

O USO MÍSTICO DA JOIA: AMULETOS DE PROTEÇÃO INFANTIL NO SÉCULO XVII

Maria Antonia Benutti¹, Maria Luiza Calin de Carvalho Costa²

Abstract — *Since the beginning of time man has used body ornaments, often-simple element of decoration, passing by the object ritualistic and religious icon, also as a symbol to the demonstration of status and power. Many of these objects have survived to today, but the vast majority is lost in time or was dismantled to reuse the material in new jewelry. The history of jewelry uses the pieces that have survived intact, documents and images of those jewels. This work uses of Visual Arts, more specifically the portrait art of, to analyze the mystical amulets of child's protection jewel in works of painters Juan Pantoja dela Cruz and Diego Velásquez.*

Index Terms — *amulets, jewel, arts, siècle XVII.*

INTRODUÇÃO

A necessidade de se enfeitar parece ser inerente ao ser humano. E o uso do adorno, em todas as civilizações, esteve sempre relacionado a funções estética, financeira, religiosa e mística.

O homem, desde tempos remotos, faz uso de peças de adorno, quase sempre carregadas de profundo valor simbólico. Feitos de ossos, conchas, pedras e metais, os artefatos corporais são carregados de significados, tanto para exaltar a conquista de uma caça, como em cerimônias e rituais religiosos, ou até mesmo como peças de uso místico como amuletos de sorte e proteção.

Desde a Antiguidade as pessoas trazem consigo ou guardam pequenos objetos tais como figuras, medalhas, figas, sinos, entre outros, por acreditar que estes objetos têm poder mágico passivo de afastar desgraças ou malefícios.

No Egito Antigo o uso da joia como amuleto pode ser observado tanto em peças preservadas nos túmulos como nos desenhos de murais. Para o egípcio, tanto a forma, como o material, tinham valor simbólico. Seus Deuses e suas crenças foram representados na joalheria, como por exemplo, o ouro representando o Deus Sol, ou os escaravelhos e outros animais que eram usados como amuletos de proteção ou como poder simbólico de força. Como a maioria das joias egípcias tinham um significado mágico, é quase impossível distinguir a joia amuleto da puramente ornamental [1].

Na Grécia há a presença de elementos da mitologia e incorpora elementos simbólicos associados a crenças religiosas [2].

Na joalheria romana além dos símbolos davam grande importância ao poder místico das gemas. Uma forma recorrente na joalheria romana é a roda, símbolo que se acreditava ter poderes mágicos. Para as crianças existia um amuleto conhecido como “bullá”, ou “Etruscum Aurum”, um amuleto circular usado como um medalhão pendurado no pescoço (Figura 1), como proteção contra as forças e os espíritos do mau. Este amuleto desempenhou um papel importante nos ritos de passagem da infância à idade adulta na Roma antiga [3].



FIGURA. 1

DETALHE DE UM RELEVO MOSTRANDO UM MENINO ROMANO USANDO UMA “BULLA”

Com o surgimento do cristianismo, principalmente na sociedade europeia medieval, torna-se comum o uso de joias para demonstrar devoção, como as medalhas de santos, a cruz e os relicários, joias que continham relíquias sagradas. E como nas sociedades anteriores, serviam como meio de expressar crenças e superstições, assim como proteção contra malefícios e desgraças.

A mortalidade infantil durante alguns períodos da história da humanidade foi bastante elevada e no final do século XIV, a preocupação com a vida das crianças ganha uma nova dimensão:

No final do século XIV, sinais de uma nova relação com as crianças surgem nos meios abastados das cidades. Trata-se menos de novas demonstrações de afetividades que de uma vontade cada vez mais reafirmada de preservar a vida da criança. Dois séculos depois, o exemplo de Scevole e de Sainte-Marthe é bastante eloqüente sobre a atitude das novas elites sociais do Renascimento. Essa vontade

¹ Maria Antonia Benutti, Professora Doutora - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Av. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01, 17043-00, Bauru, SP, Brazil, mariabenutti@faac.unesp.br

² Maria Luiza Calin de Carvalho Costa, Professora Doutora - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Av. Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01, 17043-00, Bauru, SP, Brazil, marialuiza@faac.unesp.br

de salvar a criança só aumenta ao longo do século XVII. [...] Arrancar uma criança da morte prematura, recusar a desgraça tentando curá-la: esse passa a ser o objetivo de pais angustiados. [4]

Nas famílias reais essa preocupação era ainda maior, devido à necessidade de preservar a linhagem. E para preservar a vida de seus herdeiros faziam uso de todos os recursos disponíveis: da medicina, na qual “a classe médica, mal preparada para sua função, revela-se inteiramente incapaz de atender a demanda” [4], ao uso de amuletos e objetos religiosos como forma de proteção.

Neste trabalho nos propomos a analisar dois retratos de crianças da realeza Espanhola do século XVII, assim como suas “joias amuletos” neles representadas. O primeiro retrato, pintado por Pantoja, retrata a Infanta Maria Anna (1607) e o segundo, pintado por Velazquez, o Infante Felipe Próspero (1659). Nestas duas obras temos representados dois períodos da arte, o renascentista e o barroco, dos quais faremos uma breve apresentação da arte do retrato e da joalheria relativas a cada período para, a seguir, analisarmos cada obra e as “joias amuletos” nelas representadas.

RETRATO DE DOIS INFANTES DA REALEZA ESPANHOLA COM SEUS AMULETOS: PANTOJA E VELÁZQUEZ

Pantoja

O retrato renascentista, segue uma série de preceitos metodológicos rigorosos como a doutrina da perspectiva linear, as regras de proporções e os cânones de beleza, contudo, esse rigor não elimina a variedade tipológica advinda do legado dos iniciadores do gênero do retrato desde a Antiguidade. Retrato de corte, retrato oficial, retrato alegórico, retrato filosófico, retrato mórbido- onde uma caveira ou esqueleto para indicar a presença da morte e lembrar a inutilidade de vãs glorificações- são alguns dos tipos de retrato que podemos encontrar no período da Renascença. Quanto ao modo de representação, o retrato pode ser de perfil, de frente ou de três quartos, busto ou retrato de corpo inteiro em pé, com o fundo neutro ou com um fundo imaginário- onde aparecem paisagem, edifícios clássicos ou espaços interiores - ou também com a estratégia da janela aberta para onde era possível a combinação de vários destes elementos. Também, o retrato podia ser representado conforme o modelo veneziano onde janela e cortina se interpõe entre a paisagem e o modelo ao fundo neutro.

Havia no período uma discussão quanto ao caráter profano do retrato em contraposição com a pintura sagrada, com isso o retrato vai gradativamente sendo separado das obras com temática nobre tanto sagrada quanto profana e com isso definindo também o lugar e técnica mais empregada para o gênero.

Leonardo proclamava por su parte que el retrato no debia mezclarse con las "pinturas de historias" (historias, *storie* en italiano, significando en su lenguaje todos los temas nobles, tanto sagrados como profanos). Miguel Ángel era de su misma opinión: proscribió mezclar lo particular con las obras cuyo alcance debia ser eterno, y para él toda obra digna de ese nombre debía llevar ese carácter de universalismo. En consecuencia, para no comprometer más la "idea central" universal preconizada por los dos grandes maestros como cualidad suprema de una obra de arte, el retrato se retira progressivamente de los frescos y cuadros religiosos para limitar-se al cuadro de caballete [5].

O retrato em suporte portátil podia acompanhar o dono onde ele fosse residir assim como também se transformou em presentes que poderiam ser ofertados como por exemplo na tratativa de uma boda. Como o retrato não tinha um lugar consagrado tal qual havia para as pinturas sacras, históricas ou de outros temas considerados nobres, o século XVI, aos moldes dos príncipes franceses do século XV, reservaram espaços para a galeria de retratos nas residências e palácios. Para compor essas galerias pintores de corte são contratados para retratar os membros da nobreza.

O pintor espanhol Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) foi discípulo de Alonso Sánchez Coello. Sucedeu o mestre como pintor de câmara do rei Felipe II e se converteu em retratista oficial da corte e nobreza de Madrid em 1598 quando Felipe III sobe ao trono. Seus retratos costumam apresentar o personagem em pé com mesa ou cadeira ao lado sobre um fundo escuro e neutro. Conforme a tradição flamenca, suas obras são elaboradas com maestria de detalhes na representação dos tecidos, brocados e jóias. Sob a inspiração da escola veneziana de Ticiano, um estudo psicológico da face do retratado transparece em suas obras. O retrato de Infanta Maria Anna (1607), filha mais nova do Rei Felipe III da Espanha e Margaret da Austria, apresenta a infanta em tenra idade, sentada, trajada ao modo das infantas, com toda majestade e solenidade de sua posição social (Figura 1).

O fundo escuro da pintura faz com que a infanta pareça recortada em sua silhueta. A pose está enrijecida sugerindo a dureza do protocolo que essas crianças eram educadas desde a tenra idade. A criança traja um vestido de brocado dourado comum babador/aventil longo entremeado de renda e uma gola armada ao redor do pescoço com renda nas bordas. A rigidez da gola amplia a sensação de rigidez da pose.

A joalheria do Renascimento teve uma diversidade de assuntos muito maior que a Idade Média, mas dentro desta variedade, o imaginário cristão manteve-se extremamente fortes e o devocional continuou em uso, principalmente símbolos como a cruz, cenas das virtudes e da morte de Jesus Cristo e, menos generalizado que o de Cristo, o monograma da Virgem Maria foi muito usado na Espanha [6].



FIGURA 2
 INFANTA MARIA ANNA 1607
 JUAN PANTOJA DE LA CRUZ, 1553–1608
 ÓLEO SOBRE TELA, 82 X 64 CM
 KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA.

A representação das joias realizada por Pantojas é bem detalhada. O medalhão que a infanta carrega no peito (Figura 3) é uma peça de joalheria bem característica do período, em que se prendia o medalhão como um broche sob a gola, mesmo este sendo sustentado por grossa corrente de ouro, o que lhe dava um belo movimento sobre o peito. Embora não seja um amuleto propriamente dito, possui um monograma que possivelmente é o símbolo da Virgem Maria, representado por um M, encimado por uma coroa. Este medalhão é como as medalhas de santos usadas pelo cristianismo, como forma de proteção.



FIGURA 3
 DETALHE DO MEDALHÃO

Os outros amuletos pendurados na cintura (Figura 4) se assemelham às “pencas de balangandãs” usadas pelas baianas brasileiras e contém elementos muito semelhantes a estes. A infanta ostenta com a mão direita uma figa, provavelmente de coral, ou de madeira (como o pau d’alho, arruda, azevinho ou guiné, tingida de vermelho), presa com uma corrente de ouro à cintura. Embora usado inicialmente em cultos de fertilidade na Grécia Antiga, este amuleto passou a ser usado também para proteção contra o mau-olhado, feitiços e influências negativas principalmente em crianças.

As patas de alguns animais, assim como dentes e chifres, também são considerados amuletos poderosos, representando a astúcia, ou a força desses animais, assim, outros amuletos presentes são uma pata de animal, possivelmente de um coelho, e uma presa de animal, fixadas ao cinto com acabamento de metal, aparentemente prata, bem trabalhado.

A infanta carrega ainda um sino de ouro adornado com gemas, em uma longa corrente para espantar o mal e um objeto de metal esférico, que lembra um giz - costume oriental de espantar os demônios com ruídos. Uma “bulla” que em seu interior guarda um escapulário e um pequeno objeto circular de coral.



FIGURA 4
 DETALHE DO CINTO COM AMULETOS

Velazquez

A segunda obra que nos propomos analisar é pertencente ao Barroco, período em que há maior florescimento do gênero do retrato, principalmente nos países não-católicos visto que a iconoclastia dos protestantes faz diminuir o mercado de encomendas de obras com temática sacra e em consequência aumenta o número de encomendas de retratos já que a classe burguesa que enriquece busca imitar as galerias de retratos da nobreza. Contudo, o gênero do retrato não era muito bem visto entre os artistas visto que parecia o caminho mais fácil e menos honorável de alcançar dinheiro e favores.

Na Espanha do século XVII, a grande obra a ser realizada é o "Quadro Piedoso" com o *pathos* característico

do estilo e momento em que a Contra Reforma se beneficia de um estilo emocional e teatral para engendrar uma nova face à representação da iconografia católica. O retrato das cortes imperiais e princepescas esteve quase irrelevante no período da guerra dos Trinta Anos. Após esse momento floresce com Zurbarán (1598-1664) no Reinado de Felipe II e Velázquez (1599-1660) no Reinado de Felipe IV.

Velázquez em sua juventude se dedica ao quadro religioso, somente quando se aproxima da corte começa especializar-se como retratista. Realiza o primeiro retrato de Felipe IV e de seu ministro Olivares e com isso torna-se o "pintor do rei" e mais tarde "pintor de câmara".

Para Velázquez, o triunfo da técnica a serviço de uma idéia poética busca criar mais que um retrato. Apesar do preconceito da época quanto ao retrato, considerado como um gênero menor, Velázquez enobrecido e honrado como cavaleiro da ordem militar de Santiago se sente um nobre amigo do rei, convive com a família real no palácio e os pinta por gosto e para agradar.

A obra Infante Felipe Próspero (c.1659), retrata o jovem príncipe que foi uma criança doente desde o nascimento e que morreu aos quatro anos de idade (Figura 5). É retratado em pé com a mão direita apoiada no encosto de uma cadeira trajando um vestido rosa debruado de prata sobreposto por um avental/babador, possivelmente de organdi pela aparência translúcida.

O espaço, tal como as obras barrocas é mais sugerido do que dado. Sugere uma sala ou aposento do palácio evidenciado pela riqueza dos materiais representados: um grande tapete sob os pés do infante, uma cadeira forrada de veludo vermelho e uma cortina de tecido pesado e cintilante, possivelmente um tafetá de seda à direita do infante e uma cadeira com almofada também vermelha em um segundo plano a esquerda da criança. A luz ilumina da esquerda da obra para direita no primeiro plano deixando grande área sombreada o atrás do infante, entretanto uma luz sutil advinda de uma porta no terceiro plano esmaece a escuridão. A face alva e cabelos loiros contrastam com o fundo escuro da pintura ampliando assim a palidez da criança. O cão na cadeira ao lado do infante rompe com o protocolo dos retratos oficiais e traz o frescor e alegria da infância para o retrato.

A joalheria barroca da primeira metade do século XVII era bastante simples. Apesar de ainda manter a construção simples, quase austera, apresenta notável contraste com o uso excessivo de gemas e o desenho complicado do período maneirista, onde a predominância de tons dourados e os efeitos óticos dos materiais tornaram-se mais importante.

Apesar disso, as "joias amuletos" apresentadas pelo infante Felipe Próspero são bastante simples e a quantidade delas em comparação com as representadas no retrato da infanta Maria Anna é bastante modesta.



FIGURA 5
INFANTE FELIPE PRÓSPERO, C.1659
DIEGO VELÁZQUEZ, 1599-1660
ÓLEO SOBRE TELA, 128,5X99,5 CM
KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA

A representação das joias realizada por Velazquez também carece de riqueza de detalhes, se comparada às de Pantojas.

A criança ostenta cinco amuletos para proteção. Dois deles pendurados em uma corrente não muito grossa que atravessa o peito e se prende ao ombro esquerdo por uma pequena pata de animal, provavelmente de coelho, com um arremate de metal prateado e no peito, na altura do plexo solar do infante, aparece o mesmo objeto esférico também de prata, que aparece no retrato da infanta, e que nos lembra um giz (Figura 6).



FIGURA 6
DETALHE DE AMULETOS DO PEITO

Na cintura (Figura 7), preso por o que parece um cordão de tecido, o sino de ouro, que apresenta a mesma função do gizo, a de afastar os maus espíritos com barulho. Contra o mau-olhado (fascinum), o infante carrega uma pequena figa aparentemente de madeira negra com acabamento dourado e, finalmente uma maçã de âmbar presa por um anel de ouro, para não contrair infecções.



FIGURA 6
DETALHE DE AMULETOS DA CINTURA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os amuletos eram recursos usados pelos pais das crianças com o intuito de protegê-las de enfermidades e maus agouros à medida que a mortalidade infantil no período era muito alta e a ciência médica não havia avançado. Assim, lançavam mão de todos os recursos, inclusive do uso de instrumentos pagãos, “joias amuleto”, como é possível notar nas duas crianças retratadas nas obras de Pantoja e Velázquez.

A qualidade das representações destas joias nas pinturas fornecem informações do design e usos em cada período. Na obra de Pantoja a representação da joalheria é mais linear deixando a imagem mais nítida, devido a qualidade da pintura renascentista, ao passo que a de Velázquez não é representada com a mesma nitidez e detalhe, sendo mais pictórica, de acordo com as características da pintura barroca.

O uso e a riqueza das joias representadas demonstram a posição social dos infantes, juntamente com os trajes de tecidos suntuosos e o espaço cênico em que são retratados.

Nos parece que a criança pintada por Velázquez se apresenta muito mais à vontade nos trajes e no ambiente em que é retratada do que a de Pantoja, que se apresenta enrijecida em seu rico traje e excesso de joias, possivelmente devido às características de cada um dos movimentos artísticos.

Por meio de desenhos pinturas, esculturas e outros registros iconográficos, tem sido possível recompor a história da joalheria visto que muitas dessas joias foram derretidas e refeitas ao gosto de novos modismos. Esses

registros se constituem em amplo campo para a pesquisa da história da joalheria, dos usos e costumes de cada época.

REFERÊNCIAS

- [1] TAIT, Hugh, “7.000 years of jewelry”. New York: Firefly Books, 2008.
- [2] PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo e. “Os gregos: tesouros do Museu Benaki”. Lisboa: Facsimile, Ld.ª, 2007.
- [3] HIGGINS, REYNOLD, “Greek and Roman Jewellery”. Second Edition, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- [4] ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. “História da Vida Privada 3: da Renascença ao Século das Luzes”. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- [5] FRANCASTEL, Galienne e Pierre. “El Retrato”. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- [6] PHILLIPS, Clare. “Jewels & Jewellery” London: V&A Publishing, 2008.