

CORPO PECADOR/CORPO PENITENTE: UMA IMAGEM DE MARGARIDA DE CORTONA DO ACERVO DO IPHAN-ES

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Correia Leandro Pereira
GPIC – CAR/UFES

Prof^ª. Ms. Fabrícia Angélica Teixeira de Carvalho
PEM – UFRJ

O par pecado-penitência é uma das antíteses mais correntes no cristianismo, e é o corpo, em geral, o meio privilegiado onde ela é posta em trabalho – sobretudo quando se trata do corpo feminino. Essa dicotomia, comum ao cristianismo medieval, perduraria ainda por muito tempo no Ocidente cristão. Examinaremos aqui um exemplo bastante significativo: uma escultura em madeira policromada pertencente ao acervo do IPHAN-ES de Santa Margarida de Cortona¹.



Fig. 1 - Margarida de Cortona - IPHAN-ES

¹Número de registro 983 I 44 44.

Esta representação da santa italiana do século XIII, em muito calcada na de outras penitentes como Santa Maria Egipcíaca e Santa Maria Madalena, não é incomum no Brasil, mas no Espírito Santo trata-se da única imagem de que temos conhecimento anterior ao século XX. De datação e procedência pouco seguras, procuraremos levantar algumas hipóteses sobre esta obra, notadamente no que diz respeito a suas funções, comparando-a com outras imagens anteriores ou contemporâneas, e refletindo sobre o papel desta representação iconográfica na religiosidade capixaba dos séculos XVIII e XIX.

Margarida de Cortona nasceu em Alviano, na Toscana, em 1247, morrendo 50 anos depois na cidade que lhe confere o nome. Sua hagiografia, voltada sobretudo para o relato de suas visões após a conversão, foi escrita por Fra Giunta Bevegnati, seu diretor espiritual, e teria sido baseada no que lhe foi ditado pela santa². Segundo esta Legenda, após tornar-se órfã de mãe e entrar em conflito com a madrasta, fugiu de casa, amancebando-se com um nobre. Após nove anos de vida comum, que resultaram em um filho, o fidalgo foi assassinado e enterrado por seus agressores em um local desconhecido. Guiada pelo cachorro que acompanhava seu amante, Margarida descobriu o cadáver, começou a se arrepender de ter vivido em pecado, doou seus bens e tentou sem sucesso voltar à casa paterna. Uma voz a teria aconselhado, então, a vencer a tentação de retomar "as delícias da vida" e, em troca, buscar os franciscanos em Cortona³. Lá, após três anos de penitência voluntária, tornou-se terciária franciscana, dedicando-se ao cuidado de pobres e enfermos, tendo fundado também a congregação das *poverelle*, terciárias franciscanas. A partir de sua conversão começaram as visões, a primeira das quais ocorreu quando ela rezava diante de um crucifixo na igreja franciscana de Cortona: o Cristo crucificado teria se dirigido a ela, segundo o modelo do próprio São Francisco de Assis.

É interessante observar como essa Legenda, que tem São Francisco como principal inspiração (por exemplo, nas passagens em que se trata da renúncia aos bens terrenos, do cuidado com os pobres e enfermos e sobretudo do diálogo com o Cristo crucificado), é ligeiramente modificada nas versões posteriores (notadamente a partir da

²BEVEGNATI, Fra Giunta. *Légende de la Vie et des miracles de sainte Marguerite de Cortone*. Paris: Vve Poussielgue-Rusand, 1859.

³BEVEGNATI, Fra Giunta. *Légende de la Vie et des miracles de sainte Marguerite de Cortone*. Op. cit., c. 1, p. 2.

de Luke Wadding, do final do século XVII⁴) e pela tradição popular. Passa-se a ressaltar o par pecado-penitência, tendo como referência Maria Madalena, que após a Reforma teve seu papel de penitente reforçado⁵. É certo que na própria hagiografia escrita por Bevegnati já existia uma referência explícita a isso, quando este afirmava, por exemplo, que Margarida assumira Madalena como modelo⁶. Essa opção, no entanto, ganha contornos muito mais nítidos na tradição subsequente. Podemos citar a versão narrada por Gabriela Torres em um artigo recente, recolhida da tradição oral⁷. Nela, frisa-se que a santa levava uma vida de "libertinagem e deleite", entregando-se ao fidalgo – enquanto que na sua Legenda é dito que não se entregara ao amante por vontade própria⁸. Outro exemplo, vindo desta vez da historiografia e de um dos mais conhecidos manuais de iconografia (embora um tanto desatualizado), é o de Louis Réau, que resume a Legenda em poucas palavras:

(...) ela viveu inicialmente no pecado. Um dia, guiada pelo faro de seu pequeno cachorro, descobriu o corpo de um de seus amantes, recém falecido, mas já tomado pelos vermes. Aterrorizada com este espetáculo, sentiu vergonha de sua devassidão e ingressou na Ordem Terceira de São Francisco.⁹

Tal diferença nas versões explica-se sobretudo pelos contextos distintos: inicialmente estava em questão a construção da imagem de uma santa exemplar, espelhada no modelo de São Francisco. Mais ainda: o século XIII foi marcado pela afirmação do sacramento do casamento, na qual os franciscanos tiveram grande participação. Assim, viver maritalmente sem a bênção da Igreja era um comportamento a ser evitado, um verdadeiro pecado. Quatro séculos depois, outros interesses estavam em jogo. A atuação do IV Concílio de Latrão e do Concílio de Trento haviam obtido sucesso: como lembra Ronaldo Vainfas, o concubinato decresce de forma acentuada na Europa a partir do século XVII¹⁰. Mas a Igreja continuava a importar-se com a

⁴WADDING, Luke. *Annales des Frères Mineurs*. Tolose: G. L. Colomiez et J. Posuel, 1683, t. 2.

⁵JANSEN, Katherine L. *The making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 335.

⁶BEVEGNATI, Fra Giunta. *Légende de la Vie et des miracles de sainte Marguerite de Cortone*. Op. cit., c. 3, p. 2.

⁷TORRES, Gabriela Maria L. F. "Iconografia das santas Margaridas, particularmente, a de Cortona, terciária franciscana". *Imagem brasileira* 1, 2001, p. 99-106, p. 102-103.

⁸BEVEGNATI, Fra Giunta. *Légende de la Vie et des miracles de sainte Marguerite de Cortone*. Op. cit., c. 1, p. 2.

⁹RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1958, t. 3, v. 2, p. 883.

¹⁰Ronaldo VAINFAS. *Trópico dos pecados. Moral, Sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 83.

condenação da luxúria – como havia feito desde São Paulo – e mais ainda, com uma regulamentação mais estrita da conduta sexual dos fiéis, como demonstrou Michel Foucault¹¹. Portanto, a condenação de Margarida é voltada para sua pretensa liberdade sexual, sua luxúria. E suas biografias, que se multiplicam a partir de então – vindo, nesse bojo, sua canonização, efetivada em 1728 –, sedimentam a construção da idéia de uma Margarida-Madalena¹².

Essas modificações em relação à hagiografia da santa – em sua representação – também são perceptíveis na iconografia, ainda que não possamos falar simplesmente de uma relação de eco. As imagens têm sua própria cronologia, sua própria história, não constituindo nunca meras ilustrações de textos ou de tradições orais. As imagens mais antigas, em geral comendo ciclos, mostram a santa realizando milagres, como é o caso de uma tábua toscana do século XIV, atualmente no Museu Diocesano de Arezzo, mas que pode ter sido feita para seu túmulo.



Fig. 2 - Margarida de Cortona - Tábua toscana - séc. XIV - Museu Diocesano de Arezzo

¹¹FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a Vontade de Saber*. V. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

¹²A literatura religiosa não deixa de chamar a atenção para essa "nova Madalena". Ver, por exemplo, CHÉRANCÉ, Léopold de. *Sainte Marguerite de Cortona*. Paris: Ch. Poussielgue, 1910, p. 35; 43-45.

Nela, a santa, representada na parte central, de pé, com hábito e terço, é rodeada por nove cenas narrando episódios de sua vida pós-conversão. É importante lembrar que este tipo de imagem de devoção era comum no período, sendo encontrados inúmeros exemplos, dentre os quais aqueles dedicados a São Francisco de Assis são sem dúvida os mais conhecidos¹³. Apesar destas imagens da santa realizando milagres não serem muito frequentes no período pós-medieval, encontramos um exemplo mais recente, talvez de meados do século XVIII¹⁴, na Sala das Sessões da Mesa da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador: uma pintura em um dos caixotões do forro apresenta a santa, identificada por uma inscrição, com hábito de terciária, ressuscitando um morto.



Fig. 3 - Margarida de Cortona - Forro da Sala das Sessões da Mesa - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco Salvador, BA

¹³Sobre essas imagens de devoção, ver, entre outros, RUSSO, Daniel. "Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale". In: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996, p. 133-153. Sobre as representações de São Francisco de Assis, ver, entre outros, FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate*. Turin: Einaudi, 1993; Id. *Francesco, un'altra storia*. Genova: Marietti, 1988.

¹⁴O documento mais antigo do Arquivo da Ordem, segundo Marieta Alves, datado de 1738, é um recibo para um pintor – que poderia ser o responsável pela pintura original da igreja. ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Salvador: Mesa Administrativa, 1948, p. 37. Além disso, era típico do século XVIII a pintura de forros em caixotão.

A partir do século XVII, é a relação da santa com o crucifixo a passagem de sua Legenda mais frequentemente representada, sobretudo quando se trata de imagens isoladas. É o caso de uma pintura de Giovanni Battista Piazzetta, de 1737, ou de uma outra, de Gaspare Traversi, de aproximadamente 1758.

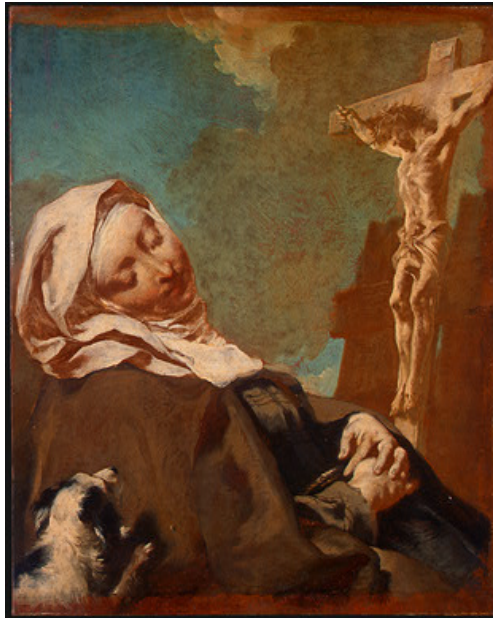


Fig. 4 - Margarida de Cortona - Giovanni Battista Piazzetta - 1737 - National Gallery - Washington, DC



Fig. 5 - Margarida de Cortona - Gaspare Traversi - c. 1758 - The Metropolitan Museum - New York

Mais de um século antes, essa interação havia chegado a seu ápice com uma pintura barroca de Giovanni Lanfranco representando o êxtase da santa: não se tratava mais do Cristo crucificado, mas de um Cristo com os braços abertos em forma de cruz, chagas à mostra, que aparecia à Margarida.



Fig. 6 - Êxtase de Margarida de Cortona - Giovanni Lanfranco - séc. XVII - Palazzo Pitti - Florença

Além do Cristo crucificado – ou somente da cruz¹⁵ – outros elementos são comuns às representações de Margarida de Cortona. O cachorro é o mais frequente: a marca do milagre, o fato maravilhoso que vai desencadear a conversão. A caveira também é muitas vezes representada, não só como símbolo do *memento moris*, como era comum na arte gótica e renascentista (e aqui lembrando a vida pregressa de Margarida), mas também como elemento iconográfico mostrando aquilo que gerou a sua conversão: a descoberta do cadáver de seu amante. A disciplina é outro objeto recorrente, lembrando sua penitência. E em geral, todos acompanham uma Margarida vestida com o hábito de terciária, frisando bem que se trata antes de tudo de uma santa. É certo que nem todas as imagens apresentam todos esses elementos – como é o caso de

¹⁵Como no caso de uma escultura em madeira no Consistório da igreja de São Francisco de Ouro Preto.

um painel do Mestre Ataíde, do início do século XIX, na igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto¹⁶. Mas aqueles são seus atributos mais comuns.



Fig. 7 - Margarida de Cortona - Mestre Ataíde - séc. XIX - Igreja de São Francisco de Assis - Ouro Preto, MG

Como esses elementos já nos apontam, a oposição que marcou a vida de Margarida – a passagem de pecadora à santa – torna-se cada vez mais o elemento chave em sua iconografia, assim como ocorre com sua hagiografia. Na já citada pintura de Gaspare Traversi, ela se encontra entre um anjo, para o qual olha, e um diabo, que está se afastando, derrotado. Vemos ainda seu filho, o que não é muito comum em sua iconografia, o cachorro e a caveira. Não há menção explícita ao pecado – no máximo poderíamos evocar uma certa simetria de gestos entre ela e o diabo (as mãos próximas ao rosto). Mas uma simetria rebatida, centrífuga, poderíamos dizer, pois ao mesmo tempo que seu gesto ecoa o do diabo, ela lhe dá as costas.

Um outro exemplo, bastante significativo por seu caráter mais popular, é uma gravura policromada, assinada por um artista desconhecido, A. Russo, datada provavelmente do final do século XVIII ou início do XIX, segundo Henrik v. Achen¹⁷.

¹⁶TRINDADE, Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: MEC, 1951 (Publicações do DPHAN, 17), p. 402.



Fig. 8 - Margarida de Cortona - A. Russo - séc. XVIII/XIX - Museu de Bergen - Noruega

Vemos aí os dois episódios-chave ligados à conversão: a descoberta do corpo, ao alto, à esquerda, ocupando uma pequena área; e a conferência com o crucifixo, representado em tamanho maior, no centro da imagem. O jogo de paralelos contrastantes é bastante forte, aproximando-se muito de operações comuns às imagens medievais. A santa apresenta-se vestida de maneira diferente em cada momento, o vestido vermelho dando lugar ao hábito, completado por uma auréola, além do que parece ser uma disciplina, discretamente colocada entre suas mãos. O cachorro está presente nas duas cenas, ajudando na ligação entre elas, assim como um elemento oblíquo presente em ambos: o raio emanando do Cristo crucificado em direção à Margarida e a tampa do sepulcro.

O contraste é também presente em uma outra pintura sobre madeira na Sala das Sessões da Mesa da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador (que conta no total com quatro representações da santa):

¹⁷Museu de Bergen, Noruega, n. inv. By 7957. Ver: <http://www.enid.uib.no/html/gallery.htm>.



Fig. 9 - Margarida de Cortona - Sala das Sessões da Mesa - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis - Salvador, BA

A imagem mostra novamente duas cenas, mas ocupando posições diferentes: ao centro, em tamanho maior, está a santa antes da conversão, vestida com roupas mundanas, coloridas, tendo à sua frente o cadáver do amante e o cachorro. À direita está a cena do diálogo com o crucificado, mostrando a santa já com hábito terciário, mas com o corpo posicionado de forma semelhante à outra cena – uma vez mais.

Esse tipo de representação, que coloca em cena dois momentos da vida de Margarida, é mais comum na pintura¹⁸, pelas próprias facilidades que o suporte oferece, como a repetição das personagens em cenas justapostas. Mas a escultura possui outras formas de demonstrar a dualidade. E mesmo de reforçar o antagonismo pecado-penitência, como é o caso da imagem que nos interessa aqui, a do acervo do IPHAN-ES.

A escultura, medindo 34 cm de altura, 21 cm de largura e 15 cm de profundidade, mostra a santa de joelhos e com a cabeça voltada para a esquerda e para o alto – como se estivesse olhando para um crucifixo, atualmente inexistente, mas cuja presença poderíamos evocar por um pequeno orifício ao lado direito da santa, sobre o rochedo¹⁹. Seus olhos são de vidro e seus cabelos, longos e de cor escura, caem em mechas pelos ombros. O corpo está nu da cintura para cima, sendo coberto na parte inferior por uma túnica de fundo negro, com motivos ornamentais – sobretudo florões –

¹⁸Para outros exemplos, mais antigos, ver: CANNON, Joanna et VAUCHEZ, André. *Margherita of Cortona and the Lorenzetti: Sienese art and the cult of a holy woman in Medieval Tuscany*. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 1999.

¹⁹Essa cruz, que estaria posicionada em diagonal à frente de seu corpo, entre seus dois braços, poderia explicar a confusão em uma descrição da peça no século XIX, como veremos a seguir.

dourados em esgrafiado. Na cintura e nos antebraços ela usa um cilício, e a carnação em torno dessas partes ganha um tom azulado. Com a mão direita ela segura uma disciplina, feita de corda e cinco pontas de metal. Suas costas, desnudas, estão quase inteiramente cobertas por chagas esculpidas e pintadas de forma bastante realista.



Fig. 10 - Margarida de Cortona - IPHAN-ES (detalhe)

A santa está ajoelhada sobre uma espécie de rochedo, tendo ao seu lado direito, no chão, uma caveira. No lado esquerdo, ao lado do orifício para o que poderia ser a cruz, vemos uma pequena área lisa, sem a mesma cor verde de quase todo o rochedo, onde poderia ter sido encaixado o cachorro.

A parte inferior da base da escultura possui três orifícios redondos, de grande dimensão, que provavelmente eram destinados à fixação no andor.



Fig. 11 - Margarida de Cortona - IPHAN-ES (detalhe da base)

Neste caso poderíamos concluir que se tratava de uma escultura que saía em procissão – embora não necessariamente tivesse que se tratar de uma imagem apenas de uso processional²⁰, como a imagem de roca e em tamanho natural de Margarida de Cortona da igreja da Ordem Terceira de Salvador, que ficava guardada na "Casa dos Santos", saindo apenas para a procissão das Cinzas.

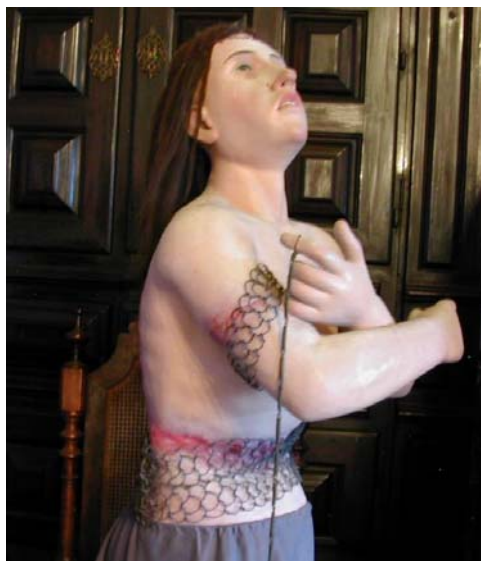


Fig. 12 - Margarida de Cortona - Casa dos Santos - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis Salvador, BA

²⁰Se a imagem em questão era utilizada em procissões, isso não exclui a possibilidade de que ela poderia ficar exposta em um nicho na Capela da Penitência – a capela da Ordem Terceira existente no Convento de São Francisco, na Cidade Alta (hoje destruída), construída no final do século XVI. A denominação da Capela – Penitência – se encaixa bem com a imagem e a história da santa, mas devemos frisar que trata-se apenas de uma hipótese, já que não encontramos na bibliografia referência à presença desta escultura na Capela. Almerinda Lopes cita apenas a imagem do orago, N. Sra. da Conceição, e a de Santo Antônio e a de Santa Rosa de Viterbo LOPES, Almerinda da Silva. *A arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Vitória: Ed. do autor, 1997, p. 89. Já segundo Elmo Elton, a Capela possuía cinco ou seis altares, com imagens de porte, e oito representando Passos da Paixão de Cristo. ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória e outros temas capixabas*. Vitória: Conselho Estadual de Cultura, 1987, p. 32.

No caso da imagem do IPHAN-ES, a presença dos orifícios e o fato de ter as costas bastante trabalhadas, diferentemente de muitas imagens feitas exclusivamente para nichos, são os dados mais significativos que a própria peça nos fornece. E são eles que nos possibilitam levantar uma hipótese para sua identificação – já que as únicas informações disponíveis sobre ela, em um rascunho manuscrito anônimo de um inventário do acervo do IPHAN-ES, elaborado no final da década de 80, são de que a imagem dataria da segunda metade do século XVIII e que seria proveniente de uma doação de particular²¹. De fato, encontramos menção, em uma crônica do fim do século XIX, de autoria de um religioso capixaba, o padre Francisco Antunes de Siqueira Filho, uma descrição das procissões de Cinzas realizadas em Vitória nos "tempos saudosos que nos deixaram". Ele conta que a oitava imagem a sair nessas procissões organizadas pelos terciários franciscanos era a de:

Santa Margarida de Cortona, modelo da mais acrisolada penitência. Cingida com cilício, cabelo desgrenhado. Tinha na mão esquerda um crucifixo e na direita uma disciplina; ia de joelhos.²²

A descrição corresponde bem à imagem, com exceção do crucifixo. Este poderia ter sido perdido, mas não poderia haver sido feito para a mão esquerda da santa, que está espalmada sobre seu seio direito, sem espaço para se inserir um crucifixo.



Fig. 13 - Margarida de Cortona - IPHAN-ES (detalhe)

²¹Inventário manuscrito do acervo do IPHAN-ES, p. 5. Arquivo do Núcleo de Conservação e Restauração – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Esse documento, sem autoria especificada, é de confiabilidade limitada. A própria descrição da peça que nele consta afirma que ela possuía um crucifixo na mão esquerda e depois observa que este está faltando.

²²SIQUEIRA, Francisco Nunes de. *Memórias do passado através de meio século. Folhetim publicado no jornal A Província do Espírito Santo em 1885*. Ed. Fernando Achiamé. Vitória: Flor e Cultura, 1999, p. 99. As outras imagens são: Nossa Senhora da Conceição, o Cristo, São Francisco de Assis, São Lúcio e Santa Bona, São Guálter, Santa Rosa de Viterbo, São Ivo, São Luís, rei da França, beato Antônio de Noto,

Considerando que o padre escrevia de memória e que tais procissões, segundo ele, não mais existiam, o lapso de tempo poderia explicar a discrepância na descrição²³.

No caso de imagens utilizadas em procissão, como a do acervo do IPHAN-ES de que ora nos ocupamos e a da Casa dos Santos de Salvador, a diferença profunda entre a frente nua e as costas em chagas da santa teria uma função moralizante bastante marcada: insistir sobre o valor negativo do pecado e o valor positivo da penitência, nesse momento do calendário litúrgico especialmente apropriado à penitência. De frente, a santa exhibe toda a sensualidade própria à mulher pecadora. Essa é a primeira visão que dela teriam os fiéis assistentes à cerimônia. Logo em seguida, tinha-se a visão das costas em chagas, fruto de um trabalho escultórico e pictórico cuidadoso, de marcante e desejada visibilidade. Esse caráter moralizante era reforçado, na procissão capixaba, pelo anjo que precedia o andor com a imagem da santa ostentando uma faixa onde se lia "*Mulier timens Dominum, ipsa laudabitur*" ("A mulher temente a Deus será louvada"). Antes do espetáculo da visão do corpo pecador e do corpo penitente, a inscrição já anunciava o caráter exemplar da imagem. Porém, escrita em latim, seu alcance frente ao público de fiéis não seria tão amplo como o da própria escultura – ainda que este tampouco deva ser exagerado, visto a pequena dimensão da peça. O impacto de uma escultura como a da igreja de Salvador, por seu tamanho, seria, nesse sentido, maior.

No caso da escultura de Vitória, contamos com um testemunho interessante, ainda que bastante curto e tardio, sobre uma resposta²⁴ à exibição dessa imagem: a já citada passagem do Padre Siqueira. Esse pequeno fragmento é duplamente interessante, pois além de mostrar como ele "via" a imagem esculpida, ele construía uma imagem verbal desta para passar a seus leitores do jornal "A Província do Espírito Santo", um dos mais importantes do final do século XIX. Reforçando o texto que acompanhava a imagem (que o Padre cita no original), a primeira informação que ele dá é que se tratava de um modelo de penitência. Em seguida, não há referência sobre sua nudez ou suas roupas, apenas ao cilício: de certa forma, no discurso, a sensualidade do corpo desnudo é já substituída por sua mortificação. O leitor tem acesso a uma descrição censurada, por assim dizer – ainda que a referência ao cilício implicitamente indique que o autor-

Santa Isabel, rainha de Portugal, Nossa Senhora do Rosário e a estigmatização de São Francisco. Id. p. 98-100.

²³Escrevendo em 1885, o padre contava por essa época contava com 53 anos.

²⁴Sobre o conceito de resposta, ver: David FREEDBERG. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1989.

observador teve acesso ao que estaria por baixo das roupas. Em seguida, o Padre menciona os "cabelos desgrenhados" – quando de fato estes estão apenas soltos, caindo sobre os ombros e costas em largas mechas levemente onduladas. É significativo que de seu corpo esse seja o elemento que mais ressaia na descrição: desde a Idade Média, a preocupação moralizante da Igreja com os cabelos femininos era uma constante, estando estes diretamente associados à sua sexualidade, como nos lembra Katherine L. Jansen²⁵. Da ambivalência da imagem, tão explicitada no corpo, fica o registro apenas dos objetos que ela portaria: a disciplina e o crucifixo – sem fazer menção à caveira, ainda hoje visível, ou ao cachorro, cuja presença só podemos supor. E por fim, uma última referência ao corpo – ou melhor, à sua posição: a afirmação de que a imagem "ia de joelhos". O verbo utilizado reforçava a penitência (ir de joelhos), além de ser um indício da vida (e portanto do poder) conferida à imagem²⁶.

A ausência de referência ao corpo, à nudez, é bastante significativo do poder de sedução da imagem – seria fruto de uma espécie de censura. O cuidado do escultor com o rosto, os cabelos, os seios (embora estes sejam menos realistas que o rosto: os mamilos, por exemplo, não são representados) e o estofamento das roupas tem por objetivo reforçar os perigos do corpo feminino. E mostrar, assim, como a pecadora se afastava do ideal da mulher honrada no Brasil do século XVIII: controladora de seus maus instintos, recatada e escondendo seu corpo, como nos lembra Leila M. Algranti²⁷.

Para a Igreja – e isso desde o período medieval – a mulher era considerada perigosa por sua natureza, pela exuberância de sua sexualidade e por aquilo que os modernos chamavam de sua “associação com a natureza”, referindo-se à maternidade. Desta forma, os homens modernos, assim como os medievais, estabeleciam a perigosa relação, para eles, da mulher com o diabo, com o desconhecido. Ela era aquela que para conquistar e dominar os homens lançava mão de ardis e subterfúgios²⁸. Além disso, o fato de procurar ficar mais bonita demonstrava a insatisfação com a Criação, fato que só reforçava sua associação com o diabólico. Aos homens restava resguardar-se dessas mulheres e procurar refrear sua natureza débil, já que eles eram o principal alvo destes

²⁵JANSEN, Katherine L. *The making of the Magdalen. Preaching and popular devotion in the later Middle Ages*. Op. cit., p. 157.

²⁶Observa-se a utilização desse verbo apenas nessa imagem de todas as treze que compunham o cortejo, o que era sem dúvida em muito debitário do realismo que caracteriza plasticamente a escultura.

²⁷ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da Colônia. Condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil, 1750-1822*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/Edunb, 1993, p. 120.

²⁸DEL PRIORE, Mary. *Corpo a Corpo com a Mulher: pequena História das Transformações do Corpo Feminino no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2000. p. 26.

estratagemas femininos, que poderiam colocar não só sua saúde em risco, mas principalmente sua alma, como alertava um pregador do século XVII:

quem ama sua mulher por ser formosa, cedo lhe converterá amor em ódio; e muitas vezes não será necessário perder-se a formosura para perder-se também o amor, porque como o que se emprega nas perfeições e partes do corpo não é o verdadeiro amor, se não apetite, e a nossa natureza é sempre inclinada a vaidades, em muitos não durará²⁹

A Igreja, após o Concílio de Trento, que reafirmava as decisões do IV Concílio de Latrão – a importância da confissão e do casamento; a validade de uma doutrina clara e bem apresentada; a educação dos clérigos; a participação do clero na formação da sociedade; o valor da pregação – procurava impor suas idéias através de um discurso moralizante que, aqui na colônia, tinha como função principal controlar a sociedade que vivia nos trópicos, estabelecendo uma atuação civilizatória nos padrões da metrópole. Este discurso estava imbuído de tal tarefa através do controle do gestual, do corpo e dos hábitos.³⁰ Impregnada da não tão nova ética sexual de Trento, a busca da Igreja pelo controle da sexualidade tinha como alvo principal a mulher. Ao procurar adequá-la ao modelo de comportamento que era ser filha, mulher e mãe, a Igreja não dispensava o sempre presente par dicotômico e inseparável pecado/penitência.

A organização do calendário de festas religiosas, dos dias santos e a sempre estimulada devoção a Nossa Senhora, além da confissão, permitiam à Igreja manter o monopólio de idéias que circundavam a vida dos fiéis, sobretudo daquelas que tratavam de sua vida íntima, familiar, que deveriam ser por eles interiorizados³¹.

Tais idéias eram disseminadas através de sermões, confessionários, normas de confrarias, histórias populares e imagens, como a de Margarida de Cortona. À Igreja cabia o papel de lembrar constantemente do pecado, de suas formas e da maneira de penitenciá-lo, reverberando o arrependimento como uma das formas de conduta para a salvação da alma, e utilizando-se do que Delumeau chamou de uma “pastoral do medo”. Os sermões e as imagens instigavam o fiel a arrepender-se antes que seus pecados veniais e capitais o levassem a pagar por suas penas no inferno. Segundo esta idéia, o

²⁹ Idem.

³⁰ DEL PRIORE, Mary. *Ao Sul do Corpo. Condição Feminina, Maternidades e Mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 26-28.

³¹ Idem. p.30.

pecador deveria purgar suas faltas no próprio instrumento de pecado, que no caso de Margarida de Cortona era o corpo, como bem o demonstra a escultura do IPHAN-ES³².

³² DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo: a Culpabilização no Ocidente*. Bauru: EDUSC, 2003. 2v. p. 341.