

**MEDIANDO AUSÊNCIA E EFETUANDO ESPIRITUALIDADE: PRESENÇA,  
IMAGENS E A IMAGINAÇÃO CRISTÃ<sup>1</sup>*****MEDIANDO AUSENCIA Y EFECTUANDO ESPIRITUALIDAD: PRESENCIA,  
IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN CRISTIANA******MEDIATING ABSENCE – EFFECTING SPIRITUAL PRESENCE: PICTURES AND  
THE CHRISTIAN IMAGINATION***Birgit MEYER<sup>2</sup>Tradutora: Lília Melo Vaz FONTINELLE<sup>3</sup>  
e-mail: liliafontinelle@gmail.comTradutor: Miguel Jacob de Freitas FILHO<sup>4</sup>  
e-mail: mjacff@gmail.com**Como referenciar este artigo:**

MEYER, B. Mediando Ausência e Efetuando Espiritualidade: Presença, Imagens e a Imaginação Cristã. **Rev. Cadernos de Campo**, Araraquara, v. 24, n. esp. 1, e024013. e-ISSN: 2359-2419. DOI: <https://doi.org/10.47284/cdc.v24iesp.1.19290>



| Submetido em: 15/03/2024  
| Revisões requeridas em: 03/05/2024  
| Aprovado em: 02/04/2024  
| Publicado em: 30/09/2024

---

**Editores:** Profa. Dra. Maria Teresa Miceli Kerbauy  
Prof. Me. Thaís Cristina Caetano de Souza  
Prof. Me. Danielle Barreto Lima  
Prof. Me. Lucas Barbosa de Santana

<sup>1</sup> Meyer, Birgit. *Mediating Absence—: Effecting Spiritual Presence Pictures and the Christian Imagination*. *Social Research*, 78:4 (2011), 1029-1056. © 2011 The New School. Reprinted with permission of Johns Hopkins University Press.

<sup>2</sup> Birgit Meyer é professora de Antropologia Cultural na VU University Amsterdam e uma das editoras de *Material Religion*.

<sup>3</sup> Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina – PI – Brasil. Mestranda em Antropologia pela Universidade Federal do Piauí.

<sup>4</sup> Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina – PI – Brasil. Mestrando em Antropologia pela Universidade Federal do Piauí.

As imagens pressupõem sempre a crença, e ainda hoje a crença necessária do nosso olhar.

— Hans Belting (1994)

A ascensão da “cultura visual” como campo multidisciplinar de estudo nos últimos 20 anos ou mais sinaliza uma preocupação premente para compreender melhor a relação entre os seres humanos e as imagens. Desde o início, o “poder das imagens” sobre os seus espectadores têm sido o tema norteador neste campo, levantando questões sobre a lógica da animação por meio da qual esses últimos se prendem aos primeiros (Freedberg, 1989; Gell, 1998). Questionar uma relação tida como certa entre imagens e observadores, em que tais controlam os primeiros por meio do olhar implicou um repensar profundo da visão e da sua relação com outros sentidos. Trabalhos recentes no campo da "cultura visual" foram além de considerar o ocularcentrismo moderno pelo seu valor nominal. Adotando uma abordagem sensorial mais ampla, a materialidade das imagens, a sua presença tangível e a sua capacidade de envolver os sentidos e tocar o observador – foi reconhecida.

As imagens são ao mesmo tempo, presenças materiais e produtos da imaginação. Para sublinhar este duplo aspecto, W. J. T. Mitchell traça a esclarecedora distinção entre imagem, "o que pode ser retirado da foto", e foto, "a imagem mais o suporte; é a aparência da imagem imaterial num meio material" (Mitchell, 2005, p. 85; ver também Mitchell, 2008, p. 16-18). Essa distinção chama a nossa atenção para a exploração da relação circular entre imagens mentais internas e as suas imagens por vezes esmagadoras manifestações pictóricas que falam não apenas ao sentido da visão, mas também envolvem audição, tato, olfato e paladar. Existe uma lacuna intrigante entre a presença deslumbrante de imagens, cada vez mais aprimorada por meio de tecnologias digitais de reprodução, e nossa compreensão de sua origem, mensagem e papel social. Apanhados numa mistura de fascínio e desconfiança em relação às imagens, questionamo-nos, como Mitchell (2005) colocou provocativamente, "o que querem as imagens?"

Dotar as imagens de uma vontade, e até mesmo de vida e amor, a questão de Mitchell desafia a conhecida narrativa teleológica, segundo a qual a humanidade se emancipou da devoção às imagens, relíquias e objetos poderosos no curso da Reforma Protestante, do Iluminismo e da ascensão da sociedade moderna. Como parte integrante desse desenvolvimento, a história da arte, como salientou Hans Belting em *Likeness and Presence. Uma História da Imagem Antes da Era da Arte* (1994) surgiu como uma disciplina que

reenquadrou esses objetos sob a bandeira da estética, implicando um foco central no gênio artístico. (O original alemão foi publicado em 1990 com o título muito mais claro *Bild und Kult* [Imagem e Culto]) Como guardião de imagens originárias de um tempo anterior à "era da arte" - de facto, o passado religioso europeu – a história da arte os domesticou. Separadas da sua inserção original num mundo de experiência vivida, as imagens que antes funcionavam como corpos animados num cenário cristão medieval tornaram-se agora peças de arte com o seu próprio modo de apelo por meio de registros de beleza artística. Colocar quadros em museus de arte e reformulá-los como “belas artes” implicava não apenas uma nova fase na “vida social” dessas coisas: elas estavam agora sendo exibidas como obras-primas únicas que induziam prazer estético em seus espectadores (Appadurai, 1988). Também implicou uma separação nítida entre arte e estética, por um lado, e religião, por outro. Como consequência, as fotos foram apreciadas e interrogadas por suas qualidades estéticas e pela genialidade de seus criadores, enquanto a questão do seu poder e agência, bem como questões filosóficas mais amplas relativas à constituição da relação entre pessoas e imagens e o papel da religião, tendiam a ser marginalizadas, embora na história da arte dominante até, pelo menos, o final da década de 1980.

A viagem “pictórica” ou “icônica” nasceu de uma forte insatisfação com este estado da arte, sublinhando a necessidade de reinventar a história da arte por intermédio de uma reflexão crítica sobre as condições do seu estabelecimento e a postura conceitual em relação às imagens que se seguiu. Aqueles que defendem o estudo da "cultura visual" enfatizam a necessidade de reconhecer as práticas pictóricas reais tanto na esfera dos museus de arte – quanto em ambientes populares da vida cotidiana: incluindo filmes, notícias ou anúncios. É o reconhecimento de que as práticas pictóricas reais divergem das teorias convencionais sobre imagens – e objetos em geral – que insistem em uma relação hierárquica entre os observadores e os objetos de seu olhar. A obra de arte estética que induziu prazer no observador desinteressado se opôs ao escândalo do "fetichismo" que, embora feito por mãos humanas, era adorado pelas pessoas para atingir determinados fins. A crítica da narrativa teleológica – da qual surgiu a história da arte à luz da presença impressionante e do apelo das imagens em nosso tempo – abriu um espaço intelectual emocionante. O envolvimento de estudiosos de diferentes disciplinas, como história da arte, literatura, estudos de mídia, estudos de cinema, estudos religiosos e antropologia, viu o surgimento de um fórum para uma conversa ampla que atravessa distinções problemáticas entre “nós” e “eles”. " aqui" e "lá" e o estudo da arte/estética e da religião.

Como antropóloga que trabalha em Gana há cerca de 20 anos (sendo Gana o “lar” da noção de “fetiche” tal como surgiu no século XV no intercâmbio entre comerciantes ocidentais e africanos), estou intrigado com a pergunta de Mitchell (Latour, 2011; Pietz, 1985; 1988). Ela encapsula um desafio radical às ideias convencionais sobre as relações homem-imagem modernas, segundo as quais os seres humanos são agentes que exercem controle sobre imagens e objetos em geral. À luz deste desafio e da sugestão de uma inversão na relação de poder entre pessoas e imagens, a possibilidade de estabelecer uma distinção entre pessoas modernas e aqueles que adoram “totens”, “ídeos” e “fetiches” é destruída. Em outras palavras, da perspectiva do estudo crítico da “cultura visual”, tais conceitos não podem mais servir para sustentar reivindicações de supremacia moderna, descartando o comportamento e as atitudes associadas a eles como uma questão de nosso “passado religioso”, um sintoma de um distúrbio psicológico (como na ideia de Freud sobre semelhanças entre primitivos e neuróticos), ou um exemplo de “falsa consciência” (como na noção marxista de fetichismo da mercadoria).

As pessoas parecem cair facilmente no feitiço das imagens, envolvendo-as por meio de uma lógica de animação. Compreender como funciona esta lógica, como explicar a “atração das imagens”, é uma das principais preocupações no estudo da “cultura visual” (Morgan, 2007). A questão aqui não é uma simples inversão – que implicaria um conceito de imagens como “agentes” intrinsecamente animados, semelhantes aos humanos, como uma leitura superficial da pergunta de Mitchell poderia sugerir. Reconhecer-nos no espelho de termos como “totem”, “fetiche” ou “ídolo”, que atribuem agência e poder às coisas e que foram mobilizados para apoiar as reivindicações de superioridade ocidentais em relação ao Outro presumivelmente irracional e animista, é uma revelação reveladora. No entanto, simplesmente recuperar tais termos para a nossa análise é problemático, porque eles são baseados em uma visão depreciativa que os descarta como exemplos de “má objetividade”, o que é, embora implicitamente, contrastado com uma compreensão adequada e racional da relação humano-objeto (e imagem) (Mitchell, 2005, p. 188). O que está em jogo é a nossa compreensão desta própria relação.

A questão central aqui é equilibrar o universal e o particular. Em suma, considero que a inclinação para exteriorizar a imaginação interior através de imagens é uma característica da nossa humanidade partilhada (Belting, 2001). Como as imagens derivam da imaginação humana, elas possuem características humanas. Aqui, na minha opinião, está a raiz da animação. Contudo, a imaginação humana não é “livre” e as imagens com as quais as pessoas se envolvem geralmente não são, para parafrasear Marx, da sua própria autoria. As imagens são poderosas não apenas em virtude da animação, mas sendo aproveitados em estruturas de poder

político-social. O que é necessário é o desenvolvimento de uma estrutura analítica que nos ajude a compreender os mecanismos específicos de animação e encantamento através dos quais as imagens são investidas de poder através de práticas de relacionamento com elas em ambientes específicos. O poder das imagens, por outras palavras, não pode ser compreendido focando-se apenas nas imagens, mas precisa de se basear numa abordagem relacional e contextual que investigue a constituição das relações humano-imagem através de políticas mais amplas de representação, modos de governança, e práticas de animação em momentos e locais específicos.

Até agora, o foco principal dos principais trabalhos no estudo da “cultura visual” tem sido o mundo ocidental. Como antropóloga, defendo uma perspectiva mais ampla que “globalize” completamente o campo. Não se trata simplesmente de trazer materiais de outras culturas distantes, mostrando como “eles” lidam com imagens. Uma grande parte da investigação antropológica concentra-se em “zonas fronteiriças” históricas e contemporâneas reais, tais como o já mencionado cenário histórico da costa da África Ocidental, onde surgiu a noção de “fetiche” (Keane, 2007). O foco nessas zonas é frutífero para um estudo crítico da “modernidade” em geral e das relações entre a imagem humana e o humano em particular. Caso contrário, as compreensões e atitudes implícitas por parte dos atores ocidentais são trazidas à tona em contestações sobre, por exemplo, o valor e a utilização de imagens ou, mais genericamente, de coisas. Importante aqui é a dimensão da religião em geral e do cristianismo em particular. Agentes da globalização *avant la lettre*, os missionários ocidentais foram atores-chave nessas zonas fronteiriças. Para muitas pessoas locais, as primeiras imagens ocidentais que encontraram foram cristãs. Os missionários organizaram a circulação de imagens nos seus campos missionários, conferindo-lhes valor, contrastando-as com “fetiches” e “ídolos”, implantando práticas devocionais e dando origem a diversas contestações (também entre missões protestantes e católicas).

Assim, uma vez que adotamos uma perspectiva mais ampla e global, a importância do Cristianismo (como uma religião mundial com a sua própria lógica universalizante) na difusão e formação de práticas pictóricas torna-se aparente. Esta difusão implica confrontos com práticas pictóricas implementadas noutras “religiões mundiais” e tradições religiosas locais, em cujo contexto os termos tais como o “fetichismo” e a “adoração de ídolos” serviram para rejeitar tais práticas em favor das práticas cristãs. Estudar a circulação global de imagens cristãs, argumenta este ensaio, não só produz estudos de caso ricos e perspicazes de práticas pictóricas específicas e dinâmicas de mudança no decurso da sua circulação e transição para novos ambientes, mas também é importante a nível conceitual. Se a clivagem entre as práticas

pictóricas reais e os modos estabelecidos de teorização de imagens é o que move e abala o estudo da “cultura visual”, precisamos levar em conta o papel do cristianismo, e da religião em geral, como principal organizador, se não animador, das relações homem-imagem. Ao examinar o papel das imagens na imaginação cristã numa perspectiva histórica e ao oferecer um breve esboço da circulação do Sagrado Coração de Jesus e da sua implantação em Gana, quero, neste ensaio, enfatizar o papel duradouro e globalizador da religião Cristã na formação de práticas pictóricas na vida cotidiana.

### **Imagens na imaginação cristã**

O que me impressiona no que diz respeito às atitudes em relação às imagens em ambientes ocidentais seculares, até agora o principal ponto de referência teórico e foco da investigação sobre a "cultura visual" - não é apenas a ideia provocativa de que os seres humanos respondem às exigências das imagens, como postulado por pergunta de Mitchell, mas, sobretudo, o sentimento de perplexidade que ela acarreta. Num cenário caracterizado como secular, parece ser difícil aceitar o poder aparentemente incessante, por assim dizer "mágico", das imagens, bem como dos regimes dentro dos quais elas operam nos níveis do bom senso e da erudição. Quem sabe o que as imagens “querem” e como lidar com elas? Como saber? Como poderia ser uma teoria crítica das imagens animadas que não se apoiasse na ficção, agora desconstruída, das do sujeito moderno, com a sua ideia demasiado simplista de uma hierarquia que coloca as pessoas acima das imagens?

Uma forma de abordar estas questões, proponho, é reconhecer que as atitudes em relação às imagens em ambientes ocidentais seculares devem-se a repertórios cristãos de longa data que merecem muito mais atenção acadêmica do que receberam até agora. Sociedades ocidentais contemporâneas herdaram uma postura ambivalente em relação às imagens, uma mistura de amor e ódio, que remonta pelo menos às “guerras de imagens” dentro do Cristianismo no contexto da Reforma Protestante e dos ataques protestantes à parafernália católica, apropriadamente caracterizados como “confronto de ícones” por Bruno Latour (2002), e ainda mais atrás na Idade Média. Filmes populares, novelas e anúncios, em particular, fazem uso prolífico de repertórios pictóricos cristãos. Uma vez alertado para a presença de imagens na arena pública, só podemos ficar impressionados com a frequência do aparecimento de imagens com motivos cristãos, especialmente Jesus. Mas também no nível mais profundo das atitudes em relação às imagens não é difícil encontrar ecos de formas anteriores de piedade e admiração devocional, bem como, é claro, de inclinações iconoclastas.

Portanto, em vez de considerar pelo valor nominal uma ruptura nas atitudes ocidentais em relação às imagens nas consequências da Reforma Protestante, do Iluminismo e da ascensão de um domínio separado da arte e da estética, é importante questionar a suposição de um desenvolvimento unilinear de imagens poderosas para obras de arte, de uma atitude devocional para uma atitude estética desinteressada, que sustenta as narrativas teleológicas modernistas. Tal narrativa baseia-se na ideia de secularização, segundo a qual o papel público e a importância da religião declinam. Embora seja verdade que com a ascensão da religião como categoria moderna ela se tornou sujeita à interiorização, uma questão de crença e um domínio para a construção de significado, é problemático assumir que a religião desapareceu da esfera pública no início do século XXI. Não podemos deixar de notar que a religião ainda está muito viva, numa ampla gama de formas, incluindo práticas devocionais dentro de organizações religiosas, a mobilização de preocupações político-religiosas, buscas mais individualizadas de espiritualidade (Nova Era), ou na cultura popular. O “passado religioso” está presente no domínio público de inúmeras maneiras que não podem ser contidas pela noção simplista de declínio, apesar dos processos de desigrejamento.

No que diz respeito à nossa compreensão das imagens, é importante reconhecer as raízes religiosas de longa data das práticas pictóricas contemporâneas. Contudo, isto parece ser mais fácil de dizer do que fazer, no entanto, já que arte e religião ocupam domínios diferentes. A religião dificilmente é um tema relevante na história da arte (Elkins e Morgan, 2009). Operando no âmbito de uma imaginação religiosa mais ampla que informa a sua produção e utilização, as imagens também condensam e transmitem esta imaginação - mesmo de forma implícita e imperfeita - muito depois de os mundos ideacionais dos quais nasceram terem desmoronado. Na verdade, como observou Hans Belting: “Os conceitos de crença sobrevivem em conceitos pictóricos, e as práticas pictóricas começaram uma vez como práticas de crença” (2006, p. 7; tradução do autor), a questão é que, para compreender as complexidades do envolvimento contemporâneo com as imagens, é necessário afastar-se da sua inserção num mundo de experiências vividas e dos discursos e debates sobre eles (incluindo, claro, a mobilização contínua de termos como “ídolo” e “fetiche”) dentro das tradições cristã-católica e protestante. Embora Belting aponte para as raízes cristãs que sobrevivem nas imagens (e nas nossas atitudes em relação a elas), gostaria de sublinhar que ainda hoje o Cristianismo, e outras religiões, organizam e moldam em grande medida as práticas pictóricas de uma forma direta, tanto no Ocidente supostamente secular e além.

A minha abordagem às imagens cristãs baseia-se numa compreensão da religião como mediação que requer necessariamente meios de comunicação (De Vries, 2001; Meyer, 2008, 2010a). Em vez de tomar o divino como auto-revelador – como afirmado, especialmente, nas ideias protestantes sobre Deus como o totalmente Outro – meu foco como estudioso é como a mediação religiosa é capaz de transmitir aos praticantes religiosos, de maneira persuasiva, uma sensação de ser, em contato com o divino ou transcendental. Os meios de comunicação social, aqui, são entendidos num sentido amplo que ultrapassa uma definição restrita em termos de meios de comunicação de massa. Autorizados como transportadores adequados do divino dentro de um regime religioso (como por exemplo a Igreja Cristã medieval), os meios de comunicação social fazem a imaginação religiosa materializar-se no mundo através de coisas, corpos, textos, sons e imagens. Imaginando um “além” que exige um modo especial de acesso, a própria religião pode muito bem ser caracterizada como um “meio de ausência” que torna presente o que não está “lá” (Weibel, 2011: 33). Agindo como “mediadores que moldam o conteúdo que transmitem”, em vez de meramente agirem como ferramentas de transmissão ou “intermediários”, os meios de comunicação são as formas através das quais a religião é importante e acontece (Latour, 2005, p. 39-40). Utilizo a forma não em oposição ao conteúdo, mas como condição necessária para expressá-lo, bem como a modalidade de repetição. Na verdade, a religião é definida por estruturas de repetição que requerem formas particulares (Meyer, 2010b; Groys, 2011, p. 25). Para sublinhar os canais multissensoriais através dos quais estas formas abordam e moldam assuntos religiosos, cunhei o termo “formas sensoriais” e “presente” de uma forma comum podem ser experimentados - repetidamente - como disponíveis e acessíveis. Evoluindo em torno de formas sensoriais, as religiões implicam as suas próprias modalidades de faz-de-conta que produzem crença.

As imagens operam dentro de formas sensoriais que medeiam a imaginação cristã e moldam a crença de maneiras particulares (como também sugerido pela citação de Belting usada como lema deste ensaio, 2006, p. 176, tradução do autor). Em vez de terem poder e agência intrínsecos, as pessoas aprendem a abordar, valorizar, tratar e olhar para as imagens de formas específicas, resultando num processo de animação através do qual as imagens podem (ou não) impressionar os seus espectadores. As religiões, no meu entender, implicam regimes bastante explícitos, e, portanto, observáveis, que estipulam a natureza e o status das imagens, estabelecem modos de controle e uso adequado das imagens, determinam o que esperar delas e organizam práticas de abordagem delas, incluindo a devoção - atos nacionais de olhar (Morgan, 1998). Aqui é importante levar em conta o cenário socioespacial em que as imagens são

colocadas ao lado de outras parafernalias dentro de estruturas arquitetônicas. Tomadas como um todo, as imagens e o seu entorno têm um apelo multissensorial, invocando sensibilidades particulares entre os crentes (James, 2004).

Não obstante, o Segundo Mandamento, desde o século VI o Cristianismo desenvolveu uma atitude positiva, embora continuamente contestada, em relação às imagens como capazes de tornar a divindade presente no mundo. Como Belting apontou em *Das Echte Bild* (“a imagem verdadeira/autêntica”), as imagens religiosas, incluindo as de Jesus, são meios de comunicação que representam um corpo ausente: “Onde o corpo está ausente, a imagem toma o seu lugar” (Belting, 2007, p. 67; tradução do autor). Nesta perspectiva, as imagens e outros meios (por exemplo, relíquias) são indispensáveis para expressar, na verdade, materializar a imaginação religiosa e as suas imagens mentais internas, mas ainda assim estão ao mesmo tempo investidos de inseguranças e ansiedades sobre a sua capacidade de representar de forma verdadeira e verdadeira.

Como explica Belting, tomar o corpo de Jesus como meio de presença divina, “o Verbo que se torna carne”, era a característica distintiva do Cristianismo, em contraste com o Judaísmo e o Islão, que enfatizavam o meio de escrita (ainda assim, seria um erro presumir que não há espaço para imagens nessas religiões). Compreendendo, e eventualmente retratando, Jesus como a encarnação do Verbo, o Cristianismo voltou do texto para o corpo e sua representação pictórica. Tornar visível o que está ausente por meio da pintura. As imagens de Jesus implicam um paradoxo de presença e ausência concomitantes, da mão humana e da revelação divina, da vida e da sua mediação. Esta não é apenas uma questão de como relacionar a materialidade da imagem com a principal impossibilidade de representar o divino através da mão humana. Uma vez que as imagens de Jesus retratam e ocultam (apenas substituindo o seu corpo ausente), agindo como um “véu do invisível” (Krüger, 1997), elas invocam a questão da verdade. Como saber se uma imagem de Jesus é uma representação verdadeira ou um mero engano? Se não for apenas o rosto, mas também um véu ou máscara, o que uma imagem de Jesus mostra e esconde? Como é autorizada a autenticidade da imagem e com que fundamento?

Embora as contestações sobre o estatuto das imagens como meios de comunicação que cristalizam a imaginação cristã em um processo complexo de revelar e ocultar tenham sempre permeado as práticas devocionais pictóricas, essas críticas ganharam novo impulso no contexto da Reforma Protestante (Kruse, 2003). No entanto, é importante considerar que, apesar dos ataques iconoclastas, as imagens mantiveram relevância dentro do protestantismo. Perturbado pela destruição violenta de quadros por camponeses revoltados, Lutero destacou a importância

de uma imaginação religiosa pura e interior, que deveria ser purificada por Deus. Em vez de defender a abolição das imagens, Lutero propôs uma nova postura em relação a elas. As imagens deveriam ser subordinadas à Palavra, reduzindo-se a ilustrações e sinais (Belting, 2007, p. 162-167). Um exemplo claro dessa atitude tipicamente protestante é a popular litografia do "Caminho Largo e Estreito", que combina imagens e citações bíblicas através das quais o significado das primeiras pode ser compreendido (Meyer, 1999, cap. 2). Nesse contexto, o mundo, tal como aparece, é confuso e necessita do texto bíblico para ser interpretado, fazendo das imagens sinais que requerem a compreensão dos textos. Essa abordagem semiótica das imagens, que as reduz à função de ilustrações e nega seu valor como presenças autônomas, é justamente a que está sujeita a críticas fundamentais nas pesquisas contemporâneas sobre "cultura visual".

Apesar destas transformações significativas relativamente ao papel e ao lugar das imagens na imaginação cristã, que implicaram uma redução das imagens a algum tipo de sinais e símbolos, as práticas pictóricas devocionais permaneceram importantes para os crentes cristãos. Católicos e protestantes até meados do século XX, inclusive no secular Norte da Europa. No nosso mundo contemporâneo, o imaginário religioso está a florescer à escala global desde o século XIX. As sociedades missionárias católicas e protestantes difundem imagens cristãs e os seus pontos de vista sobre atitudes adequadas e impróprias para com eles no decurso da evangelização. Há um processo de circulação e reciclagem deslumbrante de imagens cristãs em todo o mundo que foi aprimorado com o surgimento das tecnologias digitais de reprodução em massa. A relativa escassez de estudos sobre a difusão e circulação de imagens cristãs fora do Ocidente, até agora feitos principalmente por antropólogos (por exemplo, Napolitano, 2007; Spyer 2008, ambos sobre imagens de Jesus) não faz justiça à importância do Cristianismo como um recurso da cultura visual contemporânea. Quer queiramos ou não, o cristianismo, e a religião em geral, é um fator que, ainda, e provavelmente por muito tempo, molda mundos de experiências vividas em que as imagens, as práticas e debates que geram, têm uma forte presença positiva ou negativa.

### **Devoção pictórica**

Deixe-me ilustrar isto tomando como exemplo o Sagrado Coração de Jesus, um culto devocional católico que foi exportado para todo o mundo no decurso das ações missionárias, especialmente pelos Jesuítas. A pintura do Sagrado Coração de Jesus de Pompeo Batoni (1767), colocada na Igreja Jesuíta II Gesu em Roma, tornou-se o principal modelo pictórico em torno

do qual esta devoção se espalhou (Morgan, 2008, a publicar em 2012). Reciclado em inúmeras versões, circulou e ainda circula em impressos, cartazes e, recentemente, em sites devocionais e lojas online. As diferenças entre essas versões têm a ver com os gestos das mãos, a cor da roupa (também se vê frequentemente um vestido branco com manto vermelho ou verde) e a posição da cabeça (na pintura de Battoni, Jesus afasta ligeiramente a cabeça de quem vê, outras mostram uma perspectiva frontal) e o olhar (em alguns quadros Jesus envolve o observador num olhar penetrante, noutros contempla, olhando “através” do observador).

Remontando a uma longa tradição devocional mística em torno do coração de Jesus, o culto moderno do Sagrado Coração de Jesus deve muito à espiritualidade barroca. Este culto devocional em grande escala começou como parte de um projeto católico mais amplo de recapturar os crentes através de uma estética de persuasão altamente tangível e visceral, baseada na espetacular “cultura visual do barroco”. Puxando o manto e apontando para o coração, fixando o observador com um olhar penetrante (como pintado por Battoni) está fundamentado nas experiências visionárias de um encontro com Jesus pela freira francesa Margaret Mary Alacoque (1647-1690). Intensa oração e contemplação que gerou fortes sentimentos de encontro íntimo e corporal com Jesus, Alacoque o viu e experimentou como "o esposo divino da minha alma" (Morgan, no prelo, 2012, p. 2). A pintura de Battoni e as numerosas variações a que deu especialmente no século XIX, a visão de Alacoque falou à imaginação dos artistas católicos e isso deu origem a uma série de pinturas que retratam Jesus aparecendo aqui (por exemplo, Santa Margherita Maria Alacoque e *la devozi* um *al Sacro Cuore* de Rodolfo Morgari (1827-1907).

Como destacado por David Morgan, a conhecida imagem do Sagrado Coração, enraizada nas visões de Santa Margarida Maria Alacoque, representa o que ela “viu” e o que os crentes que seguem seus passos também são capazes de “ver”. Incorporada à prática religiosa cotidiana, a imagem se coloca no centro do envolvimento dos fiéis com Jesus: “uma imagem através da qual os devotos viam e eram vistos pelo seu Salvador” (Morgan, no prelo, 2012, p. 11). Morgan analisa a imagem como parte de uma prática religiosa mais ampla, que, embora tenha o olhar como ponto de partida, é profundamente visceral. Em outras palavras, Morgan argumenta que a prática religiosa molda os modos de ver, permitindo que os fiéis “vejam” o que não está visível de maneira convencional. Os crentes se envolvem com a imagem por meio de “atos de olhar” aprendidos (Morgan, 1998), ou seja, formas de interação com imagens religiosamente autorizadas e transmitidas, pelas quais a presença de Jesus e de Deus é experimentada. A imagem, portanto, torna-se o locus de um encontro espiritual, no qual a

presença do divino é realizada por meio de práticas de “piedade visual”, servindo como um meio que afeta e manifesta a presença divina.

Apesar de ter sido contestada desde o início dentro da Igreja Católica por aqueles que defendiam uma teologia mais racional, influenciada pelo Iluminismo e que desconfiava da centralidade das imagens devocionais (Morgan, 1998, p. 13), a devoção ao Sagrado Coração de Jesus manteve sua popularidade. Desde meados do século XIX, essa devoção se disseminou globalmente, com a pintura de Pompeo Batoni sendo tomada como representação canônica e produzindo uma variedade de formas derivadas. Ressaltar seu caráter popular, no entanto, não implica que a devoção tenha existido à margem da Igreja. No auge do Kulturkampf, em 1875, a Igreja Católica consagrou todos os católicos, e em 1899, o mundo inteiro, ao Sagrado Coração. A intensificação dessa devoção também se manifestou na nomeação de capelas, como a famosa *Basilique du Sacré Coeur*, em Paris (consagrada em 1891 e concluída em 1914), bem como em muitas outras igrejas ao redor do mundo católico. Essa devoção ainda é um dos principais exemplos de piedade católica popular em todo o mundo, mas também se tornou conhecida fora dos limites da Igreja Católica.

**Figura 1** – Imagens de Jesus em uma barraca em Acra (Foto: Birgit Meyer)



Gostaria de me voltar aqui para o Gana, local da minha investigação sobre as apropriações do cristianismo nas últimas duas décadas, onde o Sagrado Coração de Jesus também tocou terreno. Embora eu tenha me concentrado por muito tempo nas missões protestantes e nas igrejas africanas que delas surgiram (Meyer, 1999), bem como na ascensão do pentecostalismo, mais recentemente desenvolvi um forte interesse pela cultura material católica. Isto faz parte de um projeto maior de desenvolvimento de uma abordagem “material” em relação ao Cristianismo e à religião em geral (Meyer e Houtman, a publicar em 2012; Morgan, 2010). O próprio catolicismo teve uma longa história na área conhecida como Costa do Ouro e Costa dos Escravos (chamada Gana desde que a independência foi conquistada em 1957), apontando para a construção de entrepostos comerciais e bastiões militares desde o século XV. O proselitismo missionário católico voltado para as populações locais só começou no final do século XIX, no auge da devoção ao Sagrado Coração de Jesus na Europa. Embora ainda seja necessária uma investigação detalhada, é evidente que esta devoção foi trazida ao Gana por missionários católicos, muitos dos quais vieram do sul dos Países Baixos e tinham formação no catolicismo popular rural com a sua cultura religiosa visual bem desenvolvida. Nestes ambientes, a teologia acadêmica teve um impacto limitado. A experiência religiosa evoluiu dentro de uma prática devocional na qual as imagens eram centrais.

Neste cenário, a imagem do Sagrado Coração de Jesus foi colocada em muitas casas, funcionando como centro de orações diárias e refúgio em momentos de perigo (como por exemplo trovoadas). Vindo de áreas rurais onde prosperaram as práticas devocionais católicas populares, os missionários promoveram a cultura material católica com a qual cresceram nos campos missionários. Isto produziu uma variedade deslumbrante de formas materiais em torno da adoração dos santos. Esforçando-se para modernizar a Igreja, o Vaticano II (1962-1965) sublinhou a centralidade de Cristo, a fim de restringir este crescimento selvagem (o objetivo do Concílio Vaticano II era adaptar o catolicismo ao mundo moderno e abrir o diálogo ecumênico). Favorecendo a Aculturação, o conselho também estimulou a concepção de quadros e esculturas em consonância com as formas estético-culturais locais. No entanto, isso não pôs fim às formas anteriores de devoção, como a do Sagrado Coração de Jesus. Em Gana, várias capelas são dedicadas e contêm imagens e esculturas do Sagrado Coração.

Juntamente com minha colega Rhoda Woets, estou atualmente envolvido em uma pesquisa sobre as representações de Jesus em Acra, focando na devoção ao Sagrado Coração de Jesus tanto dentro quanto fora da Igreja Católica. A imagem e a devoção, longe de serem restritas ou controladas pela Igreja, circulam amplamente. Com a ajuda das tecnologias de

produção em massa, essa representação – em suas diversas versões – está fortemente presente na capital de Gana, onde o Cristianismo é dominante. Embora o Sagrado Coração seja a imagem mais proeminente, outras representações de Jesus também são comuns, como reproduções da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci (1495-1498), da *Cabeça de Cristo* de Warner Sallman (Morgan, 1998, p. 2), e diversas outras, incluindo Jesus segurando uma ovelha (ver Figura 1).

Essas imagens estão à venda em barracas de rua e podem ser vistas decorando escritórios, lojas, salões de beleza e residências. Além disso, adesivos e pequenas esculturas de Jesus são frequentemente encontrados em carros, e o motivo também se popularizou como decoração em canoas. Importante ressaltar que as imagens do Sagrado Coração de Jesus, bem como outras representações, não são exclusivas dos católicos, mas são amplamente utilizadas por crentes protestantes e pentecostais. Isso é interessante, pois, em nível de liderança, tanto o protestantismo quanto o pentecostalismo tradicionalmente mantêm uma postura iconofóbica, condenando o uso de imagens, especialmente entre católicos, vistos como adoradores de "ídolos" e "fetiches". Assim, apesar de sua popularidade, o Sagrado Coração de Jesus continua a ser alvo de contestação no espaço público.

Antes de nos aprofundarmos nas tensões e fascínio que essas imagens despertam, vale a pena examinar o trabalho do artista Gilbert Forson e sua pintura do Sagrado Coração de Jesus (ver Figura 2). Ao se deparar com uma exibição de uma imagem de Jesus inspirada no filme *A Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, em seu estúdio ao ar livre em Acra, Rhoda pediu a Forson que criasse uma pintura do Sagrado Coração. Forson, como ela relatou, imediatamente buscou referências em seu celular, onde mantinha uma galeria de imagens que havia baixado previamente.

Em sua prática como pintor popular, Forson, assim como seus colegas, frequentemente reproduz imagens conforme os desejos dos clientes, orgulhando-se de sua habilidade de replicar com precisão a semelhança entre o “original” e a cópia (Woets, 2011, p. 372). Jesus é um dos temas preferidos desses pintores, que buscam atrair a clientela demonstrando sua habilidade de reproduzir rostos conhecidos, adaptando imagens digitais em forma de pinturas. Nesse contexto, cópia e criatividade coexistem, pois o ato de copiar é, na verdade, uma forma de localizar e recontextualizar imagens globais para o público local. Forson escolheu uma versão do Sagrado Coração de Jesus que remonta à de Batoni, um exemplo dessa prática artística de recombinação.

Enquanto Jesus, em muitas das reproduções do Sagrado Coração de Jesus que circulam em Gana, tem olhos castanhos e pele branca, o Jesus de Forson tem olhos azuis e pele um pouco

mais escura. Mesmo assim, os olhos azuis o marcam como estrangeiro. No decurso das tentativas, após o Vaticano II, de africanizar o cristianismo sob a bandeira da aculturação, alguns pintores ganenses produziram imagens de Jesus com pele negra. No entanto, entre as pessoas comuns há uma forte popularidade de imagens de um Jesus branco.

**Figura 2** – Gilbert Forson e o Sagrado Coração de Jesus (foto: Rhoda Woets)



Visto que Jesus viveu na Palestina, muitos acreditam que ele teria sido branco, e não negro, revelando uma busca por uma representação "verdadeira" de sua aparência. No entanto, apesar de a questão racial desempenhar um papel nos processos de conversão, sou cauteloso ao tentar reduzir o apelo do Cristianismo à ideia de que os convertidos africanos se submetem à superioridade racial branca. Embora isso possa parecer contraditório à primeira vista, a ênfase na "estranheza" de Jesus, representada pela cor de sua pele ou olhos, pode ser vista como uma compreensão africanizada do Cristianismo. Como descobri em meu estudo sobre a conversão precoce ao Cristianismo (Meyer, 1999), a atração por Jesus como uma figura estrangeira poderosa está alinhada com formas locais de acesso ao poder espiritual por meio de cultos a entidades distantes. A apreciação de Jesus por suas características estrangeiras, retratadas em

imagens devocionais, reflete a continuidade de cosmologias tradicionais que, mesmo após a conversão, continuam a influenciar o Cristianismo local.

Certamente, em um momento em que muitos anseiam por conexões com o resto do mundo, buscando passaportes e vistos para migrar, a imagem de um "Jesus estrangeiro" é valorizada como um meio de estabelecer essa conexão. Essas representações funcionam como mediadores de conectividade global.

Nesse contexto, não é surpreendente que imagens e esculturas de Jesus sejam comumente colocadas em espaços de trabalho para garantir proteção e sucesso. Dentro de táxis, por exemplo, adesivos de Jesus são usados para afastar passageiros mal-intencionados que poderiam causar acidentes. Pinturas de Jesus em canoas, muitas vezes acompanhadas da bandeira americana, prometem proteção e uma boa pescaria, essencial em uma atividade tão arriscada como a pesca em alto-mar (ver Figura 3). Nos espaços de trabalho, especialmente em salões de cabeleireiro e beleza, onde o contato íntimo com estranhos é constante, a imagem de Jesus é vista como uma fonte de conforto e proteção.

Além do uso de imagens para garantir segurança e progresso, o nome de Jesus também é invocado com frequência. Como dizem os ganenses: "Há poder no nome de Jesus". Há inúmeros relatos de pessoas que, ao clamar por Jesus no momento certo, conseguiram evitar doenças, mortes e desastres. A expressão "estar coberto pelo sangue de Jesus" é amplamente utilizada, inclusive em adesivos, reforçando como Jesus se torna presente por meio de imagens e palavras, moldando o cotidiano e proporcionando proteção espiritual.

Por meio de entrevistas formais e conversas casuais, descobrimos que muitas pessoas desenvolvem um relacionamento pessoal com a imagem de Jesus através da oração. Embora essas imagens sejam amplamente disponíveis em diversas versões e compradas como mercadorias, elas são "singularizadas" por meio de práticas pessoais de devoção visual. Orar repetidamente diante de uma imagem de Jesus em casa cria um vínculo profundo entre o observador e a imagem, ultrapassando a simples relação dualista entre pessoa e imagem. Trata-se de uma lógica de animação, onde o observador e a imagem se conectam através de um olhar mútuo, semelhante à prática devocional hindu do *darshan*, em que o olho é visto como "um órgão de tactilidade" (Pinney, 2004, p. 193). Nesse processo, através da oração, Jesus retorna o olhar para os fiéis que o adoram.

Rhoda relatou testemunhos intrigantes observados em uma igreja pentecostal-carismática, onde o espaço para compartilhar milagres é amplamente concedido. Um desses relatos envolvia uma mulher de meia-idade que acreditava que três cartazes de Jesus em sua

sala de estar impediram uma tentativa de invasão por ladrões. A mesma mulher afirmou que, certa vez, viu Jesus chorar quando contou suas aflições a ele. Esse exemplo ilustra como uma imagem produzida em massa pode, ao contrário do que sugeriu Walter Benjamin, adquirir uma aura especial. Funciona de maneira semelhante às práticas pictóricas da Idade Média tardia, em torno de imagens que choram ou sangram (Bynum, 2011), ou ainda às visões intensas de Alacoque com Jesus. Ao utilizar uma fotografia produzida em massa como meio de conexão com Jesus, os crentes acreditam que ele está, de algum modo, presente na imagem. No entanto, como muitos insistem, isso não significa que adoram a própria fotografia. Nesse entendimento, Jesus usa a imagem que o representa para manifestar sua presença e poder diante dos fiéis.

**Figura 3** – Coração Assustado de Jesus em canoa (foto: Birgit Meyer)



Essa dinâmica não se limita a expressões de simpatia passiva. A imagem de Jesus pode exercer um papel ativo nas ações das pessoas. Um homem que trabalhava em uma cabine de loteria relatou a Rhoda que ouviu um testemunho em uma igreja pentecostal carismática sobre uma jovem prestes a roubar comida. Quando abriu a panela, a menina olhou para o pôster de Jesus na cozinha e o viu sorrir para ela. Assustada, fugiu e, como afirmou na igreja, nunca mais

tentaria roubar. Em um filme recente, *Amor e Sexo* (dir. Sócrates Safo, 2010), há uma cena em que uma prostituta visita seu ex-namorado e tenta seduzi-lo. O homem, sentado no sofá, permite timidamente que ela comece a beijá-lo. De repente, a imagem de Jesus, pendurada acima do sofá, ganha vida: uma flecha emerge da imagem e penetra no corpo do homem, da cabeça aos genitais, fazendo-o afastar a mulher. A cena sugere que Jesus vê tudo e vigia os moradores da casa para impedir desvios morais.

É importante destacar que essas imagens de Jesus, animadas pela devoção, ecoam práticas tradicionais de interação com espíritos. De acordo com cosmologias tradicionais, os seres humanos criam moradas para que os espíritos possam habitar (Meyer, 2010c, p. 108-112). Susanne Preston Blier, em seu estudo sobre o vodun africano, mostra que esculturas representando espíritos eram carregadas de poder por meio de rituais como derramamento de sangue e líquidos, envolvendo os participantes em um nível sensorial intenso (Blier, 1995, p. 76). A questão é que os humanos interagem com forças invisíveis por meio de objetos feitos por eles mesmos, nos quais os espíritos se tornam presentes através de práticas de animação. Da mesma forma, práticas de animação também são aplicadas a Jesus no contexto do cristianismo popular.

Esse ponto ajuda a entender as contestações já mencionadas sobre o uso de imagens de Jesus como meio de devoção. Muitos líderes protestantes e pentecostais, embora não todos, rejeitam as imagens com base na condenação da idolatria, em linha com a postura iconoclasta típica do protestantismo. Entretanto, mesmo entre esses líderes, alguns desenvolvem uma atitude mais moderada. Muitos pastores pentecostais afirmam que, embora seja errado transformar a imagem de Jesus em um “ídolo”, ela pode ser usada como um “símbolo”, desde que nenhum poder seja atribuído à imagem em si (Meyer, 2010b, p. 114–118). Dessa forma, as práticas populares de devoção em torno das imagens de Jesus não são descartadas como superstições irracionais, mas seu poder é reconhecido, especialmente no que se refere à suposta capacidade dos olhos de Jesus de “ver tudo”.

Essa visão reflete as estratégias missionárias do século XIX, que reformularam deuses e espíritos indígenas como demônios cristãos, mantendo-os sob o controle do diabo. Usando os termos “ídolo” e “fetiche” de forma alternada, missionários protestantes lutaram contra o uso de imagens, estátuas e outros artefatos religiosos, tanto no catolicismo quanto em cultos “pagãos”. Para eles, esses objetos religiosos precisavam ser substituídos por uma convicção cristã interior. Curiosamente, porém, esses ataques à materialidade dos cultos tradicionais e do

catolicismo não diminuíram o poder atribuído a esses objetos religiosos, mas, de certa forma, aumentaram sua importância.

Uma lógica semelhante está presente na contestação das imagens de Jesus. Aqueles que se opõem ao seu uso argumentam que orar diante dessas imagens perpetua uma atitude religiosa “pagã”, conferindo poder à imagem. Muitos pastores defendem que a única diferença é que, no lugar das esculturas indígenas, agora estão as imagens cristãs, mas a essência permanece a mesma: um “ídolo”. Críticos sugerem que não são os olhos de Jesus, mas os do diabo que capturam o observador. Roberta, uma jovem atriz, explicou (Meyer, 2010c, p. 121-123) que, embora as imagens representem Jesus, elas podem ser facilmente sequestradas por Satanás, o “mestre do engano”, que usa a imagem como uma máscara. Assim, quem ora diante dessas imagens, sem saber, pode estar, na verdade, se dirigindo ao diabo, fortalecendo-o através de suas preces e ficando sujeito ao seu olhar.

Esse tema também aparece no filme *The Beast Within* (dir. Nana King, 1993), em que um pôster do Sagrado Coração de Jesus, pendurado na sala, é revelado como uma tela por trás da qual um espírito tradicional opera, oculto e imperturbável (Meyer, 2010c, p. 119-120). Há inúmeros relatos semelhantes que se referem a uma religiosidade anti-idolátrica, rejeitando o uso de imagens. A questão que surge, então, é: como sentir a presença divina se imagens e outros objetos são proibidos por serem potencialmente diabólicos? Isso levanta “o problema da presença do divino” (Engelke, 2007). Nos círculos pentecostais, invocar o nome de Jesus é fundamental, assim como a experiência de ser “cheio do Espírito Santo”, na qual o corpo do crente é visto como o principal canal e prova da presença divina. Contudo, mesmo a crítica mais feroz às imagens devocionais e sua rejeição como sendo de origem satânica não nega o poder dessas imagens. Quer sejam vistas como um meio de alcançar Deus por meio de Jesus ou como moradas do diabo, essas imagens são percebidas, tanto por defensores quanto por críticos, como algo animado e vivo.

### **Para concluir**

Ao focar na disseminação, uso e atitudes em relação ao Sagrado Coração e outras imagens de Jesus no sul de Gana, não tenho a intenção de apresentar um caso marginal ou exótico, mas sim de destacar as dimensões globais e religiosas da “cultura visual”. No contexto de Gana, é particularmente interessante observar a frequência das “conversas sobre imagens” explícitas, que envolvem tanto devoção quanto contestação, permitindo aos pesquisadores uma compreensão mais aprofundada das práticas pictóricas nas quais as imagens exercem influência

e recebem demandas das pessoas. Esse tipo de investigação nos permite observar a lógica da animação, pela qual os humanos interagem com as imagens, em ação. O fascínio pelo Sagrado Coração de Jesus e outras imagens de Jesus parece residir em seu apelo visual e visceral, que convida os crentes a se relacionarem com Jesus por meio de um olhar mútuo e dinâmico (ver e ser visto). Embora as práticas pictóricas em torno das imagens de Jesus reflitam atitudes em relação às figuras de deuses locais, a popularidade dessas imagens também é alimentada pela promessa de conectividade global. O que está em jogo é um envolvimento profundo dos seres humanos em fazer a religião “acontecer” através de práticas devocionais e pictóricas.

Para expandir a discussão sobre o poder e a agência das imagens na “cultura visual”, proponho considerar as imagens dentro de tradições específicas de olhar, nas quais o envolvimento sensorial entre pessoas e imagens é fundamentado. As imagens podem (ou são deliberadamente negadas) assumir uma presença sensorial particular e mediar o que permanece invisível aos olhos. Embora as imagens exijam “a crença de nosso olhar”, elas não exigem crença “por si mesmas”. São as práticas que geram crença, embora esta sempre conviva com a dúvida, assim como a representação verdadeira carrega o medo do engano. Portanto, ao invés de me concentrar na imagem em si, defendo uma abordagem relacional que explora como os vínculos entre humanos e imagens são constituídos, abrindo um campo mais amplo para organizar as atitudes em relação às imagens. Feitas para mediar a ausência e efetuar a presença espiritual, as imagens religiosas, ou seja, imagens autorizadas e autenticadas para atuar como um meio do divino, são essenciais para evocar sensações religiosas. Por isso, essas imagens não devem ser analisadas como itens isolados, mas como parte de processos sociopolíticos mais amplos que organizam o visual e possibilitam que as imagens sejam “vistos” e “mostrados”, bem como ocultem algo. Em outras palavras, as imagens religiosas fazem parte da construção cultural do ver e do não ver, ou do que Jacques Rancière denomina como “a distribuição do sensível” (Meyer, 2010b, p. 754-755). Assim, o “poder das imagens” só pode ser compreendido ao trazer à tona as estruturas de poder que organizam o que e como vemos e não vemos.

## Agradecimentos

A ideia deste ensaio surgiu no âmbito do programa de pesquisa Criatividade em um Mundo em Movimento (CIM), financiado pela *Humanities in the European Research Area* (HERA). No programa, estou coordenando um subprojeto que investiga a difusão do imaginário cristão em Gana, em colaboração com Rhoda Woets, e no Brasil, com João Rickli. Além disso, minha vinculação como bolsista do Instituto de Estudos Avançados de Berlim permitiu um aprofundamento nos estudos de “cultura visual”, especialmente no que se refere à mediação da presença espiritual e ao *Bildwissenschaften* alemão (estudos de cultura visual). Sou grato a Christiane Kruse por sua orientação inspiradora e a Rhoda Woets por compartilhar seus materiais de pesquisa. Agradeço também a Harrie Leyten, David Morgan, Jojada Verrips e Rhoda Woets pelos valiosos comentários e sugestões em versões anteriores deste artigo.

## Notas

1. Aqui nos deparamos com um limite da designação “cultura visual”. Embora a visão seja explorada como socialmente inserida e multissensorial, considero esta designação provisória, à espera de ser transcendida por um termo mais adequado.
2. E mesmo no estudo moderno da religião, a principal preocupação passou a ser os sistemas de significados que sustentam a crença. Só recentemente, os estudiosos da religião voltaram-se para questões de materialidade e começaram a levar a sério as fotografias e as coisas religiosas (por exemplo, Meyer e Houtman, a publicar em 2012).
3. As minhas ideias sobre o papel do passado religioso foram moldadas ao atuar como membro do comitê do programa de investigação holandês “O Futuro do Passado Religioso” (ver De Vries, 2008).
4. A ideia de que a relação humano-imagem implica uma dimensão universal é desdobrada em diferentes direções. Ao lado de abordagens de orientação filosófica, como as desenvolvidas por Belting ou Bredekamp (por exemplo, sua teoria do “ato pictórico”, 2010), há também uma linha de pesquisa neuroestética que busca o universal no nível do cérebro (Freedberg e Gallese, 2007).
5. Curiosamente, este livro oferece uma crítica à sua visão anterior, tal como desenvolvida em *Semelhança e Presença*, de uma história linear da imagem segundo a qual a religião é deixada para trás em favor da estética (Belting, 2007, p. 217).

6. Segundo Meyer (2010a, p. 751): As formas sensoriais são modos autorizados de invocar e organizar o acesso ao transcendental que moldam tanto o conteúdo religioso (crenças, doutrinas, conjuntos de símbolos e normas. Envolvendo os praticantes religiosos em práticas específicas de culto e padrões de sentimento, estas formas desempenham um papel central na modulação dos praticantes como sujeitos religiosos. Assim, as formas sensoriais fazem parte de uma estética religiosa específica, que rege o envolvimento sensorial dos humanos com o divino e entre si e gera sensibilidades particulares. As religiões operam através de formas sensoriais geradas historicamente que são distintas e induzem padrões repetíveis de sentimento e ação. As formas sensoriais emergem ao longo do tempo e são frequentemente sujeitas a contestação e até mesmo ao abandono (como na mudança da imagem para o texto na Reforma). São, portanto, um excelente ponto de entrada em processos de transformação religiosa.

7. Até agora, na investigação histórica e etnográfica sobre missões católicas e protestantes, pouca atenção tem sido dada à circulação de imagens e outras “coisas de fé” (Kasprzycki, 2006). Esta é a preocupação do projeto de pesquisa sobre a circulação do imaginário cristão no qual se baseia este ensaio.

8. Leyten é um antropólogo e ex-padre católico que atuou em Gana na década de 1960. Mais tarde, estudou antropologia e tornou-se curador de África no Royal Tropical Museum em Amsterdã. Ele foi meu professor de antropologia de museus quando estudei antropologia em meados da década de 1980.

9. Na minha área de pesquisa entre os Ewe, cultos espirituais provenientes de longe eram especialmente valorizados por seu poder. Durante os períodos pré-colonial e inicial colonial, antes que a administração colonial britânica implementasse medidas para proibir a propagação desses cultos, muitos deles se espalharam pelo país. Sua atração estava ligada ao fato de virem do Norte, uma região associada a poderes espirituais superiores.

## REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. *The Beast Within*. Directed by Nana King. Accra: Astron Productions, 1993.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BELTING, Hans. *.Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink Verlag, 2001.

BELTING, Hans. *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: C. H. Beck, 2006.

BREDEKAMP, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

BYNUM, Catherine Walker. *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2011.

DE VRIES, Hent. "In Media Res: Global Religion, Public Spheres, and the Task of Contemporary Religious Studies." in *Religion and Media*. Eds. Hent de Vries and Samuel Weber. Stanford: Stanford University Press, 2001:3-42.

DE VRIES, Hent. "Introduction: Why Still 'Religion'?" *Religion: Beyond a Concept*. Eds. Hent de Vries. New York: Fordham University Press, 2008: 1-98.

ELKINS, James, and MORGAN, David, eds. *Re-enchantment*. New York: Routledge, 2009.

ENGELKE, Matthew. *A Problem of Presence: Beyond Scripture in an African Church*. Berkeley: University of California Press, 2007.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

FREEDBERG, David, and GALLESE, Vittorio. "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience." *TRENDS in Cognitive Sciences* 11:5 (2007): 197-203.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GROYS, Boris. "Religion in the Age of Mechanical Reproduction." *Medium Religion. Faith. Geopolitics. Art*. Eds. Boris Groys and Peter Weibel. Köln: Walther König, 2011: 22-29.

JAMES, Liz. "Senses and Sensibility in Byzantium." *Art History* 27:4 (September 2004): 522-537.

KASPRYCKI, Sylvia S. *Die Dinge des Glaubens: Menominees und Missionare im kulturellen Dialog, 1830-1880*. Wien, Berlin: Lit-Verlag, 2006.

KEANE, Webb. *Christian Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter*. Berkeley: University of California Press, 2007.

KRÜGER, Klaus. *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München: Fink Verlag, 2001.

KRUSE, Christiane. *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München: Fink Verlag, 2003.

LATOUR, Bruno. "What Is Iconoclasm? Or Is there a World Beyond the Image Wars?" *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Eds. Bruno Latour and Peter Weibel, Karlsruhe: 2km/Center for Art and Media and Cambridge: MIT Press, 2002: 14-18.

LATOUR, Bruno. "Fetish-factish." *Material Religion* 7:1 (2011): 42-49. *Love and Sex*. Directed by Socrate Safo. Accra: Movie Africa Productions, 2010.

MEYER, Birgit. *Translating the Devil: Religion and Modernity Among the Ewe in Ghana*. IAL-Series. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

MEYER, Birgit. "Religious Sensations. Why Media, Aesthetics and Power Matter in the Study of Contemporary Religion." *Religion: Beyond a Concept*. Eds. Hent de Vries. New York: Fordham University Press, 2008: 704-723.

MEYER, Birgit. "Aesthetics of Persuasion. Global Christianity and Pentecostalism's Sensational Forms." *South Atlantic Quarterly*. Special Issue on Global Christianity, *Global Critique* 9 (2010a): 741-763.

MEYER, Birgit. "The Indispensability of Form." *The Immanent Preamble*. 2010b <<http://blogs.ssrc.org/tif/2010/11/10/indispensability-of-form>>.

MEYER, Birgit. "There is a Spirit in that Image': Mass-Produced Jesus Pictures and Protestant Pentecostal Animation in Ghana." *Comparative Studies in Society and History* 52:1 (2010): 100-130.

MEYER, Birgit, and HOUTMAN, Dick. "Material Religion-How Things Matter." *Things—Religion and the Question of Materiality*. Eds. Dick Houtman and Birgit Meyer. New York: Fordham University Press, forthcoming.

MITCHELL, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Loves and Loves of Images*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. "Four Fundamental Concepts of Image Science." *Visual Literacy*. Eds. James Elkins. New York: Routledge, 2008: 14-30.

MORGAN, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1998.

MORGAN, David. *The Lure of Images*. London and New York: Routledge, 2007

MORGAN, David. "The Sacred Heart of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion." Meertens Ethnology Cahier 4. Amsterdam: Amsterdam University Press and University of Chicago Press, 2008.

MORGAN, David. Religion and Material Culture. The Matter of Belief. Eds. David Morgan. New York: Routledge, 2010.

MORGAN, David. "Rhetoric of the Heart: Figuring the Body in Devotion to the Sacred Heart of Jesus." Things: Material Religion and the Topography of Divine Spaces. Eds. Dick Houtman and Birgit Meyer. New York: Fordham University Press, forthcoming.

NAPOLITANO, Valentina. "Of Migrant Revelations and Anthropological Awakenings." Social Anthropology 15:1 (2007): 71-87.

PIETZ, William. "The Problem of the Fetish." Part I Res: Anthropology and Aesthetics 9:5-17; Part II Res 13: 23-45; Part ID Res 16: 105-23 (1985 1988)

PINNEY, Christopher. "'Photos of the Gods': The Printed Image and Political Struggle in India." London: Reaktion Books, 2004.

PRESTON BLIER, Susan. African Vodun: Art, Psychology, and Power. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SPYER, Patricia. "Christ at Large: Iconography and Territoriality in Postwar Ambon." Religion: Beyond a Concept. Hent de Vries, ed, New York: Fordham University Press, 2008: 524-547.

WEIBEL, Peter. "Religion as a Medium-the Media of Religion." Medium Religion Faith. Geopolitics. Art. Eds. Boris Groys and Peter Weibel Koln: Walther König: 30-43.

WOETS, Rhoda. "What Is This? Framing Ghanaian Art from the Colonial Encounter to the Present." PhD Diss., VU University Amsterdam 2011

**Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação.**  
Revisão

