filósofo que Daniel Lula Costa e Janaína de Fátima Zdebskyi,³² propõem o olhar de alegorista, que consiste em conceber a fonte histórica de forma alegórica para perceber nela a existência de uma tensão temporal, de mundos e experiências distantes que são revividos pela estética de sua presença.³³

Questões metodológicas de análise que permitem perceber tanto fontes literárias (medievais e contemporâneas) e cinematográficas (entre outras), como constelações que relacionam o nosso presente e o presente das fontes, com o mundo antigo e medieval. Pois, essas fontes “tocam o véu dos tempos, sendo um misto de presente, passado e futuro”.³⁴ É nesse sentido que a “‘alegoria histórica’ à luz de Walter Benjamin (1984), como perspectiva teórico-metodológica, é capaz de operacionalizar tempo e espaço na contemporaneidade, na Idade Média e Antiga”.³⁵

Borges³⁶ pontua que o mote da alegoria é retirar as coisas de seu contexto habitual ou “contexto original” em um processo de fragmentação e recontextualização.³⁷ Recontextualizado, o fragmento pode receber um novo

³¹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.

³² COSTA, Daniel Lula; ZDEBSKYI, Janaína de Fátima. Alegoria histórica: uma possibilidade para operacionalizar tempo e espaço na antiguidade e no medievo. **Revista Roda da Fortuna**, Barcelona, v. 6, n. 2, p. 29-43. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/3fdd18_fd18a6b6f8e64936bd8fc47c57f32a3b.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2017.

³³ Ibidem. p. 30-31.

³⁴ Ibidem. p. 30-31.

³⁵ Ibidem. p. 33.

³⁶ BORGES, Anderson. **Alegoria redimida em Walter Benjamin**. 2012. 212 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

³⁷ JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, n. 2, p. 125-137, 1994. p. 130.

sentido,³⁸ na qual a perspectiva alegórica possibilita ao alegorista fragmentar o todo e deslocar seus elementos para recontextualizá-los e ressignificá-los. Esse seria, para Lauro Junkes,³⁹ “um processo de reconstrução, por nova contextualização e semantização”, em que o alegorista pode “atribuir novo sentido ao fragmento, situando-o em outro contexto”.

Ou seja, pela alegoria se torna possível perceber as partes do todo, fragmentar a fonte e perceber em seus fragmentos as tensões supracitadas, colocando diferentes contextos e temporalidades em conexão, movimentando as fontes dos contextos “originais” que são a elas atribuídos para que seu contexto de análise possa ser ampliado temporalmente.

São estas discussões teóricas e metodológicas, em torno dos conceitos de “produção de presença” de Gumbrecht; de “anacronismo” de Didi-Huberman e “alegoria” de Benjamim que permitem perceber e presentificar a sobrevivência de experiências temporais, heterogêneas e antigas, como do imaginário das deusas-mãe referente a narrativas míticas da antiguidade em produções humanas e culturais posteriores, como nas fontes que iremos analisar a seguir.

As imagens fílmicas de Maria e a sobrevivência dos atributos de fertilidade

Para o desenvolvimento dos dois próximos tópicos deste artigo, iremos analisar as “Cantigas de Santa Maria” e o filme “Io sono con te”, embora já tenhamos feito algumas considerações sobre o livro “As Brumas de Avalon”. Nosso intuito, é perceber em Maria, a sobrevivência dos atributos pertencentes às antigas divindades femininas, referentes a fertilidade e maternidade (deusas-mãe) e de guerreiras (protetoras e conquistadoras). Estas fontes operam como uma via de acesso capaz de presentificar em Maria algumas experiências temporais sobre o sagrado feminino, referente às deusas míticas da antiguidade.

Neste sentido, acreditamos ser possível encontrar ressonâncias das antigas divindades femininas em Maria por intermédio de diversas produções e saberes sociais produzidos pela humanidade, como o cinema. O filme “Io sono con te”, por se tratar de uma narrativa que conta a história de vida da virgem Maria, nos

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem. p. 132.

oferece por meio de algumas passagens, cenas que demonstram como alguns atributos das deusas antigas ainda sobrevivem em Maria.

“Io sono con te”, lançado no ano de 2010, está inserido nas produções fílmicas italianas com temáticas religiosas, sobretudo, cristãs. A Itália, juntamente com os Estados Unidos, se destaca por ser um dos principais produtores de filmes com temáticas bíblicas. Esta película é fruto das produções televisivas da RAI (televisão pública italiana), sendo uma produção da Colorado Film, Magda Film e Rai Cinema. Dirigido por Guido Chiesa. O filme ainda tem a frente os produtores Silvia Innocenzi, Giovanni Saulini e Maurizio Totti. A roteirista Nicoletta Micheli, responsável pela idealização do filme, contou com a participação na elaboração de seu texto, de Filippo Kalomenidis e do próprio Chiesa. Esse filme foi capaz de revelar, por meio de Maria, experiências temporais do sagrado, místico e mítico que envolvem as deusas antigas por meio de seus atributos, principalmente o da fertilidade e maternidade, como a cena do parto de Jesus.

Na cena (figura 1), Maria encontra-se em uma gruta e/ou caverna escura, único local disponível que ela, seu esposo José e seus dois filhos,⁴⁰ conseguiram encontrar quando caminhavam de Jerusalém em direção a Belém. De acordo com a determinação de Roma, todos os pais de família deveriam retornar para suas cidades de origem, para que fossem registrados conforme o Censo. Este foi o motivo pelo qual José e sua família estavam a caminho de Belém e se abrigaram em uma caverna.

Figura 1: O parto de Maria⁴¹



⁴⁰ Neste filme, José é retratado como um jovem viúvo com dois filhos.

⁴¹ CHIESA, Guido. **Io sono con te**. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).

Nesta passagem, Maria manipula José e deixá-la sozinha, durante seu parto. Situação que parece provocar algum tipo de gozo, sobretudo na solidão e independência que ela desfrutava, mesmo com as dores daquele momento. A jovem estava deitada no chão, de lado, quase que se misturando com ele, ou melhor, com a terra como deusa primordial e latente geradora da vida.

Maria presentifica as deusas da fertilidade como Inanna, Ašerá e Astarte, onde terra e fertilidade são elementos que estão relacionados e associados ao feminino, no qual a qualidade de gerar vida da mulher é a mesma da terra em germinar e fazer crescer as sementes que serão colhidas. Maria, nessa cena, presentifica sua herança sagrada das antigas divindades femininas como uma espécie de “deusa mãe cristã da terra e da fertilidade”, pois gera vida ao misturar-se com a terra, em uma cena tomada por pouca luz, isolamento e autonomia feminina.

Esta concepção de Maria com a fertilidade e a terra, também foi divulgada na Idade Média, por uma determinada elite eclesiástica, em que atribuíam às imagens de Maria características que eram tradicionalmente veiculados a deusas antigas. Conforme Franco Junior:

A partir de São Jerônimo, Maria foi vista como um jardim, o *hortus conclusus* bíblico. São Bernardo exaltou nela a fecundidade virginal e a virgindade fecunda, lembrando um dado bem conhecido de toda sociedade agrária, sobretudo em época de arroteamentos como era o século XII ocidental: a terra virgem é mais fértil.⁴²

Ainda de acordo com o autor, mesmo Agostinho sendo hostil ao pensamento místico, ele afirmava que a verdade surgiu da terra, uma vez que Cristo nasceu de uma virgem, ou mesmo São Justiniano que acreditava que “[...] a Natividade ocorrera numa gruta, indicando que Jesus nascera da Mãe-terra”.⁴³ Estes fragmentos de relatos (destacados por Franco Junior), mesmo não sendo intenção dos autores associar Maria a deusas pagãs, nos permitem perceber como o símbolo/elemento terra, atributos originalmente associado às deusas antigas,

⁴² FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão...** Op. Cit., p. 321.

⁴³ *Ibidem*. p. 324.

agora ressoa em Maria para salientar sua qualidade de divindade materna geradora de vida.

A gruta, local onde Maria deu à luz a Jesus no filme, é outra imagem fílmica que presentifica as deusas míticas da antiguidade. Esse atributo, ou arquétipo, como prefere Jung é um elemento normalmente associado às características da maternidade relacionado a deusas primitivas, incluindo a própria Maria.⁴⁴ Assim, o filme, em uma única cena junta os atributos da fertilidade e da terra, no movimento de dar à luz e gerar a vida, no interior de uma gruta. Esta cena é revestida por uma constelação de símbolos e atributos ligados as antigas divindades femininas.

É um arquétipo que Maria vai “herdar” de toda uma tradição de divindades antigas, uma vez que ela própria é a representante cristianismo deste panteão do sagrado feminino. Desta forma, o filme presentifica (involuntariamente ou não) em Maria as deusas antigas, sendo Maria a própria deusa, ou no mínimo um desdobramento dela, ao presentificar atributos referentes à fertilidade, envolvendo arquétipos antigos de maternidade, como a gruta.

Após a passagem da figura 1, imediatamente temos dois outros elementos que podemos associar Maria a outros atributos de divindades antigas. A primeira delas é a questão do seu leite. No filme, Maria é repreendida, tanto por José quanto por uma parteira que ele trouxe (tardamente) para ajudar no parto, em que não deveria amamentar o recém-nascido, pois estaria impura por quarenta dias, precisando passar por rituais de purificação, conforme a tradição judaica. Maria ignora os avisos e amamenta seu filho, repetidamente, mesmo diante de olhares e julgamentos.

⁴⁴ JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

Figura 2: Maria amamentando⁴⁵



Segundo Jones e Ottavani, o leite que Maria tanto insiste em amamentar a Jesus no filme, desrespeitando a tradição judaica, refere-se a um sinal de graça sendo um antigo símbolo de fertilidade, em que ela derrama de volta na terra. O leite se tornará o presente que Maria irá compartilhar com seu filho, Jesus, apesar dos avisos de quem o considera impuro nos primeiros dias da vida da criança.⁴⁶ Podemos compreender este leite materno como o elemento que permitirá que o filho de Maria se torne divino, no qual sua sacralidade é dependente de um símbolo pagão de ritos antigos.

Todavia, esta imagem da amamentação de Maria pode ser compreendida como uma imagem anacrônica, posto que remete diretamente às imagens da deusa egípcia Isis amamentando seu filho Hórus, por exemplo. Os primeiros registros de adoração de Isis surgem por volta de 2.500 a.e.C, durante a V dinastia egípcia. O culto a deusa espalhou-se por todo mundo greco-romano, assumindo diversas formas e características, conforme a época e seu espaço de atuação. De toda forma, o filme exhibe uma imagem de Maria intimamente ligada a esta deusa, ao exhibir a cena da amamentação. Assim como Maria amamenta com o leite seu filho divino, Isis já havia feito, milênios antes, com o seu filho, o deus Hórus.

⁴⁵ CHIESA, Guido. **Io sono con te**. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010.

⁴⁶ JOHNSON, Timothy J.; OTTAVIANI-JONES, Barbara. The Virgin Mary on Screen: Mater Dei or Just a Mother in Guido Chiesa's *Io Sono con Te* (I Am with You). **Journal of Religion & Film**, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 1-19, 2014. Disponível: <<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/48>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

Pois, em relação à ideologia faraônica, a “mãe divina” alarga a sua prole ao seu filho Hórus, em que ocupa o poder, legitimando assim o exercício de tal poder; e o leite de Isis que amamenta seu filho é a fonte de energia, o “néctar da vida espiritual”, e que apresenta um forte valor simbólico.⁴⁷

Figura 3: Isis amamentando⁴⁸



As construções teóricas de Hans Ulrich Gumbrecht e Didi-Hubermann aproximam-se de uma perspectiva platônica do conhecimento, através da qual essas imagens fílmicas de Maria ainda possuem, na virtualidade do cinema, um poder teóforo ao conduzir e reunir na materialidade de sua presença, uma divindade ou presença do sagrado. A imagem e/ou ícone tem esse poder teóforo (conduzir a divindade) de valor existencial e não substancial, da mesma forma que a imagem virtual do cinema produz um efeito que não é aparente. Para João Lupi, “Em ambos os casos, fica evidente uma ontologia que não é aristotélica (pois admite contradições) e que também não é cartesiana (porque admite transições entre a matéria e o espírito, e não oposições)”.⁴⁹

Isto significa que na imagem fílmica de Maria, virtualizada pelo cinema, existem diversas temporalidades sobre o sagrado feminino e sua divinização, seja

⁴⁷ SALES, José das Candeias. **Política(s) e Cultura(s) no antigo Egíto**. Lisboa: Chiado, 2015.; DEWACHTER, Michel. **Pour les yeux d’Isis**. Carcassonne/ Roanne/ Rouen: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

⁴⁸ Estatueta de Isis com o Bebê Horus Macedônio e Período Ptolomaico, 332 30 a. e. C. Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/112519690660575262/?lp=true>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

⁴⁹ LUPI, João. Iconoclastas, Antirréticos e o Poder da Imagem. **Ágora Filosófica**, Boa Vista, ano 1, n. 2, p. 149-168, jul./dez. 2001. p. 167. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4238/4238.PDF>>. Acesso em: 21 abr. 2018.

por intermédio das influências do momento de produção do filme, seja pela sobrevivência temporal de uma “memória involuntária”, como diria Walter Benjamin, de longa tradição de divindades antigas e femininas. Para Benjamin, é na imagem da memória que estão presentes todas as camadas de memórias involuntárias da humanidade que, por sua vez, produzem um regime de significação a partir dos processos da memória e do inconsciente. Pois,

A aura de um objeto oferecido à intuição é o conjunto das imagens que, surgidas da *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno dele, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.⁵⁰

Com isso, as imagens fílmicas de Maria e sua transtemporalidade coexistem, em sua materialidade tangível (matéria) e o espírito e valor teóforo do sagrado feminino, em que não se opõem, mas justapõem-se. Na verdade, estas imagens fílmicas de Maria, que presentificam deusas antigas, estão na esteira de associações diretas (e indiretas) sobre as ressignificações sobre os espaços que, em um primeiro momento, eram cultuadas deusas pagãs e antigas e, num segundo momento, foram reconsagrados em nome de Maria.

O processo sincrético entre cristianismo e paganismo comprova aquela faceta de Maria, que a cultura eclesiástica negava, mas à qual recorria para evangelizar sem com isso se contradizer. A festa da Purificação de Maria, também conhecida por Candelária, teve sua origem na festa de Proserpina, como reconheceu em meados do século XIII o dominicano e bispo de Gênova, Jacopo de Varazze. Os milagres marianos relacionados com guerras, torneios e vinganças poucos coerentes com a personalidade humilde e bondosa que a cultura clerical atribuía à Maria – provavelmente decorriam de sua contaminação pelo culto de Atená e de deusas-guerreiras celtas. Da mesma forma que Perséfone, também Maria desceu aos infernos, conforme um apócrifo grego do século XIX. Na transição da antiguidade para a Idade Média, na Acrópole ateniense o templo dedicado a palas Atená foi substituído pela Igreja à virgem Mãe de Deus. Em Éfeso, um santuário dedicado a Artemis foi reconsagrado a Maria. Em Roma, sobre o templo de *Vesta Mater* foi erguida a igreja de Santa Maria Antiqua; na mesma cidade, no local de um templo a Juno foi levantada a igreja de Santa Maria Capitólio; ali, um dos tempos de Cibele tornar-se-ia a basílica de Santa Maria Maggiore. Em Paestum, o culto a

⁵⁰ Ibidem. p. 37.

Hera Argiva foi substituído pelo da Madona del Granato. Em Soissons, o templo de Ísis passou ao patronato da virgem.⁵¹

Franco Junior informa que, inicialmente, a cultura erudita, através do pensamento clerical, procurou evitar qualquer aproximação entre Maria e as deusas-mães, recusando para a mãe de Jesus o título de “Mãe de Deus”, devido às ressonâncias pagãs. No entanto, essas tentativas não foram bem-sucedidas, pois este título permaneceu sendo utilizado por algumas comunidades cristãs orientais, como em Éfeso, onde existia um templo dedicado à deusa Ártemis.⁵²

Belting relata que enquanto os teólogos medievais buscavam neutralizar a possibilidade de se compreender Maria como mãe celestial, debatendo o seu papel no nascimento de Cristo, inúmeros cultos às deusas-mães persistiam, pelo menos no contexto do cotidiano da população. O autor destaca que na parte oriental do Império Romano era possível identificar o culto a Cibele (mãe dos deuses) e a Diana (a toda mãe virginal), cujo culto alcançou seu zênite no século III d.C.⁵³

Assim, ao perceber que Maria poderia ser vista como uma versão do antiquíssimo arquétipo manifestado em Eva, Ísis, Ishtar, Cibele, Hera, Atena e outras, Franco Junior afirma que São Justiniano no Oriente e Santo Irineu, no Ocidente, no século II, irão pela primeira vez propor a oposição entre Eva e Maria. Para o referido autor, o pensamento cristão, produto do mesmo ambiente cultural (pagão) que tentava negar, “[...] buscou então fundar a distinção entre Maria e outras divindade femininas sintetizadas na figura de Eva - não em uma característica e sim em uma função”.⁵⁴

As Cantigas de Santa Maria e os atributos de deusa guerreira em Maria

O aspecto materno, tanto das deusas antigas quanto de Maria, não é apenas pacífico e benevolente, mas também de guerreira e protetora, para promover a proteção de “seus filhos” em situações de conflito, indo com eles para os campos de batalha. É neste contexto que segue esta parte do artigo, com o intuito de perceber

⁵¹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Op. Cit., p. 325.

⁵² Ibidem. P.321.

⁵³ BELTING, Hans. **Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

⁵⁴ FRANCO JÚNIOR, Hilário. Op. Cit., p. 321; 309.

como os atributos de guerreira, que outrora pertenciam às deusas antigas, também sobrevivem em Maria, em que tomaremos como ponto de partida e análise, as “Cantigas de Santa Maria”.

Podemos encontrar nas Cantigas de Santa Maria sua protagonista liderando exércitos e protegendo seus crentes. Essas Cantigas são um conjunto de 427 textos/poemas em galego-português, língua da lírica culta na Castela Medieval. Conforme Aline Dias da Silveira,⁵⁵ as Cantigas representam uma pluralidade de saberes, através de narrativas da tradição, cânticos de louvores, histórias de milagres, acontecimentos da vida de Afonso X e seus familiares e eventos historicamente registrados, narrados pela perspectiva do próprio Afonso e seus colaboradores. Assim, Maria foi apresentada como uma guerreira tão poderosa que seria mais forte que Santiago de Compostela (que foi chamado *El Matador de Mouros*, santo reverenciado como protetor e santo da Reconquista), em que atende que,

[...] aos cristãos nos versos de 31 a 34, através do envio de seu exército celestial *branco e craro*, um sinal de seu poder como mãe de Deus. Esta não é a única aparição do exército mariano. Maria também lidera o exército branco contra os muçulmanos nas cantigas 28 e 233. A imagem bélica de Maria não é estranha no contexto da Reconquista, pois esta imagem é claramente uma expressão das circunstâncias daquele momento. Assim, não é arriscado afirmar que a mensagem destas Cantigas também seria: uma guerra contra os cristãos significa uma guerra contra Maria.⁵⁶

No encalço das Cantigas mencionadas pela autora, à guisa de exemplo, vamos utilizar a cantiga 28, para demonstrar como Maria é retratada como escudo que protege seus filhos:

Esta é como Santa Maria deffendeu Costantinobre dos mouros que a
combatian e a cuidavan fillar.
Todo logar mui ben pode sseer deffendudo
o que a Santa Maria á por seu escudo.
Onde daquesta razon
un miragre vos quero

⁵⁵ SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. In: PEREIRA, Nilton M.; ALMEIDA, Cybele C. de; TEIXEIRA, Igor S. (Org.). **Reflexões sobre o Medievalo**. São Leopoldo: OIKOS, 2009.

⁵⁶ Ibidem. p. 50.

contar mui de coraçõn,
que fez mui grand' e fero
a Virgen que non á par,
que non quis que perdudo
foss' o poboo que guardar
avia, nen vençudo.⁵⁷

Silveira ainda salienta que existem Cantigas que narram que Maria também protege os muçulmanos, desde que eles a respeitem e a reverencie, como nas Cantigas 165, 169, 181, 192, 329, 344, 358, 379, 46.⁵⁸

Desta forma, as “Cantigas de Santa Maria” fornecem um interessante material de análise, ao apresentar como Maria foi percebida e divulgada, a partir dos escritos de Afonso X e seus colaboradores como guerreira e protetora dos cristãos. Compreendemos esse aspecto de quem protege “seus crentes”, por meio de lutas em batalhas e guerras como uma manifestação da mentalidade vassálica, onde Maria é “a Senhor das Senhores” (Cantiga 1), mas, a considerar as camadas temporais das obras, percebemos também a sobrevivência de mais um atributo referente as deusas antigas, como a deusa mesopotâmica Iřtar.

Sobre este aspecto de guerreira e protetora, podemos percebê-los, por exemplo, em um trecho onde Iřtar estaria falando ao rei assírio Esharhaddon: “Eu sou Iřtar de Arbeia. Eu esfolarei os teus inimigos e os darei a ti”.⁵⁹ Além disso, essa característica da deusa Iřtar fica ainda mais explícita quando ela é invocada pelo rei Hammurabi no epílogo de seu código de leis:

Que Iřtar, a senhora do combate e da luta, aquela que prepara minhas armas para a luta, minha boa Protetora, aquela que ama o meu governo, em seu coração enfurecido, com grande ira, amaldiçoe a sua realeza, que ela mude o seu bem em mal, que ela quebre sua arma lá onde há combate e luta, que ela lhe prepare confusão e revolta, que ela abata os seus guerreiros, que ela embeba a terra com o sangue deles, que ela amontoe no campo os cadáveres de suas tropas, que ela não conceda graça a seus homens e a ele, que ela o entregue nas mãos de seus inimigos e que ela o conduza ao país inimigo.⁶⁰

⁵⁷AFONSO X. Cantigas de Santa Maria. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

⁵⁸SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência... Op. Cit.

⁵⁹COHN, Norman. **Cosmos, caos e o mundo que virá**: As origens nas crenças no apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 63.

⁶⁰BOUZON, Emanuel. **O Código de Hammurabi**. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 226.

Desta forma, entendemos Maria na obra de Afonso X é tratada como uma divindade, à qual são direcionadas orações, cultos e toda forma de adoração pelos fiéis, sendo uma legítima representante de figuras míticas divinas que integram o panteão do sagrado feminino. Uma espécie de deusa, mesmo que contrariando os cânones cristãos e seus tratados de teologia, mariologia e cristologia que insistiram em submetê-la apenas como um personagem “normal”, mas que na prática é a ela que os fiéis, como Afonso X, recorrem para atender seus pedidos de socorro.

Na impossibilidade de silenciar, ou mesmo eliminar a inclinação popular de professar sua fé a Maria, cada vez mais forte, a Igreja Cristã medieval, através dos discursos clericais, concílios, elaboração de orações, entre outras estratégias, tentaram submetê-la a suas hierarquias. Para isso, transformaram-na em sua porta-voz, por meio de um imaginário construído e divulgado por uma elite clerical, em especial no século XII, que lhe atribuiu os atributos de submissão, recato, cuidados do lar, entre outros.

Entretanto, a emergência desse culto mariano nos primórdios do cristianismo, sobretudo no século III, estava assentada em uma sociedade milenarmente tributária de diversas culturas onde a presença do divino feminino era constante. Talvez, por isso, é possível compreender que esse culto mariano seja uma necessidade de uma referência a um sagrado feminino, como era com as deusas daquelas regiões.

O culto mariano seria (e ainda é) um dos desdobramentos dessa tendência e/ou tradição em ter no feminino uma expressão do sagrado. Esse culto que, enquanto fenômeno, se repetiu em toda Idade Média (em alguns momentos mais intensos que outros, como nos séculos XI, XII e XIII). Maria, desta forma, recuperava para as mulheres alguma identificação com o sagrado feminino e participação na hierarquia divina, dentro do próprio cristianismo.

Pois, Maria é mãe “do verbo encarnado” fecundada pelo “espírito santo”, dando vida a outra pessoa, ou melhor, outra divindade. O termo “espírito santo”, na verdade, descende do termo hebraico “Ruah” (sopro, ar, vento ou hálito) que é uma expressão feminina que, durante o processo de tradução da Bíblia para o grego, foi substituída por “pneuma”, expressão neutra, emergindo durante a tradução para o Latim como “espírito santo”, expressão masculina.

Todavia, Maria é considerada portadora do “espírito santo” (pneumatóphora) assim como Jesus. Para Yves Congar,⁶¹ Maria se confunde com o próprio “espírito santo”, chegando a integrar a Santíssima Trindade, perspectiva compartilhada por Leonardo Boff,⁶² em sua obra intitulada “O rosto materno de Deus” em que através Maria, Deus assume uma forma feminina, elevando Maria ao *status* de divindade, em que o “espírito santo” ao entrar em contato com Maria, nunca mais se separou dela.

Esse entendimento da trindade divina é explicitado em outra obra do *scriptorium* afonsino, o *Setenario*, onde Maria é comparada com a lua na *Ley XLVIII*, sob o título: “De como aqueles que oravam para a Lua, para a Santa Maria queriam orar se o entendessem”, onde aparece a afirmação: “A quarta maneira é que a lua retira força dos planetas e das estrelas e a direciona a nós, assim como os sábios dizem, e, assim, Santa Maria tem em si todas as forças e santidades que tiveram todos os outros santos. E, além disso, tem a trindade completa nela.”⁶³

Essa relação e unificação entre Maria e o “espírito santo” é outro aspecto que também pode ser compreendido como aspecto de deusas antigas que sobrevive em Maria, posto que algo parecido já teria acontecido com Ašerá que protagonizava o panteão cananeu ao lado dos deuses El e o filho dele, Baal.

Ao retomamos os atributos de deusa e/ou divindade guerreira e protetora de seu povo (como as divindades femininas mesopotâmicas, como Ištar), Maria no século VI, segundo Clodovis Boff, passou a ser considerada como “paládio” (protetora) de Constantinopla, nova capital do Império Romano do Oriente.⁶⁴

Do mesmo modo, a mãe de Jesus também era invocada como protetora de algumas regiões da Europa oriental, como a Rússia, em que a população de Moscou, a terceira Roma, atribuiu à Virgem de Vladimir, (Nossa Senhora da Ternura) o título de principal patrona da cidade e protetora de todas as Rússias,

⁶¹ CONGAR, Yves. **Revelação e Experiência no Espírito Santo**. São Paulo: Paulinas, 2005.

⁶² BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**. Ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁶³ ALFONO X DE CASTELA. **Setenario**. VANDERFORD, Kenneth H. (Ed.). Buenos Aires: Instituto de Filosofia, 1945. *Ley XLVIII*, p. 81-82.

⁶⁴ BOFF, Clodovis. Visão social da figura de Maria: uma síntese. **Revista Eclesiástica Brasileira**, Petrópolis, v. 63, n. 250, p. 354-372, 2003.

onde Maria foi considerada salvadora da capital em, ao menos, três ocasiões entre os séculos XIV e XVI.⁶⁵

Ainda para Boff, na Alta Idade Média, época de continuas guerras, emerge a imagem da “*Virgo militaris*”, em que ela chegou a ser retratada e representada usando as mesmas couraças e malhas metálicas dos guerreiros. Todavia, apesar dessa imagem de guerreira, o que predominou foi sua imagem como Rainha que legitimava novas dinastias do cepo carolíngio, coroando imperadores e imperatrizes do Sacro Império Romano Germânico. O autor também informa que na Idade Moderna, Maria serviu de arma de guerra contra os protestantes durante a guerra dos trinta anos (sec. XVII), no qual os soldados do Imperador Fernando II da Áustria, em suas batalhas, gritavam por “Santa Maria”. Assim sendo, esses eventos nos permitem perceber um caráter conquistador e não só de protetor, por parte de Maria.⁶⁶

Esse mesmo aspecto (ou atributos) de conquistador e guerreiro também pode ser observado na deusa Ištar, como os relevos encontrados no palácio de Aššurnazirpal II (883-859 a.E.C), na antiga cidade de Nínive, presentes no catálogo de fotos e croquis de Austen Henry Layard.⁶⁷ Um deles é o relevo que o autor cataloga como a prancha de número 13 (Figura 4), na qual o rei assírio aparece em seu carro de guerra - o qual passa atropelando os soldados inimigos - sitiando uma cidade inimiga, esse rei aparece como figura em destaque e em tamanho maior que os outros personagens – característica típica da representação de reis em relevos assírios – com seu arco em punho mirando para a cidade que visa conquistar.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Ibidem.

Figura 4: O rei em sua carruagem diante das muralhas de uma cidade sitiada⁶⁸



A presença da imagem do deus Assur, no canto superior direito, enfatiza ainda mais o contexto de batalha, considerando que é uma divindade relacionada com a guerra. Embora a imagem retrate uma figura masculina, o que se percebe nessa imagem é a presentificação da deusa Ištar por meio de seus elementos e símbolos. No próprio rei, suas vestes e touca real estão repletas de rosetas de sete pontas (também encontrada em catedrais medievais), símbolos da deusa. Em seu bracelete e porta-flechas ainda apresentam essas rosetas, evocando assim a presença da deusa na batalha, que visa conquistar uma cidade por meio do enfrentamento bélico, expandindo o poder assírio.

Em relação à Maria, esses atributos de guerreira e conquistadora podem ser observados em relação aos processos de conquista da América e sua colonização, em que ela é invocada, aparecendo, segundo Boff, como a “Conquistadora”. Desde os descobridores como Colombo, Cabral, Nuñez de Balboa, etc., até os conquistadores Cortés no México, Pizarro no Peru, Pedro Mendonza no Rio da Prata, Alonso de Ojeda no Caribe, entre outros. No entanto, Maria também surge como “rebelde” ou “insurgente” no processo de independência dos povos americanos, sendo a “Generala”, como ocorreu com a Virgem do Carmo no Chile, por obra de San Martin e Nossa Senhora das Mercês na Argentina, do General Belgrano e no Peru do Presidente de Tagle.⁶⁹

⁶⁸ Traduziu-se do inglês: “the king in his chariot before the walls of a besieged city”. LAYARD, H. A. **The monuments the Nineveh**, London: John Murray, 1853. v. II, pr. XIII, p. 29.

⁶⁹ BOFF, Clodovis. Op. Cit.

Boff também relata que foi no México que as atuações de Maria tiveram maior força e impacto, através de Nossa Senhora de Guadalupe, especialmente no processo de formação da identidade nacional mexicana. No começo de 1800, os Padres Hidalgo e Morelos arrastaram grandes massas de indígenas e crioulas para as lutas de independências evocando o nome e o estandarte da *Morenita*. O mesmo ocorre na revolução zapatista, no começo do século XX, feita sob o signo da virgem de Tapeyac. Desse modo, a figura de Maria percorre um caminho que assume, inicialmente, o manto de “Protetora”, passando para “Conquistadora” e nos processos de independência dos povos da América, como “Libertadora”.⁷⁰

Foram esses atributos de maternidade, fertilidade, guerreira e conquistadora de Maria que nos permitem percebê-la como um dos desdobramentos, ou mesmo, o resultado de toda uma tradição iconográfica, cultural, antropológica e religiosa do sagrado feminino. O imaginário mariano está repleto de imagens, atributos e arquétipos que outrora pertenciam a antigas divindades femininas, como as deusas mesopotâmicas e suas narrativas míticas. Maria não só presentifica as deusas antigas, como é a própria versão delas nos contextos em que está inserida. E isso pode ser observado, principalmente por meio das expressões e produções humanas e culturais, como as “Cantigas de Santa Maria”, o filme “Io sono con te” e o livro as “Brumas de Avalon”.

Tais produções são ressonâncias de uma “memória involuntária” no sentido benjaminiano, que estão traduzidas historicamente em um imaginário social, operando como máquinas do tempo, presentificando a memória da humanidade, na qual a consciência histórica é a chave para acessá-la.

Considerações finais

Com base nas fontes analisadas foi possível perceber que a presença do sagrado feminino resiste às diversas tentativas de apagamento e marginalização, por meio de sua permanência em atributos e imagens que se estendem das deusas até à imagem de Maria. A mãe de Jesus possibilita, assim, uma identificação das mulheres com essa esfera sagrada, que é resignificada de acordo com o contexto

⁷⁰ Idem.

em que se encontram, mas de alguma forma sempre sobrevive. Desta forma, concordamos com a personagem de Morgana das “Brumas de Avalon”, no qual afirma que a deusa jamais se retirará do meio da humanidade, pois sempre estará presente entre homens e mulheres.

Além disso, foi possível perceber que os atributos como virilidade, força bélica, combatividade e proteção não são uma exclusividade masculina, pois pertencem ao imaginário das antigas divindades femininas, sendo também encontrados em Maria, pois presentificar os atributos da deusa é presentificar a própria deusa.

Referências bibliográficas

AFONSO X. **Cantigas de Santa Maria**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mx000001.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

ALFONSO X DE CASTELA. **Setenario**. In: VANDERFORD, Kenneth H. (Ed.). Buenos Aires: Instituto de Filosofia, 1945.

BELTING, Hans. **Semelhança e Presença: A história da imagem antes da era da arte**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. 276 p.

__. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BEZERRA, Karina Oliveira. **A WICCA NO BRASIL: Adesão e permanência dos adeptos na Região Metropolitana do Recife**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2012.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. **Reis**. São Paulo: Paulus, 2002.

BOFF, Clodovis. Visão social da figura de Maria: uma síntese. **Revista Eclesiástica Brasileira**, Petrópolis, v. 63, n. 250, p. 354-372, 2003.

BOFF, Leonardo. **O rosto materno de Deus**. Ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas. Petrópolis: Vozes, 1986.

BOUZON, Emanuel. **O Código de Hammurabi**. Petrópolis: Vozes, 1992.

- BORGES, Anderson. **Alegoria redimida em Walter Benjamin**. 2012. 212 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- BRADLEY, Marion Zimmer. **As Brumas de Avalon**: o prisioneiro da árvore. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- CASTRO, Dannyel Teles de. A festa das almas: o culto aos ancestrais no neopaganismo. **Revista Último Andar**, São Paulo, n. 28, p. 125-140, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/view/29744>>. Acesso em: 03 jul. 2018.
- CAZELLES, Henri. **História Política de Israel**. São Paulo: Paulus, 1986.
- CHIESA, Guido. **Io sono con te**. Itália: Colorado Film, Magda Film, Rai cinema, 2010 (102 minutos).
- CHOURAQUI, André. **Os homens da Bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- COHN, Norman. **Cosmos, caos e o mundo que virá**: As origens nas crenças no apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CONGAR, Yves. **Revelação e Experiência no Espírito Santo**. São Paulo: Paulinas, 2005.
- CORDEIRO, Ana Luiza Alves. ASHERAH: A Deusa Proibida. **Revista Aulas**, Campinas, n. 4, p. 1-22, 2007.
- COSTA, Daniel Lula; ZDEBSKYI, Janaína de Fátima. Alegoria histórica: uma possibilidade para operacionalizar tempo e espaço na antiguidade e no medievo. **Revista Roda da Fortuna**, Barcelona, v. 6, n. 2, p. 29-43. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/3fdd18_fd18a6b6f8e64936bd8fc47c57f32a3b.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2017.
- DALARUM, Jacques. Olhares de Clérigos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Org). **História das mulheres**: A Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

- ___ . **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DEWACHTER, Michel. **Pour les yeux d'Isis.** Carcassonne/ Roanne/ Rouen: Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- Estatueta de Ísis com o Bebê Horus Macedônio e Período Ptolomaico, 332 30 a. e. C. Disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/112519690660575262/?lp=true> Acessado em 19/08/2018
- FLORES, Maria Bernadete Ramos. Elogio do anacronismo: para os andróginos de Ismael Nery. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 29, p. 414-443, 2014.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Os três dedos de Adão:** Ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.
- JARDINS, Rejane Barreto. **Ave Maria, ave senhoras de todas as graças!:** um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela do século XIII. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- JOHNSON, Timothy J.; OTTAVIANI-JONES, Barbara. The Virgin Mary on Screen: Mater Dei or Just a Mother in Guido Chiesa's Io Sono con Te (I Am with You). *Journal of Religion & Film*, [s.l.], v. 18, n. 1, p. 1-19, 2014. Disponível: <<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol18/iss1/48>>. Acesso em: 16 mar. 2017.
- JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Petrópolis: Vozes, 2000.
- JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura*, n. 2, p. 125-137, 1994.
- LAYARD, Austen Henry. **The monuments of Nineveh.** London: John Murray, 1853. 118 p. Disponível em: <<http://etana.org/>>. Acesso em: 14 jun. 2017.

LUPI, João. Iconoclastas, Antirréticos e o Poder da Imagem. **Ágora Filosófica**, Boa Vista, ano 1, n. 2, jul./dez., 2001. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4238/4238.PDF>>. Acesso em: 21 abr. 2018

SALES, José das Candeias. **Política(s) e Cultura(s) no antigo Egito**. Lisboa: Chiado, 2015.

SILVEIRA, Aline Dias da. Política e convivência entre cristãos e muçulmanos nas Cantigas de Santa Maria. *In*: PEREIRA, Nilton M.; ALMEIDA, Cybele C. de; TEIXEIRA, Igor S. (Org.). **Reflexões sobre o Medieval**. São Leopoldo: OIKOS, 2009. p. 39-59.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Centro de Filosofia e Humanidades (CFH)
Programa de Pós-graduação em História (PPGH), Campus Reitor João David Ferreira Lima,
s/n - Trindade, Florianópolis - SC, CEP: 88040-900.

Recebido: 12/10/2017
Aprovado: 05/11/2018