
AS MULHERES POR TRÁS DA FACE DE CRISTO: APROPRIAÇÕES, PERFORMANCES E AMBIVALÊNCIAS DA VERÔNICA¹

Edilson Pereira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – Brasil

Qualquer pessoa que já tenha entrado em uma igreja católica ou visitado algum museu que contenha arte sacra provavelmente já se deparou, em alguma ocasião, com pinturas ou esculturas que remetem à via-crúcis. Como é sabido por muitos, a chamada “via dolorosa” é composta por um conjunto de cenas que recuperam a narrativa religiosa sobre a morte de Jesus Cristo. Trata-se de uma sucessão de “estações” – ou “passos” – que narram alegoricamente momentos-chave de seu caminho até à morte na cruz. Nesse percurso, aparecem algumas figuras que vêm em auxílio do Cristo e, entre elas, há uma mulher que se destaca em função do objeto que carrega nas mãos: um tecido que é utilizado para enxugar o rosto dele então coberto por sangue e suor². Esse ato de compaixão teria sido acompanhado, segundo a tradição católica, por um evento místico: a transposição da face de Cristo no tecido que entrou em contato com ele, produzindo uma imagem em positivo, tal como uma fotografia – e não em negativo, como se pressupõe do contato entre parte do corpo humano e uma superfície, assim como a digital de um dedo. Desse milagre é que derivaria a própria identidade da mulher que carrega tal objeto peculiar: o nome Verônica seria resultado da conjunção dos termos latinos *vera icon* – *imagem verdadeira*. Nesse sentido, a “Verônica” se referiria tanto ao véu, quanto à mulher que o carrega.

A composição do nome da Verônica é, ressaltado, alvo de algumas polêmicas – entre várias outras, aliás, que se vinculam a essa personagem. Segundo Ewa Kuryluk,

autora do livro *Santa Verônica e o Sudário*, o nome Verônica seria na verdade uma versão latina de “Berenice”, denominação utilizada no cristianismo oriental para se referir à mulher que enxugou o rosto de Cristo a caminho da cruz, e não mero resultado da justaposição dos termos em latim. Apesar do possível descompasso entre a raiz etimológica e a sua explicação mais recorrente, a autora conclui que “*nomen est omen*” – que o nome marca a pessoa, como sua fortuna, seu fardo –, e que independentemente de sua origem, a popularidade de Verônica e de seu sudário foi certamente incrementada pelo nome que recebeu (Kuryluk 1993:24).

Neste artigo, proponho analisar essa figura dentro da dramatização dos episódios finais da vida de Cristo que acontecem durante as celebrações da Semana Santa, época em que a Verônica – entre outros personagens do cristianismo – ganha destaque em várias cidades dentro e fora do país. Nessa época festiva, em que são realizadas procissões e encenações, a Verônica se apresenta como um tipo de figura interessante porque, de uma parte, mantém um vínculo particular com o protagonista da festa, isto é, com (as efígies ou representações vivas de) Jesus Cristo e, por outra, porque ela nos permite observar a polissemia que se associa a certos objetos e personagens rituais, sobretudo quando eles participam um tipo de atividade pública que mobiliza milhares de pessoas.

Para dar conta das dimensões de análise que se desdobram da Verônica, apoiarei sobretudo no material etnográfico produzido em minha pesquisa de doutorado realizada em Ouro Preto, interior de Minas Gerais (conf. Pereira 2014). Com base nesse material e em autores como Victor Turner, Richard Schechner e Marcel Mauss, entre outros, analisarei tanto a sua performance, quanto os modos de lidar com a “materialidade” da Verônica, seja em relação à mulher (seu corpo e voz), seja em relação ao tecido com o rosto de Cristo. De modo sintético, pode-se dizer que o objetivo global deste artigo é observar a maneira como as mulheres que personificam a Verônica expõem ritualmente a face sagrada de Cristo e, tão importante quanto, como essa mesma performance as mobiliza. Ao refletir sobre a pragmática ritual na qual se revela o rosto de Cristo ao mesmo tempo em que se oculta momentaneamente a face dessas mulheres, discutirei também em que medida tal dinâmica pode nos levar a compreender o tecido que mediatiza e conecta a Verônica ao Cristo como uma máscara, que dramatiza certo roteiro de ações diante de um público (que espera ver o Cristo) e, simultaneamente, afeta aquela(s) que fica(m) no lado inverso da “verdadeira face”.

Para realizar esse exercício de análise, a reflexão sobre a Verônica se iniciará com uma breve localização dessa personagem num cenário mais amplo – mapeado a partir de questões colocadas principalmente por historiadores de arte e outros pesquisadores interessados em tal figura –, para em seguida observá-la em contextos etnográficos mais localizados, sobretudo no interior do Brasil. Nesse movimento, a análise se adensará na medida em que adentrarmos ao caso ouro-pretano. A partir dele, veremos como a Verônica pode ser observada como um elemento de reiteração de certa mensagem religiosa (católica) ao mesmo tempo em que ela e suas intérpretes

contêm um potencial de subversão dos princípios hierárquicos (e masculinos) que regem tal universo. A sua ambivalência – senão o seu paroxismo – será, pois, um termo chave para a compreensão dessa personagem instigante.

Imagens – e vozes – de um *vero ícone*

A Verônica parece ser uma figura ambivalente desde o seu surgimento, ainda nos primeiros séculos do cristianismo. Uma pesquisa breve sobre as origens históricas das referências à Verônica permite notar que, embora se trate de uma figura amplamente disseminada no universo católico, ela não aparece explicitamente em nenhum dos textos legitimados pela Igreja – algo que é recorrente também em relação a outros personagens e santos que aparecem em narrativas e devoções populares. A Verônica e o tecido que ela carrega – chamado também de *sudário*³ – faz parte apenas de Evangelhos apócrifos escritos nos primeiros séculos de nossa era. A história de sua primeira aparição nesses textos é alvo de debates entre diferentes autores⁴, mas embora eles partam de referências diferentes, devo destacar que de modo geral todos remontam quase sempre à história de um pano misterioso no qual teria ficado impresso o rosto de Cristo, ainda que contada através de diferentes versões. A extensão dos debates em torno da Verônica e de seu sudário inclui também uma vasta lista de referências ao caráter paradoxal desse objeto onde se imprimiu a face de Cristo⁵.

Quando voltamos nossa atenção ao contexto de celebração da Semana Santa – que culmina nos dias da sexta-feira da Paixão, dia no qual se rememora a morte de Cristo, e no domingo de Páscoa, quando se celebra a sua ressurreição – podemos observar que as formas de atuação e destaque da Verônica podem variar de um lugar para outro. Ainda que essa festa possua um caráter generalizado pela sua importância litúrgica, sendo considerado o ápice do calendário ritual católico (como o marco de fim e início de um ano-novo), essa generalidade é complementada, não obstante, pela variação dos modos de celebrar tal momento em contextos culturais particulares. Ou seja, a universalidade do calendário religioso e a continuidade da referência feita a determinadas figuras centrais da narrativa da paixão cristã se complementa, logo, com a singularidade que se observa nos modos “locais” de celebrar a Semana Santa e, conseqüentemente, com a maior ou menor ênfase que passa a ser dada a determinados personagens.

Assim, a Verônica pode ganhar contornos e ênfases particulares em função da conjuntura sociocultural vinculada àquela celebração religiosa. Em cidades do interior do Brasil, por exemplo, a forma mais corrente de encontrar a Verônica durante a Semana Santa ocorre nas procissões e vias-sacras onde ela é representada por alguma mulher, geralmente moradora da região onde a festa ocorre. Diferentemente do que ocorre em relação aos santos que são manipulados na mesma festa – como o Cristo e Nossa Senhora – é incomum ver imagens tridimensionais da Verônica sendo carregadas em andores⁶.

Essa diferença nos modos de representar materialmente personagens relacionados a uma mesma narrativa religiosa se intensifica ainda mais no caso das cidades onde a personagem possui não só a tarefa de expor o sudário, mas também de entoar um cântico. Assim, durante a Semana Santa, a Verônica não apenas “aparece”, junto aos demais personagens do drama cristão, mas também se diferencia deles cantando. Ou melhor, as mulheres que a representam – cada uma delas em uma paróquia ou cidade particular – devem realizar um duplo movimento composto pela progressiva abertura de um tecido que contém o rosto do Cristo e, simultaneamente, pelo entoar dos versos “*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte: si est dolor similis sicut dolor meus*” (Ó vós todos que passai pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha dor). Trata-se de um canto monódico, sem nenhum acompanhamento de instrumentos musicais, que dura o tempo entre o desenrolar, o exibir e o reenrolar do sudário⁷. Lidamos, assim, com uma personagem que engloba um tipo de imagem e de som que nenhum outro personagem relacionado à representação das cenas da via-crúcis possui.

Além disso, o entoar desse cântico ritual ganha uma atenção especial nos locais onde a sua performance é compreendida não apenas como uma atividade que colaboraria na celebração litúrgica em questão, mas que estaria associada a – e reforçaria, na verdade – um modo “tradicional” e “local” de celebrar a páscoa cristã⁸. Tomemos como exemplo o contexto observado no interior do estado de São Paulo. Na região que engloba os municípios de Piracaia, Atibaia, Jarinu, Bom Jesus dos Perdões, Itatiba, Joanópolis e Nazaré Paulista, a representação daquela personagem na Semana Santa repercute de tal modo entre os seus moradores que, desde 2002, realiza-se um encontro intermunicipal das mulheres que representam as Verônicas. Trata-se de um evento mobilizado por agentes religiosos e leigos vinculados à Comissão Paulista de Folclore que se organizaram para – em seus próprios termos – “resgatar” a “antiga tradição” do canto da Verônica mantida no território paulista⁹. A ideia de resgate cultural e histórico evocada se associa a uma noção de perda atual ou iminente de algum elemento que se compreende como sendo característico e distintivo daquela região. Essa conexão entre o sentimento de perda e a mobilização para o resgate de algo pode ser identificada na referência que os organizadores do evento fazem ao fato de que “o cântico triste da personagem Verônica (...) vem se extinguindo aos poucos”. Diante desse quadro de pessimismo cultural, os moradores da região (vinculados à Comissão Paulista de Folclore) se reuniram para evitar que a personagem acabasse, em seus próprios termos, caindo no esquecimento das gerações atuais e futuras.

Ainda que sob outras formas, a dinâmica de valorização cultural da Verônica pode ser igualmente observada em locais como Pirenópolis e Ouro Preto, conforme nos relata Carlos Rodrigues Brandão (1989). Atentando tanto às dimensões sociais, quanto à carga emotiva e sensorial que tal celebração mobiliza nos moradores, o autor destaca a ideia de “exclusividade preservada” que marca a forma pela qual as “cidades goianas e mineiras” festejam “a Semana Santa de acordo com a ‘tradição dos

antigos” (idem). Essa última expressão, retirada das falas daqueles que produzem e se orgulham das festas realizadas, remete não só a uma geração precedente, mais antiga, mas também a um modo ritualizado (que, por ser “passado”, seria mais formalizado) de celebrar o drama cristão.

Levando em consideração esse cenário no qual a personagem da Verônica ganha destaque, passarei a analisar a seguir o processo de preparação, atuação e repercussão das performances das mulheres que personificam a Verônica. Será através da observação de suas histórias atuação e da pragmática ritual envolvida na Semana Santa que veremos como a valorização da personagem acarreta um tipo de responsabilidade que se assume ao representar tal figura.

A preparação das mulheres: técnicas e tensões



Figuras 1 e 2, Heú e Verônica respectivamente. Ouro Preto, 2015.

Fonte: Edilson Pereira

Entre os elementos que devem estar sempre presentes na forma “tradicional mineira” de festejar a paixão cristã estaria a Verônica, considerada como “uma das personagens principais de toda a Semana Santa” e cujo desempenho “é realizado debaixo de muita tensão” (Brandão 1989). A tensão referida pelo autor envolve a dimensão performativa e pública do ato de representar a Verônica e pode ser identifi-

cada, aliás, como um traço recorrente nas falas de várias mulheres que já lidaram com essa figura, conforme constatei em minha pesquisa em Ouro Preto – onde realizei trabalho de campo entre os anos de 2009 e 2013. Nesse período, tive a oportunidade de entrevistar e interagir com cada uma das mulheres que assumiram esse papel, uma a cada ano, além de outras que já haviam passado por essa experiência anteriormente. Ali, como no caso de Pirenópolis analisado por Brandão, pode-se notar que frequentemente a Verônica é compreendida como um papel de peso por pelo menos dois fatores. Por um lado, porque ela executa um tipo de performance que demanda técnicas específicas – do modo de lidar com o sudário e de cantar – que visam despertar a atenção do público, seja este composto por fiéis e/ou por pessoas interessadas nos aspectos culturais e da “tradição” expressa e atualizada pela festa. Por outro lado, o sucesso dessa performance demanda um cuidado e uma preparação intensiva, pois, para assumir a personagem e apresentá-la num momento especial do calendário da Igreja e das cidades que se empenham em celebrar a morte de Jesus, é preciso colocar-se à prova publicamente, isto é, colocar o próprio rosto/pessoa em evidência para mostrar que se sabe revelar o rosto de Cristo no sudário de uma forma “bem feita”.

Há, portanto, um saber que condiciona a atuação das Verônicas nas diferentes cidades que evocam tal personagem cantando – um tipo de conhecimento associado à sua composição estética, seus aspectos formais e à experiência de se apresentar como tal mulher. Enquanto figura que faz uso simultâneo do som (a voz da intérprete) e da imagem (o corpo da própria intérprete e o sudário que ela carrega consigo), a Verônica apresenta-se como um elemento expressivo e narrativo que contribui para o avançar espaço-temporal das procissões, autos e vias-sacras encenadas que representam as cenas da via-crúcis durante a sexta-feira da Paixão. Ela colabora na sucessão das diferentes referências feitas ao Cristo – que aparece também através de outras representações, seja na pele de atores amadores ou de imagens tridimensionais (como o Senhor dos Passos ou o Senhor Morto) que o personificam.

Para que ocorra a exibição do *vero ícone* nessa conjuntura ritual há, entretanto, uma série de atividades que preparam as mulheres em questão. Ao voltarmos nossa atenção para o contexto etnográfico de Ouro Preto, veremos que a compreensão desse momento que antecede à performance na Semana Santa é de fundamental importância para que possamos apreender o tipo de função transformativa que se associa à Verônica e, em especial, ao lugar do sudário nesse processo.

Parte importante dessa preparação envolve, na verdade, não só a personagem da Verônica em si, mas a um grupo de figuras que a acompanham e que, após o seu canto solo, complementam o seu lamento. Segundo d. Efigênia Sabará, uma senhora ouro-pretana cuja primeira experiência no papel da Verônica remete há mais de 50 anos, as mulheres que acompanham essa personagem formam um coro que remeteria às carpideiras que existiam no tempo de Cristo: “antigamente, né, quando... quando a pessoa morria, naquele tempo, as pessoas chamavam [essas mulheres]. [Elas] eram pagas pra poder chorar, né?”.

Conhecidas também por Três Marias ou Heús, esse último como o nome mais usado em Ouro Preto, elas cantam somente na procissão do Enterro, na sexta-feira da Paixão. Vestidas com longas túnicas e com um véu cobrindo a cabeça, de modo similar à própria Verônica (conf. Figuras 2 e 3), segurando velas acesas, elas respondem à essa personagem cantando: “*Heu! Heu! Domine! Domine! Salvator noster!*” (Ai! Ai! Senhor! Senhor! Salvador nosso!). A nomeação das auxiliares da Verônica remete, dessa forma, ao próprio som – a interjeição de dor – que inicia suas falas, reiterando o ideário de sofrimento que a própria face ensanguentada de Cristo evoca. A homologia entre os nomes dessas figuras e suas atuações reduplica, pois, o mimetismo da *vera icon*, mulher e objeto místico. Suas identidades são definidas por aquilo elas exprimem (ser) dentro do ritual do qual participam. Seus nomes em latim são, pois, parte da própria pragmática ritual que é acionada em meio à referida procissão.

O canto lírico dessas mulheres (Verônica e Heús) exerce, ademais, um papel distintivo entre elas e os demais personagens que participam da Semana Santa, como as imagens de Nossa Senhora e do próprio Cristo, além de uma centena de personagens bíblicos (do Antigo e do Novo Testamento) que são representados por moradores da cidade¹⁰. Nesse contexto, o fato de o cântico ser em latim colabora na valorização de elementos da tradição cristã que, de alguma forma, acabam sendo relidos ou atualizados como índices da forma ‘antiga’ ou ‘histórica’ como ocorre em diversas cidades pelo interior do país, incluindo Ouro Preto e a sua “Paixão de Cristo à moda mineira”¹¹.

Essa associação, aliás, fica ainda mais clara quando consideramos que, segundo intérpretes como d. Efigênia, o cântico em latim seria um elemento que singulariza a atuação da Verônica ao mesmo tempo em que, por ser em uma língua que ultrapassou fronteiras culturais acompanhando, historicamente, o avanço da religião católica pelo mundo (tal como uma “língua universal”), ele é capaz de produzir certos efeitos nos espectadores/ouvintes. Para essa senhora, haveria um paralelo entre a forma como a música de um modo geral seria capaz de emocionar as pessoas, e a maneira pela qual o latim também poderia ajudar a “tocar o coração” dos que acompanham a performance da Verônica. Segundo d. Efigênia,

Ah, eu... eu vibro com o latim, sabe? Vibro mesmo com o latim. Porque é... o latim é a língua universal, né? É uma língua universal. É... lá em Roma, tudo... tudo lá é em latim. A gente vê... em todos os lugares que a gente vê alguma coisa do tempo de Cristo, eles cantam em latim. Eles cantam em latim. Sabe? Então, eu... eu vibro com o latim. Eu acho que o latim, apesar de muita coisa você não entender... mas te toca. Você entendeu? Eu acho que o que vale é o que... é o que a gente sente lá dentro do coração.

Se, conforme ressalta Tambiah (1985:24-25), um discurso ritual não precisa ser compreendido para ser eficaz, pode-se assumir que, da mesma forma, o público da Ve-

rônica não precisa ser composto de fiéis (ou especialistas) que conheçam os sentidos de tais falas para ser afetado pela sua atuação. Mais que o conhecimento do idioma em si e de sua história particular, cabe ressaltar a função que esse tipo de linguagem exerce em meio à atuação de mulheres como d. Efigênia enquanto personagens de um ritual. O latim importa na medida em que é percebido por elas e pela sua audiência como uma linguagem não ordinária e que como tal poderia realizar coisas que as palavras do dia-a-dia não seriam capazes. Devemos levar em conta que certas formas de enunciação têm um “poder mágico” (Tambiah 1985), como veremos adiante.

Mas antes de abordar o que aquelas falas rituais realizam, voltemos aos cuidados que se destacam na preparação para assumir o papel de Verônica. No transcorrer de minha pesquisa em Ouro Preto, notei que a relação mantida com o latim se relaciona com uma dimensão central da atuação dessa figura: saber enuncia-lo corretamente é considerado, junto com o conhecimento de técnicas de canto, como um dos pontos decisivos para o desempenho de uma boa performance no papel. Por conta desses fatores, a escolha da mulher que interpretará a Verônica geralmente fica a encargo de um dos maestros da cidade – que podem estar vinculados a algum coral das paróquias locais –, ou mesmo a um sacerdote local (caso ele entenda de música). No processo de escolha, as mulheres que se candidatam ao posto (ou que aceitam os convites feitos pelos responsáveis da seleção) têm, pois, suas habilidades testadas e treinadas para confirmar se elas “aguentam” participar das procissões – algo que Brandão (1989) também comenta em sua análise sobre a festa em Pirenópolis.

Segundo d. Efigênia – reconhecida como uma *expert* no papel que já viveu cerca de quatro ou cinco vezes (das quais se lembra com animação), além de tantas outras como Heú –, é importante que a candidata tenha conhecimentos de música. Que saiba cantar bem. Isso faz com que, atualmente, não haja nenhum tipo de restrição geracional ou de tipo físico às mulheres que quiserem se candidatar ao papel. Brancas e negras, jovens e idosas podem igualmente assumi-lo (durante minha pesquisa, por exemplo, acompanhei uma Verônica de 15 anos de idade e outra, no ano seguinte, de 80)¹². No caso de d. Efigênia, ela diz ter se beneficiado do aprendizado que teve ao longo dos mais de 50 anos de participação num coral da igreja¹³.

Uma vez escolhida, a candidata ao papel passa por uma preparação vocal que pode ser ministrada pelo maestro responsável ou, também, por intérpretes mais antigas desse papel que entendam de música e afinação (como é o caso de d. Efigênia, que já ensaiou algumas Heús). Ao acompanhar esse processo, observei que várias mulheres entre aquelas que se preparavam para se apresentar como Verônica em Ouro Preto (cada uma num ano particular) já tinham tido alguma experiência em festas de outras cidades ou distritos da região. Nesses casos, as performances anteriores servem como um tipo de preparação para o momento de encarar um “grande público” como se considera ser o de Ouro Preto, haja vista que além do grande número de moradores que participam da festa, há também um montante de turistas que se deslocam até lá para acompanhar uma celebração que vincula expressão artística, religiosa e consumo cultural.

A ideia de que a Semana Santa se constitui uma das maiores festas de Ouro Preto, aliás, é também um elemento chave para compreendermos o lugar de prestígio da Verônica nesse contexto. A expectativa sobre a “grandiosidade” da festa pode chegar a tal ponto que ela se tornaria, segundo alguns moradores, objeto de repercussão mundial. Foi assim que a filha de uma senhora (d. Maria do Oto, que interpretou a Verônica em 2010) me falou sobre a festa. Eu conversava com sua mãe sobre a experiência de interpretar o papel em outras cidades, antes de atuar em Ouro Preto, quando a filha interveio:

[eu] – A senhora acha que tem diferença da vez... das vezes que a senhora saiu como Verônica em Santa Rita [distrito local] dessa daqui que foi em Ouro Preto?

[Maria] – Ah, claro! Ah, tem diferença aqui sim.

[eu] – Qual que é?

[Maria] – Muito diferente. (...)

[filha] – Santa Rita é interior. É tudo muito entre eles.

[Maria] – É.

[filha] – E aqui foi pro mundo.

[Maria] – Né?

[filha] – A Semana Santa aqui de Ouro Preto foi transmitida em 120 canais. Pro mundo inteiro através da Globo Internacional.

Como se observa nesse diálogo, as Verônicas de Ouro Preto devem ter sangue frio – como parte de uma técnica artística e corporal (Mauss 2003) – para ficar diante de uma audiência ampliada. Assim, além de saber cantar bem, aprender a pronúncia correta do latim e – conforme me apontaram algumas mulheres – conseguir manter um tom vocal alto enquanto se estende os braços e os movimenta para os lados (um movimento difícil para quem precisa concentrar forças no diafragma), a performance como Verônica demanda um controle emocional.

Isso acontece, em parte, porque entre o público, sobretudo entre os moradores, há sempre uma expectativa em relação à qual será a pessoa escolhida para ser Verônica a cada ano. A grande visibilidade (esperada ou efetiva) que pode se alcançar ao assumir essa personagem vem acompanhada, pois, de uma grande responsabilidade. E por conta da pressão que recai principalmente sobre a solista – a mesma tensão a que se referia Brandão, como apontei anteriormente –, a passagem por esse papel costuma ser acompanhada por um tipo de experiência vista como “transformadora” dentro da história de vida das mulheres que o interpretam. Algo que se verifica sobretudo entre aquelas que não se reconhecem como “artistas”, nem como “cantoras líricas” – para quem a experiência de cantar na Semana Santa poderia ser entendida como apenas mais uma experiência profissional acumulada. Para as “mulheres simples”, como algumas se auto intitulam, a Verônica se configura, em contrapartida, como uma experiência muito contrastante com os papéis vividos no cotidiano.

Performance e transformação ritual

Para compreender melhor a importância atribuída à performance da Verônica, vejamos a história de d. Maria do Oto, citada um pouco acima¹⁴. Ela se casou em 1961, mesmo ano em que – acompanhando o marido – se mudou para Ouro Preto e, conseqüentemente, parou de acompanhar o coral de Santa Rita, distrito no qual morava anteriormente e onde havia aprendido música. Em 1973, ela passou a trabalhar na cantina da Prefeitura Municipal da cidade: “Sabe? Aí, não era Maria Guimarães e nem Maria do Oto. Era Maria do cafezinho”. O seu marido, que antes trabalhava como motorista de caminhão, estava desempregado nessa época e permaneceu sem trabalho durante um bom tempo. Quando ele finalmente conseguiu um novo emprego, boa parte dos ganhos acabou sendo gasta com bebida – o que lhe gerou uma série de problemas de saúde. Segundo d. Maria, “primeiro foi a trombose (...), aí depois veio o enfarto. Aí [ele] não trabalhou mais, não. Se aposentou em [19]81, [19]82”. Ela, que cuidava de suas filhas e do marido, tinha que administrar também a casa para onde eles se mudaram – porque, cerca de três anos da aposentadoria do esposo, a antiga havia sido perdida: em função de fortes chuvas, “nossa casa tinha caído. Caiu uma pedra muito grande e jogou tudo no chão”.

Esses fatores todos, e outros mais que constituem a história de vida contada por essa senhora, fizeram com que uma de suas filhas considerasse o convite feito à mãe para representar a Verônica como um presente, uma dádiva. Nas suas palavras:

No meu ponto de vista: pra ela que sempre tá participando de alguma coisa na igreja foi uma dádiva muito grande. Porque, coitada, ela comeu o pão que o diabo amassou com o rabo. Com todo respeito à sua pessoa, tá? E assim... é... uma pessoa que... que lutou demais, trabalhou muito, sofreu muito com o meu pai, sabe? Então, assim... é... tudo que ela tá recebendo hoje (...) são os merecimentos que Deus provê pra ela. (...) É um orgulho muito grande.

Sua mãe, por sua vez, também via aquela experiência como sendo algo muito marcante e, em certo sentido, transformador; permitindo que ela aprendesse coisas novas a respeito de si mesma.

Como eu falei pra você ontem, eu sou da roça, né? Mas eu gostei. Foi uma experiência muito gratificante. Fiquei muito feliz... pelo convite. Pela minha atuação, se não agradou porque essa coisa... apresentar é uma arte muito difícil. Embora eu não seja artista. (...) Eu aceitei [o convite] e me esforcei muito, Edilson, pra que eu pudesse dar o melhor de mim. E fiquei muito feliz com aquilo. Ah, cresci. Você sabe quando você faz as coisas e você cresce? Eu cresci. Fiquei

muito feliz. Porque foi uma coisa muito boa na minha vida, né? Assim, depois de tantos anos... você vê, passaram-se os anos da minha mocidade e eu fui ser Verônica com 80 anos, né?

De “Maria do cafezinho” e mulher que “comeu o pão que o diabo amassou com o rabo” – de uma sequência de papéis secundários que a vida lhe reservou –, ela passa então a ser Verônica, figura emblemática dessa época especial (inclusive porque liminar) da vida na cidade. Numa atuação que “colocou muita gente no bolso”, como me disse sua filha, para surpresa dos mais incrédulos e críticos à escolha de uma senhora de idade para o papel, ela conseguiu superar as expectativas: “tinha um casal da Noruega... ih, ficou encantado com ela. O povo ali da rua Direita [no centro da cidade] então, você precisa de ver”.

Como se observa, a antiga figura da tradição cristã aparece nesse contexto etnográfico como um elemento que vai interferir diretamente na experiência de vida das mulheres que se vinculam a tal personagem. O exemplo da experiência de d. Maria nos mostra que ela assumiu o risco de se expor e, diante dele, acabou surpreendendo positivamente aos outros e a si mesma, gerando como efeito uma transformação decorrente dessa atuação que a fez “crescer”, aos 80 anos de idade.

Chegamos aqui ao ponto de observar que a atuação da Verônica envolve não apenas a exposição ritualizada da face sagrada do Cristo, impressa no sudário, mas também afeta o modo como a pessoa se apresenta ao público e para si mesma – no outro lado da face divina. Nesse sentido, podemos nos aproximar da análise de Victor Turner sobre a antropologia da performance, na qual ele afirmava que, ao atuar, o(a) *performer* “*reveals himself to himself*” (Turner 1992:81), indicando que há uma dimensão de reflexividade inerente às performances (sejam elas rituais ou teatrais), resultado de sua realização em um espaço-tempo situado fora das estruturas habituais de trabalho da vida cotidiana – tais como aquela em que se celebra a morte e a ressurreição do filho de Deus.

A história daquela Verônica ouro-pretana nos permite acessar, assim, os aspectos reflexivos das performances rituais que, de acordo com Turner (*idem*), desenvolver-se-iam em dois sentidos principais:

[1] the actor may come to know himself better through acting or enactment; or [2] one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings.

De modo complementar a esse autor, Richard Schechner (1985) também tratou dos efeitos de uma performance (que ele observa dentro de um *continuum* identificado entre teatro e ritual) e apresentava duas noções que também derivavam da experiência de assumir certo personagem: são elas a *transformation* e a *transportation*. Conforme observa Silva (2005:50), a primeira dessas noções:

se refere ao desdobramento de certos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de status para o performer na sociedade, bem como propiciam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma ‘consciência crítica’ de si mesmo e do ‘mundo lá fora’ ou da realidade social em que está inserido.

Esses princípios da performance abordados por Turner e Schechner – de reflexividade e de transformação – parecem ser *mises-en-scène* na forma como mãe e filha se referem à performance da Verônica, compreendendo que aquele momento de exposição pública era um contexto de risco, de provação da capacidade de realizar bem o papel:

[filha]: Por essa luz que tá me guiando aqui, ninguém dava fé na minha mãe que ela ia cantar Verônica toda não, meu filho.

[Maria]: Não, isso não dava, não.

E, no entanto, ao ser bem sucedida, a performance permitiu que a sua intérprete “crescesse” e que a filha tivesse orgulho dela, enumerando quais eram as pessoas que tiveram que “engolir” o descrédito manifestado anteriormente. Tratava-se, assim, de uma atividade que englobava simultaneamente o prestígio e o perigo – este último porque ela poderia falhar, gerando um constrangimento público e reforçando as críticas dos que foram contrários à escolha de d. Maria. Assim, a atuação ritual da Verônica coloca em evidência não só o caráter ambivalente da personagem/artefato, conforme apontei anteriormente, ela reflete a ambiguidade que se pode inferir daquela personificação. Uma ambiguidade que como nos lembra Georges Bataille seria característica das coisas sagradas. Segundo o autor (1993:32): “o que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante isso parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado”.

No caso que acompanhamos, o perigo espreita a pessoa moral, a sua imagem profana por assim dizer. Logo, na medida em que pode colocar em xeque a reputação da *performer*, a passagem pelo papel da Verônica marca a vida de suas intérpretes, mas também afeta o seu universo social mais próximo, sobretudo num ambiente cujas relações familiares e de vizinhança se manifestam intensamente como é o caso ouro-pretano.

Além disso, o caráter de excepcionalidade de mulheres simples (inclusive “da roça”, como dizia d. Maria) assumirem tal papel de destaque se amplia quando consideramos que ao interpretarem a personagem cristã elas se sobressaem em meio a um espaço ritual historicamente coordenado por homens (sejam os sacerdotes e seus auxiliares ou, como pode se observar em muitas cidades, aqueles que detêm o direito de carregar os andores com as imagens do Cristo cultuadas durante a Semana Santa). Em meio a tantos homens, numa religião cujos postos mais altos da hierarquia eclesial é exclusivamente masculina – isso sem tocar no fato de que até o século XVIII, por

conta das restrições à participação das mulheres na música e em outras atividades religiosas, a figura da Verônica era interpretada por homens (Castagna 2001:846-7) –, é uma mulher leiga que se encarrega de apresentar o rosto de Cristo. É ela que manipula e se envolve com o sudário, associando-se ao objeto e ao mana que ele possui.

Ao incorporar a mulher que segundo a tradição correu em direção a Jesus para ajudá-lo, essas mulheres se colocam em uma situação liminar, distinta de seus papéis habituais – e ficam em contato com a “verdadeira imagem” do filho de Deus. Esse tipo de atividade excepcional, característica de um contexto ritual que se contrapõe à ordem da vida cotidiana, das demandas familiares, domésticas e profissionais, é ademais particularmente propício para viabilizar a uma forma de deslocamento emocional. Retomando a ideia de reflexividade apontada acima a partir de Turner e Schechner, segundo os quais a performance estimularia uma “saída” de si por parte da *performer*, olhando a si mesma sob uma nova perspectiva, gostaria de destacar a segunda dimensão das experiências performativas. É Schechner quem vai se deter mais à experiência de *transportation* que incorreria durante a própria atuação da intérprete ritual. De acordo com esse autor (1985:125-126), “*during the performance the performers are ‘taken somewhere’*”, fazendo com que elas entrem assim num “mundo performativo” – que Turner (1982) vai classificar de “subjuntivo” (porque entre-estruturas). Essa dimensão duraria tanto quanto a própria performance. E, quando ela termina, a pessoa – segundo os autores – seria levada de volta ao seu “mundo comum”; mas um mundo, como ocorreu com d. Maria do Oto, cuja experiência já pode ter sido transformada em algum sentido.

Os princípios de *transformation* e *transportation* podem ser observados de modo particularmente rico na descrição d. Efigênia (citada anteriormente) fez das emoções que acompanharam sua apresentação pública durante a Semana Santa:

– Quando a senhora se vestia de Verônica, a senhora se sentia a Verônica?

Sim. É... a gente fica transformado, né? Parece que a gente [se] transforma sim. Transforma. Uma coisa é... sei lá... diferente. Parece que Deus dá à gente aquela... aquele sentimento de... de tá vivendo aquele momento. Entendeu?

– O momento da Paixão?

É. Você vê... você se sente... é... como se você tivesse acompanhando Nosso Senhor Jesus Cristo vivo ali. Sabe? É uma transformação que a gente sente na hora. A gente não... não dá pra explicar. Há coisas que não têm como explicar, né? Que é muito bom, é. E aí... e engraçado, quando... eu levantava o sudário, eu não enxergava ninguém. Acredita isso? Eu não enxergava ninguém. É como se eu tivesse ali sozinha. [Como se] ali não tivesse ninguém; no meio da multidão. Não sei porque eu sentia assim.

Nessa performance que a transportou para o evento mesmo da Paixão de Cristo, ela acaba vendo a si mesma de uma forma diferente – ainda que isso não seja fácil de se explicar (como os seus sentimentos ao final da experiência). A menção aos sentimentos, aliás, é um dado significativo para complementar nossa apreensão da ideia de “transporte”. Isso porque, como ressalta Véronique Nhaoum-Grappe (1994), essa expressão assumiu nos últimos séculos (tanto na França, caso que ela analisa, quanto na língua portuguesa) sentidos “pouco poéticos”, sendo costumeiramente relacionada com transportes físicos, sejam eles aéreos, marítimos ou rodoviários. Todavia, conforme a autora observa a partir de sua análise sobre a literatura do século XVIII, haveria uma série de termos – atualmente em desuso – que eram utilizados para expressar uma forma de movimento cinético que ocorreria no interior das pessoas, como emoções que, sob determinadas condições, pudessem vir à tona e ficar à flor da pele. Se considerarmos esse outro sentido do termo, podemos entender que os sentimentos experimentados pelas intérpretes da Verônica podem ser vistos também como uma via de objetivação de algo interior, que passa a ser expressado tanto para o público, quanto para a própria mulher em questão, complementando a sua performance ritual. O transporte, dessa maneira, tem um papel importante na exteriorização de algo que resulta da representação da Verônica, mas que ao mesmo tempo aponta para dimensões que vão além dela – ressoando questões que emanam da subjetividade e das histórias de vida das mulheres que a personificam.

Verônica: *persona* e máscara



Figura 3 – Verônica. Ouro Preto, 2013. Fonte: Edilson Pereira.

Recapitulando o percurso da análise constituído até aqui, vemos que a Verônica é uma figura/objeto ambivalente, *acheiropoiète* ou algo feito por mãos humanas, com diferentes lendas de origem. Ela faz parte dos personagens que remetem a um tempo cosmológico específico, delimitado no calendário ritual católico, mas, ao mesmo tempo, apresenta-se como figura apropriada de modos diversos, adequando-se a discursos culturais particulares. Quando observada em conjunção a um contexto ritual específico, como o etnografado em Ouro Preto, a Verônica nos permite acessar, complementarmente, um conjunto de valores, moralidades e emoções que decorrem da experiência mesma de performatizar essa figura/objeto. Ao se preparar para atuar como essa personagem, ao ensaiar as técnicas artísticas de dramatização desse “outro” vinculado à verdadeira imagem da face de Cristo, as mulheres que se habilitam ao papel acabam não só apresentando a Verônica, mas trazem à presença também sentimentos que marcam profundamente as suas trajetórias pessoais.

No caso de d. Efigênia, que acompanhávamos acima, a performance como Verônica fez com que ela, imersa no ritual, mudasse seu ponto de vista sobre o universo mais próximo (isto é, o público diante dela), que ela deixa de ver. Curiosamente, essa relativa impossibilidade momentânea de enxergar o mundo “lá fora” é acompanhada por um movimento emocional intenso em seu interior. Ao transportar (a si mesma, para um outro tempo-espaço, e os seus sentimentos, trazendo-os à tona), ela para de ver o imediato para se envolver visual e afetivamente com a cena da paixão. Ela experimenta o papel que transforma seu modo de ver ao mesmo tempo em que é ela quem dá a ver (ao público) a verdadeira imagem do Cristo.

Inspirado por esse tipo experiência e de relato sobre o papel da Verônica, gostaria de seguir a análise da pragmática ritual mantida por tal personagem enfocando o que se depreende da relação material e estética entre a pessoa e o objeto – a mulher e o sudário – em questão. Quero chamar a atenção particularmente para aquilo que se exprime em meio à entoação do cântico do *O vos omnes* e a exibição do rosto de Cristo.

Desse modo, proponho um último exercício de reflexão ancorado no uso de uma metáfora conceitual. Depois de acompanhar a dinâmica – de interação social e emocional, subjetiva – implicada na manipulação desse tecido/mulher, que tende à revelação e ao ocultamento de algo, parece-me que o sudário pode ser relacionado com outro tipo de artefato ritual. Embora não se trate aqui exatamente de abrir mais uma frente de análise, considero bastante profícua a aproximação que o *vero ícone* do Cristo parece manter com uma máscara. As raízes dessa minha percepção decorrem, de uma parte, da observação da performance ritual mantida por diferentes Verônicas, e, de outra, da revisitação de certa literatura que tratou de abordar as principais questões implicadas no uso ritual de máscaras. Nos dois casos, não obstante, a análise continuamente nos direciona a uma reflexão que conecta os artefatos (sudário ou máscara) com uma concepção de “pessoa” e de seu corpo. Tratemos da primeira dessas dimensões.

Quando atentamos à sequência de atos que compõem a performance da Verônica na Semana Santa, notamos que a forma de apresentar o rosto divino de Jesus,

desenrolando com as duas mãos o sudário diante do público, faz com que o momento de maior visibilidade do rosto dele seja justamente aquele em que não aparece mais o dela. Se, conforme dito acima, a identidade dessa personagem oscila continuamente entre o sudário e a própria mulher que lhe carrega, entre a imagem verdadeira e a sua cópia, sua reprodução (Freedberg 1989; Belting 2007), a performance da Verônica confirma a sobreposição do rosto místico de Cristo sobre o de uma mulher comum. Assim como uma máscara, o personagem (santo) se revela na medida em que se coloca no lugar da pessoa que o (re)apresenta¹⁵.

Mas notemos que tal sobreposição, não obstante, efetiva-se de modo a fazer com que a plena presença de um tenda a ocultar, mesmo que parcialmente, a da outra – e não a exibi-los na mesma medida e simultaneamente. Se o sudário pode ser abordado analiticamente como uma máscara, ele deve ser considerado em sua concretude como artefato que não tem orifícios para que os olhos da *performer* possam atravessar a materialidade do tecido e manter uma troca de olhares com o público diante de si. Essa não é uma máscara de co-presença, portanto, mas de substituição (temporária) – da mulher/Verônica pelo próprio Cristo.

Vejamus isso em detalhe: como sabemos, a exibição gradativa do sudário é acompanhada pela entoação de um canto ritual, o *O vos omnes* – que demanda um conjunto de técnicas particulares das intérpretes da Verônica. Pois ao entrar em contato com elas durante a minha pesquisa de campo, algumas me disseram que a letra do cântico em questão não era, como muitos supõem, um mero lamento daquela mulher piedosa com o sofrimento do Cristo. Na verdade, segundo algumas das Verônicas de Ouro Preto, o ator acionado nessa enunciação seria o próprio Cristo – que apelaria à atenção e compaixão do público que acompanha a sua via-crúcis. Esse apelo seria complementado, subsequentemente, pela resposta das Heús após o canto da Verônica, entoando: “Ai! Ai! Senhor! Salvador nosso!”. O Cristo é, portanto, o destinatário dessa última mensagem.

Assim, através do *O vos omnes* pode-se inferir a presença do próprio Cristo, como me afirmou d. Efigênia:

Aquele é um cântico que comove os corações, né, porque Jesus diz: ‘ó vos todos que passai por esse caminho, olhai e vede se há dor igual à minha!’ Não é mesmo? Quer dizer que é um lamento de Cristo. E a gente tem que cantar com toda a alma, com todo o coração mesmo, com todo o sentimento.

Essa interpretação de que o cântico não é um lamento sobre o Cristo, mas uma fala dele mesmo, se reproduz também junto a outra *performer* que assumiu o papel da Verônica no interior de Minas, chamada Consolação. Todavia, diferentemente dos casos das senhoras citadas acima, essa outra Verônica (com cerca de 35 anos quando atuou em Ouro Preto, no ano de 2011) possui um interesse profissional e acadêmico

em música erudita e sacra. No mesmo ano em que participou da Semana Santa, Consolação havia elaborado um projeto de pesquisa para pós-graduação¹⁶ no qual ela explicava que a melodia do canto da Verônica correspondia a uma “ária narrativa” que geraria dois efeitos através de sua performance. O primeiro deles seria:

[A] comoção suscitada pelo Narrador-Jesus, pedindo aos espectadores que contemplassem, ao passar, o seu rosto e avaliassem os seus sofrimentos (*‘dolor meus’*); e segundo, a própria pessoa, a Verônica, que se inflama como atriz-espectadora, e revive o episódio real do Sudário (...).

Através da voz de uma mulher, de uma Verônica, quem fala é Jesus; e essa ação se realiza de modo concomitante com o ocultamento temporário do rosto da “atriz” em favor da exposição da figura de Cristo no sudário – ao mesmo tempo em que ela se torna “expectadora” de toda a cena da paixão e dos sentimentos que ela vê aflorar em meio à tua atuação. As palavras enunciadas nesse cântico ritual fazem-se valer do registro conativo da linguagem, aquele que não meramente descreve uma situação (como em uma narrativa), mas que visa gerar efeitos e se refere aos próprios destinatários da mensagem (Jakobson 1989:125). Tal como ressalta Tambiah (1985:87-80), inspirado em autores como Jakobson e também em Austin, há discursos que “fazem coisas”, que são capazes de produzir efeitos entre certos interlocutores rituais.

O pleno entendimento dos efeitos da exibição do sudário depende, pois, da compreensão da interação que se mantém entre o entoar do cântico e aquele ato. Dessa forma, considero que o tecido através, ou melhor, por cima, por baixo e pelos lados do qual ecoa *O vos omnes* desempenha um papel análogo ao da máscara latina, a *persona*, pela qual ecoava a voz do ator da Roma antiga. O Per/sonare, sobre o qual refletiu Mauss (2003:385) ao tratar da noção de pessoa daquele tempo e lugar, parece se reproduzir – ainda que sob outra forma material – no nosso caso. O clamor e a imagem de Cristo aparecem nesse momento da Semana Santa através de uma pessoa que lhes dá corpo, presença e ação, compondo-se assim sua *persona* ritual – numa dinâmica que, como vimos, vem carregada de um forte potencial reflexivo e transformador (ainda que variando de acordo com cada *performer* específica).

Tal *persona* repete, assim, a constituição singular do próprio Cristo, ser humano e divino simultaneamente num mesmo corpo – que, sob uma unidade aparente, não deixa todavia de exibir uma coexistência daqueles que estão vinculados e separados pelo mesmo sudário¹⁷. Ao sobrepor a pessoa e sua máscara, o *vero ícone* reproduz a composição de seu protótipo, que “*a réuni deux natures, par ailleurs inconciliables, de la même façon qu’un comédien porte un masque pour jouer son rôle*” (Belting 2007:73). Como num jogo de espelhos – embora, de espelhos invertidos – a personagem da Verônica e a *persona* do Cristo se tornam presentes – isto é, visíveis – na medida em que combinam elementos distintos e se alternam entre si. Assim como “*le Christ portait, si l’on veut, dans son être homme, la masque de Dieu*” (ibid.:74), a Verônica carrega

consigo, em sua representação imagético-sonora, a máscara da Santa Face. É uma mulher, de natureza profana, que através de um artefato específico dá a ver ao público a imagem do Deus que se fez homem.

Nota-se, logo, que as mulheres dão algo de si (seus corpos, vozes, rostos) para que a *persona* do Cristo – conjuntamente com seu sudário – se torne presente num momento específico da dramatização de sua paixão. Mas, complementarmente, essa doação, que é também uma técnica artística (mesmo que não profissionalizada), provoca um tipo de “vertigem” (de mobilização e alteração de estados interiores) que é bastante similar aos efeitos observados por diferentes autores sobre o uso de máscaras – enfocando elementos associados às ideias de revelação, ocultamento e/ou transformação.

Para traçar um paralelo final entre a performance da Verônica com aquelas que se realizam em outros contextos etnográficos, cito o estudo de Caillois (1958) sobre diferentes tipos de jogos (incluindo os de simulação e mímica) e a produção de vertigem que os acompanha. Ao abordar o uso de máscaras em situações rituais entre os Dogon, na África, ele sinaliza que a utilização desse artefato possibilitaria a entrada em um mundo outro (dos ancestrais, dos espíritos ou dos deuses), no qual o portador da máscara – mesmo se consciente a princípio – pode passar por uma forma de transformação que deriva de uma vertigem. Em suas palavras: “*Sans doute, le porteur n'est pas dupe au début, mais il cède rapidement à l'ivresse qui le transporte. La conscience fascinée, il s'abandonne complètement au désarroi suscité en lui par sa propre mimique*” (Caillois 1958:186). Assim, a representação de algo ou de alguém pela máscara e pela mimesis levaria a pessoa envolvida nessa atividade a uma espécie de “convulsão sagrada”, que a ligaria com o universo do Outro que se representa¹⁸.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos concluir que quanto mais próximo e intimamente se lida com a materialidade da Verônica – figura feminina/sudário –, tão maiores podem ser os efeitos transformativos que decorrem da performance desse papel. Os efeitos associados a ela, todavia, não se restringem ao universo subjetivo de algumas mulheres particulares, haja vista que também as aproximações e reapropriações coletivas podem fazer com que certa presença/uso dessa figura num contexto ritual permita inferir o caráter tradicional ou “antigo” do mesmo, valorizando-o. Do mesmo modo, quando ampliamos ainda mais o nosso espectro de análise, tocando na tradição cristã mais ampla, vemos que a Verônica aparece como elemento disjuntivo em meio à um longo histórico de condenação do uso de máscaras pela Igreja (Schmitt 2001) – posto que, para os teólogos e religiosos, elas poderiam dar uma falsa impressão de similitude, enganando a todos através de uma falsa semelhança. Numa religião em que a *similitudo* verdadeira, isto é, o próprio rosto de Cristo, passou a ser exibida e representada por mulheres, parece-me que efetivamente lidamos com o verso e o reverso dessa *persona* misteriosa – historicamente administrada pelos homens.

A Verônica se traduz assim como aquela/aquilo que, ao se revelar, implica em algum grau de modificação ou suspensão, mesmo que temporária, das condições mais ordinárias da vida do entorno. Figura/artefato ambíguo que, sob uma perspectiva,

perpetua representações centrais da cultura cristã enquanto, por outra, permite criar experiências que subvertem alguns princípios centrais que regem tal universo simbólico. Verso e reverso de uma mesma face.

Referências Bibliográficas

- BELTING, Hans. (2007), *La vraie image : croire aux images ?* Paris: Gallimard.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (1989), *A cultura na rua*. Campinas: Papirus.
- Versão online: http://sitiodarosadosventos.com.br/livro/images/stories/anexos/a_cultura_na_rua.pdf – Consultado em 10/05/13.
- BITTER, Daniel. (2008), *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas Foliás de Reis*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Ciências Humanas (Antropologia Cultural), UFRJ.
- BATAILLE, Georges. (1993), *Teoria da religião*. São Paulo: Ática.
- CAILLOIS, Roger. (1958), “Simulacre et vertige”. In: *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- CASTAGNA, Paulo. (2001), “A procissão do enterro: uma cerimônia pré-tridentina na América Portuguesa”. In: I. Jancsó e I. Kantor (eds.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Hucitec, Edusp, Fapesp e Imprensa Oficial. 2 vol.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. (2009), “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: M. C. da Cunha. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.
- FREEDBERG, David. (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press.
- GIUMBELLI, Emerson. (2013), “O Cristo pichado: sacralidade e transgressão de um monumento urbano”. *Ponto Urbe*, n. 12: 2-14.
- GONÇALVES, José Reginaldo. (1996), *A retórica da perda: os discursos do patrimônio histórico no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN.
- KARADIMAS, Dimitri. (2011), “Depuis l’intérieur du masque: construction du sujet et perception de l’Autre chez les Mirafña d’Amazonie colombienne”. In: D. Karadimas & J-P. Goulard (Org.). *Masques des hommes, visages des Dieux: regards d’Amazonie*. Paris: CNRS éditions.
- KURYLUK, Ewa. (1993), *Santa Verônica e o Sudário: história, simbolismo, lendas e estrutura da imagem “verdadeira”*. São Paulo: IBRASA.
- LANDSBERG, Jacques de. (2001), *L’art en Croix: Le thème de la crucifixion dans l’histoire de l’art*. Tournai: La Renaissance du Livre.
- LATOUR, Bruno. (2008), “O que é ‘iconoclash’? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?”. *Horizontes Antropológicos*, n. 29: 111-150.
- _____. (2004), “Não congelarás a imagem, ou: como não desentender o debate ciência-religião”. *Mana*, v. 10, n. 2: 349-375.
- LEIRIS, Michel. (1990), *Haut mal*. Paris: Gallimard.
- _____. (2001), *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MAUSS, Marcel. (2003), *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MENEZES, Renata de Castro. (2013), “Reflexões sobre a imagem sagrada a partir do Cristo de Borja”. In: P. Reinheimer e S. P. Sant’Anna (Org.). *Reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca.
- NHAOUM-GRAPPE, Véronique. (1994), “Le transport: une émotion suranée”. *Terrain: revue d’ethnologie de l’Europe*, n. 22: 69-78.
- PEREIRA, Edilson. (2014), *O teatro da religião: a Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Antropologia Social, UFRJ.

- RENAN, Ernest. (2010), *Le Christ dans l'art*. New York/Paris: Parkstone International.
- SCHECHNER, Richard. (1985), *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- SCHMITT, Jean-Claude. (2001), "Les masques, le diable, les morts". In : J-C. Schmitt. *Le corps, les rites, les rêves, le temps: essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard.
- SILVA, Rubens Alves da. (2005), "Entre 'artes' e 'ciências': a noção de performance e drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*. v. 11, n. 24: 35-65.
- TAMBIAH, Stanley. (1985), *Culture, Thought and Social Action*. Cambridge: Harvard University Press.
- TURNER, Victor. (1992), "The Anthropology of Performance". In: V. Turner. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Notas

- ¹ As imagens que acompanham o texto foram produzidas pelo autor; todas se passam em Ouro Preto.
- ² A via-crúcis compõe-se pelo conjunto de quatorze estações e a Verônica aparece na sexta. A sequência clássica ordena-se do seguinte modo: 1ª estação: Jesus é condenado à morte; 2ª: Jesus carrega a cruz às costas; 3ª: Jesus cai pela primeira vez; 4ª: Jesus encontra a sua Mãe; 5ª: Simão Cirineu ajuda a Jesus; 6ª: Verônica limpa o rosto de Jesus; 7ª: Jesus cai pela segunda vez; 8ª: Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 9ª: Jesus cai pela terceira vez; 10ª: Jesus é despojado de suas vestes; 11ª: Jesus é pregado na cruz; 12ª: Jesus morre na cruz; 13ª: Jesus é descido da cruz; 14ª: Jesus é Sepultado.
- ³ Ao longo da história do cristianismo, diferentes "sudários" apareceram e foram alvos de devoção na Europa. Dos casos que ganharam maior repercussão no século XX, o sudário de Turim – uma mortalha que teria coberto todo o corpo de Jesus – é certamente o mais famoso. Os primeiros registros que tratam da existência desse objeto datam de meados do século XIV; entretanto, foi principalmente no contexto moderno que ele alcançou grande notoriedade. Depois que o italiano Secondo Pia fez uma fotografia dele, em 1898, com destaque do rosto de Cristo, cuja imagem foi "retratada" separadamente do resto, essa imagem foi reproduzida e disseminada em muitos países. A partir dessa difusão, o *vero icone* foi alvo de várias controvérsias envolvendo cientistas e religiosos (não necessariamente em campos opostos) a respeito da veracidade da famosa relíquia. Como sublinha Kuryluk (1993:21), esse "misterioso pedaço de pano" provocou debates acalorados entre teólogos, jornalistas e uma multidão de crentes durante várias décadas no último século.
- ⁴ David Freedberg (1989:207), por exemplo, refere-se aos "Atos de Pilatos" para falar da primeira referência à Verônica; enquanto Landsberg (2001:26), que recupera uma sequência de imagens que recobrem o tempo de existência do cristianismo, cita o "Evangelho de Nicodemos" para se referir ao mesmo assunto. Já a artista polonesa Ewa Kuryluk (1993:24), por sua vez, cita esses dois textos apócrifos e inclui, ainda, excertos do Novo Testamento que permitiriam inferir certas similitudes com as passagens que descreveriam a personagem em questão.
- ⁵ A amplitude de questões levantadas acerca dessa personagem/artefato se reflete numa miríade de temáticas desenvolvidas por diferentes autores – cada qual com seu próprio universo de teorias e de reflexões. Além dos trabalhos de historiadores de arte como Freedberg (1989:206-207) e Landsberg (2001:26) – o primeiro enfocando a Verônica para falar sobre a agência das imagens artísticas e religiosas, o segundo detalhando uma sucessão histórica de representações do Cristo e dos principais personagens que foram associados a ele na arte ocidental –, as referências à Verônica aparecem também nos textos de Hans Belting (2007), outro historiador da arte, e de Bruno Latour (2004; 2008), evocando-a como um caso emblemático que permitiria tratar dos problemas relacionados à ideia de representação e também da possibilidade (ou não) de reprodução dos ícones com a "verdadeira" face do deus encarnado. Ao entrecruzar as análises desses autores, noto que o sudário acaba sendo percebido ora como um objeto/fenômeno que instiga a reflexão sobre os embates entre iconoclastia e

- iconofilia, bem como entre contraposições históricas entre o cristianismo no Oriente e no Ocidente, além de servir de ilustração para tratar das dificuldades inerentes à classificação de certos objetos ou eventos colocando-os em uma única classe de fatos, enquanto eles parecem tender sempre a mudar de posição de acordo com a perspectiva que se toma para observá-los e das redes que se conectam a eles.
- ⁶ Só para tomarmos um exemplo contrastivo ao contexto brasileiro que analiso, cito o catolicismo da Espanha, onde há um grande número de associações leigas, as *confrarias*, que se dedicam ao culto de diferentes imagens de santos que são carregadas em cortejos durante a Semana Santa, incluindo aí as da chamada “Santa Verônica”. As confrarias espanholas (sobretudo de cidades como de Saragossa, Valência, Ferrol, Córdoba e Crevillent) são responsáveis pelo cuidado e preparação da efígie dessa santa – que, ano após ano, faz parte da sucessão das imagens carregadas em andores que reconstituem a história da morte de Cristo.
- ⁷ De modo similar ao que ocorre com a imagem da Verônica (personagem/artefato místico), a origem desse canto também é alvo de certas especulações históricas, frequentemente associando sua origem ao contexto medieval europeu ou, como é o caso de Paulo Castagna (2001:846), observando-o em associação particular com o avançar da colonização portuguesa no mundo e destacadamente na América.
- ⁸ “Tradição” e “tradicional” são termos que assumem contornos certamente variáveis, mas de uma forma geral tendem a ser pensados como algo que faz parte de certa “cultura” com aspas, para usar a expressão de Manuela Carneiro da Cunha (2009). Ao falar de “cultura”, a autora refere-se menos ao conceito teórico (cultura sem aspas) e mais à apropriação nativa, com consequências políticas, que diferentes grupos sociais fazem da expressão.
- ⁹ Falas retiradas do texto base da divulgação do VII Encontro de Verônicas, Joanópolis (2012), com o nome “Quaresma na região Entre Serras e Águas e o Canto da Verônica”, atribuído a Valter Cassalho (membro da Comissão Paulista de Folclore). Disponível em: <http://www.revista.brasil-europa.eu/128/Encontro-de-Veronicas.html> – Consultado em outubro de 2014.
- ¹⁰ Para mais detalhes sobre a representação dessas figuras bíblicas, conf. Pereira 2014.
- ¹¹ Título da matéria do jornal *O Globo*, no caderno “Boa Viagem”, publicado em 25 de fevereiro de 2010. Nela exaltava-se o caráter “típico” da celebração barroca em Minas. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/boa-viagem/semana-santa-paixao-de-cristo-moda-mineira-3048979> – Consultado em março de 2013.
- ¹² Consegui acompanhar as apresentações de quatro Verônicas (uma a cada ano). Complementarmente, ao longo da pesquisa, notei aos poucos que várias das mulheres com quem eu havia interagido ou entrevistado, já tinham também interpretado essa figura. A ausência de uma biografia ou hagiografia mais definida em relação à mulher Verônica tem, provavelmente, um peso nessa grande variação existente entre as idades e tipos físicos das candidatas a representá-la. É difícil, entretanto, mesurar isso na medida em que outros personagens como o próprio Cristo, cuja história e os caracteres biográficos seriam bem mais esmiuçados, é alvo também de reinterpretações, sendo representado por atores negros – como já ocorreu por exemplo e Congonhas, cidade vizinha à Ouro Preto.
- ¹³ Em função da demanda técnica vinculada à Verônica, pode ser também que a pessoa escolhida/ convidada não tenha nenhum vínculo maior com a religião ou com a paróquia que sedia a festa. De acordo com as Verônicas de Ouro Preto que entrevistei, nas últimas décadas foi comum a presença de cantoras líricas vindas de outras cidades, como Belo Horizonte por exemplo. Cantoras profissionais e professoras de canto também se interessaram por esse posto que, como se observa, não se ocupa unicamente por razões de um grau específico de religiosidade ou vínculo paroquial.
- ¹⁴ Maria Guimarães de Castro, conhecida como Maria do “Oto”, nome de seu ex-marido, falecido em 2003.
- ¹⁵ Ainda que máscaras e tecidos com a imagem de um santo (como as bandeiras) possam ser pensados como artefatos distintos que em certos contextos etnográficos se contrapõem e se complementam no interior de um sistema de objetos rituais (conf. Bitter 2008:182ss.), no caso da Verônica, a sua performance faz essa oposição se dissolver em prol de uma fricção que se mantém entre a pessoa e seu personagem.

- ¹⁶ Projeto cujo título era: “O canto da Verônica na cidade de Ouro Preto: análise intersemiótica da polifonia cênica e a sua cultura no teatro barroco mineiro”. Agradeço novamente à Consolação pela gentileza de disponibilizar o seu texto para consulta.
- ¹⁷ Aos que se interessem em se aprofundar na multirreferência de identidades rituais assumidas por um mesmo *performer*, outro paralelo etnográfico interessante a ser destacado – em relação ao caso que analiso aqui – é o discutido por Dimitri Karadimas (2011), que aborda a utilização ritual de máscaras entre Miraña, grupo localizado na Amazônia colombiana. Agradeço a um dos pareceristas anônimos pela indicação desse trabalho.
- ¹⁸ Segundo Caillois (1958), o efeito vertiginoso da máscara, entretanto, não se realiza unicamente para realizar uma conexão com as coisas e seres divinos: de acordo com o autor, as máscaras também serviriam para instaurar o medo em alguns casos – como ocorre, por exemplo, entre grupos africanos como os Dogon, que se utilizariam de máscaras em rituais de passagem à vida adulta. Nesses casos de iniciação “*les rites de passage de la puberté consistent fréquemment a révéler aux novices la nature purement humaine des Masques*” (1958:187). A entrada na vida adulta depende do momento de iniciação dos jovens na inspeção e destruição das máscaras que até então lhes aterrorizavam. Assim, como um ensinamento negativo (ibid.:188). Os neófitos passam a saber e podem viver algo que os mais novos não sabem e não podem ainda viver.

Recebido em novembro de 2014.

Aprovado em maio de 2015.

Edilson Pereira (edilperei@yahoo.com.br)

Professor Adjunto do Departamento de Antropologia da UERJ. Doutor em Antropologia Social pelo PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

Resumo:

As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica

Abordo neste artigo as apropriações culturais e transformações rituais da Verônica, o *vero ícone*, personagem vinculada à dramatização da paixão de Cristo, que remete tanto à mulher que teria o ajudado na via-crúcis, enxugando o seu rosto coberto de sangue e suor, quanto ao próprio tecido onde teria ficado impressa a face de Cristo. Relacionando o material etnográfico produzido em minha pesquisa sobre celebração da Semana Santa em Ouro Preto (MG) com o trabalho de outros autores, investigo as relações que se mantêm tanto entre as intérpretes da Verônica e seu público, quanto entre elas e o próprio personagem/artefato manipulado. Ao analisar as técnicas de interpretação e as ambivalências que se depreendem da pragmática ritual que envolve tal personagem, concluo que a Verônica (isto é, o “sudário”) pode ser compreendida como um tipo de “máscara”, uma *persona* que permite tanto mobilizar e exprimir certos estados interiores de suas *performers*, quanto conectar a corporalidade profana dessas intérpretes com a sacralidade ambígua do rosto de Cristo.

Palavras-chave: Verônica, Sudário, Performance, Semana Santa.

Abstract:

The women behind Christ's face: appropriations, performances and ambiguities of Veronica

In this article, I analyse the cultural appropriations and ritual transformations of Veronica, the *vero icon*, character linked to the dramatization of the Passion of Christ, which refers both to the woman who would have helped him in the Way of Sorrows, wiping his face covered in blood and sweat, as the cloth which would have been printed the face of Christ. Connecting my own ethnographic data about Holy Week celebrations in Ouro Preto (Minas Gerais) with others research works, I investigate the relationship maintained among Veronica's interpreters and their audience, and between these women and the character/artefact manipulated by them. By analysing the techniques of performance and ambiguities that we can draw from the ritual pragmatics involving such character, I conclude that Veronica (i.e., the “shroud”) can be understood as a kind of “mask”, a *persona* that allows both mobilize and express certain inner states of its performers, as well as connecting profane corporeality of these interpreters with ambiguous sacredness of Christ's face.

Keywords: Veronica, Shroud, Performance, Holy Week.