



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PATRÍCIA BEDIN ALVES PEREIRA

**MARIA MADALENA:
A SOBREVIVÊNCIA DA NINFA PENITENTE NOS MEIOS
AUDIOVISUAIS**

Londrina
2020

PATRÍCIA BEDIN ALVES PEREIRA

MARIA MADALENA:
A SOBREVIVÊNCIA DA NINFA PENITENTE NOS MEIOS
AUDIOVISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientador:
Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein

Londrina

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

P414m Pereira, Patrícia Bedin Alves.
Maria Madalena : sobrevivência da ninfa penitente no audiovisual / Patrícia Bedin Alves Pereira. - Londrina, 2020.
97 f. : il.

Orientador: Alberto Carlos Augusto Klein.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Maria Madalena - Tese. 2. Ninfa - Tese. 3. Pathosformel - Tese. 4. Audiovisual - Tese. I. Klein, Alberto Carlos Augusto . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Estudos Sociais Aplicados. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 316.77

PATRÍCIA BEDIN ALVES PEREIRA

MARIA MADALENA:

A SOBREVIVÊNCIA DA NINFA PENITENTE NOS MEIOS
AUDIOVISUAIS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos A. Klein
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Flavia Gabriela. da Costa. Rosa de Freitas
Unifatea - Centro Universitário Teresa D'Ávila

Londrina, 24 de setembro de 2020.

*Dedico a todas as mulheres que diariamente
têm seu potencial inferiorizado ou invisibilizado
por conta de seu gênero, orientação sexual, cor da
pele, etnia, aparência, história ou origem.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais João e Mercedes pelo incentivo e suporte em tantos anos de estudo; à minha tia Neusa e minha prima Pollianna por estarem sempre por perto nesses anos da minha trajetória em Londrina.

Agradeço especialmente ao Lucca, meu companheiro de vida, por tanto amor nos momentos de alegria e nos mais difíceis, pela compreensão e paciência que eu sei que por vezes exijo. As coisas foram mais fáceis com você do meu lado.

Agradeço meu psicólogo Bruno Guerra, por seu árduo trabalho de me manter equilibrada e focada nestes últimos anos; E às amigas Gabriela Boschetti e Lilia Rodrigues que também se fizeram presentes nessas horas.

Agradeço a Fernanda Torres, Maria Fernanda A. Torres e Michelle de Mello por pegarem na minha mão e nunca me deixarem desistir. Obrigada por todos os momentos compartilhados e pela grande amizade que construímos nessa jornada. Ao Bruno Leonel, meu irmão de orientação, pelas trocas e por pacientemente ter fotografado um capítulo inteiro de livro para mim, se isso não é amizade eu não sei o que é.

E aos demais amigos e colegas de turma, pessoas queridas, inteligentes, gentis e parceiras que me proporcionaram tantas alegrias e momentos inesquecíveis nesses anos, foi um grande prazer estar com vocês.

Agradeço os professores Maria Cecília Guirado e Rodolfo Rorato Londero pelos conhecimentos partilhados, pelos debates em sala e todos direcionamentos que certamente transformaram minha vida; ao professor André Azevedo Fonseca por permitir que eu me debruçasse sobre o estudo dos mitos e símbolos; à professora Monica Panis Kaseker pelos apontamentos na minha avaliação e em especial meu orientador Alberto Klein, que me permitiu conhecer as teorias da imagem, descobrir novos rumos para minha pesquisa, que me direcionou, incentivou e confiou em mim no desenvolvimento deste trabalho.

“as mulheres têm alma?”

[...]Ora, a novidade do cristianismo era justamente a afirmação de igualdade espiritual entre homens e mulheres que estarão iguais e nus no Juízo Final.

- Michelle Perrot -

PEREIRA, Patrícia Bedin Alves. **Maria Madalena: sobrevivência da ninfa penitente no audiovisual**. 2020. 9f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina.

RESUMO

Esta pesquisa estuda a imagem de Maria Madalena nos meios audiovisuais para compreender de que maneira os códigos culturais atuam para ressignificá-la. O objetivo é investigar nas imagens midiáticas do mito a presença da *pathosformel* da Ninfa - baseado nos estudos de Aby Warburg. O primeiro capítulo demonstra a compreensão humana do mundo sob a percepção de binaridade e como isto afetou a construção dos mitos femininos semelhantes à Madalena e apresenta o mito cristão dando ênfase às características que influenciaram a formação de sua imagem como mulher sensual, bela e inteligente. O segundo capítulo discute Madalena como texto cultural e como a semiótica da cultura e o pensamento de Warburg se complementam. Também se aprofunda no conceito de Ninfa e demonstra sua presença na iconografia de Maria Madalena, como imagem de emoções de dor, sofrimento e êxtase. O terceiro capítulo analisa a imagem do mito na série televisiva *María Magdalena* aplicando o método similar ao utilizado por Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Oito pranchas foram montadas relacionando as imagens da série com outras imagens de Madalena, com personagens semelhantes a ela no audiovisual, mitos semelhantes de diversas origens e outras imagens que compartilham a *pathosformel*. As pranchas receberam nomes que especificam diferentes expressões da Ninfa, demonstrando como o conceito pode ser aprofundado. Concluiu-se que a imagem de Madalena pode encarnar a Ninfa com frequência e que, tais imagens que mimetizam expressões sempre semelhantes, têm seus significados transformados e atualizados de acordo com o contexto cultural no qual a produção midiática está inserida. Na série estudada, a personagem expressa pathos diferentes ao longo da trama, se mostrando complexa e demonstrando como as discussões em torno do papel das mulheres na sociedade e da quebra dos paradigmas patriarcais se refletiram nessa nova interpretação de um mito cristão antigo, focando em aspectos até então pouco explorados no audiovisual como sua intelectualidade e dando menos ênfase à sua trajetória como pecadora arrependida.

Palavras-chave: Maria Madalena. ninfa. *pathosformel*. audiovisual.

PEREIRA, Patrícia Bedin Alves. **Mary Magdalene: Survival of the repentant Nymph in the audiovisual**. 2020. 97 p. Dissertation (Master 's degree in Communication) -

Universidade Estadual de Londrina.

ABSTRACT

This research studies Mary Magdalene's images in the audiovisual media to understand how cultural codes operate to resignify them. The objective is to explore in media images of this myth some presence of Nymph's *pathosformel* based on Aby Warburg's studies. The first chapter demonstrates the human understanding of the world under the perception of binarity and how it affected the construction of feminine myths similar to Madalena and presents the Christian myth emphasizing the characteristics that influenced the formation of her image as a sensual, beautiful and intelligent woman. The second chapter discusses Magdalene as a cultural text and how the Semiotics of Culture and Warburg's thought complement each other. He also delves into the concept of Nymph and demonstrates his presence in the iconography of Mary Magdalene, as an image of emotions of pain, suffering and ecstasy. The third chapter analyzes the image of the myth in the television series *Maria Magdalena* applying the method similar to that used by Warburg in *Atlas Mnemosyne*. Eight boards were assembled relating the images of the series to other images of Magdalene, with similar characters in the audiovisual, similar myths from different origins and other images that share the *pathosformel*. The boards were given names that specify different expressions of Ninfa, demonstrating how the concept can be deepened. It was concluded that Madalena's image can often embody Nymph and that such images that mimic always similar expressions, have their meanings transformed and updated according to the cultural context in which the media production is inserted. In the series studied, the character expresses different *pathos* throughout the plot, proving to be complex and demonstrating how the discussions about the role of women in society and the breaking of patriarchal paradigms were reflected in this new interpretation of an ancient Christian myth, focusing on aspects hitherto little explored in the audiovisual as her intellectuality and giving less emphasis to her trajectory as a repentant sinner.

Palavras-chave: Mary Magdalene. nymph. *pathosformel*. audiovisual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Nascimento de São João Batista	51
Figura 2 - Madalena sob a cruz e mênade no cortejo de Dionísio	53
Figura 3 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne	66
Prancha 1 - Diana	69
Prancha 2 - Vênus Sublime	71
Prancha 3 - Vênus e Marte	73
Prancha 4 - Vênus em Êxtase	75
Prancha 5 - Ishtar	77
Prancha 6 - Eva	79
Prancha 7 - Lilith	81
Prancha 8 - Apóstola dos Apóstolos	83

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	MARIA MADALENA E A IMAGEM DO FEMININO SUBVERSIVO	16
1.1	A BINARIDADE NA CONSTRUÇÃO DA CULTURA	17
1.1.1	Caos e Cosmos	18
1.1.2	A Binaridade Bem e Mal	19
1.2	MITOS FEMININOS: A GRANDE MÃE E AS DEUSAS DA FERTILIDADE	21
1.2.1	Mitos Femininos como Deusas	22
1.2.2	Mitos Femininos Subversivos	26
1.3	METAMORFOSES DE MARIA MADALENA	28
1.3.1	A tríade Madalena, Lilith e Eva	29
1.3.2	Madalena como Conexão entre a Virgem e Eva	33
1.3.3	Maria Madalena: Pecadora, Apóstola, Eremita e Contemplativa	36
2	SOBREVIVÊNCIA DA NINFA E A SEGUNDA REALIDADE	42
2.1	TEXTO CULTURAL E A SEGUNDA REALIDADE	43
2.2	CONCEITO DE <i>NACHLEBEN</i> EM WARBURG	46
2.2.1	Ninfa: A <i>pathosformel</i> do Feminino Dançante	50
2.2.2	A Sobrevivência da Ninfa nas imagens de Maria Madalena	52
3	ACEPÇÕES DE MARIA MADALENA COMO NINFA	55
3.1	A IMAGEM DAS MULHERES NOS MEIOS AUDIOVISUAIS.....	55
3.2	IMAGENS DE MARIA MADALENA NOS MEIOS AUDIOVISUAIS.....	59
3.3	MATERIAIS E MÉTODOS	65
3.4	SOBREVIVÊNCIA DA NINFA NA SÉRIE MARÍA MAGDALENA.....	68
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Apontada como uma das seguidoras do Cristo, Maria Madalena tem na Bíblia suas primeiras aparições registradas. Algumas das características atribuídas a ela com mais frequência são as de prostituta e adúltera, as quais dois milênios depois preserva junto ao título de apóstola dos apóstolos. Uma das figuras femininas mais lembradas no cristianismo ao lado da Virgem Maria, se fundiu à imagem de outras mulheres que aparecem no novo testamento¹, escolha feita pela Igreja Católica devido às incertezas literárias e que corroborou com o cunho de seus estigmas de mulher promíscua.

A polaridade de qualidades que pairam sobre seu nome anuncia que estudá-la abre um leque de possibilidades. Nesse sentido Helena Barbas (2008) esclarece que suas primeiras menções nos Evangelhos canônicos serviram como ponto de partida para uma história que está permanentemente em construção e que as menções sobre ela no decorrer dos séculos que sucederam a paixão de Cristo só fazem somar argumentos em seu entorno. Logo, é importante definir que o foco deste trabalho não é tratar de uma personalidade histórica, mas da imagem de um mito que se consolidou e que vem se transformando e ganhando formas no cinema e na televisão a partir de um emaranhado de conexões com outras figuras mágicas e devido sua importância nas narrativas.

Há uma série de estudos sobre Maria Madalena, principalmente provindos da teologia. Entretanto no que diz respeito às imagens há muito a ser explorado para além de sua presença na história da arte. Por isso a relevância desta pesquisa é fundamentada nos argumentos de Hans Belting e Aby Warburg. Em *Imagen y Culto*, Belting (2009) questiona a dificuldade em analisar imagens sagradas, pois a maioria dos historiadores da arte se opõe a trabalhar tais imagens sob novos aspectos, ainda que para entendê-las em sua complexidade isso seja necessário. Em consonância com essa afirmação está a posição de Warburg com sua *nachleben* - a pós-vida ou sobrevivência da imagem - que, entendendo a mesma como uma hipótese anacrônica e incerta por natureza, permite que se trilhe caminhos diversos da maioria dos historiadores que optam pelo caminho mais seguro, o cronológico (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013).

¹ Existem outras interpretações sobre o mito e outras transformações ao longo dos séculos que sucederam a Idade Média, porém as determinações da Igreja Católica neste período foi um recorte estipulado para o trabalho levando em consideração a linha teológica que mas influenciou o contexto cultural das produções a serem analisadas.

Portanto, nesses apontamentos para uma necessidade de lançar novas perspectivas sobre os temas religioso e imagéticos, esta pesquisa encontrou sustentação para propor sua contribuição que estende uma análise da imagem sobrevivente de Maria Madalena em produções audiovisuais contemporâneas, indo além da história da arte e da teologia. Considerando o século XX que sucedeu os estudos de Warburg, no qual se difundiu a cultura de massa e os meios digitais tão relevantes para a comunicação contemporânea, tem-se na inserção dessas mudanças uma importante variável a adicionar complexidade ao tema. Em outras palavras, é preciso pensar as imagens religiosas neste cenário e como a mídia utiliza, manipula, se apropria delas em suas produções, além da influência mútua entre ambas.

Junto a isso, observa-se o momento sociocultural no qual grupos conclamam por mudanças de paradigmas construídos sobre estereótipos que limitam seus modos de viver no mundo, sob o argumento da diversidade. Entre estes grupos estão as mulheres, que vêm levantando questões sobre a liberdade de seus corpos, suas escolhas, sua independência em direção a uma vida mais autêntica. Nesse sentido, Maria Madalena nas produções midiáticas faz o papel da figura que valida novos comportamentos femininos entre mulheres cristãs e que abre portas para essas mulheres questionarem os padrões de comportamento.

O resgate dessa figura por esse viés se torna oportuno diante das polarizações políticas e culturais do nosso tempo, da iminência de mudanças na Igreja Católica Romana instigadas pelo Pontífice e sua influência sobre os seguidores, das reações agressivas dos fundamentalistas em direção a evitar mudanças, enfim, a relação cultura, política e religião está em evidência o que torna o terreno fértil para estudos de temas religiosos e de como eles são abordados na televisão e no cinema. Isso porque apesar da crítica sobre o esvaziamento dos conteúdos que os meios promovem, se observa que certas figuras míticas são de alguma forma preservadas e emergem em cenários propícios exercendo um papel questionador sobre a mudança dos modelos antigos e influenciando a cultura contemporânea.

Nesse sentido Maria de Magdala é uma figura propensa a representar esse papel. Ao contrário da Virgem que na estrutura cultural das sociedades cristãs está centralizada, uma posição considerada mais rígida e inflexível, Madalena está à margem - posição permissiva para trocas simbólicas com outras culturas - encarnando em um mesmo mito o caos e o cosmos, o sagrado e o profano, a natureza pecadora dos ser humano e ao mesmo tempo seu potencial sagrado. Essa posição marginal no entendimento de Lotman (2007) e Bystrina (1999) é uma porta de entrada para valores externos aos predominantes na sociedade, e por

isso Madalena como mito funciona como um veículo para agregar ao seu universo cultural novas formas de compreender a trajetória das mulheres. Semelhante a grande parte das divindades politeístas, ela está mais próxima da realidade humana e portanto apta a ser um modelo de conduta viável e conforto para que as mulheres cristãs possam sentir com naturalidade suas vivências além da maternidade e da pureza delimitadas pela Virgem.

Sua imagem popular difundida nas produções audiovisuais das últimas décadas é permeada de sensualidade e permite que a quebra de paradigma sobre a sexualidade feminina que vem sendo discutida encontre nela uma validação. Entretanto nos modelos atualizados mais recentemente, são resgatados outras características abafadas pelo patriarcado ocidental desde o Renascimento (HARMER, 2005) e que para o momento atual são ainda mais relevantes: a recusa do casamento, a opção pelo apostolado e pela vida contemplativa e sua erudição são facetas das biografias de Madalena pouco conhecidas e pouco abordadas pelas mídias de massa, e que podem exemplificar outros possíveis caminhos para as mulheres, religiosas ou não, que colocam à frente suas liberdades e o compromisso consigo mesmas de seguirem seus desejos e intuições.

Para além das práticas religiosas mais tradicionais, há ainda uma série de outros elementos imagéticos e sincréticos que se relacionam com o mito e que ressurgem - na maior parte das vezes como positivos - na contemporaneidade por meio de discussões em torno do conceito de sagrado feminino², muitas delas fundamentadas também em textos gnósticos e apócrifos que ganharam notoriedade pelas descobertas arqueológicas dos últimos séculos, como o evangelho de autoria atribuída a Maria Madalena. Essas práticas vêm a corroborar com outras mudanças como: a valorização da beleza enquanto manifestação divina (contrariando a lógica da beleza feminina como tentação aos homens), permissão a uma série de vaidades expressas no corpo através de adornos como roupas, maquiagens, tatuagens e acessórios e a independência financeira, emocional e sexual das mulheres.

Para realizar essa investigação foi adotado o pensamento de Aby Warburg, que ao entender que os estudos da história da arte entre seus contemporâneos e antecessores encontravam-se limitados devido a um foco excessivamente cronológico e classificatório, defendeu a necessidade de ampliar a história da arte para uma ciência da cultura. Para ele, envolver outros elementos imagéticos (artefatos domésticos, indumentárias, materiais

² Sagrado feminino é um termo abrangente que utilizado informalmente para se referir a práticas e crenças que se voltam para a promoção e o resgate dos aspectos considerados sagrados das mulheres, como uma forma espiritualizada de revalorização do gênero.

gráficos, etc.) daria conta de análises iconológicas mais profundas e abriria portas para novas conexões a fim de compreender aspectos das imagens que até então eram pouco explorados.

Warburg cunhou o conceito de *nachleben*, que se refere à sobrevivência ou à pós-vida, e que aplicado em seus estudos sobre imagens, refere-se à imagem que quando não está em evidência permanece como memória psíquica, pairando como um fantasma capaz de ganhar corpo e voltar a viver quando despertado por certos sintomas culturais, tendo seu significado preservado ou transformado.

Baseado na *nachleben* defendeu a existência de uma *pathosformel*, uma fórmula ou forma capaz de transfigurar emoções e conceitos em elementos visuais e que não está presente apenas em manifestações artísticas, mas em todas as imagens criadas em um determinado tempo e lugar, e que por isso são capazes de transmitir a essência desse ambiente levando o pesquisador a compreender melhor uma cultura através de como suas imagens ressurgem e são ressignificadas (DIDI-HUBERMAN, 2013). Ou seja, no estudo dessa gama maior de elementos visuais se consegue perceber quais emoções se expressam na imagem sobre o terreno fértil de seu espírito do tempo.

O Renascimento europeu e o resgate da arte grega da antiguidade eram para Warburg evidências da *nachleben der antike* - a sobrevivência do antigo - uma vez que tais formas ressurgiam adaptadas atendendo premissas artísticas e culturais da época e portanto, ganharam outros significados ou interpretações. As obras de Sandro Botticelli *A Primavera* e *O nascimento de Vênus* se tornaram dois dos objetos de estudo mais relevantes para que o autor defendesse sua teoria, por expressar a sobrevivência apontada por ele como Ninfa: um conjunto de características que suscitam um movimento dramático e emotivo do corpo, dos cabelos e acentuados por elementos acessórios como as roupas. Em tais obras ela se faz presente na Vênus, nas Graças, na Flora e no contexto cristão ressurge ressignificada na iconografia de Maria Madalena.

Didi-Huberman (2013) afirma que Aby Warburg ao estudar como se deu o ressurgimento do antigo na Europa Ocidental e afirma que “cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece” (*apud* Didi-Huberman, 2013, p. 69). O autor, contudo, acrescenta que cada período tem as sobrevivências que lhes são necessárias. Esse pensamento leva à reflexão sobre quais sobrevivências são necessárias ao presente e como se manifestam na imagem de Madalena e como a Ninfa.

O problema central que preocupava Warburg era o que realmente representava a Antiguidade para os homens do Renascimento e por quais caminhos ela havia exercido influência. É possível traçar um paralelo e delimitar como problema desta pesquisa: *o que realmente sobreviveu e ressurgiu de Maria Madalena para a cultura atual e como essa sobrevivência se manifesta imagetivamente nas produções audiovisuais?*

Para responder a essa pergunta foi selecionado como objeto de estudo um conjunto de imagens da figura mítica recortadas de fotogramas da série *María Magdalena* (2018-2019). O programa de tevê é uma coprodução mexicana entre Dopamine e Sony Pictures Television de sessenta capítulos. Originalmente em língua espanhola foi ao ar em canais abertos de vários países da América Latina e encontra-se disponível no Brasil pela plataforma de streaming Netflix. A série conta a história da vida da seguidora de Jesus e santa católica englobando muitas das histórias que a circundam e dando sentido a elas. Mulher bela, rica, culta, estéreo, prostituta, adúltera, arrependida e dedicada seguidora de seu mestre são algumas das facetas abordadas.

Pode-se delimitar como objetivo geral desta investigação *analisar a imagem de Maria Madalena na série de tevê a partir da pathosformel da Ninfa* no intuito de compreender como as expressões, movimentos, sentimentos e elementos acessórios (indumentárias, cores, objetos) que compõem a fórmula de *pathos* ressurgem na imagem televisiva de Madalena e quais significados lhe são atribuídos no cenário sociocultural atual.

A teoria da sobrevivência aponta que a imagem ressurgue de alguma forma atualizada para o contexto cultural e disso depende quais as características serão evidenciadas ou ocultadas nessa reformulação. Visando compreender essa influência dos sinais e sintomas culturais, o trabalho se apoia no conceito de segunda realidade apresentado por Bystrina em seus estudos sobre a semiótica da cultura.

Diferente de outras bases semióticas que têm o signo como menor elemento passível de análise, para essa linha de estudos conforme descreve Baitello Junior (1999), o texto cultural em sua complexidade é a unidade mínima. Nessa acepção é fundamental apontar que não há texto de cultura dotado de elementos isolados (como os signos), pois o texto se constitui justamente pela interação de seus elementos que podem apresentar-se de múltiplas maneiras e criarem novos significados ou mesmo novos textos de acordo com sua temporalidade ou localização. Assim a Semiótica da Cultura vem agregar meios para

compreender como os elementos que compõem a imagem de Maria Madalena interagiram para que tal imagem ressurgisse na atualidade transformada, deslocada ou ressignificada.

A ambiguidade de sagrado e profano em Maria Madalena é um dos pontos fundamentais para a compreensão da presença da Ninfa em suas imagens. Em razão disso, *o primeiro capítulo busca compreender como essa duplicidade contraditória se consolidou e como essa condição posiciona Madalena na mitologia cristã e em seu contexto cultural*. Para atingir esse objetivo, uma pesquisa bibliográfica discute a percepção humana binária e sua influência no surgimento do pensamento religioso com base nas obras de Mircea Eliade e de Ivan Bystrina. O texto apresenta semelhanças entre Maria Madalena e algumas divindades femininas ligadas ao amor, à fertilidade, à criação da vida e à destruição, demonstrando a conexão comum entre esses elementos em culturas diversas e encerra com um breve levantamento das características que mais se destacaram e permaneceram no mito.

O segundo capítulo se volta para a base teórica utilizada na análise. Por isso objetiva *apresentar as premissas mais relevantes de Warburg para esta pesquisa - a nachleben e a pathosformel - e sua relação com o pensamento dos semioticistas da cultura*. Estes teóricos acreditam que uma visão mais anacrônica e transdisciplinar seria capaz de enriquecer os estudos culturais, logo, a *nachleben* warburguiana se mostra um caminho para aplicar tais premissas nas análises de imagens. Por fim, o capítulo se volta a *compreender por meio da teoria da sobrevivência como a Ninfa enquanto pathosformel está presente nas imagens de Maria Madalena*.

O terceiro e último capítulo aborda as imagens de Maria Madalena nos meios audiovisuais. O objetivo é explorar as semelhanças de imagens provindas de diferentes épocas e lugares indicando a presença da Ninfa, bem como investigar de que maneira as formas, os movimentos corporais e demais elementos dessas imagens, ainda que semelhantes, foram ressignificados na série de tevê expressando o espírito de seu tempo. Em outras palavras, como o texto cultural Maria Madalena se refletiu nas imagens atuais atribuindo a elas novos sentidos de acordo com a cultura contemporânea.

1 MARIA MADALENA E A IMAGEM DO FEMININO SUBVERSIVO

Maria Madalena é uma figura feminina que à primeira vista se mostra contraditória dado que popularmente é conhecida como santa e prostituta. Essa antítese se firmou por meio de desdobramentos e intersecções da mitologia judaico-cristã com outras matrizes em sua maioria politeístas: o culto a deusas pagãs que cruzaram a trajetória evangélica no cristianismo primitivo e do judaísmo e ao longo de sua consolidação como prática religiosa na Europa, trataram de criar certos sincretismos que soam incoerentes para a dualidade maniqueísta. Porém, o estranhamento inicial causado por essa ambiguidade é atenuado pela compreensão do papel que outros mitos análogos desempenharam nessas culturas pré-cristãs.

De acordo com Bystrina (1995) a percepção dicotômica do mundo permeia a existência humana e alimentou o universo cultural com as ideias de claro e escuro, dia e noite, feminino e masculino e encontra-se ainda bem presente sobretudo por conta das crenças religiosas em céu e inferno, espíritos bons e espíritos maus. Baitello Junior (1999) ressalta que essa forma de perceber o mundo foi primordial para as primeiras formulações do ser humano sobre sua própria existência, ou seja, foi um insumo necessário para a criação do universo da cultura. Contudo, Eliade (2008) mostra que na criação de códigos culturais atribuídos como religiosos a binaridade perceptiva se expressava de outra forma: nos conceitos de dentro e fora, caos e cosmos, sagrado e profano.

Nesse sentido é importante ressaltar que as culturas arraigadas na contraposição do bem e do mal surgem posteriormente em especial junto aos semitas e apesar de ser predominante na cultura ocidental há séculos, representa uma parte dos universos culturais e religiosos criados por outros grupos antigos e contemporâneos. Assim, na compreensão de como a cultura e a religião surgem entre esses grupos encontra-se um caminho para assimilar a existência de figuras religiosas complexas.

Maria Madalena pode então ser compreendida como o que Bystrina (1995) chama de um texto com vários significados, mensagens sobrepostas, acumuladas na sedimentação de outras figuras que estão ligadas à ela como camadas, de forma mais profunda ou mais superficiais, as quais se busca compreender neste capítulo.

1.1 A BINARIDADE NA CONSTRUÇÃO DA CULTURA

A cultura é um conjunto de códigos e símbolos criados pelos seres humanos e surgiu no intuito de superar a própria realidade: “Entendemos por cultura todo aquele conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material” (BYSTRINA, 1995, p. 4). Sob essa ótica apresentada por Bystrina, ela é regida por um sistemas de regras denominados códigos. Dentro desses sistemas as manifestações que surgem são chamadas textos culturais que emitem mensagens e são capazes de portar diversos significados, os quais interessa à disciplina analisar e compreender em suas camadas. Os textos podem ser classificados em três tipos: textos instrumentais de cunho mais técnico e pragmático, textos racionais - que surgem nas culturas civilizadas e se voltam mais para as ciências, lógica, etc. - e por último aqueles que constituem o cerne cultural humano: os textos criativos e imaginativos que dizem respeito aos mitos, rituais, e que se constituem em obras de arte, ficções, atividades lúdicas. Portanto, a cultura é permeada por uma variedade de elementos que constituem o que Bystrina (1995) chama de segunda realidade, ou seja, uma realidade que está desgarrada do mundo concreto, que flui - pois está em constante transformação - em um imaginário coletivo e dita os chamados códigos culturais.

Os códigos também podem ser classificados em três tipos (BYSTRINA, 1995): primários, secundários e terciários, sendo que este último é apresentado por ele como a questão primordial de estudos da Semiótica da Cultura pois é composto de estruturas e textos fundamentais. A binaridade é, nesse sentido, um elemento que compõe a estrutura básica desses códigos junto a outros dois conceitos: o da polaridade e o da assimetria.

O autor demonstra que a percepção binária do mundo é intrínseca à espécie humana e foi estabelecida a partir da observação da primeira realidade, o que levou a influenciar diretamente a criação da cultura e se estabeleceu nos pares homem e mulher, dia e noite, sol e lua, assim por diante. Como conceito complementar existe a polaridade que organiza a estrutura binária e que induz as pessoas a compreenderem todas as coisas como extremo de um polo e analisá-las de acordo com o valor do polo que lhe é atribuído: positivo ou negativo. Por último está o conceito estrutural de assimetria, o qual diz respeito à discrepância de forças na polaridade sendo que o polo negativo sempre se sobressai ao positivo.

Em seus estudos, Bystrina (1995) constata que a mais importante binaridade percebida pelo homem foi vida e morte, na qual a segunda sempre vence a primeira. Por isso,

é da ânsia de não sucumbir à finitude terrena que surgem os mitos, narrativas que pudessem superar a assimetria da vida-morte, atribuindo a vida corpórea como apenas uma parte da existência e dando força à polaridade vida, estendendo-a para a sobrevivência da alma.

Baitello Junior (1999) descreve então, o surgimento do universo cultural como uma necessidade ou sentimento comum aos seres de perdurar - de vencer todas as dificuldades e limitações da vida - e cita entre as manifestações desse sentimento as artes, os rituais, as religiões, os mitos, além dos hábitos inseridos entre práticas e normas sociais. Bystrina (1995) complementa que o medo da morte e a necessidade de suportar a existência seria a única finalidade biológica para a criação da cultura.

A partir dessa compreensão é possível observar o papel primordial da religião como um componente da cultura justamente por ter se ocupado dessas questões urgentes para os humanos como a morte e o sentido da vida. Dessa forma, a religiosidade se mostra tão ligada ao surgimento da cultura, que ambas por vezes se confundem e se fundem.

1.1.1 Caos e Cosmos

Demonstrando a importância das práticas religiosas no surgimento do universo cultural, Eliade (2008) discorre sobre a percepção do caos e do cosmo. De acordo com o autor o cosmo é o espaço organizado, conhecido ou habitado, enquanto caos é o outro mundo, o além-mundo, incluindo o mundo dos mortos ou ainda tudo aquilo que lhe é estranho. Ao se delimitar um código cultural ou mais amplamente um sistema de códigos, uma espécie de mundo é fundado estabelecendo um espaço sagrado e “cosmizado” fixando os limites entre a ordem cósmica e caótica. Ao consagrar um lugar, por exemplo, ele passa a ser compreendido como um espaço “cosmizado”, que por sua vez, se espelha em um cosmo exemplar, uma organização superior que orienta como esse espaço deve se apresentar. Em síntese, o cosmo ao qual Eliade (2008) se refere é um correspondente da segunda realidade onde os humanos criaram narrativas para explicar os elementos ali compostos. Ou ainda, pela ótica de Bystrina (1995) o cosmo é o polo positivo na binaridade da percepção humana no qual as coisas estão organizadas e são compreendidas ou justificadas através dos mitos, enquanto o caos é o polo negativo, o desconhecido, o que não se pode compreender.

No ímpeto de organizar o espaço, as culturas primitivas trataram de buscar modelos para uma vivência cósmica. Eliade (2008) relata que os povos que se formaram em

consonância com tal compreensão do sagrado entendiam cada divindade como uma manifestação da natureza e dessa forma, portadora da capacidade de reger tal aspecto. Para eles o mundo e a natureza eram carregados de mensagens a serem decifradas e os mitos funcionavam como meio para esse entendimento. Por esse motivo a segunda realidade desses povos - pode-se destacar os que mais influenciaram a mitologias judaica - sumérios, egípcios, babilônicos e fenícios (BARBAS, 2008) - é permeada de divindades com inúmeras funções. Bystrina (1995) chama este fenômeno de antropomorfização das catástrofes e dos perigos em espíritos - e pontua que se tratou de um estágio necessário à criação das religiões primordiais.

A sacralização do cotidiano se estabelece como um meio de fazer sentido no cosmo. Eliade (2008) relata que as atitudes que para o pensamento moderno são simplesmente necessidades fisiológicas como comer ou fazer sexo para os humanos primitivos, poderiam se tornar um sacramento: uma comunhão com o sagrado. O autor defende a ideia de que o homem é um *homo religiosus*, ou seja, que ser religioso é uma condição inerente à espécie. Deixando de lado o determinismo implícito de que os indivíduos nascem propensos a se tornarem devotos, é possível interpretar a afirmação de Eliade compreendendo que as práticas fundamentais das culturas ancestrais que iniciam o processo de culturalização dos grupos humanos, adquiriram um caráter religioso uma vez que se puseram interpretar a vida, a morte, o sentido de suas ações e da ação da natureza por este viés. Por isso, a religião enquanto elemento dominante da cultura passa frequentemente a ser compreendida e confundida como o próprio universo cultural.

Sendo assim, é possível concluir que o universo da cultura é construído no ímpeto de narrativizar e por conseguinte sacralizar a vivência humana, transformando o caos em cosmos, o profano em sagrado, ou seja: a realidade no universo cultural, a segunda realidade. Dessa maneira os outros elementos pertencentes ao campo cultural, os textos culturais - como as artes, a dança, a alimentação - acabam se ligando às práticas religiosas e à sacralidade, e se transformam em festas, rituais, enfim, agregando uma série de outros elementos para esse sistema de códigos.

1.1.2 A Binaridade Bem e Mal

A mudança no pano de fundo das culturas politeístas que percebiam o mundo pela binaridade caos-cosmos para as monoteístas que tem em seus pólos o bem-mal (aqui

especialmente se referindo aos hebreus e posteriormente aos cristãos) é um dos fatores fundamentais para compreender o estranhamento de certas figuras míticas ambivalentes como é o caso de Maria Madalena. Para os grupos politeístas a binaridade está polarizada em caos-cosmos, sendo por conta da assimetria implícita o caos portador de força maior. Assim, a força negativa do caos é combatida através do ato de “cosmizar” o mundo pois para esse sistema de códigos culturais o negativo é o que está fora, no caos. O que é designado como mal para a base religiosa hebraica, é para os outros parte do cosmos, do temperamento das divindades e necessário ao funcionamento do mundo uma vez que o foco dessas religiões era organizá-lo a fim de dar sentido à vida e superar a morte.

Já o povo hebreu teve a sacralidade de sua cultura, fundada em um pacto estabelecido com um único deus, do qual se consideravam o povo escolhido. Para eles a religião e a ética são indissolúveis, por isso é preciso obedecer o código de afirmações e restrições, pois quando a conduta é desviada deste código - um pecado é cometido - Deus os castiga. A compreensão de mundo no sistema cultural hebraico estabelece uma nova percepção. Para eles, os opostos polarizados são o bem (as afirmações) e o mal (as restrições), e a força maior que está no pólo negativo, o mal, deve ser compensada na busca pelo bem (MEDEIROS, 2020). Combater a assimetria corresponde a combater o mal que está em espíritos malignos, demônios, em divindades de outras culturas - os ídolos. Posteriormente, no cristianismo, também se consolidará a ideia do Satanás como polo negativo correspondente a deus, mas que possui poder inferior, o que pode ser compreendido como uma solução simbólica para a assimetria.

Na elucidação de Barbas (2008) a religião israelita inaugura uma visão de mundo: a religiosidade hebraica transforma a relação de Deus com o povo escolhido em um novo modelo, o de uma história sagrada que a partir de um momento revelou-se para este grupo.

Nestas percepções de mundo conflitante entre os dois tipos de concepção sobre o sagrado, encontra-se o cerne do problema aqui posto: considerando que o mito de Maria Madalena compartilha características sobreviventes com uma série de divindades femininas de culturas politeístas, que por vezes entraram em contato com o mundo judaico e cristão, carrega características que não são sagradas sob a visão das doutrinas monoteístas. O incômodo resultante desse mito cheio de influências pagãs e profanas, acaba por forçar meios para conformá-lo aos moldes cristãos. Contudo, o resultado dessas transformações vêm se apresentando ao longo dos séculos, mais difusos e enigmáticos, com interpretações sujeitas

aos múltiplos contextos, permitindo que a figura ganhe mais vida e força através desses elementos paradoxais.

1.2 MITOS FEMININOS: A GRANDE MÃE E AS DEUSAS DA FERTILIDADE

Para o homem primitivo “o sagrado e o profano são modos de ser no mundo” (ELIADE, 2008, p. 20). Da mesma maneira que o espaço necessita de um modelo cósmico, os seres humanos também o buscam. Nesta instância se encontra o porquê da criação dos mitos como modelos exemplares e geradores de sentido para as coisas da natureza e do cotidiano. Eliade destaca que nas chamadas culturas primitivas já se havia incutido a ideia de que o homem só é realmente humano enquanto ser sagrado quando imita os deuses; ao mesmo tempo que este se opõe ao homem profano que se compreende como um ser único constituído na história humana e pela sua própria história: seus atos, sua trajetória, que não necessita direcionar sua vida a copiar um ser ideal.

No entanto, os mitos para as culturas politeístas primitivas estavam além do bem e do mal. Sua construção estava mais ligada a compreender através deles os aspectos do viver, em outras palavras, inserir a vida e a natureza no cosmos. Na compreensão de Eliade (2008, p.84) narrar um mito é como revelar um mistério de heróis que fundaram a civilização:

O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é provavelmente o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta.

Um mito comum a essas religiões é o da Terra Mãe (também nomeado de Grande Mãe ou a mãe natureza). Eliade (1972) esclarece que o prestígio do mito se dá justamente porque conta e justifica uma situação nova a partir daquele evento, algo que não existia e passou a existir depois da manifestação desses espíritos. Desse modo é possível compreender a importância da Grande Mãe e outras divindades femininas.

Eliade (2008) supõe que a observação de que a terra era fértil fez com que essas culturas relacionassem a fertilidade do solo com a das mulheres dada a capacidade semelhante. Em decorrência disso as mitologias ancestrais e outras posteriores estão permeadas de deusas ligadas à criação da vida, à sexualidade, ao amor, à prostituição sagrada, enfim, à sacralidade das relações amorosas e sexuais enquanto promotoras da vida. Ao mesmo tempo, essas deusas também se alinham à fertilidade do solo sendo consideradas responsáveis

pela prosperidade da agricultura, pelas estações do ano enquanto primordial à renovação da natureza e demais aspectos cíclicos de nascimento, morte e renascimento.

1.2.1 Mitos Femininos como Deusas

A babilônica Ishtar, que tem em Inanna sua correspondente suméria, é uma representação das mais antigas entre as deusas da fertilidade, a qual se pode observar a influência em uma série de outras mitologias. De acordo com Hurwitz (2006) ela possui um aspecto mais voltado para a sedução dos homens e se relaciona com as figuras de Afrodite e de Helena de Tróia. Konichi (2016) completa que ambas influenciaram a figura de Afrodite na Grécia pois se apresentam como deusas da fertilidade e da renovação da vida. Barbas (2008) a descreve como deusa da noite de índole negativa e acrescenta que as semelhanças de Ishtar/Inanna se estendem à egípcia Ísis e à Cibele - Grande Mãe frígia que passa a fazer parte da mitologia grega e romana se aproximando à Deméter. De acordo com Sandars (2011), Ishtar também é a deusa da guerra e filha da Lua, características que remetem à destruição, à noite e aos ciclos femininos - conectando-a com Ártemis e de outras deusas da noite e criaturas sombrias.

É interessante observar que Ishtar influenciou uma diversidade de narrativas devido a força do modelo feminino implícito em sua imagem que transcende sua importância na Epopeia de Gilgamesh e a faz ser lembrada como uma das divindades femininas mais importantes para os pagãos e mais influentes na concepção de outros mitos, sendo considerada por alguns autores como Atienza e Franco Junior como uma Grande Mãe - entre eles encontram-se os da Virgem Maria e Maria Madalena. A compreensão do cosmos na mitologia a qual Ishtar está contida possibilita que se cole a ela várias facetas, mesmo aquelas mais cruéis e vingativas, que provavelmente no dualismo bem-mal seriam compreendidas como maligna mas que no seu caso é possível até mesmo para uma deusa celestial como ela é descrita na Epopeia de Gilgamesh (EPOPEIA, 2020).

Isto se dá porque nas sociedades primevas os mitos estavam mais voltados a funcionarem como modelos e assim se tornam mais acessíveis. Eliade (2008) lembra que em tempos normais, as pessoas buscam experiências religiosas mais ligadas à vida real e só recorrem aos deuses supremos quando a existência está em jogo. Assim as divindades mais

acessíveis estão sempre ligadas à vida terrena, à fecundidade, à agricultura, ao mesmo tempo que perdem seus poderes mais “nobres” e espirituais.

A Grécia antiga, para tomar como exemplo, desenvolveu uma vasta mitologia na com deusas, seres mágicos e outros mitos femininos que compartilham tais aspectos. A influência de outros povos e o desenrolar das narrativas que foram atualizando esses mitos deram a elas diversas atribuições no cosmo além de traços da personalidade que ilustram a similaridade com os humanos. Grande parte dessas divindades preservaram em maior ou menor grau as características fundamentais de deusas primordiais da fertilidade, do amor e da criação - dentre as mais conhecidas está Ishtar e suas correspondentes Innana, Astarte, Anat (BARBAS, 2008) - e apresentaram também em maior ou menor grau, uma ligação com as trevas, com a noite, com a destruição, com o mundo inferior, ou seja, com o mal da ótica monoteísta.

Alguns fatores levam a usar a mitologia grega como exemplo da complexidade que os mitos podem constituir. O primeiro deles, como alega Konish (2016), é o fato de a cultura grega ter influenciado toda cultura ocidental desde a Antiguidade, sendo resgatada e atualizada em vários graus e momentos, mas sobretudo no Renascimento Italiano e posteriormente, no período neoclássico, entre os séculos XVIII e XIX. O segundo fator diz respeito à premissa de Warburg, de que teria se consolidado nas imagens produzidas pelos povos gregos um rico arcabouço de gestos e expressões ao qual os artistas que vieram posteriormente buscavam inspiração para converter as emoções em imagens - elementos figurativos.

Deve-se levar em consideração que os gregos não possuíam uma organização social unificada entre as cidades, o que favorecia a pluralidade de narrativas de cada mito os quais só vieram a ter os primeiros registros com os poetas Hesíodo e Homero no século VIII a.C. Fato este que ao contrário dos judeus, não importava a eles pois não havia uma preocupação com uma história única e verdadeira. Está mais em jogo que os mitos cumpram seu papel na dinâmica do cosmo (FUNARI, 2009).

A partir de Deméter já se pode observar as atualizações míticas presentes na Grécia Antiga. Observa-se, de acordo com Konich (2016) que uma das mais relevantes mães gregas - próxima de uma Mãe Natureza - detém o título de deusa dos cereais e da terra cultivada. Ela manifesta suas características básicas em nutrir, cuidar, se doar, ao mesmo tempo que apresenta facetas mais humanas como mãe controladora, devoradora e egocêntrica, além de

alegorizar as estações do ano como seu estado de espírito de alegria ou tristeza. Deméter em algumas narrativas sofre uma simbiose com Hécate, que representa o lado sombrio da divindade e a integra como deusa da vida e também da morte. Como Grande Mãe, Franco Junior (1996) acredita que ela era uma divindade tão presente no imaginário pagão que influenciou no cristianismo primitivo a busca por uma figura materna na Virgem Maria.

Aqui é determinante diferenciar o papel da mulher nessa cultura: apesar da reconhecida importância da capacidade de se reproduzir, as deusas expunham também aspectos de suas personalidades mais próximos aos humanos: falhas, fraquezas, raiva, o que não as reduzia enquanto sagradas.

Outra expressão que está bastante presente em Maria Madalena, é Afrodite. Konish (2016) narra duas das versões mais importantes de seu nascimento, as quais demonstram a atualização do mito em decorrência da mudança na cultura. Na primeira uma das mais conhecidas que foi extraída da obra do poeta Hesíodo (que inspirou o Sandro Botticelli a pintar a obra O nascimento da Vênus (1484-1486) ela representa a fecundidade, a fascinação pelo belo, a vivência do prazer, enfim, está ligada ao amor e a beleza sublimes.

Na segunda versão, nomeada de Afrodite Pandêmia, ela é filha de Oceano e Tétis, ninfa do mar. Suas atribuições se restringem à condição de deusa do amor, beleza, sedução e sexualidade. A autora destaca que esta versão relega os aspectos mais matriarcais e reforça a figura de Afrodite como expressão do feminino incontrolável, de feminilidade e sedução altamente afloradas, trazendo características da sereia enquanto exploradora da fascinação masculina. Vale considerar, de acordo com Konich (2016) que os traços mas que marcam a mudança da primeira para a segunda versão expressam os valores de uma sociedade que caminhava para uma estrutura mais patriarcal.

Aqui se observa o quanto uma mesma divindade pode se manifestar através de várias narrativas, as quais se modificam diante de fatores como a mudança de comportamentos sociais, o contato com outros povos, etc., demonstrando o que Bystrina (1995) e Baitello Jr (1999) descrevem como um fator fundamental do universo cultural, estar em constante transformação. Neste último exemplo, a deusa da beleza e do amor sublime passa a cumprir um papel diminuto como deusa da sedução, uma vez que diante de parâmetros mais patriarcais, a sexualidade e o amor romântico perdem seu caráter sagrado. Portanto, nesses moldes sociais, a valorização das características de Afrodite têm sua sacralidade inferiorizada de modo inversamente proporcional ao surgimento de valores misóginos na sociedade grega.

Outros perfis relevantes a serem observados são de Atena, Ártemis e Hera. Todas compartilham entre si características ou mesmo suas origens em uma Grande Mãe - assim como Deméter e Afrodite - mas a cada uma foram se agregando diferentes aspectos ao longo do tempo. Também se pode estabelecer outras associações entre elas como a fertilidade, o instinto, o ciclo de criação e destruição: todas características que por fim, remetem à força geradora de vida.

Konich (2016) demonstra que Atená é provavelmente uma divindade primordial modificada que antes era responsável pela saúde e fertilidade da terra, apresentando características selvagens e violentas e que posteriormente teve essas expressões modificadas até que se tornasse a deusa da sabedoria - transferindo e transfigurando seu lado sombrio para outro mito, a Medusa.

A autora também acredita que Ártemis tem origem em um sincretismo de uma Grande Mãe asiática de comportamento agressivo e cruel e com uma divindade europeia da fertilidade humana e da terra. Correspondente à Diana na mitologia romana, representa a sabedoria da natureza, do instinto e da renovação da vida. Ela é irmã gêmea de Apolo, deus ligado ao sol, e representa por sua vez a lua. É ainda uma deusa virgem que nesse caso é um símbolo da não submissão ao masculino. Ártemis compartilha com Atená a expressão do ser feminino livre e autônomo; e com seu irmão Apolo transfigura a ambivalência humana entre Eros e Logos, corpo e espírito, a complementaridade dos opostos que por criarem uma tensão traz a possibilidade da integração e harmonia (KONICH, 2016). Essa lógica é a mesma aplicada no gnosticismo cristão que compreende Jesus e Madalena como opostos complementares, no qual Maria se adequa tomando o lugar da força feminina, carnal, instintiva e criadora (BARBAS, 2008).

Por fim, Hera, deusa do amor legítimo, é uma dedicada e fiel esposa de Zeus e expressa seu lado sombrio nos conflitos com as amantes do esposo demonstrando ciúmes, intrigas e vingança. Hera também está ligada ao carácter da grande Mãe, que se manifesta na tríplice da vida feminina: a virgem, a mulher plena e a viúva solitária e que nas transformações míticas do cristianismo é descrita por Franco Junior (1995) como um dos modelos influentes na concepção popular de Nossa Senhora, como atualização da Grande Mãe.

Uma breve comparação dessas deusas com as divindades femininas das religiões monoteístas aponta a grande lacuna mítico-religiosa que passa a existir quando os aspectos

humanos mais primordiais são reprimidos, como é o caso da Madalena e da Virgem. Para Barbas (2008), a segunda é a grande herdeira do arquétipo da Grande Mãe, enquanto a primeira herda o que a autora chama de o “não-Arquétipo da Grande Mãe”. Ao contrário das divindades gregas que compartilham uma grande quantidade e diversidade de características entre si (fruto das trocas culturais, sincretismo, contaminações) para o cristianismo a impossibilidade de validar tantos aspectos em um mesmo mito os levaram a serem abafados ou viverem latentes como em Madalena e outras santas similares.

Recebendo os títulos de mãe do messias, mãe de Deus, a Nossa Senhora é uma figura permeada de traços comuns a Deméter e Hera (aproximando Maria de um papel de esposa). Contudo os traços considerados mais agressivos para o sistema de códigos culturais cristãos são abandonados, tornando o mito da grande mãe cristã um modelo de submissão ao pai criador, da obediência, da negação da sexualidade. Madalena por outro lado, tem relacionados a ela aspectos presentes nas outras divindades tornando-a mais complexa e antagônica: Afrodite com sua sexualidade, Ártemis com sua independência que em Madalena se apresenta como a rejeição ao casamento e à maternidade, à disposição de riquezas e à decisão de seguir Jesus. A sabedoria de Atená é projetada na apóstola mais dedicada e culta.

As recorrentes ligações entre as divindades aqui descritas expressa características observadas como essencialmente feminina, pelas sociedades primitivas da Grécia e regiões análogas que por vezes influenciaram mutuamente suas mitologias. A necessidade de dar sentido às coisas impulsionou esses grupos a encontrar alguns elos entre os atributos da natureza e os das mulheres. Por outro lado, essas semelhanças e as pequenas diferenças percebidas entre elas demonstram o que Warburg (2015) chama de algo como um emaranhado de nós: estão tão ligadas umas nas outras que não é possível determinar com clareza os pormenores de suas relações. Para melhor explicar em termos práticos, Barbas (2008) descreve essa influência mútua lembrando que em certos momentos estes povos se encontraram, ou conviveram num mesmo território e, portanto, acabaram por contaminar e serem contaminados com crenças, lendas e figuras de múltiplas culturas.

1.2.2 Mitos Femininos Subversivos

As transformações nos códigos culturais que migraram de caos-cosmos para bem-mal trataram de separar as características mais humanas e negativas das divindades de

seus poderes sublimes dando origem a dois grupos: em um se encontram as deusas como modelo mais puro, livre de pecados e defeitos humanos, no outro os demônios: seres cruéis pertencentes ao polo negativo. No mundo judaico toda manifestação divina que não provém de Iavé, o deus único, é compreendida como manifestação diabólica, pensamento que irá se estender ao cristianismo.

A partir do estudo de Hurwitz (2006) se observa que existia uma relação estabelecida nos sistemas culturais entre beleza, sedução, prostituição, crueldade e destruição. Certas divindades as quais o autor afirma terem colaborado para o mito da esposa rebelde de Adão - Lilith - são exemplos dessa recorrência. Ele destaca as entidades Lamashtu, Lâmia e as Striges. A Suméria Lamashtu é uma deusa maligna descrita como selvagem, maliciosa, violenta, destruidora de pessoas, animais e da natureza. Ela se apresenta com pés de pássaro e cabeça de leão e pode ocorrer também como prostituta.

Estes aspectos de seres quiméricos também se refletem nas demais: as personagens gregas Lâmia (monstro e que possui o corpo meio serpente meio dorso de uma mulher formosa e sedutora) e Striges (seres híbridos entre humanos e peixes ou pássaros). Elas compartilham uma atribuição muito relevante: são conhecidas pelos comportamentos vampirescos de roubar crianças e se alimentarem de sua carne e de seu sangue (HURWITZ, 2006). Nota-se que nessas sociedades em que o índice de mortalidade de mães e filhos durante o parto é alto é comum ter como parte do cosmos um ser sobrenatural que se encarregue de alegorizar tal evento recorrente.

Na Malásia ocorre outro ser de nome Langsuyar, que como descreve Hurwitz (2006) é um demônio feminino vampiresco que surge como coruja noturna - pontos compartilhados com os seres descritos anteriormente - mas nesse caso, Langsuyar apresenta a inserção de uma característica importante: pode surgir como mulher sedutora sendo que nesta forma se mostra bela com cabelos longos e volumosos - característica esta que só se relaciona com uma possível apresentação na imagem de prostituta de Lamashtu.

Nesse ponto já se pode observar um emaranhado de nós que tais narrativas formaram ao compartilharem características como os aspectos híbridos de figuras quiméricas ou transmorfas, aspectos que são compartilhados em seres que ao mesmo tempo podem ser belos e sedutores. Portanto se observa a ligação que vai se instaurando nessas culturas da mulher que se utiliza de sua beleza para consumir outras vidas. Algumas divindades que antes tinham na fertilidade e na sexualidade um propósito de promover a vida, e na destruição um

prelúdio para a renovação, nessas culturas abandonam os aspectos divinos preservando apenas os negativos. As variações em torno do mito de Afrodite ilustram bem essa ideia: em certos momentos esteve vinculada ao amor sublime, à fertilidade; em outros, à pura sedução e por vezes à exploração carnal do prazer que, mesmo preservando seus *status* de olimpiana, estabelece uma relação da deusa com o mundo sombrio.

Essa mudança coincide nas culturas em que a binaridade do caos-cosmos dá lugar à polaridade bem-mal, não permitindo que coexistam as características negativas e positivas em uma mesma divindade e atribuindo a beleza e a sedução como uma tentação maligna. Essa é a mudança estrutural mais significativa nas religiões monoteístas e que força de certa maneira os modelos míticos a se atualizarem e sobreviverem no novo código cultural.

Desse modo alguns mitos femininos recorrentes em diversas culturas se tornaram figuras demoníacas que posteriormente deram origem às feiticeiras, bruxas, sereias, vampiros, e que de certa forma vem sendo ressignificada na cultura contemporânea pelo mesmo viés que revaloriza Maria Madalena e resgata suas nuances como modelo feminino possível. Essas bruxas compartilham com ela o poder do conhecimento, da sabedoria, da independência e a aceitação da beleza e da sedução como parte da complexidade de atribuições das mulheres, características que por séculos foram alocadas na polaridade maligna das culturas monoteístas. A ideia da bruxa é ressignificada e passa a se relacionar mais com a imagem da Ninfa dançante, conectada com a natureza, do que com o demoníaco do universo cristão.

1.3 METAMORFOSES DE MARIA MADALENA

No universo judaico-cristão há uma necessidade de “conformar” os mitos à cosmologia dualista do bem e do mal. Eliade (1972) lembra que a história não muda radicalmente ou destrói a estrutura de um símbolo, ela o amplia, acrescenta novos significados. Assim é possível compreender as relações de adição, contaminação, sobrevivência e sobreposição estabelecidas entre as divindades de cosmos diferentes e suas atualizações de narrativas, funções, gestos, formas e outros elementos significativos.

Essa elucidação do autor responde a pergunta aqui implícita: se os mitos femininos monoteístas foram reduzidos em relação à sua complexidade humana, como os mesmos foram ampliados e não destruídos? É possível dizer que a diminuição de divindades femininas e as restrições direcionadas a elas fez com que cada uma abarcasse mais facetas, ao mesmo tempo

as características que não deveriam se destacar nos códigos monoteístas (como é o caso da sexualidade) estiveram latentes e se manifestaram em maior ou menor grau ao longo do tempo ao encontrar ambientes propícios.

Isso pode ser melhor compreendido observando Maria de Magdala sob a binaridade bem-mal. Em momento algum de sua história, entre as variadas narrativas e atualizações de seu mito, ela pode ser alocada absolutamente em um único polo, pois sempre habitou a intermediária permeada de plurissignificações e conflitos (BYSTRINA, 1999). Mesmo diante das tentativas da Igreja Católica de limpar a memória de sua santa da promiscuidade empurrando-a para o pólo positivo, a cultura popular a mantém no mundo das incertezas com sua mácula de prostituição e adultério. Visto pela ótica da sobrevivência das imagens, essa posição é justamente o que permite tal mito com sua imagem de Ninfa, ser detentor de uma energia intensa que quando ressurge é comovente e que oscila o tempo todo em sua ambiguidade contraditória (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Apesar da Ninfa cristã se encaixar mais confortavelmente no cosmos politeísta sua posição na zona intermediária exerce na cultura maniqueísta um papel de terceiro elemento que equilibra a assimetria percebida pelos indivíduos, permitindo a relativização da compreensão dos polos extremos. Ao mesmo tempo também pode ser compreendida como o elemento conector de ambos os pólos, um caminho entre eles.

O sistema de códigos monoteísta e a força dos mitos femininos subversivos ecoa na Bíblia e na mitologia cristã de modo geral (com santas e mártires) e em outras personagens que assim como Madalena são rebeldes, belas, sedutoras, cruéis, selvagens ou pecadoras, como por exemplo Eva, Jezabel, Sulamita e Salomé (BARBAS, 2008). Para compreender essas mudanças em Madalena, é preciso analisar como seu papel não-polarizado se desenhou na cristianismo.

1.3.1 A tríade Madalena, Lilith e Eva

As trocas culturais e a convivência do povo hebreu com outros povos especialmente outros semitas e mesopotâmicos, é uma das razões de existir nessa cultura mitos que compartilham traços da Mãe Terra, das deusas da fertilidade, do amor, da noite e de índole negativa - como Ishtar, Astarte e suas semelhantes - iniciando por Lilith e Eva (BARBAS, 2008). Tendo sido a primeira versão da cosmogonia judaica que apresenta Lilith criada

durante o cativeiro da Babilônia, e a segunda que apresenta Eva, durante o reinado de Salomão (BÍBLIA SAGRADA, 1990).

As lendas ligadas a Lilith relatadas no Talmud junto à orientação sobre práticas para lidar com este ser terrível, narram sobre uma primeira mulher que foi apagada do cosmos cristão. (HURWITZ, 2006). Ela foi criada pelo deus Iavé assim como Adão, do pó. “E Deus criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.14). O resquício dessa personagem na Bíblia mostra que Lilith foi originada em total igualdade com o homem, como relata Hurwitz (2006), e por isso se recusava a ser submissa ao marido e ficar por baixo durante o ato sexual. Adão descontente com seu comportamento disse a Deus que não gostava da mulher que lhe tinha dado. Deus então criou Eva a partir de uma costela de Adão, e Lilith deixou o Éden.

O autor conta que por ser uma mulher solitária, sem um parceiro e filhos, ela se tornou no imaginário judeu, um demônio usurpador de grávidas, bebês e homens (para lhes roubar o sêmen e gerar sua prole demoníaca), tomando forma quimérica e assustadora ou por vezes, sedutora. Acrescenta ainda que algumas narrativas tratam do retorno de Lilith ao jardim na forma da serpente que persuade Eva a provar do fruto proibido. A figura de Lilith como ser híbrido entre mulher e serpente (como uma lâmia grega) é bastante presente na iconografia cristã dos primeiros séculos e conversa com a ideia dualista dos demônios. Também poderia tomar outras formas híbridas ou transmorfas com partes ou metamorfose de animais noturnos, como corujas.

Por outro lado, sua imagem também recebe interpretações parecidas com a de Eva: bela, jovem, com longos cabelos volumosos e esvoaçantes - o que também lhe conota perigo. Ou seja, para aquele povo, a figura de uma jovem, bonita, sedutora e livre, que nas culturas vizinhas politeístas correspondia à deusas do amor, da fertilidade, da noite, se conectava com figuras não apenas pecadoras, mas monstruosas e detentora de poderes malignos. Poucos são os traços que as mulheres podem apresentar nessa sociedade, sendo Lilith um grande modelo das terríveis consequências que podem ocorrer a uma mulher subversiva.

Em seguida, as escrituras sagradas apresentam um segundo modelo no mito cosmogônico que ilustra a culpa da mulher diante da queda do homem, demonstrando o peso da culpa que as mulheres devem carregar por toda a vida. Depois da partida de Lilith, Iavé então cria Eva, responsável pela expulsão do casal do Éden, como descreve o segundo capítulo do livro de Gênesis:

Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher e apresentou-a para o homem. “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 15)

Influenciada pela Deusa Mãe suméria Nin-Ti, compartilhando com ela uma narrativa repleta dos mesmos elementos simbólicos (serpente, árvore, costela do homem) e do poder da criação da vida, no mito judaico Eva é rebaixada ao papel de instrumento do diabo e responsável pelo estado de queda do homem (BARBAS, 2008). Franco Junior (1996) sugere uma outra origem de Eva, que vai de encontro com Barbas, e que a relaciona também à Ishtar e a Hebe (personificação da juventude e portanto do renovar eterno da natureza), aproximando a primeira mulher novamente às Grandes Mães.

Existem evidências históricas da influência de divindades pagãs na figura de Eva, as primeiras com diversas funções no cosmo sendo a principal delas a de gerar a vida. Entretanto para o mito hebraico na visão de Franco Junior (1996), o que passa a ser destacado da esposa de Adão, mesmo que considerada a mãe de toda humanidade, é o seu pecado original, sua desobediência, sua culpa por provar do fruto oferecido pela serpente e trazer o sofrimento ao mundo. O autor ainda ressalta que essas lendas se intensificam para além do texto canônico: textos apócrifos adâmicos remetem à relações sexuais de Eva com a serpente (alegoria recorrente em mitos pagãos) e a uma relação extraconjugal com Satanás, a qual gerou o filho Caim.

A doutrina Hebraica inaugura através de Eva e Lilith um pensamento sobre a conduta das mulheres e o pecado: Eva pecadora, desobediente, sedenta de conhecimento e promíscua; Lilith rebelde, demoníaca, carrega aspectos negativos das deusas virgens e noturnas como a liberdade, a autossuficiência, a ausência da maternidade (que neste caso expressa no rancor vingativo sobre os humanos). Todas essas características que também vieram a se colar à imagem de Madalena, como defende Harmer (2005).

Apesar do mito judaico só ter sido concluído na doutrina por volta do século XI, o mito de Lilith foi bastante difundido na Europa dada a boa convivência entre judeus e cristãos, antes de surgir o antissemitismo (FRANCO JUNIOR, 1996). Por isso, suas semelhanças com Madalena transcendem o universo ortodoxo: compartilham características pagãs com as deusas lunares e outros seres noturnos, com destaque para os elementos figurativos do cabelo em movimento, da sedução, da beleza - fatores esses que se evidenciam

no universo pagão e posteriormente nos seitas gnósticas cristãs (que foram influenciadas por tal universo).

Por outro lado, Madalena herda a culpa do pecado de Eva. De acordo com Barbas (2008), a Grande Mãe arcaica, criadora da vida, mãe de todos os seres, é projetada em Eva que agarrada à árvore evoca uma composição de imagem conhecida: a deusa nua, a árvore milagrosa, símbolo da vida ou da juventude, protegida pela serpente. Porém o mito é radicalmente modificado pelas narrativas bíblicas ao inserir a punição que sofreu pela desobediência e pelo pecado maior de desejar assemelhar-se ao seu criador pelo conhecimento. A autora acrescenta que é novidade a desobediência estar relacionada a relações sexuais, elemento que serve de complemento e oposição ao papel de Madalena que redimida, reverte a culpa de todo o sexo feminino: “A mulher, de mensageira da queda e da ruína converte-se na anunciadora da Ressurreição” (Barbas, 2008, p. 63). A autora relata que as aproximações de ambas vêm na Madalena agarrada aos pés de cristo na cruz a mesma relação entre Eva e a árvore da vida. O acolhimento dado a Madalena como apóstola sedenta por conhecer os ensinamentos de Jesus, é também uma maneira de atualizar o modelo da mulher pecadora, o qual o conhecimento passa de pecado original à libertação.

Sob o olhar semiótico da cultura em Bystrina (1995) observa-se que na relação Eva como mulher exemplar, e Lilith como subversiva, Madalena estabelece uma tríade, na busca pela compensação da assimetria entre o bem e o mal. Se comparada à Eva ela rompe com o modelo de culpa e submissão através do arrependimento e conversão e se enche de conhecimento passando a usá-lo como meio para se conectar com o divino. Se comparada à Lilith ela representa a possibilidade de uma vida independente mas ainda fiel às leis divinas. Complementarmente também faz o papel de elemento conector entre os pólos preservando essas características positivas de ambos os mitos agregando novas possibilidades do papel feminino no mundo cristão. Nessa posição Madalena é um modelo que equilibra autonomia, liberdade de escolha, obediência a Deus e a possibilidade de mudança por meio do arrependimento e da conversão.

No que diz respeito à imagem, as três emanam o *pathos* da Ninfa no sentido warburgiano: “A *Ninfa* se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serva e Vitória, Judite castradora e Anjo feminino” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.220). No entendimento do autor, o que une todas essas divindades femininas é o gesto, o desejo, o movimento, que na tríade aqui apresentada se

conecta na beleza, na nudez e demais elementos acessórios como os cabelos longos esvoaçantes, nas vestes, também na expressão exacerbada do sentimentos, sejam de luxúria, êxtase ou melancolia. Todo o ímpeto do desejo carnal do pecado, da sensualidade de Lilith e Eva sobrevive em Madalena.

1.3.2 Madalena como Conexão entre a Virgem e Eva

Tomando como cenário o cristianismo, sistema do qual Maria Madalena pertence diretamente, se percebe mais uma vez a dificuldade dessa figura mítica se encaixar na polaridade do bem-mal. Madalena e a Virgem Maria são as duas figuras femininas mais presentes nos relatos evangélicos e que posteriormente foram incorporadas ao cosmos cristão, contudo têm suas narrativas e suas imagens atualizadas de formas divergentes, que foram adaptadas ou metamorfoseadas para se encaixarem no contexto dos recém convertidos seguidores de Cristo. Conceder à mãe de Jesus o título de imaculada colaborou para que a Maria Madalena passasse a ser interpretada de tantas outras formas, em outras palavras, que emergisse nela uma série de características complexas e por vezes contraditórias, que apesar de presentes na cultura europeia não poderiam ou não conseguiriam se colar à imagem da Virgem.

A narrativa de Maria enquanto mãe do salvador concebido sem pecado, se mostrava adequada à simbologia cristã que procura determinar as mulheres nos pólos opostos: boas ou más. Na interpretação de Konich, isso se explica pela predominância dos valores e elementos masculinos na cultura que compreendem as mulheres somente de uma ou outra forma:

Enquanto angelicais, destituídas de autonomia, de sexualidade, passivas e submissas ao poderio patriarcal, mas representantes de um modelo a ser seguido; como demoníacas, lilitianas, o receptáculo onde podem ser depositadas as culpas e as projeções (KONICH, 2016, p.24).

Nossa Senhora demorou para eclodir como divindade poderosa. Franco Junior (1996) e Atienza (1996) concordam quando ambos relatam que a estrutura patriarcal impedia que se estabelecessem mitos femininos no cristianismo primitivo e medieval uma vez que havia entre os líderes um receio de alimentar o sincretismo pagão que já se instalava. Mas a busca pela figura materna na mitologia cristã teria sido na compreensão do primeiro autor, uma enorme força popular que a igreja não pode conter, obrigando a resgatar mulheres

importantes na sua história sagrada. É neste cenário que Franco Junior estuda a relação entre Maria e Eva, além de sugerir alguma conexão com Maria Madalena.

Na visão de Atienza, apesar de haver sinais de que a Virgem poderia vir a preencher o espaço materno no imaginário daquele povo, a igreja somente deu alguma importância ao papel de Maria por volta do século VII quando a situação já era insustentável. As pequenas doses ministradas vinham sendo trabalhadas desde o Século II pelo Clero, visando estabelecer um lugar para ela. Foi nessa necessidade que a contraposição com Eva se desenhou.

Franco Junior (1996) relata que a tentativa frustrada de esconder Maria deu lugar a uma série de questões teológicas que discutiam a questão da concepção imaculada, a virgindade perpétua, a negação do título de mãe de Deus, sempre em busca de minimizar sua sacralidade e distanciá-la das deusas pagãs. Entretanto o culto à Maria aponta o autor, foi uma das maiores transformações socioespirituais ocorrida entre os séculos XII e XIII, sendo a principal expressão da feminização do sentido religioso. Na compreensão do teólogo a revalorização da mulher era uma entre muitas mudanças do período, fenômeno que se estendeu para o culto à Madalena que teve sua imagem posta lado a lado com Maria e Eva nas encenações bíblicas expressas na arte sacra da época.

Nesta tríade se encontra a relação entre os três mitos femininos que se destacaram na mitologia cristã. Madalena novamente com sua habilidade para transitar no espaço intermediário e pluralizado de possibilidades, constitui entre Eva e Maria o elemento relativizador e intermediário das polarizações enquanto solução para a assimetria maniqueísta. Sendo Eva a pecadora, o polo negativo, se direcionou a Maria o polo positivo e a redenção da primeira, que passou a ser interpretada como a Eva invertida.

Franco Junior (1996) relembra que a condição de imaculada da Virgem se tornou uma maneira de redimir o pecado instaurado por Eva ao desobedecer Deus e que essa relação se evidencia na iconografia daquele tempo quando Maria é representada esmagando a serpente, ou segurando em uma mão o fruto proibido e na outra o bendito fruto de seu ventre; ou mesmo na proximidade e relação direta nas imagens, com que são representadas as cenas da Anunciação e da Criação do mundo em obras medievais.

Neste sentido o autor relata que em termos imagéticos, ambas vinham a ser representadas sempre próximas e que em algumas expressões foi acrescentada Maria Madalena, como um novo elemento da associação compondo o terceiro elemento: enquanto pecadora convertida Madalena compartilhava ainda mais do que a Mãe sua imagem com Eva

- uma vez que a faceta promíscua não poderia se refletir na Imaculada e no seu modelo de perfeição e pureza.

A inversão Pecado-Redenção passava a ser creditada também a Madalena, que tivera importante papel pascal por ter preparado o corpo do Crucificado, por ter sido a primeira testemunha da Ressurreição e por ter sido o apóstolo que narra a novidade aos demais apóstolos. Por tudo isso ela se tornou de certa forma intercambiável simbolicamente com Maria, e diversas igrejas e mosteiros dedicados anteriormente a esta passaram a sê-lo àquela, caso inclusive do mais importante deles, Vézelay. Assim, era indiferente associar Madalena e Eva, como aparece no portal norte do transepto da catedral de Autun, ou Maria, Madalena e Eva, como na escultura de Neuilly-en-Donjon. (FRANCO JUNIOR, 1996, p. 56)

Embora o autor evidencie as semelhanças entre as três é fundamental observá-las em suas contradições e complementares. Eva é desobediente e responsável pelo pecado original que maculou toda humanidade. Já a apóstola é sempre caracterizada como rebelde e herda características de todas as grandes pecadoras bíblicas começando por Eva (BARBAS, 2008). Porém, o que as diferencia é a conversão de Madalena e o abandono da culpa e do pecado, permitindo que se aproximasse da santidade. Por último, para a apóstola é impossível atingir o patamar de Maria, angelical e pura, pois carrega em sua biografia um passado de prostituição, adultério e possessão. Mas se aproxima do polo positivo quando abandona o mal (características que compartilha com Eva) e decide seguir o caminho de Jesus: se arrepende e se torna modelo mais próximo da realidade das mulheres comuns.

Na representação iconográfica dessas personagens, a pureza de Maria mãe diverge pelo distanciamento que suas imagens oferecem das outras mulheres: a posição do corpo estático, os cabelos sempre cobertos com o véu; mesmo jovem sua beleza é sempre ocultada, nunca mencionada, seu semblante é repousante a ponto de dificultar a distinção de um momento de melancolia ou contemplação quando extraída da narrativa - pois sua expressão é contida ou vaga, especialmente se comparada às de outras figuras femininas. Sobrevive na Virgem a mãe protetora, a escolhida de Deus - ou mesmo uma imagem de esposa. Franco Junior (1996) menciona que teve seu mito comparado ao de Hera - a esposa legítima de Zeus - em algumas lendas medievais.

Enquanto Maria é a Eva Invertida, Madalena é a Eva convertida no papel de elemento conector das duas grandes mães cristãs. Por outro lado no que diz respeito às imagens Madalena compartilha o *pathos* intensamente com Eva, ao mesmo tempo que ambas se distanciam de Maria pelo caráter do movimento do corpo, das roupas ou da nudez coberta

pelos cabelos, da ênfase na beleza e dos gestos intensos, que compartilham mais com as as deusas pagãs do que com a Virgem.

1.3.3 Maria Madalena: Pecadora, Apóstola, Eremita e Contemplativa

O mito de Maria Madalena pode ser compreendido como um texto de cultura repleto de camadas que se sobrepuseram em sua imagem vindas de outras religiões ou culturas e atualizadas nela para um cenário cristão. Para Baitello Junior “O texto da cultura - mitos, pinturas, romances, danças, rituais, etc. - se constrói no diálogo, na operação interativa entre seus componentes subtextuais, no diálogo entre os signos e dos signos com seu próprio percurso histórico” (1999, p.42). Madalena, apesar de ser uma figura do cristianismo, apresenta elementos oriundos de culturas e enredos que aqui podem ser parcialmente listados: a preservação de traços de deusas arcaicas, divindades e outros seres mágicos pagãos, elemento feminino fundamental das crenças gnósticas, mulheres dos textos sagrados e do imaginário hebraico, simbiose com outras santas e personagens bíblicas.

O cristianismo primitivo era um terreno fértil para que esta crença eclodisse e com ela mitos como o de Madalena. De acordo com Atienza (1996), como os deuses do Olimpo cultuados no Império Romano haviam sido domesticados e o povo os respeitava por obrigação, uma vez que representavam a estrutura do Estado e a garantia dos costumes, a propaganda de um deus digno de respeito, capaz de dar a vida por suas criaturas, era bastante atrativa em comparação aos deuses greco-romanos, que além de tudo, se mostravam demasiadamente humanos, egoístas e por vezes tiranos.

Por outro lado essa situação favorável continua o autor, já havia propiciado o crescimento de religiões misteriosas, muitas inspiradas por religiões de povos adjacentes como os persas e egípcios que ao contrário do cristianismo davam conta de referenciar a memória arcaica da deusa mãe. A presença tanto dela como de outras divindades como deusas da fertilidade, da terra e da agricultura era vívida envolvendo festas e rituais importantes.

Tomando o processo de expansão das novas crenças cristãs pela Europa como parte do processo de construção e atualização dos códigos culturais vigentes, os evangelizadores e o povo podem ser alocados respectivamente como produtores e receptores de uma mensagem. Há, nesse sentido, um conflito sobre a intenção consciente ou inconsciente do receptor que

assimila e atualiza a mensagem recebida, tornando-se portanto parte da construção dos códigos culturais (BYSTRINA, 1995).

O imaginário desse povo estava aberto e sedento por figuras femininas pertencentes ao novo universo religioso logo, as pessoas trataram de buscar seus mitos femininos ali sem levar em conta que a ausência deles fosse um reflexo da cultura hebraica que possuía uma estrutura religiosa e social na qual as mulheres eram destituídas de poder ou relevância. Assim o contato do mito cristão com as demais crenças deu origem a uma série de sincretismos que permearam pelos séculos seguintes, influenciando as narrativas e a iconografia religiosas especialmente no que diz respeito aos santos e personagens evangélicos.

Esses processos culturais ao longo da história permitiram que Madalena, enquanto texto cultural, estivesse atrelada a elementos simbólicos e características de outros mitos que junto às narrativas de sua trajetória, vão se intercalando, se complementando e permitem que ela se amplie a cada interação. Das inúmeras facetas que ela encarnou, podem ser destacadas as que mais perduraram: prostituta (ou pecadora), discípula de Cristo ou pregadora, eremita e mística contemplativa.

Seu nome é mencionado nos evangelhos poucas vezes, referindo-se à mulher da qual Jesus havia expulsado sete demônios. Ela compõe um grupo de mulheres que acompanham Jesus e os apóstolos inclusive após a crucificação para levar a mensagem cristã. E por fim ganha um papel de destaque como primeira testemunha da ressurreição no Evangelho de João. (BÍBLIA SAGRADA, 1990). Contudo, em uma homilia no ano de 591, o papa Gregório Magno uniu a personagem bíblica à outras duas: Maria de Betânia, a irmã de Marta e Lázaro, e a pecadora que lava os pés de Jesus na casa de Simão. Esta junção acarretou a ela certas associações que ainda hoje permeiam a cultura popular, sugerindo que Maria Madalena teria sido uma prostituta (HARMER, 2005).

A identificação com Maria de Betânia foi mantida até 1969 enquanto a alcunha de prostituta já vinha sendo refutada desde que uma crítica erudita recusou tal confusão em 1517, fato que não impediu o traço de ser perpetuado (ALVES, 2012). Haag (2006) acrescenta que a prostituição também havia sido afastada pela Igreja Católica em 1969 porém o musical *Jesus Christ superstar* e o filme homônimo que fizeram sucesso na década seguinte podem ter sido os maiores responsáveis pela permanência da ideia de promíscua até a atualidade.

É importante destacar que esse fenômeno é relativamente recente: se tornou mais comum após o Renascimento ao mesmo tempo em que já era questionado. Até então, no final

do período medieval, a narrativa criada a partir dos textos evangélicos ou mesmo de lendas populares que a relacionaram com outras divindades pagãs ou semitas preservaram suas características variadas. A designação de pecadora e prostituta veio a se destacar perante as outras por razão da Contrarreforma, que tratou de revalorizar a condição de pecadora arrependida, que funcionava como exemplo de vida para os fiéis (HARMER, 2005).

A etimologia do nome é um ponto importante na compreensão do mito e dos elementos de sua imagem. De acordo com Alves (2008), Madalena é um topônimo de Magdala - ou Magdalo - correspondente a Torre (logo, Maria da Torre), termo que suscita uma ligação com nobreza ou grandeza e também pode se referir a uma pequena torre utilizada para o armazenamento de peixes. Chilton (2006) se refere a Magdala como uma pequena vila de pescadores, pobre e que por ser próxima à Tiberíades, cidade construída no estilo romano em homenagem ao imperador, era considerada um lugar de idolatria para os judeus mais conservadores, um lugar inferior e que estendia essas atribuições à seus moradores.

Tommaso (2006) concorda que os galileus se consideravam mais puros que as pessoas desses povoados e cidades, o que pode ter colocado Maria de Magdala como uma mulher impura - incluindo também o fato de ser possuída por espíritos ou demônios. Mas por outro lado Magdala era um local de grande trânsito de pessoas, de diferentes culturas, comércio de peixes e tecidos tingidos, produtos agrícolas, uma cidade tolerante e diversa - o que contribuiu para a compreensão de Madalena como uma mulher do mundo.

Haag (2018) descreve que a Magdala era vista como um lugar muito pobre até o início do século XX, mas observa que as pesquisas arqueológicas mais recentes indicam que tenha sido uma cidade fundada pela dinastia de judeus independentes chamados hasmoneus como uma cidade helenística, um pedaço do mediterrâneo às margens do mar da Galileia e que poderia ser comparada em tamanho e robustez estrutural com algumas cidades gregas. Possuía um grande porto o qual provavelmente foi construído como plano de tornar a cidade um centro de comércio, indústria e armazenamento de peixes. Porém o autor percebe que apesar dessas conexões, não há indícios de que Maria Madalena realmente era nascida na cidade embora a narrativa tenha se estabelecido a ponto de levar peregrinos ao local. Para ele, a referência do nome à torre parece uma origem mais fundamentada.

Por outro lado Barbas (2008) aponta que a palavra pode estar ligada também a termos hebraicos que correspondem a 'cabelo trançado' o que abre porta para outras interpretações: um penteado usado por Maria Madalena ou um penteado que ela fazia em

outras mulheres, principalmente estrangeiras (já que as judias costumavam usar véu) ou que ela era uma judia helenizada.

Uma outra interpretação levantada pela autora e ainda mais específica pode levar a crer que a palavra Madalena se refere aos cabelos divididos ao meio com uma trança em cada lado, se conectando ao episódio no qual uma pecadora seca os pés de Jesus com seus cabelos longos (pecadora esta a qual Gregório Magno mencionou como sendo a mesma pessoa). A questão do véu é bastante relevante para a composição de sua imagem e sua biografia possibilitando que a ausência do mesmo e a exposição dos cabelos soltos passasse a significar que ela também fosse estrangeira, não judia, helenizada ou prostituta. Enfim, que tenham sido sintetizados alguns desses adjetivos na denominação de pecadora.

Na versão biográfica da Legenda Áurea escrita pelo Arcebispo Jacopo de Varazze no século XIII e atualizada algumas vezes nos séculos posteriores (2003) relata que Maria de Betânia, irmã de Lázaro e Marta, herdou com a divisão de bens após a morte dos pais, o castelo de Magdala - daí teria surgido o novo nome para Maria de Betânia. Encantada pelo esplendor de sua riqueza e beleza, Maria se entregou a uma vida de volúpias e por isso passou a ser chamada de pecadora. Ao se arrepender de seus pecados Jesus a perdoou e, seguindo seu mestre, se fez presente em suas pregações, milagres concedidos, assim como acompanhou seu trajeto durante a paixão e ao permanecer firme junto ao sepulcro de Jesus, foi testemunha do Cristo ressuscitado.

Na legenda também está registrado que Madalena foi por ocasião da dispersão evangelizadora e sob acusação de infiel posta com seus irmãos e outros cristãos em uma embarcação à deriva no Mar Mediterrâneo que acabou chegando a Marselha. Lá conseguiu interceder pelo governador e sua esposa para que tivessem filhos, convertendo-os ao cristianismo e iniciando a evangelização da região. O autor afirma que ela se recolheu e viveu uma vida contemplativa e distante de todos por trinta anos, e que outros relatos contribuem para essa afirmação, narrando que teria sido pelo grande desgosto que sentiu após a partida de Jesus.

Aqui, algumas constatações importantes: ela se funde com Maria de Betânia, é descrita como uma mulher bonita e rica, e que depois da ressurreição de Jesus, viveu reclusa em uma caverna na França, como eremita. O teólogo Franco Junior (2003), tradutor da edição brasileira e autor da Apresentação, lembra que a Legenda Áurea visava estabelecer uma história verdadeira do ponto de vista da igreja sobre a vida dos santos e fornecer material

para os sermões dos sacerdotes. As histórias obedecem um padrão que por vezes acolhe os folclores em torno do santo, mas que dá pouco espaço para particularidades. Assim percebe-se que Varazze construiu uma narrativa na qual dá sentido aos acontecimentos relacionados à Madalena nos evangelhos canônicos, adiciona as crenças populares e justifica sua promiscuidade como prerrogativa para seu arrependimento e conversão posteriores.

Ao tratar nas lendas sobre Maria, dos primeiros tempos do cristianismo até o final da Idade Média, Harmer (2005) afirma que o arrependimento e a conversão foi justamente o caráter primordial que a igreja quis preservar como exemplo para as mulheres, negligenciando outras narrativas em torno do mito. Para a autora, as evidências levam a crer que Madalena teria sido uma mulher independente e rica, porque ser independente de um homem naquele tempo pressupõe independência financeira ou riqueza. E para o senso comum da época (como bem é relatado na Legenda Áurea) ter dinheiro abre caminhos para a pessoa se entregar aos prazeres pecaminosos, não apenas à luxúria como se pressupõe, mas à vaidade e aos outros pecados capitais - representados pelos sete demônios.

A autora defende que na idade média, à personagem de Madalena eram atribuídas diversas características e sua vida foi descrita de diferentes formas, sobretudo como penitente, eremita e evangelista. Ou seja, era mais completa do que nos séculos seguintes. Sua figura estava conectada a simbolismos contraditórios, mas no desdobrar das disputas narrativas das vertentes cristãs Madalena acabou por ser determinada como prostituta e suas demais atribuições foram diminuídas, inclusive uma das principais, a de apóstola.

A versão compreendida na Legenda Áurea relata que em Marselha, Madalena teria pregado as palavras de Cristo, realizado alguns milagres e passado trinta anos de sua vida em uma caverna sendo alimentada pelos anjos e desprovida de vestes ou outros pertences. Essa versão muito forte contribuiu para a disseminação de sua imagem como eremita e contemplativa, a aproximando das imagens das deusas nuas e das místicas extáticas.

Para Harmer (2005), na “fabricação de santos” medievais, a mudança da riqueza para a pobreza, abdicar dos bens materiais, era uma opção de remissão para os mais abastados. Além disso, pobreza, humildade e obediência eram posturas tradicionalmente femininas que eram usadas pela igreja patriarcal para destacar os papéis tradicionais das mulheres. Desta forma, se justifica a imagem que em seu *pathos* estava relacionada à sedução e ao amor, no deslocamento que sofre para o cenário cristão, passa a remeter ao sofrimento da mulher

arrependida e convertida, à experiência mística com o sagrado e ao desprendimento da vida terrena.

Entretanto as narrativas como apóstola ou pregadora, que de acordo com os estudiosos é uma das que mais dialogam com os evangelhos, textos apócrifos e gnósticos (SANTOS, 2007; BARBAS 2008; CHILTON, 2006), negligenciada. Santos enfatiza que há razões para se acreditar que esse teria sido seu papel mais importante: sempre acompanhava Jesus, esteve nos momentos mais importantes de sua paixão, foi testemunha da ressurreição e na forma como ela e outras mulheres são mencionadas nos evangelhos designam pessoas que fazem parte do grupo e está no mesmo nível dos doze escolhidos. Para a autora, a partir desses textos marginais fica claro que ela tem papel fundamental no anúncio do Evangelho e que a supressão feita pela igreja dessas características não ocultadas nos textos apócrifos e gnósticos servem para denunciar a exclusão das mulheres como agentes da salvação.

Essa linha de pensamento é complementada por Harmer (2005) que considera a posição social de Madalena e sua possível intelectualidade, características relevantes ao se tê-la como uma das pessoas fundamentais para as atividades dos seguidores do messias. E acrescenta que por todas suas descrições, é mais provável que teria sido uma grande amiga de Jesus por melhor compreender a mensagem de amor e caridade.

As narrativas em torno de Madalena que fogem aos desígnios católicos que foram sendo delineados desde os primeiros séculos de cristianismo, são aquelas que mais abordam as facetas múltiplas do mito e que por vezes foram resgatadas em livros, filmes e pinturas. São mais vastos e foram reprimidos justamente por afrontarem a doutrina predominante. Entre estas a de que Maria teria sido esposa ou uma concubina de Jesus (CHILTON, 2006) ou que representava junto a Jesus um duplo complementar, como no gnosticismo (BARBAS, 2008). De todo modo, o que é possível concluir a partir desta breve pesquisa é que Madalena é um mito que se relacionou com uma diversidade extensa de outras divindades e narrativas que tomou dimensões difíceis de enumerar. Contudo, o mais importante é considerar que todas essas facetas míticas refletiram de alguma forma em suas projeções imagéticas criadas ao longo de dois milênios, e que ainda reverberam na atualidade, possibilitando que as novas combinações de aspectos paradoxais expressem uma imagem que ressurgir sempre vívida.

2 SOBREVIVÊNCIA DA NINFA E A SEGUNDA REALIDADE

A semiótica da cultura e o estudo das imagens proposto por Aby Warburg têm em comum o interesse em olhar a história da espécie humana de uma forma que foge aos padrões cartesianos e que respeita as especificidades das obras de arte, dos mitos, dos demais componentes da cultura, e a complexidade neles envolvida. Eles compartilham na base de seus pensamentos a compreensão de que uma transdisciplinaridade capaz de investigar a cultura envolvida em seus objetos de estudo têm mais a contribuir do que o direcionamento a padrões restritos. Outra questão primordial a ambos é a forma de compreender a temporalidade em suas análises, permitindo pontos de vistas mais anacrônicos e recortes temporais mais específicos e dinâmicos, que entendem seus objetos na cultura como pulsantes: que somem e ressurgem como ondas ritmadas e que expressam sintomas adormecidos na sociedade projetáveis do passado ou presente no futuro, ou do futuro no presente ou passado.

Os semioticistas soviéticos concordam que para a compreensão da arte ou de outras manifestações culturais é necessário que se compreenda o universo imaginativo no qual ele está inserido. Por isso estabelecem a semiótica da cultura como uma área transdisciplinar que se vale de conhecimentos das ciências humanas, exatas, biológicas ou de outras áreas, para compreender profundamente um texto cultural. Para esses teóricos é preciso romper com certos padrões de observação dos fenômenos culturais para se ter uma compreensão mais completa: é preciso que, ao contrário do que se estabeleceu nos últimos dois séculos, se deixe de lado os recortes de tempos, fatos e dados cada vez mais estreitados e se tenha uma visão mais ampla que beneficie os fatores macrotemporais e simbólico-narrativos, fundamentais para as ciências da cultura (BAITELLO JR, 1999).

A chamada escola de Tartu se voltou para a compreensão dos textos culturais - o produto da cultura - e dos sistemas de códigos levando em consideração que ambos só podem ser compreendidos a partir de uma macrovisão e que ainda assim não é possível abranger todas as facetas e toda a complexidade de um texto, uma vez que para cada época diversos códigos eram vigentes sendo possível somente indicar os códigos culturais que prevaleciam sobre os outros sem fechar a análise como verdade (KIRCHOF, 2010). Nesse sentido, Warburg já havia direcionado seus estudos para a mesma amplitude quando estabelece que o estudo das imagens requer embasamento em outros conhecimentos e havia sobretudo

expressado seu modo de pensar em sua biblioteca (hoje instituto Warburg) na qual estabeleceu que os livros deveriam estar alocados por afinidades de assuntos, não por áreas de conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013).

No que se refere ao universo artístico o autor acreditava que era necessária uma ciência da cultura para que se pudesse compreender as imagens - não apenas artísticas - em toda sua densidade emocional ao passo que os semioticistas da cultura fazendo o caminho oposto vêem o produto da arte como um texto cultural fundamental, pois busca expressar toda a criatividade e imaginação que permeiam o universo cultural. A arte é, para eles, uma atividade fundante da cultura, e a partir dela se pôde compreender a criação deste universo de símbolos e códigos.

Para analisar o mito e a imagem de Maria Madalena é preciso entendê-la como um texto cultural, uma unidade complexa com suas nuances e transformações e a maneira como se relaciona com outros mitos que se colaram a ela, alimentando tal complexidade. Por isso este capítulo se volta à compreensão dos preceitos da semiótica da cultura com foco nos estudos de Ivan Bystrina, e do historiador da arte Aby Warburg em sua imagem sobrevivente. Este que vincula as imagens de Madalena através da *pathosformel* da Ninfa, a qual tem sobrevivido nela por mais de dois mil anos, abarcando uma série de transformações e que agora se reflete na cultura contemporânea atualizada nos produtos midiáticos.

2.1 TEXTO CULTURAL E A SEGUNDA REALIDADE

Na visão dos semioticistas russos, a cultura é um sistema de códigos fruto da criação humana, que permitiu os indivíduos transcenderem a realidade e criar esse universo, nomeado por Bystrina de segunda realidade. Assim, a criação da cultura auxilia os humanos a compreenderem o mundo no qual estão inseridos, a lhe atribuir significado e a experienciá-lo (BAITELLO JR, 1999).

Há um consenso entre estudiosos do tema (como Baitello Jr, Bystrina e Eliade) que a possibilidade de pensar sobre sua própria existência, é um dos fatores primordiais que levou as pessoas a questionarem suas origens e seu destino, os levando a criar narrativas que dessem conta de explicar tais questões e de superar as adversidades, mesmo que simbolicamente. Nessas questões, mora seu maior medo e verdade implacável, a morte, e por conseguinte seu maior desejo: vencê-la.

Para atingir tal objetivo foram desenvolvidas algumas soluções, frutos da criação e imaginação, e através das quais foi gerado o impulso para o desenvolvimento de um universo cultural. Dos frutos da criação podemos citar dois mais relevantes: a narrativização e a criação artística. A primeira, diz respeito a narrativizar a vida, ou seja, através da criação de histórias, mitos, da atribuição de sentido para a vida e para as coisas do mundo que os circunda, os indivíduos puderam enxergar a existência como divina e preencher as lacunas de sua compreensão, como por exemplo, explicar e vencer a morte.

Baitello Jr (1999) relata que esse desejo foi sendo saciado também pelo desenvolvimento da arte, que torna imortal seu criador, deixando seu legado que o permite vencer o tempo. Por isso o universo de símbolos que está diretamente ligado às artes e à criação, pode também ser inserido no termo cultura, uma vez que não se alimenta somente das obras de arte mas de toda imaginação e criação de cada ser e de seus grupos, agregando e transmitindo diferentes informações em diferentes períodos.

A cultura é constantemente alimentada pela colaboração de cada ser individual e de grupos coletivos, cada qual em seu tempo e que são passados de geração em geração como uma maneira a mais de perdurar. A experiência das práticas, atribui à cultura um caráter de eterno movimento, uma vez que sendo impulsionada pela criatividade humana permanece em constante ampliação e mudança através do aperfeiçoamento das habilidades para a criação, da ousadia e da coragem de romper os padrões estabelecidos (BAITELLO JUNIOR, 1999).

A semiótica da cultura considera o chamado texto cultural a unidade mínima a ser analisada, ao contrário de outros pensadores da comunicação, que assim consideram o signo. Bystrina (1995) explica que o signo é um objeto produzido por um ser vivo, que possui um significado latente e que emite uma informação. Contudo, esta informação quando captada por outro ser, é atualizada, ou seja a informação emitida por um signo, ao ser captada é sempre atualizada por seu receptor, de acordo com seu repertório. Por outro lado, o texto cultural é um conjunto de signos que, por sua vez, emitem um sentido - assim como um grupo de palavras é um texto que só toma sentido quando organizadas em conjunto.

Baitello Junior Complementa a importância da unidade mínima mais complexa, visto que o texto é resultado da interação entre signos, do diálogo dos elementos signícos entre e si e com outros elementos - podendo ser temporais, subtextuais, assim por diante. O texto de cultura é, portanto, um termo que se aplica para além da linguagem: entende-se que podem ser imagens, mitos, gestos, danças entre outras manifestações culturais.

Baitello menciona um consenso entre os semioticistas soviéticos de que a cultura é o conjunto de todos os textos culturais, que passam a estabelecer relações entre eles, ou mesmo se encadeiam, se associam, dando origem a uma rede de possibilidades de sentido. O que explica melhor o termo Semiosfera, utilizado por Lotman (2007), pois para este, é um sistema composto por vários sistemas de códigos.

Os textos surgem como produtos que seguem as regras de um determinado código cultural. Desse modo entende-se que no processo imaginativo e criativo onde se origina a cultura humana, se constroem os códigos culturais que regem toda a criação dos textos. Assim, considerando a constante movimentação de todos os componentes da cultura, constata-se que se trata de um sistema que se retroalimenta pela própria transformação de regras, que geram novos textos com novas ou múltiplas mensagens, que por sua vez funcionam como impulso para a atualização dos códigos e assim por diante.

Para Lotman (2007) essa troca incessante é o resultado de uma transmissão simultânea em dois canais: o primeiro envia mensagem de um emissor para um receptor, e o segundo que envia de um eu coletivo para esse próprio eu, realizando o que o autor chama de autocomunicação. Nesse caso o eu coletivo faz as vezes da própria cultura enviando mensagens que buscam organizar uma consciência coletiva, enfatizando os códigos já existentes. Quando o primeiro predomina, se fortalece a ideia de um conhecimento exterior que passa a ser adquirido pelo receptor através da mensagem e por ele transformado; quando o dominante é o segundo, da autocomunicação, tende a orientar-se para uma cultura menos dinâmica. Em todo caso, o que se tem observado na percepção de Lotman, é que a coexistência de ambos canais lutando entre si, é o que dá ritmo à cultura e a torna mais viável.

Para compreender a segunda realidade do ponto de vista dos autores aqui estudados, a constante transformação dos textos e dos códigos culturais, assim como o ritmo intrínseco nessas mudanças que faz da cultura um organismo vivo e em constante transformação, é um fator central.

A semiótica da cultura enquanto disciplina analisa os textos culturais a fim de desvendá-los e interpretá-los em sua complexidade e na diversidade de possíveis mensagens que eles são capazes de portar em suas camadas estruturais (BYSTRINA, 1999). O texto cultural (seja ele verbal, imagético ou de outro tipo de linguagem) é sempre uma unidade complexa, que para ser desvendada necessita da interação com outros campos do conhecimento. Por isso seus criadores prezam pelo diálogo transdisciplinar que permite uma

série de investigações a fim de estabelecer relações novas e ampliando o que se sabe sobre cada texto (BAITELLO, 1999).

Ao olhar para Maria Madalena como um texto cultural que atravessa épocas, entende-se que sua complexidade é fruto dessas transformações que fazem parte da vida de uma cultura: a oscilação de predominância entre autocomunicação e aquisição de mensagens exteriores representa as mudanças que a afetaram, de sociedades mais abertas a novas informações e interpretações, que geraram uma gama extensa de conexões possíveis com outras narrativas, com deusas pagãs e etc., à uma idealização restrita do que ela pode ser, refletindo a “imagem mitologizada que cada cultura cria como seu auto-retrato ideal”(LOTMAN, 2007, p.49) da autocomunicação, que enfatiza os traços de Madalena como modelo de arrependimento e conversão.

Por razão dessa imensa rede de conexões possíveis, a teoria da *nachleben* de Warburg, se torna oportuna para a que as imagens de Madalena como textos culturais sejam abordadas a partir de uma macrovisão, dado espaço para que se perceba a força em comum que nelas atua e que de alguma forma resistiu aos variados cenários, ao mesmo tempo que respeita suas particularidades em razão dos códigos culturais predominantes em tal cenário.

2.2 CONCEITO DE *NACHLEBEN* EM WARBURG

A visão de Aby Warburg sobre o estudo das imagens como uma ciência da cultura se alinha ao pensamento dos semioticistas soviéticos. Dessa forma, seria correto afirmar que a amplitude de conexões possíveis na análise de um texto cultural às quais a escola de Tartu se referia ao tratar da questão da transdisciplinaridade, é a mesma amplitude pela qual Warburg se referia às imagens, estendida aos demais componentes da cultura. Ao questionar os parâmetros historicizantes e estetizantes da história da arte de sua época, o estudioso se propunha a olhar sob novas perspectivas as imagens produzidas em uma sociedade e compreender nelas algo que fosse além do recorte de tempo, que se mostrasse preservado em várias épocas, mesmo diante das mudanças mais radicais dos códigos culturais.

A origem do que se conhece atualmente como história da arte, é atribuída ao pensador Winckelmann e a outros teóricos alemães estudados por Warburg no final do século XIX. Winckelmann teria, na descrição de Didi-Huberman (2013), inventado a história da arte como um método histórico e que a constituiu como um saber metódico, como uma verdadeira

análise dos tempos. Em seus estudos publicados no século XVIII, concluiu que os gregos conseguiram expressar a essência da beleza em sua arte e aqueles que vieram posteriormente estavam sempre na tentativa de chegar ao mesmo lugar. O historiador acreditava que a história da arte tem por objetivo captar uma essência estética, e Herder, outro teórico da disciplina, complementa colocando a arte como a construção de um ideal, a busca de um ideal de beleza no sentido platônico, um modelo a ser alcançado ao mesmo tempo em que é inatingível. Porém Herder questiona o objetivo de uma história da arte que entende a criação como uma imitação do ideal antigo.

Destas formulações surgiu o problema de Aby Warburg: não haveria então um corpo de imagens que fugisse à classificação proposta, e que não surgisse com o intuito de imitação do modelo ideal, mas que preservasse algum tipo de semelhança ligado ao *pathos*? Diante deste pensamento ficou em segundo plano a rigidez cronológica e a relação precisa entre tempo e imagem: Warburg não se propõe a reescrever ou ressystematizar a história da arte, mas entendê-la como um turbilhão de movimentos, de conexões capaz de desviar, agitar, modificar o curso das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Para ele os estudos tradicionais não davam conta das possibilidades de interpretação e captação de um espírito do tempo por meio da análise e classificação das artes já que para viabilizar a categorização das imagens e das obras de arte muitos de seus aspectos precisavam ser suprimidos. Para atingir seu objetivo, era preciso uma nova disciplina, algo como uma ciência da cultura específica, uma *kunstwissenschaft*, para lidar com a complexidade iconológica implícita nas imagens em geral, não apenas nas artísticas.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 25)

O que Warburg buscou destacar foi que, para se curvar à história da arte como em Winckelmann e seus colegas, era necessário fechar os olhos para outras formas, estilos, composições presentes em todo tipo de imagem e que pairavam sobre as configurações deterministas da história da arte. Para ele, não há como falar da complexidade da história das imagens sem falar das outras imagens presentes no mesmo contexto como panfletos,

acessórios, jóias, moedas, selos, etc., e sobre a cultura que os circunda (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Para ele as imagens do presente são reminiscências de outras épocas espalhadas por diversos materiais, são aquilo que sobrevive, que ressurgiu de uma população de fantasmas, e essa disseminação antropológica das imagens sobreviventes é o que colocava à prova o determinismo da história da arte. Por isso era preciso estabelecer ligações com outras disciplinas para que se rompessem as fronteiras desse entendimento (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Warburg cunhou o termo *pathosformel* para se referir a algo que percebia nas imagens e sua nova maneira de analisá-las: uma forma ou fórmula que nelas está contida, no intuito de expressar uma emoção ou sentimento. Para ele, essa forma é preservada na história das imagens e ressurgiu em nos diferentes cenários culturais e temporais sempre atualizada, transformada, fragmentada, após ter habitado o que o autor chama de mundo dos fantasmas. A tal condição fantasmática, Warburg chamou de *nachleben*, que pode ser compreendida como a sobrevivência da imagem ou ainda, uma condição de pós-vida, uma vida que teve continuidade apesar de ocultada por um certo tempo. Didi-Huberman define em síntese que a *nachleben* e *pathosformel* são respectivamente os modelos próprios de tempo e de sentido com os quais o autor trabalha.

Discordando da maioria dos acadêmicos de sua época, Warburg não se satisfazia com a crença de que a arte grega seria um modelo o qual os demais artistas tentavam alcançar mesmo que de forma platônica, mas um feliz e rico conjunto de sobrevivências, sintomas de *pathos*. A arte e a cultura grega são para ele permeadas de sentimentos, de emoções comuns à psique humana e que se projetaram nelas como sintetizações de sintomas latentes. Por isso a temporalidade pode ser anacrônica, uma vez que quando a *pathosformel* ganha a visualidade, já é a projeção de algo anterior a ela. E quando analisada posteriormente, a arte sempre carregará um olhar de projeção do presente (ou futuro) no passado - dialogando novamente com a concepção temporal de Bystrina.

Dito de outro modo, a forma gráfica grega que dá vida ao gesto, é sempre anacrônica. Logo, uma busca pela origem de sua pureza arcaica se revela inexistente, visto que seria uma projeção do passado que se consolidou naquele momento histórico, e ainda assim, se caracteriza pelo contínuo movimento. Ao mesmo tempo, por ter sido resgatada em tantos outros momentos no decorrer dos séculos, auxilia na descrição do que é a cultura grega,

pois as fórmulas se mostram melhor na posteridade mais bem definidas, ao se observar as obras nas quais já ressurgiu (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Outro termo cunhado pelo estudioso e que vem complementar sua teoria é o *dynamogramm*. Partindo do termo engrama utilizado na neurociência e na psicologia para falar de uma marca impressa no tecido nervoso ou na psique fruto de uma experiência física ou emocional significativa, Didi-Huberman explica que Warburg associou a ideia da sobrevivência a uma marca que dá o traço de energia vital às imagens, relacionadas a uma mesma emoção. Contudo, essa energia não se manifesta sempre da mesma maneira, não é fixa como um engrama. Apesar de bem definida, se materializa em inúmeros traços, portanto é dinâmica. Assim, a energia semelhante de imagens diferentes em épocas diferentes, se explicaria pela força do engrama dinâmico.

O dinamograma ressurge como fruto de rompantes, contratempos, manifestação de forças que afetam o criador e o induzem a irromper certos sintomas em suas criações. Influenciado pelo Eterno Retorno de Nietzsche, Warburg tratou o *dynamogramm* como a expressão de um retorno que não se refere exatamente ao idêntico, mas uma semelhança que influenciada pelas diversas energias que afetam sua criação, ressurge com outras identidades permeadas de multiplicidades. Didi-Huberman exemplifica que a Ninfa sobrevivente nas formas do Renascimento, não é a personagem como tal, mas um fantasma que já foi clássico, helenístico, romano e que configurado no ambiente cristão, se expressa na Madalena aos pés da cruz. Para o autor, a alternância do ressurgimento e o ocultamento (a imersão no mundo dos fantasmas) dessas formas, criam uma espécie de ritmo, que caracteriza o dinamograma como um pulsar da imagem.

Ao longo do século XX aqueles que buscaram compreender as teorias de Warburg, esbarraram em várias indagações uma vez que o autor não se atinha em fechar as questões às quais se dedicava. Porém, a dúvida que mais pesou na visão de Didi-Huberman é uma indagação filosófica que está implícita nos próprios termos cunhados que assim como sua questão central, unem pontos contraditórias como um regime duplo de forças concorrentes: marca permanente e movimento (engrama e dinâmica), forma gráfica e *pathos*. Na verdade, é justamente esse encontro que gera o pulsar da imagem, a alternância de forças, e portanto a *nachleben*.

Os conceitos criados por Warburg estão fundamentados principalmente em uma nova relação entre forma e conteúdo na qual ambos são indissolúveis, uma intrincação de carga

afetiva com fórmula iconográfica. Intrincação no sentido de serem coisas divergentes, concorrentes ou inimigas mas que se agitam juntas e são unidas por um nó inseparável.

As intrincações mais inquietantes, porém, concernem à história e à temporalidade, elas mesmas: *pilhas de trapos do tempo*, se me atrevo a dizê-lo. Amontoados de tempos heterogêneos, fervilhando como as cobras amontoadas no ritual indígena que tanto fascinou Warburg [...]. Aqui se entrelaçam Eros e Tânatos, a luta de morte e o desejo, a montagem simbólica e a desmontagem pulsional, o fóssil mineralizado e a energia vital do movimento, a cristalização duradoura dos grafos e a expressão passageira das emoções. Aqui se juntam etimologicamente o *momentum* do tempo impessoal e o *movimentum* do corpo afetado pelas paixões. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175)

Dessa forma é possível compreender os conceitos cunhados pelo historiador como pertencentes ao mesmo universo de entendimento de Lotman e Bystrina, que compreende na cultura algo pulsante, vivo, e que se torna palpável, formal nas imagens em constante transformação.

2.2.1 Ninfa: A *pathosformel* do Feminino Dançante

Aby Warburg investigou a sobrevivência da antiguidade grega no Renascimento, e dentre seus estudos, possuía um interesse especial pela figura das ninfas - criaturas da mitologia gregas de quem Warburg tomou o nome emprestado para demonstrar a *pathosformel* de um feminino dançante. Quando é mais específico, se refere às mênades, entorpecidas ninfas do deus Dionísio, que em seu cortejo dançam e tomam vinho, e são representadas na iconografia antiga com suas roupas desalinhadas em emoções frenéticas, entusiasmadas, corpos curvados, cabeças jogadas para trás e sempre com movimentos. Para o historiador a Ninfa sintetizava uma personificação transversal e mítica como uma heroína impessoal que reúne uma diversidade de personagens. (DIDI-HUBERMAN, 20013).

Em uma carta enviada a Warburg em 1900, o historiador da arte holandês André Jolles descreve de forma poética com uma série de adjetivos grandiosos, a imagem de uma Ninfa pela qual se declara apaixonado. Ciente de seu possível exagero diz: de caminhar leve e vivaz, movimentado, com enérgico marchar de passos largos, que desliza como uma deusa, que se deixa embalar por ondas, move-se com grande graça assim como um pássaro que plana ou barco que veleja ritmicamente em águas impetuosas. Ele relata que reconhece nela algo familiar como se já tivesse a observado e se dá conta de que há algo parecido com sua Ninfa

em diversas obras que já admirou, como quem vê várias faces do mesmo prisma. Ao perceber sua presença em outras obras, Jolles se dá conta de que ela é como o movimento personificado, aquela que dá vida à cena e sem a qual prevaleceria a serenidade. (JOLLES apud WARBURG, 2018).

Figura 1 -Nascimento de São João Batista



Fonte: Warburg CHAA-Unicamp, 2020

Trata-se da serva no afresco Nascimento de São João Batista³ (figura 1) representada em movimento, adentrando o quarto logo após o parto e que destoa completamente da expressão das outras mulheres ali presentes. Warburg (2018) responde ao amigo a pergunta de quem seria aquela mulher, com um relato sobre as decisões que levaram tais obras a ornamentar a capela. A execução das obras conforme o contrato entre o mecenas e o artista, e aprovado pelos frades, foi-se alterando para dar mais destaque às representações da família Tornabuoni. Situação que posta como uma certa tendência sobre as formas das representações femininas da época, encontrou espaço na serva para encarnar a Ninfa, e transformou a representação eclesiástica em um espetáculo que segundo Warburg, torna os figurantes protagonistas.

Há na arte renascentista florentina, conforme complementa Bordignon (2002) uma série de outras situações similares que corroboram para o fato de que havia um inclinação dos artistas a representarem dessa forma certas personagens femininas: mulheres com suas roupas

³ Obra de Domenico Ghirlandaio, Capela de Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella em Florença, Itália. 1486-1490.

flutuantes e em movimento que surgem em diferentes - e estranhos - cenários, inclusive nas imagens religiosas, que foram inspiradas nas esculturas e relevos antigos, pois eram capazes de dar dinamicidade e graça à composição e à figura, características consideradas primordiais para a arte do período.

Essa da ninfa dançante, intrigou Warburg levando-o a estudar as formas do Quattrocento, em especial as obras de Sandro Botticelli *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* e a maneira como o artista representava o movimento nas figuras (PERES, 2015). Mas apesar de haver evidências históricas da inspiração, Bordignon (2002) completa que o primordial dessa pesquisa foi entender como a Ninfa poderia estar presente em tantas imagens deste e de outros períodos do mesmo modo que permeou a arte florentina. E por consequência poder reconhecer o poder da fórmula expressiva nela contida, seja pela utilização consciente da forma pelo artista, seja pelo ressurgimento inconsciente no imaginário.

2.2.2 A Sobrevivência da Ninfa nas imagens de Maria Madalena

Em sua introdução à *Mnemosyne*, Warburg (2015) fala sobre a metamorfose de sentidos significativa que pode acometer um *dynamogramm*: essa força atua como que gravada na memória das pessoas que dada sua intensidade, ela permanece mesmo que o significado se transforme. Uma mesma imagem se perpetua enquanto *pathos* e elementos gráficos, ainda que mude seu contexto cultural, obrigando-a a transformar seus significados.

A tendência dos artistas do Quattrocento italiano em buscarem inspirações nas formas antigas, fez com que a Ninfa se tornasse uma fonte infindável, nas palavras de Bordignon (2002). Contudo a mudança radical da cultura em que essas imagens foram produzidas - do período ático⁴ para a Europa cristã - evidencia a força da *pathosformel*. As mônades são seres acometidos de um impulso desregrado e expressam comportamentos instintivos que para as sociedades greco-romanas eram mais aceitas.

Porém ao retornar como uma sobrevivência, a imagem que corresponde a comportamentos incomuns para os códigos culturais cristãos, é obrigada a passar pelo que Warburg chama de deslocamento e encontrar um novo significado. Dessa metamorfose surge a estranheza que tanto intrigou Jolles ao observar a serva alegre e dançante numa sóbria cena

⁴ As imagens de Mônades antigas que Wind e Antal se referem são relevos, pinturas cerâmicas e esculturas do período Ático, compreendido entre o século I a.C e I d.C.

de parto. O impulso motriz do dinamograma da mênade, possibilitou que ela sobrevivesse às mudanças nos códigos culturais mais radicais, contudo, ao não se encaixar plenamente no novo sistema, soa como elemento estranho, o que dá ainda mais vida a imagem, e a leva a se movimentar expressando simultaneamente as forças opostas que nela estão contidas.

Figura 2 - Madalena sob a cruz e mênade no cortejo de Dionísio



Fonte: Engramma, 2016

Dada a intensidade emocional ligada a maioria das narrativas míticas que permeiam o imaginário em torno de Maria Madalena desde o cristianismo primitivo, a Ninfa encontrou nela um lugar propício diante da iconografia cristã. No artigo *The maenad under the Cross*⁵, publicado no “*Journal of the Warburg Institute*” em 1937, revista dedicada ao estudo de Warburg após sua morte, Wind e Antal investigam essa relação de como as figuras dionisíacas pagãs emprestam sua postura tomada pelo êxtase ao desespero de Maria de Magdala como demonstrado na Figura 2. Para esses autores, seu sofrimento acompanhando a via crucis, a crucificação e o sepulcro de Jesus, se assemelha ao festivo cortejo das mênades para Dionísio. E acrescentam que as obras que inspiraram os artistas italianos remetem a um período o qual é lembrado pelo traço emocional intensamente apaixonado, o que leva a mesma imagem a se metamorfosear também a um *pathos* do êxtase religioso. Por essas conexões é possível encontrar na iconografia de toda era cristã, tantas Ninfas encarnadas nas Madalenas, bem como em outras santas e místicas que estiveram também ligadas à beleza, à

⁵A mênade sob a cruz

sexualidade, à prostituição, a algum forte sofrimento ou a uma intensa experiência com o divino como é o caso de Santa Brígida, Catarina de Siena, Santa Maria Egípcia, Santa Tereza D'ávila.

Dessa maneira, o sentimento implícito no mitos pagão, só pode animar a figura da mulher cristã enquanto relacionada a dor ou a contemplação mística. Em último caso, a força da Ninfa se manifesta na mais pecadora das mulheres, uma prostituta - que, ainda assim, precisa ser redimida. Caso contrário, só faz sentido que ela ressurja na outra polaridade do código cultural, como Eva pecadora, como a rebelde e demoníaca Lilith ou a cruel dançarina Salomé.

Por tudo isso, a imagem de Madalena como mênade grega se assemelha à de outras divindades femininas de culturas pagãs e cristãs como apresentado no capítulo 1. Da mesma forma que como mito compartilham modelos, no que diz respeito às imagens, compartilham o traço da Ninfa, demonstrando a existência de um saber visual defendido por Warburg. Um saber que precede a linguagem, que é mais sentido do que explicado, e que se reflete não unicamente nas obras puramente imagéticas mas também na literatura, na dança e no teatro que podem ser anteriormente pensados graficamente.

Ao mesmo tempo é possível considerar que as *pathosformeln* caminham lado a lado com a narrativização e atribuição simbólica que acompanha a construção humana da segunda realidade: numa troca dupla, às vezes age para expressar imagetivamente os mitos e símbolos ao mesmo tempo que, considerando o pensamento por imagem antecessor da linguagem, funciona como fonte ou inspiração para a criação das histórias e símbolos.

3 ACEPÇÕES DE MARIA MADALENA COMO NINFA

A abordagem de temáticas religiosas nos meios de comunicação de massas é um constante motivo de discussões. Contrera (2017) aponta que essa questão está envolvida na emissão desenfreada de mensagens que cria a partir dos elementos do imaginário cultural um imaginário mediático. Assim, estruturas mitológicas, religiosas ou mágicas acabam por terem seus sentidos esvaziados provocando um desencantamento do mundo.

Por outro lado Klein (2014) propõe que a imagem como concebida por Warburg é uma metáfora pertinente para o ressurgimento do simbólico num mundo tomado pelos meios de comunicação de massas já que não diz respeito apenas às formas gráficas, mas a algo ligado a capacidade de afetar as emoções. A imagem que incita atitudes iconoclastas seria, na visão do autor, uma das formas de evidenciar o ressurgimento do simbólico.

As divergências suscitadas por Maria Madalena nas produções audiovisuais das últimas décadas cumprem esse quesito pois mobilizaram os cristãos nesse sentido. Mas é necessário entender que essa mobilização é fruto do conflito entre os estereótipos femininos bastante aceitos e reforçados nos meios audiovisuais e a associação deles com o Cristo, não necessariamente ao esvaziamento de sentido do mito de Madalena. Um desses padrões bastante conhecido é o da *femme fatale*, que utiliza a beleza para seduzir e corromper o homem (PALOMARES, 2016). Quando ela é utilizada num contexto religioso para representar Maria Madalena, surge a divergência pois se torna objeto de desejo e degradação moral de Jesus, grande ícone do cristianismo e que tem seu mito construído em torno da pureza e do celibato. A imagem de Maria nesse caso é sempre mais problemática por ser veículo do mal para o filho de Deus, e não por distorcer a figura feminina.

3.1 A IMAGEM DAS MULHERES NOS MEIOS AUDIOVISUAIS

A mulher fatal na indústria do audiovisual se perpetua desde o começo do cinema, pois para os criadores é uma figura fácil de agradar o que entendem como seu principal público, o masculino. Em 2009, a pesquisadora e jornalista Sandra Machado reuniu dados sobre o cinema e a televisão estadunidense em torno das imagens que se veiculam das mulheres. Os resultados demonstraram que até então, não havia grandes esforços para combater o sexismo nessa indústria. Os dados mostram que programas produzidos por

mulheres tendem a não ser exibidos nos horários nobres e na maior parte das vezes são os homens quem decidem o que será assistido pelo casal ou família. Já no cinema os filmes mais lucrativos costumavam ser dirigidos por uma parcela ínfima de mulheres (6% em 2007) e os responsáveis do alto escalão dessa indústria atribuíram a culpa aos anunciantes e às próprias mulheres: geralmente os anunciantes desejam ver homens novaiorquinos e jovens nas telas ou assuntos que agradam a eles - como mulheres estereotipadas; já as mulheres não se interessam por fazer ou não querem estar associadas aos filmes lucrativos que obedecem a uma fórmula que de acordo com esses responsáveis é uma linguagem que facilmente dialoga com todas as culturas, a combinação sexo e violência.

A autora demonstra que em mais de cem anos de cinema o que se vê mais frequentemente são estereótipos de gênero: as mulheres que não são boas mães ou esposas são penalizadas como incapazes ou histéricas, enquanto mulheres fora desses moldes - inteligentes, independentes, profissionais, andróginas, lésbicas - têm finais infelizes: solitárias, viciadas, exiladas, prostituídas, feias ou mortas (MACHADO, 2009). Para Palomares (2016) que pesquisa as novelas latinoamericanas, mesmo se repete em todos os meios ocidentais por serem influenciados pelos cinema hollywoodiano. Usando como base a reprodução desse modelo no seu objeto de estudo observa que quando a personagem feminina não se encaixa nos moldes morais da mulher boa é a personagem prostituída ou vilã, um mau exemplo que em geral é representada como ameaça às famílias, ligadas ao prazer sexual, à bruxaria ou heresia - e que em grande parte das vezes é expressa na mulher fatal.

Para Machado (2008) o forte misoginismo do cinema norte-americano (principalmente entre as décadas de 1940 e 1970) criou padrões que ajudaram a perpetuar a ideia da mulher como culpada pela decadência do homem, do desvio de seu caminho. Essa mulher entra em cena na figura da *femme fatale*, uma padrão que imprime uma mulher-imagem, um espetáculo a ser admirado pelos olhares masculinos como ícone de desejo, geralmente construída por roupas, maquiagens, cenários e enquadramentos glamourosos, além de explorar a beleza e o corpo da atriz.

Para a autora esses padrões que se fortaleceram na primeira metade do século XX, são uma reação ao mal estar causado pelas mulheres em relação aos homens. As crescentes lutas sociais por direitos que se fortaleceram pela presença da mão de obra feminina nos períodos de guerra soavam uma ameaça para a sociedade patriarcal que buscou resgatar e reforçar a ideia da fragilidade e da esfera privada como espaço feminino utilizando

argumentos protecionistas. Na visão da jornalista a indústria quando estereotipa transforma características de pequenos grupos em fatos que são usados para justificar o poder de poucos (neste caso dos homens) e justificar os preconceitos, violências sociais, culturais, sexismos nas sociedades do mundo globalizado, e que por isso, conclui Machado, uma mudança no audiovisual só seria possível a partir de um esforço de mudar vindo de toda a sociedade.

No cenário latino-americano tudo se repete. De acordo com Thais Palomares (2016) as mulheres sempre representaram um estereótipo focado em associar a aparência da personagem aos seus valores, não dando espaço para uma elaboração mais aprofundada. Há também uma estrutura dramática que destaca a polarização maniqueísta da cultura judaico-cristã: as personagens são boas, ou seja, agem conforme a moral da sociedade, ou más, corrompem os valores.

Dez anos mais tarde, quando Machado retorna ao tema, algumas mudanças podem ser notadas. O documento *The Status of Women in the U.S. Media 2019* preparado pelo *Women 's Media Center* demonstra que, apesar de os filmes mais lucrativos continuarem sendo dirigidos majoritariamente por homens, há um aumento significativo de mulheres trabalhando em posições de destaque como roteiristas, criadoras, editoras, produtoras e produtoras executivas.

Em sua nova pesquisa, Machado (2020) comenta que o resgate da história das mulheres por pesquisadoras de diversas áreas do conhecimento colaborou para o crescimento de produções audiovisuais que convergem nessa direção. São histórias baseadas em relatos verídicos ou mesmo mitos dessas personagens esquecidas que têm gerado resultados em produções como *Mulher Maravilha*, *Pantera Negra*, *Estrelas além do tempo* e animações para o público infantil como *Frozen* (2013) e *Valente* (2012) que desafiam o estereótipo de princesa frágil. Para a autora, o sucesso desses filmes demonstra a carência desse tipo de produção que melhor representa as mulheres em complexidade e multiplicidade.

Segundo Michelle Perrot (2015), historiadora que compõe o grupo mencionado por Machado⁶, o senso comum estereotipado do que é uma mulher nas sociedades ocidentais é consequência de séculos de História sob o olhar masculino, e o mesmo se aplica para as imagens que “produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos

⁶ Perrot é precursora do debate sobre uma história das mulheres e encabeça junto a G. Duby as séries de livros *História da Vida Privada* (1985) e *História das Mulheres no Ocidente* (1990).

dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2015, p. 17).

Os resultados obtidos por Sandra Machado refletem uma mudança cultural que ela e Perrot concordam ser necessária para a desconstrução de estereótipos de gênero: um olhar de mulheres para mulheres, que é capaz de abranger de forma autêntica suas especificidades. Para a jornalista, a indústria audiovisual ocidental parece ter entrado numa nova fase que atende às questões urgentes de gênero, raça, idadeismo, migração e outros, porém acredita que ainda é cedo para concluir se essas mudanças serão duradouras a ponto de transformar os padrões de representação, pois existem dados demonstrando que apesar da crescente diversidade, ela ainda não é abrangente o suficiente.

O surgimento dos serviços de *streaming* no mercado de cinema e televisão parece ser uma das razões das mudanças já ocorridas. Por seu formato livre da grade de horários e de canais específicos eles são capazes de acomodar uma maior quantidade de produções, abrindo espaço para uma variedade de programas. Séries e filmes produzidos por essas plataformas como *Handmaid's Tale* (Hulu), *Pretty Little Lies* (HBO), e os originais Netflix *Orange is the new Black*, *Grace and Frankie*, *Vis à Vis*, *Cara Gente Branca*, *Good Girls*, as brasileiras *3%* e *Coisa Mais Linda*, os documentários sobre a vida de Nina Simone - *What Happened, miss Simone?* - e Michelle Obama - *Minha História* - são exemplos dessas peças que abordam temáticas como direito das mulheres, sororidade, fazem recortes de gênero, classe, etnia e idade. Essas produções fogem aos padrões femininos de mulher fetichizada e cumprem um critério levantado por Machado, a aprovação no teste de Bechdel⁷, pois são protagonizadas por mulheres em papéis que representam realidades ímpares, interagindo entre si e que não dedicam suas vidas apenas a relacionamentos amorosos com homens.

Essas mudanças também vêm ocorrendo no cenário latino-americano. O cinema brasileiro tem trabalhado temas que abordam as diversas vivências, regionalismos, sororidade, recortes de classe, idade e etnia em obras reconhecidas e premiadas internacionalmente como em *A Vida Invisível* (2019), *Bacurau* (2019), e *A Que Horas Ela Volta* (2015). O mesmo se repete na televisão, principalmente em programas dos Estúdios Globo e disponibilizados na plataforma de *streaming* Globo Play. Bons exemplos desse novo cenário são a temporada de

⁷ Teste criado em tom de humor pela quadrinista Alison Bechdel e que foi acolhido como critério para classificar se uma produção da cultura pop é feminista respondendo afirmativamente para estas três perguntas: ela tem mais de uma personagem feminina? Se tem, elas conversam entre si? E, se conversam, o assunto não é homens? (DELCOLLI, 2019)

Malhação - Viva a diferença (2018) vencedora do Emmy Awards na categoria Kids que narra a inesperada amizade de cinco adolescentes, a minissérie *Hebe* (2020) uma biografia da apresentadora Hebe Camargo, e a série *Aruanas* (2019) protagonizadas por três ativistas ambientais em papéis heróicos.

Por outro lado, nesta última década a Record TV outra grande produtora de teledramaturgia brasileira e que também veicula seu conteúdo por *streaming*, no PlayPlus do Grupo Record, após a boa audiência com a novela *José do Egito*, passou a investir em novelas com temáticas religiosas como *Jesus*, *Apocalipse*, *O Rico e Lázaro* que apresentam interpretações literais dos textos bíblicos e personagens maniqueístas como é comum nos melodramas latino-americanos descrito por Palomares (2016), que reforça a imagem da mulher boa e pura em oposição à mulher má e transgressora.

Um exemplo desse padrão é a novela *Jezabel* que tem na personagem central a rainha cruel acusada de idolatria e feitiçaria no Antigo Testamento. A personagem é uma *femme fatale* que recorre ao recurso da mulher espetáculo para ser construída visualmente: é bela, sedutora, glamourizada por suas jóias e vestes que ressaltam o brilho do ouro, e como as deusas ancestrais pagãs tem sua imagem associada à serpente - pelas jóias e pelas danças - que neste caso reforça sua polarização maligna. Jezabel dá espaço para uma protagonista feminina e negra, mas por seu caráter de vilã reafirma o antigo modelo sem dar margens para uma leitura mais complexa da mulher ou uma visão inclusiva da negritude, reforçando a raça como a outra, a estrangeira, no mundo judaico que é apresentado como a norma. Junto às demais novelas citadas, demonstra que a Record TV não absorveu as mudanças culturais na mesma medida que outras produções nacionais.

3.2 IMAGENS DE MARIA MADALENA NOS MEIOS AUDIOVISUAIS

As personagens de Maria Madalena não fugiram aos estereótipos: como mito feminino transgressor tem sido em grande parte das vezes representada como uma *femme fatale*. A pesquisa de Haag (2018) em torno do mito ressalta que em uma liturgia de 1969 o Vaticano declarou que não havia fundamentos sólidos para se acreditar que ela teria sido realmente uma prostituta. Contudo este pronunciamento discreto, na visão do autor, não foi difundido e o modelo da pecadora foi resgatado logo depois pelo cinema. Na compreensão de Haag, existe um desejo do público de ver Madalena como prostituta que só é comparável ao

desejo de vê-la como esposa do Cristo, compondo portanto, os dois temas mais recorrentes à personagem nos meios audiovisuais.

Dentre as mais de trinta aparições de Maria de Magdala só no cinema (VEIGA, 2018), a primeira produção a chamar atenção para esse perfil de acordo com Haag (2018) é o longa-metragem de 1973, baseado no musical homônimo *Jesus Christ Superstar*, que mostra uma Maria prostituta e apaixonada pelo seu mestre. Junto a essa, dentre as obras posteriores mais relevantes selecionadas por Haag (2018) e Harmer (2005) estão: *A Paixão de Cristo* do diretor Mel Gibson (2004), em que a Madalena interpretada por Monica Bellucci (atriz e famosa top model na década de 1990) é a pecadora sexual salva por Jesus do apedrejamento; *A última tentação de Cristo*, que assim como a obra anteriormente mencionada, destaca a personagem interpretada por Barbara Hershey como uma bela mulher, prostituta e salva do apedrejamento, porém acrescentando que casou-se com Jesus; o romance policial de Dan Brown *O Código da Vinci* que foi adaptado para o cinema em 2006 e que não mostra de fato uma imagem mas constrói uma história sob a premissa de Madalena como esposa.

Neste último título ela é apresentada como uma grande mãe que deu início a uma linhagem. Nuñez (2008) menciona que *O código da Vinci* com sua reinvenção da história do Santo Graal, é muito próximo do mito de Pandora, que por sua vez, se aproxima do mito de Eva. As duas últimas como de mulheres primordiais introduziram o mal no mundo, enquanto a primeira inicia algo positivo, uma linhagem de descendentes do salvador. Para a autora, Brown fez uma tentativa de revalorizar o feminino quando colocou Madalena com posição de importância igualitária diante de Jesus e assim estaria superando a misoginia de Hesíodo no mito de Pandora.

Apesar da boa intenção que descreve Nuñez, a relação dessas Grandes Mães com Madalena, a conforma aos moldes da Virgem Maria, deixando de lado seus aspectos mais humanos que subvertem a pureza da mãe. Para Harmer (2005) a condição sagrada atribuída ao útero e a seu fruto reitera que a melhor expressão da mulher é a de receptáculo da vida, um instrumento do divino masculino e portanto, faz exatamente o contrário do que alega Nuñez, reafirma a misoginia. Esta situação demonstra o que a autora compreende da posição de Madalena no cosmos cristão: dada a amplitude de seu mito permite que ele seja interpretado como ferramenta de misoginia ou de empoderamento. No entanto, em *O Código da Vinci* a primeira leitura fica mais evidente.

Por outro lado, nas demais obras citadas prevalece a imagem de mulher fatal. Em *A última tentação* de Cristo, filme baseado no romance de Níkos Kazantzakis, Madalena é apresentada na visão de Harmer (2005) como uma forte sexualidade associada com o mal, quase como uma feiticeira, uma deusa do amor perigosa para os homens. Mas no decorrer da história é salva do apedrejamento, se arrepende e se torna seguidora. Em *A Paixão de Cristo*, obra que se propõe à fidelidade bíblica, ela é mostrada também como uma pecadora sexual reformada. Sempre ao lado da virgem, acompanhando o sofrimento da paixão, o pouco que se descobre de sua vida pregressa é mostrado por *flashbacks*.

É interessante observar que, apesar das divergentes premissas em ambas obras cinematográficas, as escolhas dos elementos visuais para Maria de Magdala são similares: mulher bonita, sensual, sempre com o corpo mais exposto que as demais mulheres com o colo e os ombros nus, cabelos longos à mostra e em constante movimento, isto mesmo após sua conversão. Quando é evidenciada nas cenas como pecadora sexual, todas essas características são exacerbadas além de outros elementos acrescentados à imagem que demonstram a personagem como a mulher-espetáculo descrita por Machado (2008): jóias pendentes, maquiagem, tatuagens no rosto mãos e pés e roupas mais alegres, coloridas ou brilhantes.

Nestas peças o que se observa em relação à essência emocional das figuras, as mulheres fatais compartilham características da Ninfa: são emotivas, de gestos exagerados e dramáticos, quase dançantes. Assim como a *pathosformel* de Warburg, estas Madalenas do cinema são dinâmicas e se destacam como imagem pelo esvoaçar das roupas e cabelos e pela diferente expressão corporal em relação às demais mulheres nas mesmas tramas. Outro tema ao surgir resgata a iconografia do mito é sua ligação com a terra: jogada aos pés de Jesus que a salva do apedrejamento, lavando seus pés ou sofrendo com sua paixão, as imagens remetem a movimentos serpenteantes das deusas da agricultura e da fertilidade - como Ishtar - enfim, remetem à sua ligação simbólica com o solo e com mundo terreno.

Entretanto a construção redundante da personagem fundamentada em sua sexualidade foi rompida em 2018 no longa-metragem *Mary Magdalene*⁸ do diretor Garth Davis e na série de televisão mexicana *María Magdalena*. O filme teve o roteiro redigido por Helen Edmundson e Philippa Goslett, além de uma equipe repleta de mulheres. A começar pela escolha da atriz Rooney Mara que foge aos padrões de beleza da mulher espetáculo no cinema, o enredo apresenta uma pessoa comum que assim como os outros discípulos

⁸ Optou-se por usar os nomes originais para facilitar a diferenciação das obras mencionadas.

acreditou no mestre e abriu mão de sua vida familiar para segui-lo. A imagem explorada por essa obra remete outra vez à sobrevivência da Ninfa, porém a particularidade de ter seu significado transformado é muito clara em relação às outras produções já citadas: mostra uma mulher corajosa que está a caminho de se tornar pregadora.

Ela nada tem de agressiva: se mostra ativa (e movimento) e contemplativa, resgatando dois temas comuns à sua iconografia. Desse modo, a *pathosformel* remete mais às nereidas - ninfas das águas mais serenas que as mênades dionisiacas - quando mostra Mary sendo batizada com trajes molhados, drapeados, esvoaçantes e transparentes colados ao corpo, e com gestos que remetem às imagens de Madalena em êxtase. A personagem como ninfa aquática ressurgue quase literalmente no filme quando mostra a protagonista mergulhando, afundando na água ou nadando em direção à luz, mas ressignificada como um experimentar da presença de Deus. Nestas cenas as formas do corpo fogem ao estereótipo conhecido da sereia, é apenas um corpo mergulhando.

A telessérie produzida pelas empresas Sony e Dopamine, que foi ao ar pela primeira vez em 2018 pela rede de televisão mexicana Azteca tendo sido posteriormente veiculada por outros canais latino-americanos e pelo serviço de streaming Netflix, também apresenta mudanças significativas nos padrões de representação. Ao longo de seus sessenta episódios narra alguns anos da vida da protagonista, entre seu casamento e o início do apostolado. A trama perpassa aspectos do mito baseados nos eventos relatados nos evangelhos (canônicos e apócrifos) e dando sentido à maior parte dos registros da Legenda Áurea e das crenças populares. A escolha da atriz María Fernanda Yepes para o papel, parece levar em conta a sua beleza, mas não é um ponto central nem a leva a se encaixar em um estereótipo rígido. A história apresenta justificativa para as características atribuídas a ela: prostituta, adúltera, arrependida, atormentada por demônios, seguidora de Jesus, mas sempre esperta, determinada, fiel a suas crenças. Sua imagem como Ninfa está presente a todo momento e se transforma de acordo com a fase em que ela se encontra.

Os resultados obtidos nessas duas obras se comparado às citadas anteriormente demonstram ser frutos das mudanças mediáticas e culturais em direção à desconstrução dos estereótipos de gênero. A demanda por abordagens mais pautadas na vivência das mulheres e de conteúdos produzidos por elas mesmas parecem enriquecer as narrativas e demonstrar a complexidade que pode haver em uma figura mítica como essa. Como efeito das mesmas mudanças se percebe uma abordagem diferente dos temas religiosos.

Quando o longa-metragem se apresenta dizendo que uma verdadeira história será contada (ainda que historicamente não seja possível) subentende-se que há um embasamento maior em sua elaboração, negando as visões reducionistas e unilaterais. Uma mulher que tem uma história a ser contada não está mais em posição decorativa. Isto ajuda a compreender as declarações iconoclastas em torno dessa obra: a ausência de uma personagem que se encaixe nos modelos com os quais o público misógino já está familiarizado soa como se não houvesse algo relevante a ser visto: não há imagem de uma mulher construída para agradar o olhar masculino, a personagem não é uma mulher fatal nem a atriz reconhecida por ser estereótipo de beleza e feminilidade.

Ao mesmo tempo, a própria escolha de uma protagonista feminina e de uma abordagem mais humanizada dela e de Jesus levou o filme a ser reprovado por religiosos conservadores que o acusaram de ser uma obra feminista e funcionar como um modelo inadequado para as cristãs. Mesmo que suas imagens estejam distantes das Madalenas promíscuas a ideia de uma mulher que não desejava se casar, que escolheu seu próprio caminho, parece mais assustadora em relação às outras pois funciona como modelo do comportamento mais amplo que o da pecadora arrependida.

A reação mais agressiva em relação às imagens anteriores, pode ser compreendida por uma relação que considera a mulher poderosa mais perigosa que a pecadora sexual, descrita no texto em que Dravet e Oliveira (2015) tratam da imagem de um feminino transgressor⁹. Os autores ao compararem a prostituição e a feitiçaria (dois pecados atribuídos como femininos) contam que apesar de ambos serem condenáveis, a igreja medieval não baniou completamente a baixa prostituição por um motivo: colaborava na afirmação da decadência desse pecado, como um exemplo regulador. Por outro lado, tratou de queimar as bruxas pois estas sim suscitavam perigo real por concederem poder às mulheres.

De qualquer forma no decorrer dos anos, a prostituição e a feitiçaria se firmaram como atividades totalmente malignas. Mas na atualidade com as diversas ressignificações em torno dos assuntos femininos, os autores consideram que a prostituição (ainda que controversa) e a liberdade sexual podem ser entendidas como uma forma de independência e autonomia das mulheres, e a bruxaria como uma maneira de feminino se ocultar para preservar seu poder criativo, intuitivo e amoroso. Essa consideração dos autores, bem

⁹ o artigo trata da imagem transgressora da Pomba Gira, entidade da Umbanda e que no Brasil é sincretizada com Santa Maria Madalena por compartilharem características como a prostituição e o poder.

descreve como a bruxa e todas essas figuras transgressoras vêm sendo ressignificadas nas últimas décadas. O feminino subversivo vem sendo atualizado com características positivas visto seu poder de dar liberdade, dialogar com as pautas feministas e com as angústias mais urgentes das mulheres - inclusive das cristãs que passam a ver em Madalena uma representante no cosmos cristão, se tornando uma das figuras mais simbólicas do Sagrado Feminino.

No que diz respeito às imagens, tanto as do longa-metragem como da série televisiva (ambas produções recentes) compartilham das novas premissas buscando romper estereótipos. Elas refletem o mundo contemporâneo tornando-se fácil diferenciá-las das demais sobre dois aspectos: primeiramente, se observa o ressurgimento rompante da imagem como Warburg afirma em sua teoria da sobrevivência: a ninfa cristã volta com força pois a cultura evoca esse modelo; por outro essas imagens que preservam a essência da Ninfa ganham outros significados. Nesse caso, às questões “femininas” como a regulação sexual, a maternidade e o casamento é dada menor importância e menos peso de culpa, destacando outras características que passam a ser consideradas positivas como poder e autonomia. Por isso, nessas personagens contemporâneas suas imagens são mais próximas das deusas virgens como Ártemis e Atena, pela força, determinação e sabedoria.

Uma comparação a ser feita é com a Maria Madalena da novela brasileira *Jesus* produzida pela Record TV, que apesar de manifestar a Ninfa tem o foco na possessão de demônios que não é apenas mencionado ou um episódio, mas escolhido como fio condutor da trajetória de Maria. Essa personagem destoa das demais porque contraria a onda de desconstrução de paradigmas além de colocar a mulher como veículo do mal ao associar suas atitudes em direção à liberdade como demoníacas. Também traça como objetivo de Madalena o romance melodramático com um soldado romano obedecendo à fórmula recorrente das telenovelas latino-americanas que Palomares (2016) cita. Madalena e o romano Petrônio se casam no último capítulo mesmo que ela tenha o acusado de machista e retrógrado em tantos momentos. Pela intrínseca ligação da Record TV e a Igreja Universal do Reino de Deus é possível afirmar que esse resultado deriva da forte influência que a doutrina da igreja exerce sobre o conteúdo da emissora. Desse modo, a rebeldia sucedida de arrependimento e conversão de Maria Madalena, reafirma o comportamento de submissão esperado das mulheres praticantes dessa religião.

Já a María da série mexicana, por outro lado, se aproxima mais do modelo que Machado descreve como novo por se aproximar mais das mulheres reais. Ao final é uma mulher realizada com as escolhas que fez e, ainda que preserve algo da reafirmação do arrependimento e conversão, esses fatos são apresentados como uma escolha legítima e não como um único caminho possível para a salvação de uma pecadora.

3.3 MATERIAIS E MÉTODOS

Compreender a *nachleben* de Maria Madalena na série televisiva é o objetivo desta pesquisa. Por tratar-se de uma produção longa se observou que as imagens do mito dialogam com a *pathosformel* ou dinamograma de várias maneiras e têm características ressaltadas conforme a personagem evolui. Desse modo o que se investiga inicialmente é o caráter intrínseco dessas imagens enquanto sobrevivência da Ninfa: a maneira pela qual a produção audiovisual retrata Maria Madalena, como sua imagem é composta em elementos gráficos e expressões e como um mito complexo cheio de nuances e diferentes narrativas, sempre encarna a Ninfa para se concretizar visualmente.

Para isso optou-se por aplicar na análise um método similar ao que Warburg aplicou em seu último grande projeto, o Atlas Mnemosyne, privilegiando aquilo que a própria imagem é capaz de emanar enquanto sentido ou de exprimir como dinamograma atualizando uma informação imagética que sobrevive nela. Esse novo sentido se estabelece por influência do contexto histórico, cultural e social no qual a figura é criada. Por isso a semiótica da cultura que compreende Maria Madalena como um texto cultural que se atualiza de acordo com o meio foi trazida para investigar quais são esses significados dentro das representações de um modelo feminino cristão mais humanizado.

No decorrer do século XX muitos pensadores como antropólogos e historiadores questionaram a necessidade de olhar para a arte e interpretá-la com outros objetivos e perspectivas. Para Samain (2011) Aby Warburg teria sido o precursor desse pensamento que antecipou uma reflexão bastante atual pois acreditava na capacidade de comunicação das imagens como um saber visual, uma forma de falar sem palavras. Para atingir esse objetivo, o autor descreve que no Atlas Mnemosyne, Warburg organizou mais de 900 imagens em 79 painéis, deixando como seu objetivo:

que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental, para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.

(SAMAIN, 2011, p. 36)

Figura 3 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne



Fonte: ENGRAMMA (2012)

Analisando detalhadamente a prancha 79 (Figura 3), Samain pontua algumas características relevantes para a construção das pranchas. São elas: as imagens são cópias (recortes) em P&B de pinturas, esculturas, relevos, gravuras, fotografias; foram dispostas sobre um fundo preto formando um mosaico de maneira que pudessem facilmente ser

relocadas; pertencem a múltiplos tempos históricos e culturais; são de tamanhos variados, o que Samain supõe não ter sido uma maneira de hierarquizá-las mas possivelmente de “dar o tom à temática central do conjunto” (2011, p.40). Os recortes são agrupadas por temáticas, porém a sequência de leitura ou a interpretação fica em aberto, pois Warburg acreditava que esse tipo de determinação, limita o potencial da imagem¹⁰.

Baseado nas premissas levantadas por Samain somadas aos conhecimentos já explorados sobre o pensamento warburguiano, foi aplicado no desenvolvimento das pranchas que resultam dessa pesquisa um método similar, salvo algumas adaptações necessárias. As pranchas foram divididas por temáticas que relacionam os diferentes momentos da personagem com as diversas Ninfas às quais ela se assemelha. As imagens centrais e maiores, que dão o tom das pranchas, são partes de fotogramas extraídos da série, e as demais que dialogam com elas foram selecionadas de um acervo de figuras acumulado ao longo da pesquisa e que remetem a Maria Madalena de alguma forma: pinturas e esculturas de sua própria iconografia, deusas gregas, imagens midiáticas religiosas entre outras que possam suscitar a Ninfa e dialogar com a personagem estudada, oriundas de fontes, contextos e períodos históricos diversificados.

Ao contrário das pranchas monocromáticas de Warburg, as cores foram preservadas conforme as fontes, pois são consideradas como elementos relevantes. O fundo preto foi mantido uma vez que a neutralidade da cor e o contraste colaboram para dar ênfase visual. Por se tratar de uma montagem digital não foi possível manter a flexibilidade de localização dos recortes nas pranchas, mas pela amplitude de possíveis relações e leituras, sem haver uma ordem determinada, essa limitação não prejudica o diálogo entre as imagens nem o saber visual que as pranchas comunicam.

¹⁰ Existem instruções de como fazer uma leitura visual das pranchas, mas é resultado do trabalho dos editores posterior à morte de Warburg e não propriamente parte do método proposto por ele.

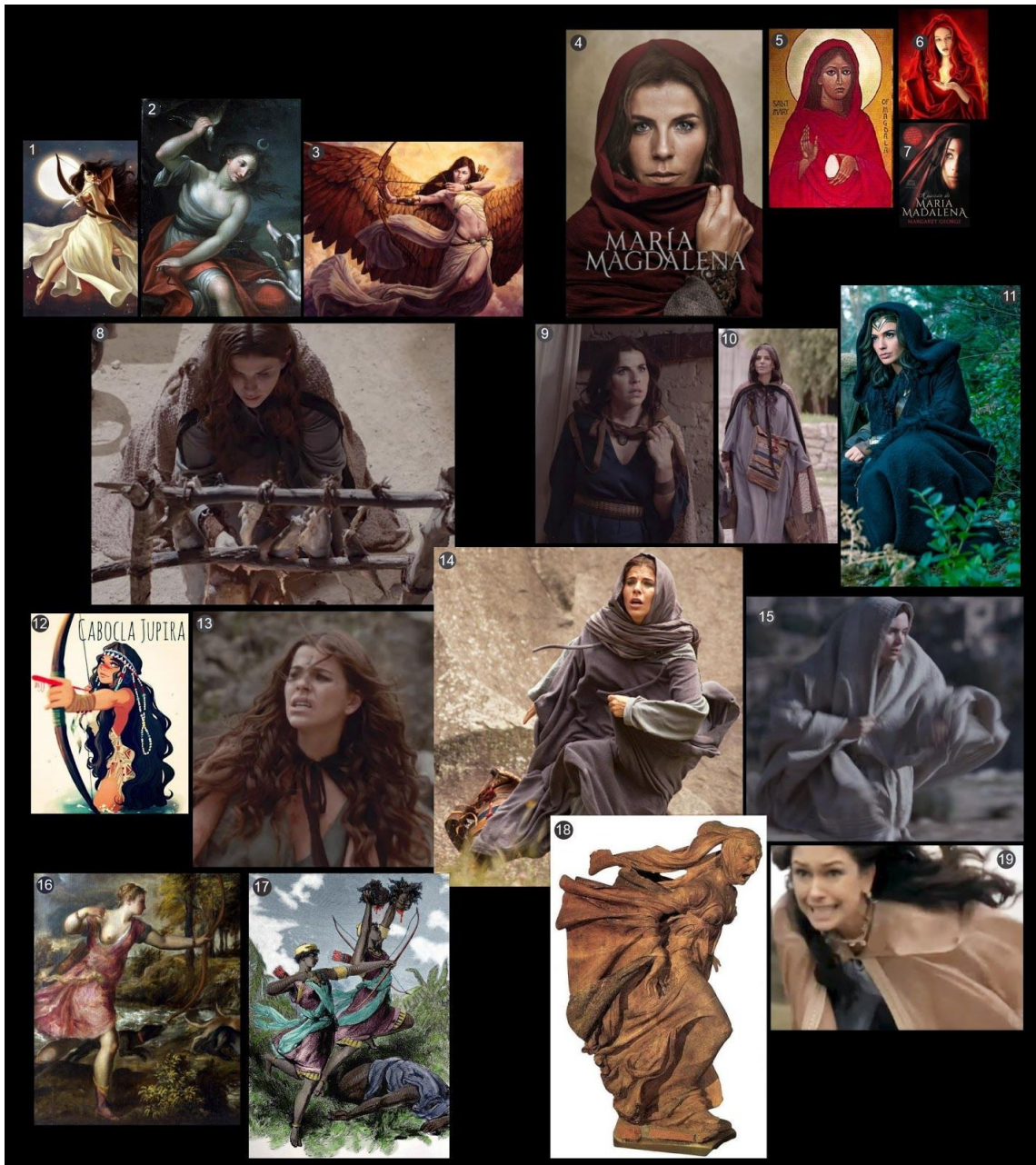
3.4 SOBREVIVÊNCIA DA NINFA NA SÉRIE MARÍA MAGDALENA

No decorrer desta pesquisa se constatou que a imagem do mito se exprime na maior parte das vezes por meio da *pathosformel* que Warburg denomina Ninfa: um conjunto de formas e elementos acessórios em movimento (expressão corporal, cabelos, tecidos, e outros) que aplicados à figura representam uma mulher tomada de emoção que por sua vez é mutável e adaptável.

Nesse sentido vale retomar o termo *dynamogramm*. Por se tratar de um engrama (marca permanente) sempre em transformação, se explica nele as variações da Ninfa nas imagens de Madalena: são aspectos que pertencem a um mesmo universo de personalidades, desejos, temperamentos, mas que quando se manifestam na imagem tomam uma forma própria, adequada ao contexto, e portanto, preservam ao mesmo tempo particularidades e semelhanças. Enquanto a *pathosformel* está mais ligada aos elementos visuais, o dinamograma está mais ligado à essência. Nas palavras de Didi-Huberman: “[...] Ninfa mantém-se como um significante flutuante, que corre de uma encarnação a outra sem que nada procure sitiá-lo.” (2013, p. 258)

Na série de tevê *María Magdalena* se observa a atuação do dinamograma, pois a personagem preserva sua essência ao longo de todo o enredo e ao mesmo tempo essa essência se manifesta com características específicas de acordo com as circunstâncias. Desse modo, para demonstrar as distintas manifestações da Ninfa, os fotogramas foram divididos conforme os aspectos que levam a personagem *Magdalena* a compartilhar traços com outras figuras míticas que nomeiam as pranchas. Ao mesmo tempo, para demonstrar como as formas recorrentes são atualizadas alterando seus significados, as pranchas são compostas por figuras de outras fontes que dialogam entre si visualmente mas que se distinguem por seus cenários culturais, sociais e temporais.

A personagem *María* é apresentada ao espectador como filha única de *Eliúde*, um rico e generoso comerciante de *Magdala* que contrariando a tradição judaica permitiu que a filha aprendesse a ler, escrever, fazer contas e ajudá-lo nos negócios. Apesar de *María* rejeitar o casamento, *Eliúde* a convence da necessidade visto as dificuldades que poderia enfrentar após sua morte. Porém anos depois sem conseguir ter filhos ela persuade o pai a negociar seu divórcio.



Prancha 1 - Diana

Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹¹

¹¹ 01 - Deusa da Lua, Christy Tortland, 2018. Fonte: INPRNT (2018)

02 - Diana e seu cão de caça, [autoria desconhecida], 1720. Fonte: THE NATIONAL LIBRARY OF WALES, 2019.

03 - Deusa Ártemis, [autoria desconhecida], [20-?]. Fonte: ESCOLA EDUCAÇÃO, 2020.

04, 08, 09, 10, 13 e 14 - Print screen da telessérie María Magdalena, Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018.

05 - Santa Maria Madalena bizantina, [autoria desconhecida], [s.d.]. Fonte: PINTEREST, 2020.

06 - Pomba Gira, [autoria desconhecida], [20-?]. Fonte: SIMPATIAS PODEROSAS, 2020.

07 - Capa do livro A Paixão de Maria Madalena, 2015. Fonte: SAÍDA DE EMERGÊNCIA, 2020.

11 - Fotografia da Mulher Maravilha no filme Liga da Justiça, 2018. Fonte: JUSTLIA, 2016.

12 - Cabocla Jupira, [autoria desconhecida], [20-?]. Fonte: PINTEREST, 2020.

15 - Mary corre pelo campo. Fonte: MARY MAGDALENE, 2018.

16 - Diana na obra Morte de Actaeon, Ticiano, 1559. Fonte: NATIONAL GALLERY, 2020.

17 - Guerreiras Amazonas do Reino de Dahomey (Benin, África) 1870. Fonte: CONTRADITORIUM, 2018.

18 - Lamentação sobre o Cristo morto, Niccolò Dell'Arca, 1480. Fonte: PINTEREST, 2020.

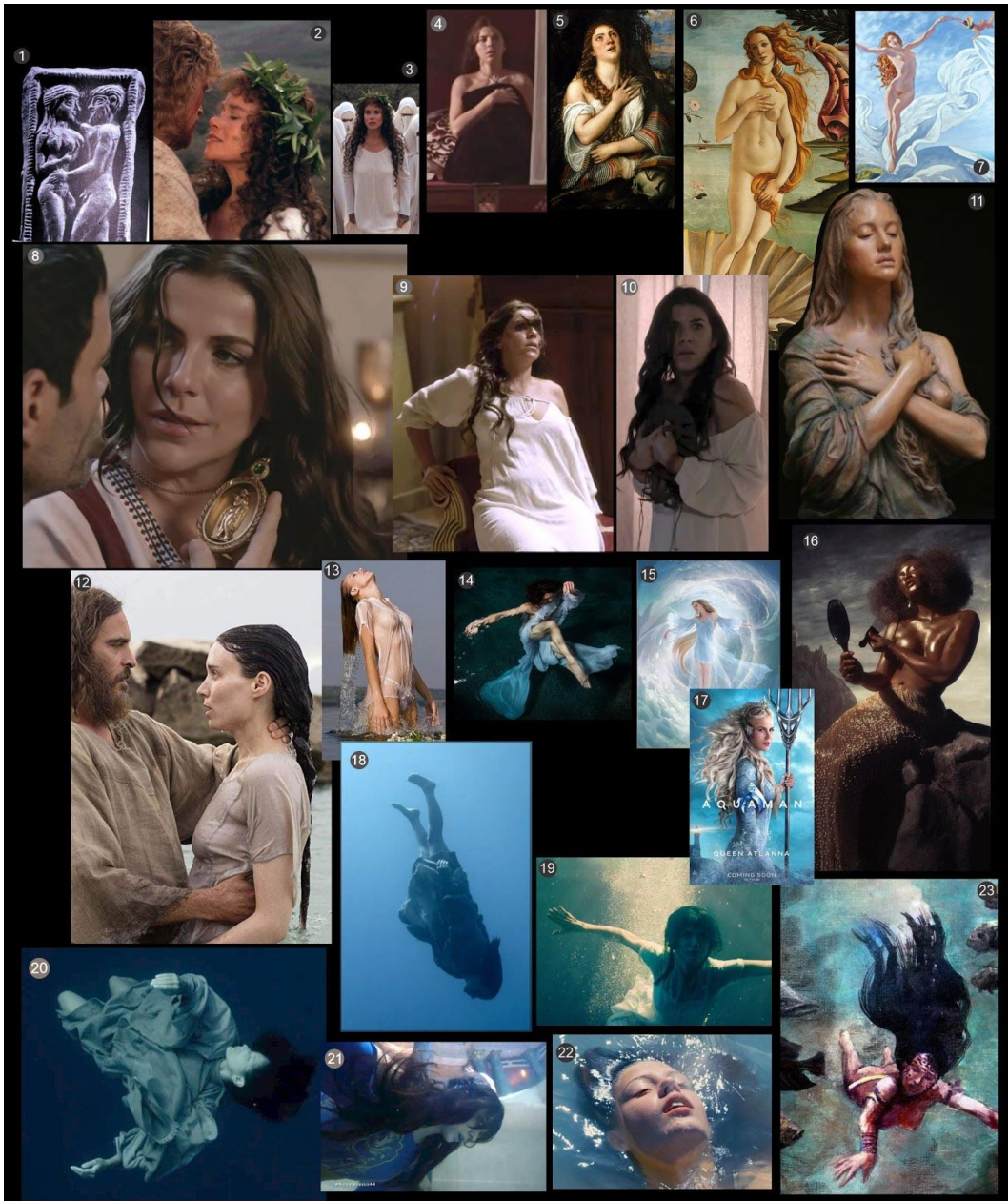
De início a série demonstra que a relação entre pai e filha se assemelha à relação das deusas virgens Ártemis e Atena (Diana e Minerva na mitologia romana) com o pai Zeus: dada à força impetuosa e transgressora receberam a permissão de permanecerem sem marido e filhos para se dedicarem a outros assuntos e tomarem decisões por si mesmas. Na Prancha 1 se observa Madalena como uma espécie de Diana - deusa da caça, da lua e Mulher Maravilha - de seu tempo e de sua cultura. A aparente negação do feminino em sua imagem faz juz às menções sobre ela em relação à tradição judaica: é estranha e foi criada como um homem.

Assim como na deusa, Madalena se mostra dinâmica, de movimentos rápidos e astutos, sempre realçados pela esvoaçar das vestes e dos cabelos. A coragem intrínseca à ela é enfatizada pela caracterização que remete a bruxas, guerreiras, figuras noturnas e heroínas da cultura pop: o uso da capa realça o esvoaçar das roupas e sugere o preparo para as condições adversas, o uso de acessórios de couro como cintos e braceletes revertem qualquer indício de fragilidade à imagem dos guerreiros e rebeldes presentes na trama. Sua bravura é sublinhada novamente pela ambientação sombria na floresta, em cavernas ou outros lugares escondidos mostrando o desbravamento do desconhecido e o contato com o perigo.

Após iniciar sua jornada fugindo de Magdala, María chega a Tiberíades e sua imagem se adapta à da pecadora sexual ao viver um romance com o general romano Caio Valério. Nessa fase, a Ninfa é reforçada como deusa do amor. Analisando os recortes na Prancha 2 - Vênus Sublime - compreende-se que sua beleza, sensualidade, feminilidade, gestos delicados e andar sensual são exacerbados. Apesar da personagem viver como escrava no palácio de Herodes sua imagem é luxuosa: o uniforme cotidiano dos servos do castelo no corpo dela ganha importância de compor uma figura vívida junto aos elementos nobres dos cenários.

Nesse caso os cabelos soltos, esvoaçantes e bagunçados, junto dos tecidos que delineiam seu corpo formam o que Souza (1987) chama de jogo de entregas parciais: um mostra e esconde que valoriza a atração e coloca a mulher numa posição de objeto de desejo o qual serve de impulso para que os homens se movem em direção a ela. Essa situação enfatiza o poder de encantamento que a deusa tem sobre os olhares masculinos como nas imagens 02 e 12 da Prancha 2 que se relacionam com a imagem 08, em que o general compara explicitamente María à Vênus e a presenteia com um símbolo da deusa.

Prancha 2 - Vênus Sublime



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹²

¹² 01-Relievo de Inana e Dumuzi Fonte: ESCAMANDRO, 2015.

02 e 3 - Jesus e Maria Madalena se casam. Fonte: ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, 1988.

04, 08, 09 e 10 - Maria Magdalena como deusa do Amor. Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018

05 - Madalena penitente, Ticiano, 1565. Fonte: WIKIPEDIA, 2019.

06 - O nascimento de Vênus, Sandro Botticelli, 1484-1486. Fonte: WIKIPEDIA, 2020.

07 - Subida aos céus de Remédios, a bela, Em *Cem anos de Solidão*, Pablo Torrecilla, 2007, Fonte: PABLO TORRECILLA.

11 - Magdalena, Anna Koh Varilla e Jeffrey H. Varilla, 2013. Fonte: KOH VARILLA GUILD, 2020.

12, 18 e 20 - Mary como ninfa aquática. Fonte: MARY MAGDALENE, 2018.

13 - Ninfas do ano, fotografia da revista erótica Nymphs. Fonte AMAZON, 2020.

14 - Ninfa aquática, Austin Forbord, 2019. Fonte: DZINE GALLERY, 2019.

15 - Air Dress, Elena Dudina, [s.d.] Fonte:POSTER LOUNGE, 2020.

16 - Editorial de moda, fotografia de A.J Hamilton, [20--?]. Fonte INSTAGRAM, 2020.

17 - Cartaz do filme Aquaman, 2018. Fonte: IMDB, 2018.

19 - Maria Luiza encontra lemanjá no fundo do mar. Fonte: COISA MAIS LINDA, 2019.

21 - Madalena tenta suicídio, 2018. Fonte: JESUS, 2018.

22 - Cena do filme *Azul é a cor mais quente*, 2013. Fonte: IMDB, 2020.

23 - Ilustração da lenda brasileira Iara, Carol Saiden, 2010. Fonte: CAROL SAIDEN WORDPRESS, 2020.

Neste conjunto de imagens se observa uma sobrevivência na iconografia de Maria Madalena que a conecta à Vênus de Botticelli (imagem 6) e outras figuras aquáticas como sereias e nereidas. Essa ligação fica bastante evidente em *Mary Magdalene* (imagens 12, 18 e 20) que de certa forma resgata a conexão antiga estabelecida entre o mito e divindades aquáticas pagãs da Europa recém cristianizada (BARBAS, 2008). O mergulhar ou flutuar das personagens surge com novos significados: na imagem 21 a Madalena possuída da novela Jesus tenta suicídio, na imagem 17 a Ninfa é sereia e rainha dos oceanos, na imagem 22 Adele tenta aliviar a dor emocional, enquanto nas imagens 18, 19 e 20 as personagens vivenciam uma experiência mística. Nas menções mais recentes e não míticas que exploram a imagem da mulher (imagens 13 e 14) as Ninfas são manifestações de sensualidade, sexualidade e beleza.

Nos recortes de Madalena com Caio Valério, o casal encena a sobrevivência das narrativas mitológicas gregas sobre a paixão proibida entre Vênus e Marte (imagem 1, Prancha 3) motivo de muitas obras artísticas seculares. Neste caso ela, enquanto deusa, trai o marido que é um homem belo, forte e protetor, características projetadas no general. Na Prancha 3 é possível compreender a *nachleben* atuando nos momentos românticos, na plenitude do repouso e no contraste de seus traços primordiais: ele forte e agressivo, ela delicada e sedutora.

Nesse sentido, é relevante compreender que o casal é um texto cultural único, que ganha sentido na interação entre si e deles com os demais elementos (KIRCHOF, 2010). Somado a isso, o resultado dessa interação de forças contrastantes gera o pulsar da imagem - a disputa de forças energéticas preciosas ao dinamograma que se expressa no encontro da carga afetiva com os elementos gráficos das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Os contrastes violência-delicadeza, romano-judia, a paixão proibida, o respeitar do próprio desejo ou da tradição se cristalizam visualmente pelos elementos acessórios: abundância de tecidos drapeados, a opulência da arquitetura, veludos pesados e sedas esvoaçantes, ouro e cores vivas que compõem cenários e figurinos em contraste com o ambiente simplório dos servos e lembrando a dissemelhança entre os mundos que o casal pertence. O palácio suntuoso remete uma espécie de Olimpo o qual está a todo momento em oposição ao exterior neutro, terroso, corriqueiro e pobre: o mundo dos mortais.

Prancha 3 - Vênus e Marte



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹³

¹³ 01 - Marte e Vênus; uma alegoria da paz , Louis-Jean-François Lagrenée (1770). Fonte: WIKIPEDIA, 2020.
 02 e 03 - Jesus e Maria Madalena. Fonte: A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, 1988.
 04, 08, 09 e 13 - Maria Magdalena e Caio Valério como Vênus e Marte. Fonte: MARIA MAGDALENA, 2018.
 05 - Anjo Amenadiel e demônio Mazikeen na série Lúcifer. Fonte: LÚCIFER, 2016.
 06 - Marte e Reia, Peter Paul Rubens, 1617. Fonte: WIKIPEDIA, 2019.
 07 - Hera e Zeus, Annibale Carracci, 1597. Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2020.
 10 - Liliith e Lúcifer na série O mundo sombrio de Sabrina. Fonte: O MUNDO SOMBRIO DE SABRINA, 2018.
 11 - Maria Madalena seduz Petrônio. Fonte: JESUS, 2018.
 12 - A queda do homem, Hendrick Goltzius, 1616. Fonte: NATIONAL GALLERY OF ART, 2020.
 14 - Paz e guerra, Pompeo Batoni, 1776. Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2020.

Na Prancha 3, além de Marte e Vênus, as cenas de Caio Valério e Maria Magdalena (imagens 4, 8 e 13) se comparam às pinturas de outros casais icônicos como Adão e Eva (12), Zeus e Hera (07) reforçando o dinamograma presente. Por outro lado, nas cenas colhidas de materiais mais recentes se observa uma certa quebra de paradigmas que dialoga com as novas formas de representação, não apenas da mulher mas também de figuras religiosas, levando uma gama de imagens parecidas a constituírem significados novos e inesperados. São eles: Casamento de Madalena e Jesus (imagem 2), Os personagens malignos Lilith e Lúcifer vivem um grande amor (10); Madalena possuída por demônios seduz o romano (11). Como no recorte 9 de Maria e Caio Valério, a tensão que se evidencia pelos contrastes também se revela em significados novos devido aos momentos de conflito entre os casais, como na imagem 5 em que o demônio Mazikeen tenta esfaquear o anjo Amenadiel após dormirem juntos e na Imagem 3 em que Madalena discute com Jesus pelo fim do relacionamento.

Outro caráter revelado na análise é uma *pathosformel* ligada ao êxtase, tema recorrente nas imagens do mito. Maria Madalena compreendida como texto cultural plural tem suas imagens compostas pelo que Bystrina chama de camadas sobrepostas de significações, que surgem como rompantes do mundo fantasmático com formas transformadas e atualizadas no audiovisual contemporâneo. Harmer (2005) levanta como componentes importantes de tais camadas as interpretações da apóstola como eremita reclusa em uma caverna e desgostosa pela partida de Jesus; a mística contemplativa que experienciava manifestação do divino e a pecadora sexual. Todas essas atribuições compartilham a Ninfa em êxtase que de certa forma preserva resquícios das deusas do amor e que perdendo espaço na cultura judaico-cristã se cristalizaram em Madalena.

Por isso ela não apenas transita entre mundos opostos, mas reside ao mesmo tempo em ambos (HARMER, 2005). Nas imagens semelhantes com significados distintos estão presentes traços de uma mesma fórmula de *pathos* que podem emanar sofrimento, melancolia, contemplação, prazer mas principalmente, dois ou mais sentimentos simultaneamente reafirmando a tensão energética que mantém a imagem vívida. Desses significados a manifestação do prazer é o mais controverso e que causa maior incômodo pela competição de forças. Essa tensão é constatada na Prancha 4 - Vênus em êxtase composta somente por imagens religiosas com mensagens visuais paradoxais de sofrimento e luxúria.

Prancha 4 - Vênus em Êxtase



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹⁴

¹⁴ 01- Maria Madalena durante a crucificação de Cristo. Fonte: A PAIXÃO DE CRISTO, 2004.
 02 - Maria Madalena tenta seduzir Jesus. Fonte: A ÚLTIMA TENTACÃO DE CRISTO, 1988.
 03 - Maria Madalena na caverna, Jules Lefebvre, 1876. Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2019.
 04, 08 e 09 - María Magdalena em diferentes momentos. Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018.
 05 - Beata Ludovica Albertoni, Lorenzo Bernini, 1671-1674. Fonte: WIKIPEDIA, 2020.
 06 - Santa Maria Madalena Penitente, Giovanni Francesco Rustici, [16-?]. Fonte: MET MUSEUM, 2020.
 07 - Maria Madalena em êxtase, Caravaggio, 1606. Fonte: PÚBLICO, 2014.
 10 - Imaculada número 5, Miles Aldridge, 2007. Fonte: ARTSY, 2020.
 11 - Provável fotografia de moda, [s.d.]. Fonte: PINTEREST, 2017.

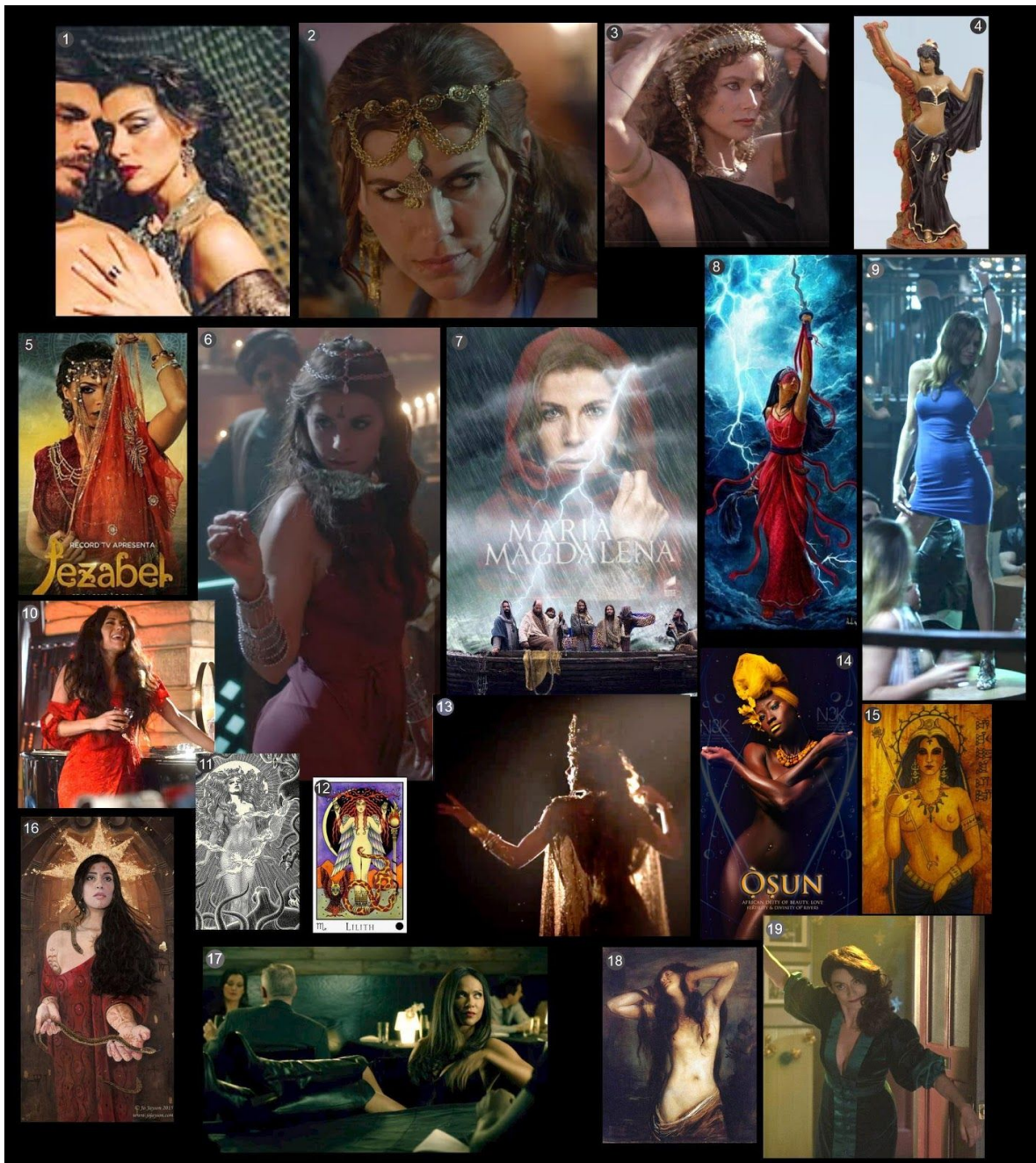
O dinamograma do êxtase que permeia a Prancha 4 encontra respaldo nas narrativas do mito mas continua a ser estranho encontrar uma figura santa nesses moldes. Por essa perspectiva a série trabalhou a questão sexual por um viés novo, apagando a polarização santa-pecadora e abordando o prazer de María como uma questão humana e natural, uma mulher que encontrou satisfação na relação depois de ter vivido um casamento abusivo. Na verdade o roteiro aplicou o modelo corriqueiro de protagonista das novelas contemporâneas no contexto sagrado: Ela não encarna nem a *femme fatale* nem a santa arrependida, mas uma mulher apaixonada que fez uma escolha de viver o amor. A questão do arrependimento é sim abordada, mas não focada na decisão de praticar o ato sexual, mas na decepção amorosa e quebra de confiança no general.

Após a fase como Vênus a imagem de Madalena evolui em direção a um feminino mais sexual quando a personagem é obrigada a se prostituir. Ali ela é dopada e sofre uma série de violências - sexual, física e psicológica. Nas noites ela dança, fala, grita indiscretamente coisas sem sentido, toma vinho. Essa fase lembra às próprias ménades de Dionísio e à deusa suméria que dá nome à Prancha 5, Ishtar, a qual preserva uma relação com as divindades gregas, com a fertilidade, a guerra e a prostituição sagrada.

A imagem de Madalena prostituta (imagens 2 e 6) é concebida por roupas justas e insinuantes, exposição de certas partes do corpo que jamais são vistas nas mulheres comuns como pernas, costas e decote. O exagero de seus ornamentos é um recurso que se repete nas outras Madalenas na Prancha (imagens 1 e 3) pelos acessórios metálicos e pendentes nos cabelos e brincos, colares, braceletes, maquiagem e tatuagem.

Nesta fase o jogo de entregas parciais está suspenso: não há elementos escondidos, ombros mostrados sutilmente ou véu caído que revela os cabelos. Também há pouco movimento: As formas que dão à sua figura o dinamismo e a vivacidade da Ninfa desaparecem e são retomados apenas depois de sua fuga, como se María tivesse perdido a alma. Esta é a única fase em que a personagem vive uma mulher fatal, mas contraria a lógica deste estereótipo pois na narrativa ela é vítima, não causadora da situação.

Prancha 5 - Ishtar



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹⁵

- ¹⁵ 01- Peça de teatro Evangelho segundo Jesus Cristo, 2004. Fonte: BBC, 2020.
 02 e 06 - Maria Magdalena como prostituta. Fonte: MARIA MAGDALENA, 2018.
 03 - Maria Magdalena como prostituta. Fonte: A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, 1988.
 04 - Imagem em gesso de Pomba Gira das Rosas. Fonte: IMAGENS BAHIA, 2020.
 05 - Imagem de divulgação da macrossérie Jezabel. Fonte: FACEBOOK, 2019.
 07 - Imagem de divulgação da série Maria Magdalena. Fonte: INSTAGRAM, 2019.
 08 - Ilustração de Iansã, autoria desconhecida [s.d.]. Fonte: LÁGRIMAS DOS DEUSES QUE NÃO SOMOS, 2016.
 09, 10 e 17- Deusa da criação, Eva e Mazikeen na série Lúcifer. Fonte: LUCIFER, 2019.
 11 - Ilustração do livro *The Ship of Ishtar*, Virgil Finlay, 1949. Fonte: NOCLOO, 2020.
 12 - Ilustração de Lilith em carta de Tarô, autoria desconhecida, [s.d.]. Fonte: PINTEREST, 2020.
 13 - Abertura da novela Jezabel. Fonte: YOUTUBE, 2020.
 14 - Orixá Oxum, James C. Lewis, 2013. Fonte: UNIONE ART, 2020.
 15 - Ilustração de Ishtar, autoria desconhecida, [s.d.]. Fonte: JOURNEYING TO THE GODDESS, 2012.
 16 - Inanna estrela do céu e da Terra, Jo Jayson, 2015. Fonte: JO JAYSON, 2015.
 18 - Voluptas, Franz Seraph Lenbach, 1897. Fonte: ARTSY, 2020.
 19 - Lilith na série O mundo sombrio de Sabrina. Fonte: O MUNDO SOMBRIO DE SABRINA, 2018.

Assim como Madalena, na Prancha 5, outras figuras similares também recebem significados transformados dando novas conotações a seus mitos. A própria deusa Ishtar e sua correspondente Inana (imagens 11 e 15) e Lilith (imagens 12, 18 e 19) conexão delas com o cosmos judaico, foram ressignificadas na atualidade pelo sagrado feminino. Seu caráter transgressor e seus signos antes conotados negativamente nas culturas cristãs (nudez, sensualidade, serpente, coruja) se transformam em meios de conectar as mulheres atuais às antigas crenças e qualidades das deusas. A figura de Lilith já modificada aparece mais surpreendente na série de tevê *O mundo Sombrio de Sabrina* (2018) em que a personagem bela e sensual é interpretada por uma mulher mais velha (imagem 19).

Outra transformação interessante é das personagens da série *Lúcifer*: o demônio Mazikeen, toma a forma de uma *femme fatale* violenta ao mesmo tempo que descobre sentimentos humanos como amizade e empatia; Eva (imagem 10) retorna a vida numa personagem ingênua e livre de culpa. O recorte 9, que também representa outra mulher fatal da série, é a corporificação da Mãe Natureza, a deusa da criação, e que existindo num corpo humano se expressa como uma mulher exuberante, agressiva e de emoções intensas.

A Prancha 5 demonstra a relação entre a *femme fatale* e as deusas. Mas na série é a fase em que os sentidos da imagem de María mais se distancia das imagens que ela emula, possivelmente pela dificuldade em retratar a prostituição positivamente no contexto religioso. Por outro lado, o recorte 7 mostra um ponto de conexão da personagem com as demais figuras do painel: ao equivaler seu rosto como um raio que corta o céu, suscita a agressividade de Ishtar enquanto deusa da guerra e da destruição, e se conecta também à Iansã, orixá da Umbanda que rege ventos e trovões.

Esta relação entre a imagem do raio e as deusas que têm com símbolo a serpente ilustra uma das constatações mais intrigantes de Warburg (2018) que se deu em sua visita aos índios pueblos da América do Norte: a figura da serpente e do raio se conectam por compartilharem uma essência energética que simbolizam o poder contido nessas duas forças da natureza, como diferentes externalizações de um mesmo dinamograma. Desse modo a imagem central de Madalena como raio, a conecta tanto com as divindades poderosas que regem as forças da natureza como ventos e trovões como às deusas ctônicas, das fertilidade por seus movimentos sensuais que imitam as serpentes em suas danças e que carregam o próprio animal como símbolo.

Prancha 6 - Eva



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹⁶

¹⁶ 01 e 08 - Adela (pecadora sexual bíblica) e Maria Madalena. Fonte: JESUS, 2018.

02 e 15 - Maria Madalena salva do apedrejamento e durante a paixão. Fonte: A PAIXÃO DE CRISTO, 2004.

03 - Mary Magdalene durante a Via Sacra. Fonte: MARY MAGDALENE, 2018.

04, 06, 09, 11 e 12 - María Magdalena em diferentes momentos. Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018.

05 - Maria Madalena sofrendo apedrejamento. Fonte: A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. 1988.

07 - Mary Magdalene como eremita, Francesco Hayez, 1833. Fonte: ARTS AND CULTURE, 2020.

10 - Eva primeira Pandora, Cousin Jean the Elder, 1550. Fonte: LOUVRE, 2020.

13 - Eva na série Lúcifer. Fonte: LUCIFER, 2019.

14 - Meu consolador, Maria Magdalena Oosthuizen, [20-?]. Fonte: HOUSE OF MARIA, 2020.

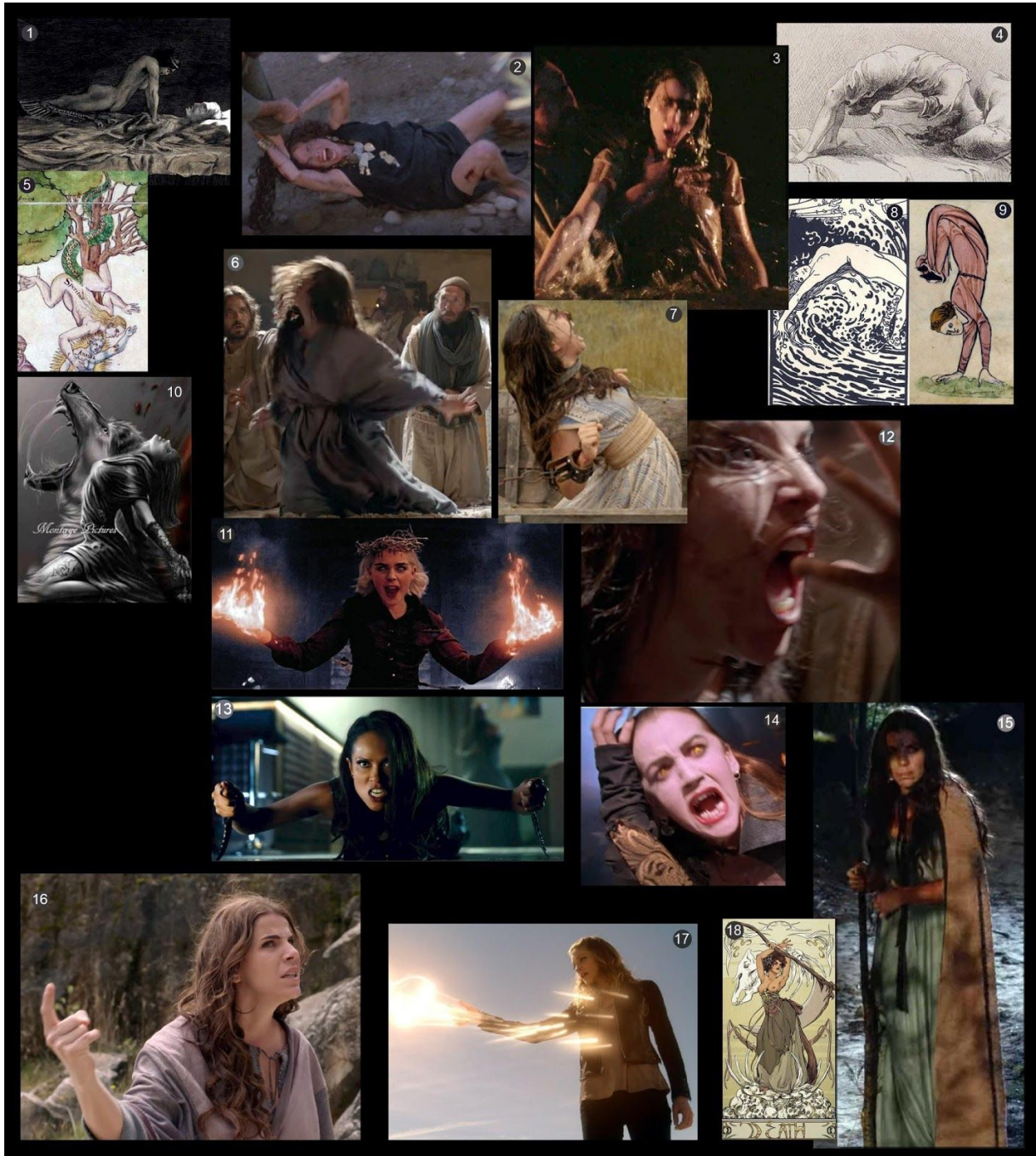
A ligação da mulher e de sua fertilidade com a do solo é um motivo que anima muitas Ninfas na iconografia cristã. A Prancha 6, chamada Eva, demonstra essa relação e com a particularidade de representar além do sentido de sensualidade, o sofrimento e o arrependimento de figuras cristãs, não ocorrendo com tanta frequência em outros momentos. A construção do painel imagético partiu das duas pinturas de Madalena e Eva (imagens 7 e 10) que dialogam com sentidos diversos: a mulher nua, deitada ao chão, exhibe seu corpo e uma forte expressão emotiva que ao mesmo tempo remete à sensualidade ou ao sofrimento.

Nos recortes da série (4, 6, 9, 11 e 12), percebem-se os mesmos sentidos distintos: sensualidade, tristeza e sofrimento aos pés da cruz. O que não se observa é o resgate do arrependimento pelo pecado como nos recortes 2 e 5 de Jesus salvando Maria do apedrejamento. A novela Jesus também replica a mesma imagem mas optou por retratar a mulher condenada por adultério como outra personagem, Judite, que é apedrejada até a morte (imagem 1), enquanto Maria Madalena vive a Ninfa em sofrimento em outro recorte (8): acorrentada voluntariamente para domar seus demônios. Já a Eva atualizada de Lúcifer, se encontra jogada ao chão por se envolver numa briga de bar, fugindo completamente das narrativas míticas.

A Prancha 7, denominada Lilith, demonstra as manifestações mais intensas da Ninfa. Após a fuga de Madalena do prostíbulo, fragilizada física e mentalmente, ela vaga no deserto por dias até ser encontrada por Jesus. Nesse período, sua imagem vai se intensificando em direção ao descontrole e agressividade que a leva ao cúmulo na manifestação dos demônios - evento este que facilmente poderia ser descrito no final do século XIX como um ataque histérico.

A histeria é considerada um estado que manifesta através de contorções corporais o sofrimento psíquico. Em uma análise iconográfica dessa manifestação no corpo, Cuenca e Basco (2016) mencionam que a histeria se tornou unicamente referida ao corpo feminino e a partir daí reduziu uma série gestos corporais patéticos em uma única condição, a das mulheres loucas, que em geral está ligada à sua sexualidade e ao desejo sexual feminino como uma patologia. Para os autores tais simplificações são fruto de padrões misóginos fixados na cultura. Por outro lado, os mesmos sugerem que a histeria seja reivindicada como imagens de sedução, força feminina, libertação, enfim, que tais imagens sejam ressignificadas e apropriadas pelas mulheres em direção a desconstrução dos estereótipos.

Prancha 7 - Lilith



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹⁷

- ¹⁷ 01 - My Dream my Bad Dream, Fritz Schwimmbecken. 1915. Fonte: WIKIMEDIA COMMONS, 2015.
 02 - Maria Madalena sofrendo lapidação. Fonte: A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, 1988.
 03 - Mary Magdalene sendo durante exorcismo. Fonte: MARY MAGDALENE, 2018.
 04 - Contorções em um ataque histérico, autoria desconhecida, 1881. Fonte: RAT AND RAVEN, 2016.
 05 - Hermafrodita - detalhe do pergaminho Ripley, 1570. Fonte: LADARIA, 2012.
 06, 12, 15 e 16 - María Magdalena em diferentes momentos. Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018.
 07 - Maria Madalena possuída por demônios. Fonte: JESUS, 2018.
 08 - L'acqua, Alfredo Baruffi, 1901. Fonte: PINTEREST, 2020.
 09 - Detalhe de The Rutland Psalter, 1260. Fonte: COLLECTION ITEMS, 2020;
 10 - Fotomontagem, origem desconhecida, 20-?. Fonte: WATTPAD, 2020
 11 - Sabrina lutando contra anjos. Fonte: O MUNDO SOMBRIO DE SABRINA, 2018.
 13 e 17 - Mazikeen e Grande Deusa. Fonte: LUCIFER, 2019.

Esta forma de atualizar as imagens históricas converge para a interpretação que Warburg fazia das mesmas discordando dos médicos Charcot e Richer em suas determinações restritivas sobre a condição: que tais imagens não são a cristalização de uma perturbação mental mas um sintoma sempre aberto a interpretação, a *pathosformel* de uma Ninfa sempre correndo de uma encarnação à outra. (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Nesta perspectiva, a telessérie faz um trabalho interessante ao representar a Madalena possuída por demônios como contorções furiosas: ao mesmo tempo em que a possessão alegoriza os sofrimentos perturbadores da alma da personagem, o exorcismo restabelece sua saúde mental proporcionando a possibilidade de voltar a ser sua melhor versão. Mais uma vez, como no caso da prostituição, a mulher é isenta de culpa e sofre as consequências de uma série de injustiças e tragédias que acometeram sua vida.

Já em relação aos demais recortes o painel se mostra diversificado sobre os significados. Nas imagens 3 e 4 o que parece ser um ataque ou possessão, são duas Madalenas reagindo à violência sofrida por não se encaixar na cultura judaica - a primeira se prostitui, e a segunda rejeita o casamento. O painel demonstra que as extrapolações emotivas femininas são ligada à características animais (Liliths nas imagens 1 e 2, bacante¹⁸ como vampira na imagem 14), porém, muitas fazem como sugerem Cuenca e Basco e surgem ressignificando essa relação, como na figura 10 que compara as forças da mulher e da loba. As demais, evocam o poder atribuído às bruxas e deusas como em *O mundo sombrio de Sabrina* (11) e a Grande Mãe (17) de *Lúcifer*. Vale lembrar que a relação entre a mulher poderosa ou demoníaca com características bestiais é antiga, mas o que se destaca na Prancha 7 é a ressignificação do poder feminino.

A Prancha 8, Apóstola dos Apóstolos, evoca María como Atená, deusa da sabedoria. Após curada dos demônios ela volta à Magdala, retoma seus bens, reencontra a família, ou seja, retoma sua imagem heróica. Por enxergar sentido nas palavras de Jesus escolhe dedicar-se a seu grupo, vivendo com eles e ajudando a cobrir custos. Madalena parece ter se encaixado entre os cristãos pois compreende profundamente e compartilha os valores éticos ensinados pelo mestre. A série ilustra uma interpretação da relação entre María e Jesus que atribui a intimidade entre eles à capacidade dela, mais que os outros discípulos, de compreender a mensagem cristã e seu potencial subversivo (HARMER, 2005).

14 - Gabrielle como Bacante. Fonte: XENA A PRINCESA GUERREIRA, 1995.

18 - Carta de Tarô, Alexandria Huntington, [201-?] Fonte: BEHANCE, 2020.

¹⁸ Bacantes são as ninfas de Baco, correspondentes das ménades na mitologia romana.

Prancha 8 - Apóstola dos Apóstolos



Fonte: Elaborada pela autora - Descrição e fonte das imagens ver rodapé¹⁹

¹⁹01, 08, 09, 12, 13 e 17 - María Magdalena em diferentes momentos. Fonte: MARÍA MAGDALENA, 2018.

02 - Deusa Brigid, JessBeans, 2006. Fonte: DEVIANT ART, 2020.

03 - Ritual, Moe Balinger, [2014?]. Fonte: ART STATION, 2020.

04 - Madalena e a chama, Georges de La Tour, [164-]. Fonte: WIKIPEDIA, 2011.

05 - Santa Maria Madalena, Carlo Saraceni, [1613]. Fonte: TUMBLR, 2020.

06 - Estátua de Maria Madalena, Autoria desconhecida, [s.d.]. Fonte: PINTEREST, 2020.

07 - Maria Madalena, Ella Guru, [2014]. Fonte: ELLA GURU ART, 2020.

10 - Athena Parthenos, Cópia do Museu Nacional Romano, [100 a.C?]. Fonte: WIKIPEDIA, 2020.

11 - Athena, Cynthia Sheppard, 2014. Fonte: DEVIANT ART, 2014.

14 - Casamento de Maria Madalena e Petronius. Fonte: JESUS, 2018.

15 - Madalena em "Barbie, a Religião Plástica", Pool Paolini e Marianela Perelli, 2014. Fonte: GLAMOURAMA UOL, 2014.

16 - Maria Madalena pregando em Marselha. Frederic Monenard, [s.d.]. Fonte: PINTEREST, 2020.

18 - Santa Brígida, Autoria desconhecida [s.d.]. Fonte: CULTURE CHEESE MAG, 2015.

Essa subversão dos valores hebraicos se mostra em vários momentos que Jesus defende uma posição de igualdade entre os gêneros, convidando as mulheres para se sentarem à mesa com os homens, dando a palavra a Magdalena e encorajando os seguidores a serem alfabetizados por ela como na imagem 9 (Magdalena ensinando João a escrever). Nesse ponto novamente o enredo demonstra estar alinhado às exegeses feministas atuais que ressaltam a importância das mulheres no cristianismo defendendo que Jesus as valorizava e encorajava podendo ser considerado um elo de reconciliação entre homens e mulheres (HARMER, 2005).

Ao longo da história fica claro que saber ler e escrever é importante para Magdalena, desse modo o resgate dessas atividades e a liberdade de exercê-las ao lado de Jesus lhe inspira e a torna uma grande evangelista. Isso é evidenciado nas imagens de sua iconografia pela presença dos livros e luzes como símbolos de sabedoria e iluminação divina e se repete pelos mesmos signos em algumas cenas (imagens 08, 09 e 13). Como contraponto, ela aparece apagando a chama na imagem 1, quando se torna prostituta. Essa relação de símbolos também é importante em outras esferas como se vê nas imagens 2 e 3 da Prancha 8 que se ilustram rituais de bruxaria.

Outro aspecto que permeia o *dinamogramm* como Apóstola e a conecta com Atena são as novas vestes e sua postura mais impositiva e segura diante do povo remetendo a um padrão frequentemente representado da santa (imagens 15, 16 e 19). Nesse momento sua imagem se assemelha à do mestre como quem tivesse ocupado seu lugar: cores claras, neutras, suaves como nunca antes havia usado, somente no dia em que ouviu a pregação de Jesus pela primeira vez, feições e gestos tranquilos de quem fala com sabedoria.

Para além das metamorfoses imagéticas, é importante pontuar que a Ninfa encontrada por Warburg, observada por Jolles e descrita por Didi-huberman, enquanto *pathosformel* dominante na manifestação imagética de Maria Madalena, além de perpassar todas suas imagens apresentadas até aqui, se destaca justamente por deter a capacidade de se adaptar às forças e cenários que lhe afetam e de expor seus sentimentos de forma comovente quaisquer que sejam os contextos, como que dotada de vida própria.

Por isso, as pranchas representam formas diferentes de um mesmo dinamograma, a Ninfa, ao mesmo tempo que dialogam entre si, pois ao respeitar as individualidades das imagens, não é possível traçar limites inflexíveis. O que se pode trazer para os meios

audiovisuais como constatação importante é que os significados que elas expressam, esses sim são cada vez mais borrados refletindo mudanças conquistadas pelas mulheres em direção à quebra de estereótipos e modelos simplórios. A extensão da multiplicidade de sentidos encontrados nas pranchas é uma evidência da ampliação de possibilidades. A descrição dos sentidos das imagens audiovisuais mais recentes só foi possível dada a compreensão de cada narrativa, o que aponta para outra mudança positiva: que em muitas produções contemporâneas já não se pode mais deduzir as personagens femininas por suas imagens, devido à crescente preocupação em criar personagens mais humanizadas que inspiram e são inspiradas em mulheres reais.

Nesse cenário, a telessérie mexicana é bem sucedida em mostrar uma personagem complexa, similar à descrição de Harmer sobre o mito até o fim da Idade Média e que nunca deveria ter sido reduzida à promiscuidade. Em *María Magdalena* a posição empoderadora ainda que não responda completamente aos parâmetros ideais, é fruto de um esforço para não replicar estereótipos. Sua protagonista rompe os valores culturais de sua época como uma vilã, o que na trama não parece insurgente uma vez que ela o faz para defender os nascentes valores cristãos. Mas a forma como a personagem se constrói ao longo da série rompe estrutura dramática que destaca a polarização maniqueísta da cultura judaico-cristã (PALOMARES, 2016): ela é uma pessoa essencialmente boa para o contexto atual e problemática para a época em que se passa a série, pois não se importa em transgredir as regras quando as considera injustas ou há coisas mais importantes em jogo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa surgiu da percepção de haver uma *pathosformel* comum entre imagens de deusas antigas e representações midiáticas de uma Maria Madalena sensual e que por isso serviria de ponte para a quebra de paradigmas sobre a sexualidade feminina que vem sendo discutida. Contudo se observou que o modelo atualizado dessa figura cristã resgata suas outras características - ainda mais significativas - adormecidas pelo patriarcado Ocidental desde o Renascimento: a coragem, a erudição, a recusa do casamento, a opção pelo apostolado e pela vida contemplativa, os quais podem ser exemplos de outros possíveis caminhos para as mulheres, religiosas ou não, que colocam à frente suas liberdades de escolha.

Para além das práticas religiosas mais tradicionais, há ainda uma série de outros elementos imagéticos e sincréticos que se destacam no mito e que ressurgem como positivos na contemporaneidade muitos deles fundamentados também em textos gnósticos e apócrifos que ganharam notoriedade pelas descobertas arqueológicas dos últimos séculos como o próprio Evangelho de Maria [Madalena], Tomé e Felipe. Essas práticas vêm a corroborar com outras mudanças como: a valorização da beleza enquanto manifestação divina (contrariando a lógica católica da beleza feminina como tentação aos homens), a permissividade de uma série de “ vaidades ” expressas no corpo através de adornos como roupas, maquiagens, tatuagens e acessórios e a independência financeira, emocional e sexual das mulheres.

Ao compreender as imagens de Maria Madalena como um texto cultural complexo formado por camadas e capaz de emitir múltiplas mensagens se compreende também as maneiras pelas quais ela tem se manifestado nos meios audiovisuais. Enquanto modelo de empoderamento para as mulheres, ela demonstrou evolução ao expor camadas mais profundas se conectando com pessoas reais. No entanto como figura religiosa percebe-se um esforço das produções em mantê-la no patamar sagrado, atuando como presença da ausência, aspecto levantado por Hans Belting (2009): ao ver Madalena nos meios audiovisuais se pode conhecer sua trajetória e sua vivência como mulher, mas ao mesmo tempo se recorda uma imagem poderosa de uma instância celestial a qual se recorre em momentos difíceis. Retirá-la da sacralidade nas culturas predominantemente cristãs se torna uma tarefa árdua por ser uma ideia enraizada, como aponta Didi-Huberman (2013): o que faz mais sentido para essa cultura é o não pensado, o que nela se tornou anacrônico.

Nesse caso se confirma a premissa de Klein (2014): a força da *nachleben* em Madalena ao ressurgir na atualidade, evoca seu poder simbólico e uma reconexão dos cristãos com sua própria crença. Por outro lado, para atender esse público e às exigências de mercado, se recorre a um recurso denominado por Contrera (2017) de *literalidade* que simplifica e instrumentaliza o poder simbólico das formas de religiosidade. Isto porque não há margem nessas produções, para se pensar as figuras religiosas em todo seu poder metafórico e acaba levando produções como *María Magdalena* e *Mary Magdalene* a se venderem como a história verdadeira.

A cultura ocidental vive uma fase considerada a quarta onda feminista, que impulsiona mudança nas representações das mulheres e isso inclui seus mitos. Mas na série televisiva se viu que ela responde mais às questões do empoderamento feminino do que uma visão inovadora do mito cristão. *María Magdalena* demonstra os aspectos do mito que a encaixam no tempo atual, mas não se aprofunda em temas que possam parecer polêmicos, deixando-os sempre bem explicados para que uma interpretação mais livre não venha a causar problemas.

Essa esfera de pesquisas e práticas chamada de modo geral de Sagrado Feminino engloba a revalorização de figuras como Madalena com novos olhares, mas que quase nunca chegam à mídia massiva justamente por questionar a história dominante. Por fim, esse material é reduzido a sites e livros de pouca circulação, mas que poderiam ter um potencial maior, como aconteceu com o filme *O Código da Vinci* (mas não com os livros nos quais ele foi inspirado). Aqui está uma vertente que esta pesquisa não tratou, mas que por compreender muitos mitos fora de seus cosmos de origem possui um grande potencial como objeto de estudo para novas pesquisas.

Olhar para as imagens como sobrevivências anacrônicas e perceber nelas a atuação de energias similares como se houvesse um fio invisível que as interliga é uma forma de superar essas reduções e aumentar o potencial metafórico que elas representam. Talvez aí resida a genialidade de Aby Warburg, em olhar para o que ninguém viu e questionar os parâmetros restritos, e que por isso, se mostra tão relevante para estudos atuais dos meios de comunicação e seus impactos sociais ou mesmo como ferramenta para a Semiótica da Cultura.

As pranchas construídas ao modo do Atlas Mnemosyne podem ser interligadas entre si e promover conexões *ad infinitum*. Mas a tarefa de comentá-las é insólita e limitada, já que

seu maior apelo é para as mensagens visuais implícitas. Promover o diálogo entre as imagens, mais do que a busca de uma resposta absoluta é um exercício de percepção das transformações de significados que se refletem nessas imagens de acordo com seus contextos. Warburg deixou lacunas em suas teorias que até hoje aqueles que as estudam tentam preencher, mas abriu portas para se estudar as imagens como uma ciência da cultura, que ao aliterar todos os tipo de imagens, sejam elas artísticas, midiáticas e principalmente as mais amadoras ou simplórias, é capaz de captar suas essências e suas sobrevivências adormecidas nas camadas mais profundas.

REFERÊNCIAS

- A EPOPEIA de Gilgamesh.** 3.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. E-book. Disponível em: www.amazon.com.br/dp/B01FFZFY8C/ref=reader_auth_dp. Acesso em: 26 jan. 2020.
- ABREU, Maria Zina Gonçalves. **O sagrado feminino:** da pré-história à Idade Média. Lisboa: Colibri, 2007. *E-book*. Disponível em: pt.scribd.com/document/269972979 Acesso em: 01 mai. 2020.
- ALVES, Suzana Rita Rosado. **A iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até o Concílio de Trento.** 2012. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio, e Teoria do Restauro) - Universidade de Lisboa. Lisboa, 2012. Disponível em: repositorio.ul.pt/handle/10451/8090 Acesso em: 01/05/2020
- ATIENZA, Juan G. **Os santos pagãos:** deuses ontem, santos hoje. São Paulo: Ícone, 1996.
- BORDIGNON, Giulia. **Introduzione.** In: WIND, Edgar; ANTAL, Frederick. *La Menade sotto la Croce.* Engramma, Veneza, n. 132, jan. 2016. Disponível em: www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2712. Acesso em: 23 jun. 2020
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios:** ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. 2.ed. São Paulo: Annablume, 1999.
- BARBAS, Helena. **Madalena:** história e mito. Lisboa: Ésquilo edições e multimédia, 2008.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada:** edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da semiótica da cultura.** São Paulo: Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia, 1995.
- CHILTON, Bruce. **Maria Madalena -** Biografia. Lisboa: Editorial Estampa, 2006
- COISA mais linda.** [Série de TV]. Direção: Caíto Ortiz; Hugo Prata; Julia Rezende. Produtores: Beto Gauss; Francesco Civita. Roteiro: Giuliano Cedroni; Heather Roth; Pati Corso. Produção e distribuição: Netflix. 2019.
- CONTRERA, Malena Segura. **Mediosfera:** meios, imaginários e o desencantamento do mundo. 2.ed. Porto Alegre: Imaginalis, 2017. *E-book*. Disponível em: www.ufrgs.br/imaginalis/editora/mediosfera/ Acesso em: 10 jul. 2020.
- DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea:** vida dos santos. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Traduzido de: *Legenda áurea*.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DELCOLLI, Caio. **Criadora diz que ‘Teste de Bechdel’ era apenas uma piada**: Sumiria se não fossem as feministas do cinema Disponível em: www.hypeness.com.br/2019/04/criadora-diz-que-teste-de-bechdel-era-apenas-uma-piada-sumiria-se-nao-fossem-as-feministas-do-cinema/ Acesso em: 04 ago, 2020.

DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Leandro Bessa. Novas imagens da pombagira na cultura pop: símbolos, mitos e estereótipos em circulação. **Comunicação, mídia e consumo**: São Paulo. v. 12, n. 35, p. 48-69, set./dez. 2015. Disponível em: revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/1082

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Ave Eva!** Inversão e complementaridade de um mito medieval. **Revista USP**: São Paulo, n. 31. set./nov. 1996. Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25972. Acesso em 20 ago. 2019.

_____. **Apresentação**. In: DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda áurea: vida dos santos*. Tradução de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo. **Gregos**. In: *As religiões que o mundo esqueceu: como egípcios, gregos, celtas astecas e outros povos cultuavam seus deuses*. FUNARI, Pedro Paulo. (org). São Paulo: Contexto, 2009.

HAAG, Michael. **Maria Madalena da Bíblia ao Código da Vinci**: companheira de Jesus, deusa, prostituta, ícone feminista. Editora Zahar, 2018. E-book. Disponível em: books.google.com.br/books/about/Maria_Madalena.html?id=n3DTDwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 02/02/2020.

HARMER, Elizabeth. **One Woman with Many Faces**: Imaginings of Mary Magdalene in Medieval and Contemporary Texts. Dissertação (Mestrado em Artes) - McMaster University. Hamilton, 2005. Disponível em: macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9566/1/fulltext.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

JESUS. [Telenovela]. Direção: Edgard Miranda. Intérpretes: Day Mesquita (Maria Madalena); Adriana Garambone (Adela). Roteiro: João de Oliveira; Joaquim de Assis; Larissa de Oliveira; Méuri Luiza; Natália Piserni; Natália Sambrini; Rodrigo Ribeiro. Produção: Record TV; Casablanca. Distribuição: Record TV. Disponível em: recordtv.r7.com/novela-jesus

JOLLES, André; WARBURG, Aby. **A ninfa**: uma troca de cartas entre André Jolles e Aby Warburg. In: *A presença do antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

KIRCHOF, Edgar Roberto. **Yuri Lotman e a semiótica da cultura**, 2010 Disponível em: periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/703. Acesso em 03 jun 2020.

KLEIN, Alberto Carlos Augusto. **A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática**. In: ARAUJO, Denize Correa; CONTRERA, Malena Segura (org). Teorias da imagem e do imaginário. [S. l.]: Compós, 2014.

KONICH, Izildinha. **A persistência das deusas**: representações simbólicas do feminino na atualidade. Jundiaí: Paco; São Paulo: Littera, 2016. *E-book*. Disponível em: pt.scribd.com/book/405786060 Acesso em: 01 mar 2020.

LOTMAN, Iuri M. **Por uma teoria semiótica da cultura**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007. E-book. Disponível em: pt.scribd.com/document/317211752/Iuri-Lotman-Por-Uma-Semiotica-Da-Cultura. Acesso em: 20/01/2020

LUCIFER. [Série de TV]. Intérpretes: Tricia Helfer (Deusa da criação); Lesley-Ann Brandt (Mazikeen); Inbar Lavi (Eva). Diretor de criação: Gerard Jones. Produção: Jerry Bruckheimer Television; DC Entertainment; Warner Bros. 2019. Netflix.

MACHADO, Sandra de Souza. **Estereótipos de gênero na Indústria Audiovisual**: Mulheres cineastas engendram novos papéis modelo. Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher, Lisboa, n. Extra, p. 233-243, out. 2019. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852019000200020 Acesso em: 06 ago. 2020.

_____. O que o Cidadão Kane tem a ver com a Rainha Christina? A Economia e a Política dos Estereótipos de Gênero no Cinema de Hollywood. **Comunicação & Informação**: Goiânia, 2009. Disponível em: www.revistas.ufg.br/ci/article/view/7491. Acesso em: 06 ago. 2020.

MARÍA MAGDALENA. [Série de TV]. Intérprete: María Fernanda Yepes; Luis Roberto Guzmán (Caio Valério); Manolo Cardona (Jesus). Direção: Felipe Cano; Rodrigo Lalinde.. Roteiro: Lina Uribe; Darío Vanegas; Jaqueline Vargas; Marcela Rodríguez; Jacques Bonnavent. Produção: Fabio Cuellar; Juan Pablo Posada; Daniel Ucros. Produtora: Sony Pictures Television; Dopamine. 2008. Netflix.

MARY MAGDALENE. Intérpretes: Rooney Mara; Joaquin Phoenix. Direção: Garth Davis. Roteiro: Helen Edmundson, Philippa Goslett. Produção: Film4, FilmNation Entertainment, Porchlight Films, See-Saw Films. Transmission Films (Australia); Focus Features (Reino Unido), IFC Films (EUA), 2018. Prime Video.

MEDEIROS, Eduardo Luis de. **Cultura da fé**: elementos de comparação entre religiões. Curitiba: Intersaberes, 2020. *E-book*. Disponível em: plataforma.bvirtual.com.br/Acervo/Publicacao/180371. Acesso em 30 jun. 2020.

MUNDO Sombrio de Sabrina, O. [Série de TV]. Intérpretes: Kiernan Shipka (Sabrina); Michelle Gomez (Lilith). Produção: Craig Forrest; Ryan Lindenberg; Matthew Barry. Produtora: Warner Bros. Distribuição: Netflix. 2019. Netflix.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **Flores e ardores no imaginário virginal**. PHOINIX, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/en/node/94851>

PAIXÃO de Cristo, A. Direção: Mel Gibson. Intérprete: Monica Bellucci; Jim Caviezel. Produção: Icon Productions. Estados Unidos: Newmarket Films, 2004. Telecine Play.
PALOMARES, Thais M. H. J. S. **Imagens femininas nas telenovelas mexicanas: o caso Rubi**. 2016. Anais do VII SAPPIL – Estudos de Literatura, UFF, 2016. Disponível em: www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIISAPPIL-Lit/article/view/478

PERES, Tatiana Romagnolli. **A sobrevivência das imagens: o reaparecimento da Vênus em peças comunicacionais contemporâneas**. 2015. 138 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015

PERROT, Michelle. **Minha História das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2015.

SANDARS, N.K. **Introdução; Glossário onomástico**. In: A EPOPEIA de Gilgamesh. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. E-book. Disponível em: www.amazon.com.br/dp/B01FFZFY8C/ref=reader_auth_dp. Acesso em: 26 jan. 2020.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Poiésis**: Rio de Janeiro. v. 12, n. 17. Disponível em: periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032. Acesso em: jun. 2020.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda do século XIX** Companhia das Letras, 1987.

TOMMASO, Wilma Steagall de. Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas. **Último Andar**, São Paulo, n.14, jun. 2006. Disponível em: revistas.pucsp.br/ultimoandar/article/view/12896. Acesso em: 11 out. 2019.

ÚLTIMA tentação de Cristo, A. Martin Scorsese. Intérprete: Barbara Hershey; Willem Dafoe. Roteiro: Nikos Kazantzakis; Paul Schrader. Produção: Universal Studios. Estados Unidos: United International Pictures, 1988. Youtube.

VEIGA, Edison. **O mistério sobre quem realmente foi Maria Madalena**. 2018. Disponível em: www.bbc.com/portuguese/geral-43381775. Acesso em: 25 jul. 2020.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **A presença do antigo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.]

_____. Mnemosyne Atlas 79. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079

WIND, Edgar; ANTAL, Frederick. The maenad under the cross. **Engramma**, Veneza, n. 132, jan. 2016. Disponível em: www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2712. Acesso em: 23 jun. 2020.

WOMEN’S MEDIA CENTER. **The status of women in the U.S. media 2019**. Disponível em: tools.womensmediacenter.com/page/-/WMCStatusofWomeninUSMedia2019.pdf

Referências Imagéticas

AMAZON. Ninfas do ano, **fotografia da revista erótica Nymphs**. Disponível em: www.amazon.com/dp/B07KWZFGZ8/ref=rdr_kindle_ext_tmb

ARTS and culture. Francesco Hayez, **Mary Magdalene como eremita**, 1833. Disponível em: artsandculture.google.com/asset/mary-magdalene-as-a-hermit/tQGE4jL72ze3Og?hl=pt-BR

ART STATION. Moe Balinger, **Ritual**, [2014?]. Disponível em: www.artstation.com/artwork/2q9yJ

ARTSY. Franz Seraph Lenbach, **Voluptas**, 1897. Disponível em: www.artsy.net/artwork/franz-seraph-von-lenbach-voluptas

_____. Miles Aldridge, **Imaculada número 5**, 2007. Disponível em: www.artsy.net/artwork/miles-aldridge-immaculee-number-5

BBC. Peça de teatro **Evangelho segundo Jesus Cristo**, 2004. Disponível em: www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2004/09/040914_teatroportugalas.shtml

BEHANCE. Alexandria Huntington, **Carta de Tarô**, [201-?]. Disponível em: www.behance.net/XiaHunt

CAROL SAIDEN wordpress. **Lendas Brasileiras - Iara**, Carol Saiden, 2010. Disponível em: carolsaiden.wordpress.com/2012/04/05/lendas-brasileiras-iara/

CLUBE DO TARÔ. Robert Place, **A Papisa no Tarô dos Santos**, [20--?]. Fonte:, 2020. Disponível em: www.clubedotaro.com.br/site/75-Santos-do-Dia--mai-ago.asp

COLLECTION ITEMS. **Detalhe de The Rutland Psalter**, 1260. Disponível em: www.bl.uk/collection-items/the-rutland-psalter

CONTRADITORIUM. [autoria desconhecida] **Guerreiras Amazonas do Reino de Dohomey** (Benin, África) 1870. Disponível em: contraditorium.com/2018/02/18

CULTURE CHEESE MAG. [autoria desconhecida], **Santa Brígida**, [s.d.]. Fonte:, 2015. Disponível em: culturecheesemag.com/cheese-bites/dairy-and-religion

DEVIANT ART. Cynthia Sheppard, **Athena**, 2014. Disponível em: www.deviantart.com/sheppardarts/art/Athena-459564255

_____. JessBeans, **Deusa Brigid**, 2006. Disponível em: www.deviantart.com/jessibean/art/Brigid-44651796

DZINE GALLERY. Austin Forbord, **Ninfa aquática**, 2019. Disponível em: www.dzinegallery.com/austin-forbord

ELLA GURU ART. Ella Guru, **Maria Madalena**, [2014]. Disponível em: ellaguruart.com/?page_id=291

ENGRAMA. Joshua Reynolds, **Crucificação**, desenho, 1752; **Bacante**, detalhe de um relevo neo-ático. Disponível em: www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2712

_____. Warburg, **Prancha 79 do Atlas Mnemosyne**. Disponível em: www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079

ESCAMANDRO, [Autoria desconhecida], [s.d.]. Disponível em: escamandro.files.wordpress.com/2015/03/inanna-dumuzi.jpg

ESCOLA EDUCAÇÃO. [autoria desconhecida], **Deusa Ártemis** [20-?]. 2020. Disponível em: escolaeducacao.com.br/deusa-artemis/

FACEBOOK. Imagem de divulgação da macrossérie **Jezabel**, 2019. Disponível em: www.facebook.com/recordtvoficial/posts/2319117034836626/

GLAMOURAMA UOL. Pool Paolini; Marianela Pirelli, **Madalena em “Barbie, a Religião Plástica”** 2014. Disponível em: glamurama.uol.com.br/barbie-e-ken-ganham-versoes-religiosas-em-exposicao-de-arte/#7

HOUSE OF MARIA. Maria Magdalena Oosthuizen, **Meu consolador**, [20-?]. Disponível em: www.houseofmaria.co.za/collections

IMAGENS BAHIA. Imagem em gesso de **Pomba Gira das Rosas**. Disponível em: www.imagensbahia.com.br/rosas-pomba-gira-das-20cm

IMDB. Cartaz do filme **Aquaman**, 2018. Disponível em: www.imdb.com/title/tt1477834/?ref_=ttmi_tt

_____. Cena do filme **Azul é a cor mais quente**, 2013. Disponível em: www.imdb.com/title/tt2278871/mediaviewer/rm2786516480?ref_=ttmi_mi_all_sf_7

INPRNT. Christy Tortland. **Deusa da Lua**, 2018. Disponível em: www.inprnt.com/gallery/christytortland/goddess-of-the-moon.

INSTAGRAM. **Editorial de moda**, fotografia de A.J Hamilton, [20--?]. Disponível em: www.instagram.com/p/CA_TZv3BoLk/

_____. M. Imagem de divulgação da **série María Magdalena**. Fonte: Disponível em: www.instagram.com/p/Bu_b0_fh98M/

JO JAYSON. Jo Jayson, **Inanna estrela do céu e da Terra**, 2015. Disponível em: www.jojayson.com/expressions-of-the-sacred-feminine/

JOURNEYING TO THE GODDESS. [autoria desconhecida], **Ilustração de Ishtar**, [s.d.]. Fonte:, 2012. Disponível em: journeyingtothegoddess.wordpress.com/tag/tammuz/

JUSTLIA. Fotografia da **Mulher Maravilha** no filme Liga da Justiça, 2016. Disponível em: www.justlia.com.br/2016/07/trailers-cenas-e-fatos-mulher-maravilha-e-liga-da-justica/

KOH VARILLA GUILD. Anna Koh Varilla; Jeffrey H. Varilla. **Maria Magdalena** (série santos), 2013. Disponível em: www.kohvarillaguild.com/GalleryMain.asp?GalleryID=136931&AKey=C7V2F6SC

LADARIA. [Autoria desconhecida] **Hermafrodita**, detalhe do pergaminho Ripley, 1570. Disponível em: ladaria.livejournal.com/461283.html

LÁGRIMAS dos deuses que não somos. [autoria desconhecida], **Ilustração de Iansã**, [s.d.]. Disponível em: ladodequaso.blogspot.com/2016/01/iansa-derrama-seus-raios.html?m=1

LOUVRE. Cousin Jean the Elder, **Eva primeira Pandora**, 1550. Disponível em: www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/eva-prima-pandora

MET MUSEUM. Giovanni Francesco Rustici, **Santa Maria Madalena Penitente**, [16-?]. Disponível em: www.metmuseum.org/art/collection/search/193236

NATIONAL GALLERY OF ART. Hendrick Goltzius, **A queda do homem**, 1616. Disponível em: www.nga.gov/collection/art-object-page.95659.html

NATIONAL GALLERY. Ticiano. Diana na obra **Morte de Actaeon**, 1559. Disponível em: www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-the-death-of-actaeon

NATIONAL Library of Wales, [autoria desconhecida]. **Diana e seu cão de caça**, 1720. artuk.org/discover/artworks/search/collection:llyfrgell-genedlaethol-cymru-the-national-library-of-wales-1624/page/60/view_as/grid/sort_by/date_earliest/order/asc#artwork-undefined

NOCLOO. Virgil Finlay, **Ilustração do livro *The Ship of Ishtar***, 1949. Disponível em: www.nocloo.com/virgil-finlay-the-ship-of-ishtar-1949/#!

PABLO TORRECILLA. Pablo Torrecilla, **Subida aos céus de Remédios, a bela**, 2007. Disponível em: <https://www.pablotorrecilla.com/el-libro-de-las-hojas-muertas/>

PINTEREST. Alfredo Baruffi, **L'acqua**, 1901. Disponível em: www.pinterest.de/pin/413909022008318744/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. [autoria desconhecida], **Cabocla Jupira** [20-?]. Disponível em: br.pinterest.com/pin/620933867350513550/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. [autoria desconhecida], **Estátua de Maria Madalena** [s.d.]. 2020. Disponível em: br.pinterest.com/pin/307933693274912323/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. [autoria desconhecida], Ilustração de **Lilith em carta de Tarô**, [s.d.]. Disponível em: br.pinterest.com/pin/17451517295516934/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. [autoria desconhecida], **Provável fotografia de moda**, [s.d.]. Disponível em: br.pinterest.com/pin/413909021995062239/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. [autoria desconhecida], **Santa Maria Madalena bizantina** [s.d.] Disponível em: br.pinterest.com/pin/413909022008330102/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. Frederic Monenard, **Maria Madalena pregando em Marselha**, [s.d.]. Disponível em: https://www.pinterest.co.uk/pin/311029918013896291/?nic_v2=1aIUXqGA4

_____. Niccolò Dell'Arca, **Lamentação sobre o Cristo morto**, 1480. Disponível em: br.pinterest.com/

POSTER LOUNGE. Elena Dudina, **Air Dress**, [s.d.]. Disponível em: www.posterlounge.co.uk/artists/elena-dudina/

PÚBLICO. Caravaggio, **Maria Madalena em êxtase**, 1606. Disponível em: www.publico.pt/2014/10/26/culturaipilon/noticia/e-esta-a-verdadeira-maria-madalena-em-ex-tase-de-caravaggio-1674191

RAT AND RAVEN. [autoria desconhecida], **Contorções em um ataque histérico**, 1881. Disponível em: ratandraven.net/2016/05/02/ataque-demoniaque-a-gallery/

SAÍDA DE EMERGÊNCIA. Capa do livro **A Paixão de Maria Madalena**, 2015. Disponível em: www.saidadeemergencia.com/produto/a-paixao-de-maria-madalena/

SIMPATIAS PODEROSAS. [autoria desconhecida] **Pomba Gira** [20-?]. Disponível em: www.simpatiaspoderosas.info/simpatia-pomba-gira-do-cabare/

TUMBLR. Carlo Saraceni, **Santa Maria Madalena**, [1613]. Disponível em: books0977.tumblr.com/image/78406143567

UNIONE ART. James C. Lewis, **Orixá Oxum**, 2013. Disponível em: www.unione.art.br/noticia/905/serie-fotografica-retrata-orixas-do-candomble-em-imagens-impressionantes

WARBURG CHAA UNICAMP, 2020. Domenico Ghirlandaio, **Nascimento de São João Batista**, 1486 - 1490. Disponível em: warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922

WATT PAD. [autoria desconhecida], **Fotomontagem**, 20-?. Disponível em: www.wattpad.com/797303946-lycan-queen-la-guerra-por-el-trono-editando-31

WIKIMEDIA COMMONS. Annibale Carracci, **Hera e Zeus**, 1597. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Jupiter_et_Junon_2_by_Annibale_Carracci.jpg

_____. Fritz Schwimbeck, **My Dream my Bad Dream**, 1915. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Fritz_Schwimbeck_-_My_Dream,_My_Bad_Dream._1915.jpg

_____. Jules Lefebvre, **Maria Madalena na caverna**, 1876. Fonte:, 2019. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Magdalene_In_The_Cave.jpg

_____. Pompeo Batoni, **Paz e guerra**, 1776. Disponível em:
commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_Batoni_-_Peace_and_War,_1776.jpg

WIKIPEDIA. **Athena Parthenos**, Cópia do Museu Nacional Romano, [I a.C.]. Disponível em:
pt.wikipedia.org/wiki/Atena_Parthenos#/media/Ficheiro:Athena_Parthenos_Altemps_Inv8622.jpg

_____. Georges de La Tour, **Madalena e a chama**, [164-]. Disponível em:
pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Georges_de_La_Tour_-_Magdalen_of_Night_Light_-_WGA12337.jpg

_____. Lorenzo Bernini, **Beata Ludovica Albertoni**, 1671-1674. Disponível em:
pt.wikipedia.org/wiki/Beata_Ludovica_Albertoni

_____. Louis-Jean-François Lagrenée, **Marte e Vênus**; uma alegoria da paz, 1770. Disponível em: en.wikipedia.org/wiki/Louis-Jean-Fran%C3%A7ois_Lagren%C3%A9e

_____. Peter Paul Rubens, **Marte e Reia**, 1617. Disponível em:
en.wikipedia.org/wiki/Mars_and_Rhea_Silvia

_____. Sandro Botticelli, **O nascimento de Vênus**, 1484-1486. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus

_____. Ticiano, **Madalena penitente**, 1565. Disponível em:
[pt.wikipedia.org/wiki/Madalena_Penitente_\(Ticiano,_1565\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Madalena_Penitente_(Ticiano,_1565))

XENA A PRINCESA GUERREIRA. **Gabrielle como Bacante**. Disponível em:
www.youtube.com/watch?v=kFqWoz6meC4&t=96s

YOUTUBE. Abertura da novela **Jezabel**. Disponível em:
www.youtube.com/watch?reload=9&v=sQ36FRifjnM