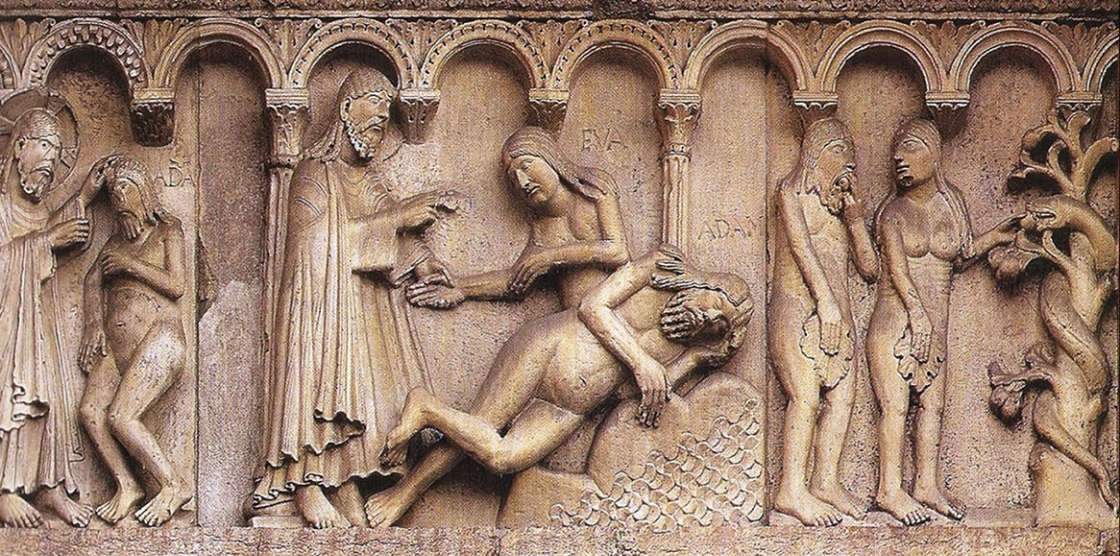


Otávio de Lima

ADÃO E EVA *expõem* DAMIEN HIRST

*Uma
análise dos
símbolos sob
a semiótica de
Peirce.*

φ



A presente obra se desenvolve com o objetivo de apresentar algumas análises versando sobre a presença de Adão e Eva em duas obras do artista britânico Damien Hirst, compreendidas a partir de alguns referenciais teológicos que estão na origem desses símbolos, bem como de dados histórico-literários, levando em consideração os idiomas bíblicos e suas particularidades linguísticas. Como suporte metodológico, trabalhamos com o sistema de classificação triádica dos signos sob o escopo da semiótica de Charles Sanders Peirce. Partindo das obras *Adam & Eve (Banished from the Garden)* e *Adam and Eve Exposed*, ambas do artista britânico Damien Hirst, traçamos um paralelo entre os elementos simbólico-visuais oriundos da arte cristã (que retratam os personagens bíblicos Adão e Eva do livro do Gênesis) e a utilização desses símbolos nas obras desse artista contemporâneo, com a finalidade de identificar o modo como a utilização desses símbolos cristãos e bíblicos se dá nessas obras. Para fundamentar e contextualizar essas análises, o texto faz uma revisão de bibliografia sobre conceitos da semiótica de Peirce, entre eles o de símbolo, bem como sobre aspectos literários do livro do Gênesis, da arte contemporânea e da obra do artista Damien Hirst.



ADÃO E EVA
expõem
DAMIEN HIRST

Direção Editorial:

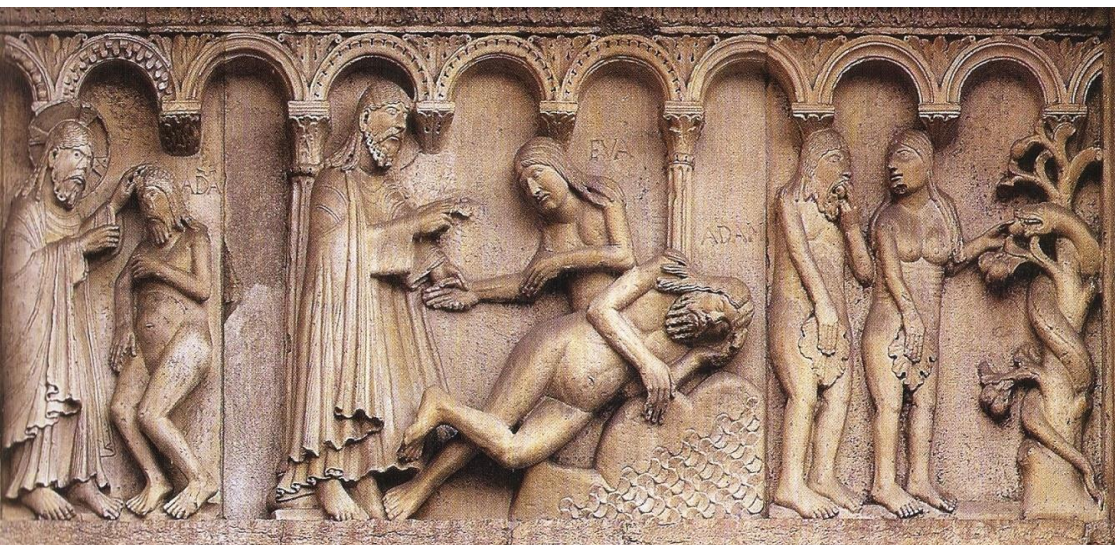
Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico:

Me. Darwin Antônio Longo de Oliveira

Me. Aline Sesti Cerutti

Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi



ADÃO E EVA

expõem

DAMIEN HIRST:

*Uma análise dos símbolos sob
a semiótica de Peirce*

Otávio de Lima

φ editora fi

Diagramação e capa: Lucas Fontella Margoni
A regra ortográfica usada foi prerrogativa do autor.

Projeto de Bacharelado apresentado à banca final, para aprovação na disciplina Projeto de Bacharelado IV e como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharelado em Artes Visuais, desenvolvido sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.



Todos os livros publicados pela
Editora Fi estão sob os direitos da Creative
Commons 4.0

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

DE LIMA, Otávio.

Adão e Eva expõem Damien Hirst: uma análise dos símbolos sob a semiótica de Peirce. [recurso eletrônico] / Otávio de Lima -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

121 p.

ISBN - 978-85-5696-091-7

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Semiótica da imagem. 2. Símbolos. 3. C. S. Peirce (1839 — 1914). 4. Gênese.
5. Arte de Damien Hirst. I. Título.

CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Estética 701

*Dedico este trabalho à minha mãe Maria Aparecida,
cujos laços maternos superaram os biológicos.
E a Deus, eu dedico a minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, por ter me dado seu precioso sopro de vida e por ter colocado as pessoas abaixo no meu caminho.

À minha mãe, Maria Aparecida, por ter sacrificado a sua vida pela minha e por ter acreditado em mim, mesmo quando nem eu o fazia, me dando forças para continuar lutando.

Às minhas irmãs Lúcia Helena e Sandra de Lima, por nunca terem me abandonado quando mais precisei e suportado meus momentos de desânimo.

À minha orientadora Eluiza Bortolotto Ghizzi, pelas contribuições críticas e intelectuais ao meu trabalho, tratando-o com todo o rigor acadêmico necessário, transmitindo-me segurança e notável dedicação à minha pesquisa, mesmo não merecendo, me fazendo crescer como pessoa.

Ao padre Odair Costa, pelo seu apoio incondicional à minha pessoa.

Sem vocês, nada disso seria possível.

“Assim como Damien Hirst
é obcecado pela morte,
eu sou completamente atraído
pelo tema da vida.”

Otávio de Lima

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E TRANSLITERAÇÕES

Livros da Bíblia

Gn = *Gênesis*
Ex = *Êxodo*
Lv = *Levítico*
Nm = *Números*
Dt = *Deuteronômio*

Js = *Josué*
Jz = *Juízes*
Rt = *Rute*
1Sm = *1º livro de Samuel*
2Sm = *2º livro de Samuel*
1Rs = *1º livro dos Reis*
2Rs = *2º livro dos Reis*
1Cr = *1º livro das Crônicas*
2Cr = *2º livro das Crônicas*
Esd = *Esdras*
Ne = *Neemias*
Tb = *Tobias*
Jt = *Judite*
Est = *Ester*
1Mc = *1º livro dos Macabeus*
2Mc = *2º livro dos Macabeus*

Jó = *Jó*
Sl = *Salmos*

Pr = *Provérbios*
Ecl = *Eclesiastes*
Ct = *Cântico dos cânticos*
Sb = *Sabedoria*
Eclo = *Eclesiástico*

Is = *Isaiás*
Jr = *Jeremias*
Lm = *Lamentações*
Br = *Baruc*
Ez = *Ezequiel*
Dn = *Daniel*
Os = *Oseias*
Jl = *Joel*
Am = *Amós*
Ab = *Abdias*
Jn = *Jonas*
Mq = *Miqueias*
Na = *Naum*
Hab = *Habacuc*
Sf = *Sofonias*
Ag = *Ageu*
Zc = *Zacarias*
Ml = *Malaquias*

Mt = *Matheus*
Mc = *Marcos*

Lc = <i>Lucas</i>	2Tm = <i>2ª Carta a Timóteo</i>
Jo = <i>João</i>	Tt = <i>Carta a Tito</i>
At = <i>Atos dos Apóstolos</i>	Fm = <i>Carta a Filêmon</i>
Rm = <i>Carta aos Romanos</i>	Hb = <i>Carta aos Hebreus</i>
1Cor = <i>1ª Carta aos Coríntios</i>	Tg = <i>Carta de São Tiago</i>
2Cor = <i>2ª Carta aos Coríntios</i>	1Pd = <i>1ª Carta de São Pedro</i>
Gl = <i>Carta aos Gálatas</i>	2Pd = <i>2ª Carta de São Pedro</i>
Ef = <i>Carta aos Efésios</i>	1Jo = <i>1ª Carta de São João</i>
Fl = <i>Carta aos Filipenses</i>	2Jo = <i>2ª Carta de São João</i>
Cl = <i>Carta aos Colossenses</i>	3Jo = <i>3ª Carta de São João</i>
1Ts = <i>1ª Carta aos Tessalonicenses</i>	Jd = <i>Carta de São Judas</i>
2Ts = <i>2ª Carta aos Tessalonicenses</i>	Ap = <i>Apocalipse</i>
1Tm = <i>1ª Carta a Timóteo</i>	

Abreviaturas Diversas

AT = <i>Antigo Testamento</i>
BHS = <i>Bíblia Hebraica Stuttgartensia</i>
CIC = <i>Catecismo da Igreja Católica</i>
CCIC = <i>Compêndio do Catecismo da Igreja Católica</i>
CV II = <i>Concílio Vaticano II</i>
D = <i>Tradição Deuteronomista</i>
E = <i>Tradição Eloísta</i>
J = <i>Tradição Javista</i>
LXX = <i>Septuaginta ou Versão dos Setenta</i> (Antigo Testamento grego)
NT = <i>Novo Testamento</i>
P = <i>Tradição Sacerdotal</i>
s = seguinte
ss. = seguintes
TM = <i>Texto Massorético</i> (da Bíblia Hebraica)
v. = versículo
vv. = versículos

Transliteração do Hebraico

Diferente do grego, não existe distinção entre letras maiúsculas e minúsculas no *álef-bêt* (alfabeto hebraico) (LAMDIN, 2003; ROSS, 2005; NAVARRO, 2010). Faz parte da família de línguas semíticas, junto com o aramaico, acádico, árabe e fenício, oriunda das “tribos nômades do deserto da Síria” (ARAÚJO, 2005, p. 21). Contudo, deve-se atentar para o fato de existir gramaticalmente um grupo de letras que variam sua forma visual quando se encontram no término de uma palavra: são as chamadas *sofit* (final) (LAMBIDIN, 2003, p. 27). Temos, portanto, cinco tipos de caracteres cuja forma final se enquadra nessa categoria (ROSS, 2003, pp. 29-30): ם (*kbaf*) se torna ם (*kbaf sofit*); do ם (*mem*) deriva o ם (*mem sofit*); o ן (*nun sofit*) é a forma final do ן (*nun*); o ם (*fei*) gera o ם (*fei sofit*) e o ם (*tzádi*) origina o ם (*tzádi sofit*).

Consoantes hebraicas

O alfabeto hebraico é formado por vinte e duas letras, todas consoantes (ROSS, 2003, p. 23; NAVARRO, 2010, p. 3). Algumas possuem variações quanto à forma, como mencionado no item anterior, e sons semelhantes às nossas vogais (como o ם (*yód*), que soa como “i”, o ם (*hólem-vav*), que tem som de “o”) e o ם (*shúreq-vav*), que se lê “u”), mas não deixam de ser consoantes; por isso, nem mesmo as letras guturais ם e ם, que não produzem fonemas — semelhantes ao nosso “h”, como na palavra “homem”) deixam de ser consoantes (ROSS, 2005, p. 28). As letras desse alfabeto estão listadas abaixo:

' = א	z = ז	m = מ	tz = צ
b (ou v) = ב ou ב	h = ח	n = נ	q = ק
g = ג	t = ט	s = ס	r = ר
d = ד	y = י	' = ע	ś = שׁ
h = ח	k ou kh = כ ou כ	p (ou f) = פ	š = שׂ
w (ou v) = ו	l = ל	ou ב	t = ת

Sinais vocálicos hebraicos

ā = אָ	ě = ě	o = אוֹ
ā = אַ	ĩ = יִ	û = וּ
a = אַ	ī = יִ	ū = וּ
ě = יֵ	ĩ = יִ	ū = וּ
ē = עֵ	ō = אוֹ	ū = וּ
e = עֶ	ō = אוֹ	ū = וּ

Transliteração do Grego

Aa = Αα	Kk = Κκ	Ss = Σς (forma final)
Bb = Ββ	Ll = Λλ	Tt = Ττ
Gg = Γγ	Mm = Μμ	Yy = Υυ
Dd = Δδ	Nn = Νν	Ff = Φφ
Ee = Εε	Xx (como em <i>fax</i>) = Ξξ	kh = Χχ
Zz = Ζζ	Oo = Οο	ps = Ψψ
Ēē = Ηη	Pp = Ππ	Ōō = Ωω
th (como no inglês) = Θθ	Rr = Ρρ	
Ii = Ιι	Ss = Σσ	

Leitura das Passagens Bíblicas e das Referências ao Catecismo

Cada escrito bíblico, conforme Monforte (1998, p. 17), recebeu uma divisão por capítulos em 1214 por Stephan Langton. Em 1528, Santes Pagnini dividiu os capítulos em pequenos versos e, mais tarde (ainda no séc. XVI), Roberto Stephan aprimorou a divisão em capítulos e versículos atualmente usados. Nas referências e citações bíblicas, sempre os capítulos precederão os versículos (que também, dependendo da sua extensão, podem estar subdivididos, como veremos a seguir). Usaremos o ponto-e-vírgula (;) para separar capítulos uns dos outros e a vírgula (,) para separar capítulos de versículos. O ponto final (.) separa versículos, o hífen (-) indica a leitura ininterrupta entre versículos, assim como o travessão (—) mantém a leitura sequencial entre os capítulos. Por exemplo¹:

Gn 1—2,3 = Gênesis, do capítulo 1 até o capítulo 2, versículo 3;

Gn 1,4.10.12.18.21.25 = Gênesis, capítulo 1, versículos 4, 10, 12, 18, 21 e 25;

Gn 1—2,4^a; 2,4^b—4,17-24 = Gênesis, do capítulo 1 ao capítulo 2, versículo 4^a e do capítulo 2, versículo 4^b até o capítulo 4, versículos de 17 a 24;

Gn 2,4^{bs} = Gênesis, capítulo 2, versículo 4^b e seguinte;

Gn 5,1ss = Gênesis, capítulo 5, versículo 1 e seguintes.

No caso do Catecismo (CIC) e do Compêndio do Catecismo (CCIC), as referências estão grafadas seguindo a seguinte ordem: 1º) nome da obra abreviada; 2º) número da seção; e 3º) número da página². Exemplo:

¹ Para obter uma explanação mais detalhada envolvendo todas as formas de citação bíblica, confira a obra *Conheça a Bíblia* (STORNILO; BALANCIN, 2006, pp. 17-18). Aqui, nos limitamos apenas a apresentar as formas encontradas neste trabalho.

² O hífen indica a leitura contínua das seções, de forma equivalente às páginas. Assim, tanto quem estiver acostumado com as normas

CCIC 378-383, pp. 115-116 = Compêndio do Catecismo da Igreja Católica, da seção 378 à 383, páginas de 115 à 116;
CIC 1805-1811, pp. 486-488 = Catecismo da Igreja Católica, da seção 1810 à 1811, páginas de 486 à 488;
CIC 50 = Catecismo da Igreja Católica, seção 50, página 27.

acadêmicas quanto os familiarizados com a citação por seção poderá trafegar com descortino as referências, pois fornecemos ambas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 O SÍMBOLO NA SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE E NO CRISTIANISMO	26
1.1 O Que é <i>Semiótica</i> ?	26
1.2. A Semiótica na Obra de Peirce	28
1.3 Entendendo a Fenomenologia e a Semiótica.....	30
1.4 O Fundamento do Signo — Primeira Tricotomia	33
1.4.1 A qualidade como um signo (o qualissigno).....	34
1.4.2 A existência como um signo (o sinsigno).....	35
1.4.3 A lei como um signo (o legissigno).....	36
1.5 A Referência dos Signos — Segunda Tricotomia	37
1.5.1 Objeto imediato e objeto dinâmico	38
1.6 O Símbolo no Cristianismo.....	40
1.6.1 A etimologia do termo “símbolo”	41
2 ANÁLISE HISTÓRICO-LITERÁRIA DE ADÃO E EVA	44
2.1 A Criação do Mundo e do Homem	46
2.1.1 Como os dias da criação devem ser entendidos	49
2.1.2 O simbolismo dos números	51
2.2 Considerações Finais: a Qualidade Literária do Gênesis.....	56
3 ANÁLISE SEMIÓTICA DOS SIGNOS ADÃO E EVA NA OBRA DE DAMIEN HIRST ..	59
3.1 Descrição da Obra <i>Adam & Eve (Banished from the Garden)</i>	60
3.2 Descrição da Obra <i>Adam and Eve Exposed</i>	62
3.3 Análise Semiótica das Obras de Damien Hirst: <i>Adam and Eve Exposed</i> e <i>Adam & Eve (Banished from the Garden)</i>	64

3.3.1 Abrindo as caixas de Pandora de Hirst: ícones, índices ou símbolos?	68
3.3.2 A análise dos símbolos	76
CONCLUSÃO	99
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICE — ANÁLISE DA OBRA <i>THE KISS OF DEATH</i>	109
ANEXO A — COMENTÁRIO DE FRANCISCO LÓPEZ RUIZ À OBRA <i>ADAM AND EVE EXPOSED</i>	115
ANEXO B — TEXTO HEBRAICO BÍBLICO REFERENTE À HISTÓRIA DO ÉDEN (Gn 2,4 ^b —3,24)	118

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa elaborada com o intuito de desenvolver e trazer a público algumas das muitas aplicações oriundas da semiótica de Charles Sanders Peirce (1934 – 1914) e de seu sistema categorial triádico, o que muito oportunamente apresentamos nas páginas que se seguem.

De modo sucinto, adotamos conceitos da semiótica geral de Peirce, especialmente o de símbolo, fazendo uso de suas contribuições na investigação dos signos e da semiose aplicados à leitura de duas obras de arte contemporâneas, selecionadas em consonância com o tema “Adão e Eva”, protagonistas bíblicos do livro do Gênesis. Como consequência, o texto aborda o artista contemporâneo de cujas obras nos servimos e que trabalha com essa temática frequentemente em sua produção, o britânico Damien Hirst (1965 –).

As obras selecionadas foram: *Adam & Eve (Banished from the Garden)* e *Adam and Eve Exposed*. Apesar de parecerem (em termos formais e compositivos) esteticamente simples, essa impressão é enganosa; a leitura das obras demandou uma análise histórico-literária e uma metodologia semiótica de análise sógnica bem definida, para que — partindo dessas ferramentas — pudéssemos oferecer um sistema de leitura de modo que se vislumbrasse tanto o campo formal quanto o conceitual, nos quais a produção de Damien Hirst está inserida.

Para fundamentar o desenvolvimento do trabalho, optamos por dividi-lo em três capítulos:

- 1º) O Símbolo na Semiótica de Charles Sanders Peirce e no Cristianismo;
- 2º) Análise Histórico-Literária de Adão e Eva;

3º) Análise Semiótica dos Signos Adão e Eva na Obra de Damien Hirst.

O primeiro capítulo consiste em uma síntese da semiótica enquanto ciência, desde a sua etimologia até as definições mais atuais, para depois entrar especificamente na semiótica como obra de C. S. Peirce e, em seguida, nas categorias desenvolvidas pela fenomenologia peirceana e, por fim, na sua classificação dos signos.

Selecionamos algumas obras bibliográficas que serviram-nos de referência para fundamentar a doutrina dos signos de Peirce: *O que é Semiótica?* (SANTAELLA, 1983), *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce* (NÖTH, 2003), *Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia* (SANTAELLA; NÖTH, 2005) e *Semiótica Aplicada* (SANTAELLA, 2008).

A primeira (SANTAELLA, 1983) é a base para se adentrar na atmosfera do desenvolvimento da semiótica, seus conceitos e como Peirce contribuiu para sua evolução, com algumas abordagens de seu sistema triádico de classificação sógnica. É uma obra sucinta e constituiu um marco para o presente trabalho e para a iniciação da semiótica peirceana no Brasil.

A segunda obra (NÖTH, 2003) se apresenta como um panorama que percorre a história da semiótica desde Platão até Peirce, ou seja, como esse filósofo da Antiguidade Clássica entendia as representações em sua época, passando por filósofos cada vez mais preocupados em reduzir os signos a poucas classes, como Aristóteles, Agostinho, Kant etc., até Peirce, cuja importância mereceu destaque em pelo menos metade da obra.

A terceira obra (SANTAELLA; NÖTH, 2005), apesar de ser específica no que concerne ao entendimento das tricotomias dos signos no campo da imagem, foi usada para reforçar os conceitos peirceanos de relação sógnica apresentados no primeiro capítulo e, também, para ajudar a

compreender aspectos gerais da sua aplicação na leitura das imagens.

Por último, enfatizamos a importância da obra *Semiótica Aplicada* (SANTAELLA, 2008), da qual nos servimos do primeiro capítulo, que consistiu em nos fornecer as bases teóricas para aplicação da semiótica peirceana à leitura das obras de arte que estão registradas no terceiro capítulo deste texto.

Estas obras juntas constituíram o arcabouço semiótico deste trabalho, não apenas subsidiando a análise semiótica das obras de Damien Hirst, mas também como um ponto de partida para que aplicássemos os conceitos de Peirce à literatura bíblica, em um exercício teórico no qual Adão e Eva puderam ter sua presença analisada na literatura bíblica e no Cristianismo, sem deixar de lado seus aspectos teológicos, que também julgamos importantes, devido às obras de arte referentes a eles só terem sido elaboradas como estão na arte cristã porque partiram da teologia para depois se concretizarem em forma de arte.

Utilizamos dois importantes dicionários e dois livros sobre arte cristã, que se tornaram fontes de definição de alguns conceitos fundamentais do cristianismo. Os dicionários apresentaram os conceitos mais enxutos e constituíram uma fonte de pesquisa rápida de determinados termos com o objetivo de facilitar o entendimento do que estará sendo exposto.

O *Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã* (HEINZ-MOH, 1997), que trafega especificamente sobre os símbolos presentes na arte cristã, nos proveu um amplo conjunto de informações nas quais pudemos alicerçar os fundamentos teológicos que deram origem às obras de arte cristãs de Adão e Eva. O *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos* (LURKER, 2006) constituiu uma ferramenta indispensável para compreender as convenções bíblicas ilustradas pelos artistas cristãos, prezando substancialmente pela explicação

dos símbolos bíblicos, complementando o dicionário anterior, que incide mais sobre os símbolos na arte.

E, por fim, fechando essa parte das referências sobre a arte cristã, nos servimos do livro *Ars Sacra* (TOMAN; PAFFEN, 2010), uma obra monumental que perpassa os pormenores relacionados à história dos artistas cristãos, suas obras arquitetônicas, pictóricas e escultóricas, abarcando a arte cristã como um todo, e que se consolidou como uma inigualável ferramenta histórico-artística como também imagética, porquanto a maior parte das imagens de Adão e Eva foram extraídas dele.

Partindo para a análise histórico-literária de Adão e Eva, nos contemos aqui em introduzir o leitor na forma como nós aplicamos a semiótica peirceana na análise textual da primeira perícope do texto (Gn 1—2,4^a), que versa sobre a criação bíblica do Universo e do Homem, deixando a segunda perícope (Gn 2,4b—3,24) para ser discutida na análise das obras de Damien Hirst.

Provavelmente, a análise histórico-literária será vista como uma novidade para os leitores que são artistas e até mesmo para os professores, pois dificilmente uma abordagem semiótica com a profundidade como a que encontrarão aqui é aplicada aos textos sacros, mesmo para os pesquisadores da arte cristã que já conhecem de antemão os textos bíblicos dos quais as obras cristã são derivadas. Até porque o conhecimento dos idiomas bíblicos não se caracteriza como uma tarefa simples, pois o aprendizado de línguas mortas é dificultado pela distância histórica que temos da época em que elas estavam em uso.

Esta pesquisa constituiu um tesouro de riqueza inestimável, o qual nós tivemos o privilégio de apreciar, aprender e perscrutar, e cujo conhecimento somamos às análises semióticas das obras conceituais de Damien Hirst. Sem isso, não poderíamos apresentar um trabalho distinto de outros, cujas análises se dão essa preocupação linguística e textual.

No tocante às análises das obras de arte, privilegiamos *Adam and Eve Exposed* (2004) a *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (2000). Concluimos que esta última obra (que foi analisada primeiro) não contém tantos elementos simbólicos e, por conseguinte, não acarretam uma análise tão rebuscada quanto podemos ver em *Adam and Eve Exposed*. Esse fator, todavia, não nos impediu de analisá-las juntas, segundo nossa intenção.

Além do resultado específico desse trabalho, colocamos como apêndice a análise da obra *The Kiss of Death*, para não exceder o espaço de texto previsto pelo curso; e deixamos dois anexos: um comentário de Francisco López Ruiz (2009) à obra *Adam and Eve Exposed* e o texto hebraico da *Bíblia Hebraica Stuttgartensia* (BHS) referente a Gn 2,4^b—3,24, que foi de onde partimos para oferecer uma pesquisa não menos exigente do que pode nos proporcionar a ampla aplicação da semiótica.

O SÍMBOLO NA SEMIÓTICA DE CHARLES SANDERS PEIRCE E NO CRISTIANISMO

Por ser considerada por mim como sendo a mais completa³ e ao mesmo tempo simples — dado que, enquanto filósofos como Aristóteles e Kant criaram muitas categorias sgnicas e Peirce somente três —, todas as abordagens e análises semióticas deste trabalho serão realizadas sob o escopo e metodologia da semiótica peirceana.

1.1 O Que é *Semiótica*?

Etimologicamente, o termo *Semiótica* provém do grego Σημειωτικός (*Sēmeiōtikós*⁴, numa transliteração⁵ mais

³ Aristóteles, com seu sistema de classificação de signos, criou dez categorias e Kant conseguiu elaborar doze, “todas com base no seu sistema filosófico” (NÖTH, 2003, p. 63). Peirce, com sua fenomenologia, criou apenas três categorias universais (*apud* SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 143) as quais chamou, segundo Nöth (2003, p. 63), de “*Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*, traduzidas por primeiridade, secundidade e terceiridade”, que estão apresentadas neste trabalho com mais detalhes no decorrer do desenvolvimento do mesmo.

⁴ Sempre que for apresentada a etimologia de uma palavra, o termo referente à língua de origem será precedido pela sua transliteração em língua portuguesa (entre parênteses), mantendo a didática aplicada desde o início deste trabalho, como consta no primeiro capítulo.

⁵ Segundo Caldas Aulete (1970, p. 3629), *transliteração* é um “ato ou efeito de transliterar”, que se define em “representar uma letra de um (vocábulo) por uma letra diferente, no correspondente vocábulo de outra língua” (AULETE, 1970, p. 3629). Em outras palavras, é a mudança da forma visual original de um caractere para outra forma de outro alfabeto.

exata) e é a junção de dois outros vocábulos: σημεῖον (*sēmeîon*) que quer dizer “signo” (NÖTH, 2003, p. 21; SANTAELLA, 1983, p. 7) ou σῆμα (*Sēma-*), um radical que tem por significado “sinal”, que pode ser traduzido por “signo” também (NÖTH, 2003, p. 21) e ὀπτικός (*otikós* = ótica). Infelizmente, nem sempre, no decorrer da história da semiótica, houve consenso sobre o uso da sua etimologia (NÖTH, 2003, p. 21-22). De acordo com Winfried Nöth (2003, p. 21), a palavra *Semio-* é “uma transliteração latinizada da forma grega *semeîo-*, e os radicais parentes, *sema(t)-* e *seman-*, têm sido a base morfológica para várias derivações de vocábulos que dão nome às ciências semióticas” (NÖTH, p. 21).

Mesmo que existam duas formas etimológicas para designar a mesma ciência semiótica — *semeiotica* e *semeiologia*, segundo Nöth (2003, p. 21), assim como hoje também é conhecida sua forma plural em inglês *Semiotics* que “é de origem relativamente recente” (NÖTH, 2003, p. 22), também houveram etimologicamente vocábulos distintos que precederam os descritos acima, “tais como semiologia, semântica, sematologia, semasiologia, semologia, além dos termos usados por Lady Welby: *sensifics* e *significs*” (NÖTH, 2003, p. 21).

Apesar de Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) ser o filósofo⁶ cuja obra percorreu “todas as áreas da filosofia e,

É oriunda do latim *trans* (além) + *litera* (letra) (AULETE, 1970, p. 3629). Por exemplo, nas línguas orientais e algumas ocidentais que utilizam outros símbolos para compor seu alfabeto — quando se quer pronunciar um nome estrangeiro corretamente — muda-se a letra (ou o ideograma, hieróglifo, símbolo) pelo seu equivalente na língua de destino.

⁶ Esta alcunha de “filósofo”, como também de “cientista”, é atestada por Max H. Fisch (*apud* SANTAELLA, 1983, p. 26) e por Santaella (1983, p. 22, 24). Apesar dele não ter sido reconhecido em seu tempo nem por filósofo, nem como cientista (SANTAELLA, 1983, p. 24), mas somente após a sua morte (SANTAELLA, 1983, p. 24), é conhecido como o fundador do pragmatismo (COLLINSON, 2006, p. 196).

além disso, quase todas as ciências do seu tempo” (NÖTH, 2003, p. 60), e que — sozinho — dialogou com “25 séculos de tradição filosófica ocidental” (SANTAELLA, 1983, p. 27), ele nunca usou o termo plural inglês *semiotics* (NÖTH, 2003, p. 22) para designar a “ciência de toda e qualquer linguagem” (SANTAELLA, 1983, p. 10), preferindo – ao invés disso – vocábulos como *semeiotic*, *semiotic* e até *semeotic* (NÖTH, 2003, p. 22)

Várias são as definições de semiótica. As mais conhecidas são: “a semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose)⁷ na natureza e na cultura” (NÖTH, 2003, p. 17); é a “ciência dos signos” (SANTAELLA, 1983, p. 7; SANTAELLA, 2008, p. XI), “é a ciência geral de todas as linguagens” (SANTAELLA, 1983, p. 8) ou “de toda e qualquer linguagem” (SANTAELLA, 1983, p. 10).

1.2. A Semiótica na Obra de Peirce

Pelo fato de Peirce ter sido um gênio polivalente (SANTAELLA, 2008, p. 1) e conseguir enxergar lógica em tudo, se destacou nas mais diversificadas ciências, como “matemática, física, astronomia, química, linguística, psicologia, história, lógica e filosofia” (SANTAELLA, 2008, p. 1). Isto porque sua semiótica — complexa por sinal — era pensada como uma lógica de maneira bastante ampla⁸

⁷ Peirce introduziu o termo *semiose* para designar “o processo no qual o signo tem um efeito sobre o intérprete” (*apud* NÖTH, 2003, p. 66). Sendo assim, passa a não ser apenas um objeto (ou uma classe de objetos), mas uma série de processos dinâmicos que ocorre na mente do intérprete (NÖTH, 2003, p. 66). Vem daí a concepção peirceana de que o processo da semiose é uma “ação do signo” (*apud* NÖTH, 2003, p. 66).

⁸ Para Lúcia Santaella, a explicação para o interesse de C. S. Peirce em tantas e diversificadas áreas do conhecimento se devia “ao fato de que se devotar ao estudo das mais diversas ciências exatas ou naturais, físicas ou psíquicas, era para ele um modo de se dedicar à Lógica” (SANTAELLA,

(SANTAELLA, 2008, p. 1), pois “buscava o conhecimento dos métodos e dos fundamentos lógicos subjacentes a eles” (SANTAELLA, 2008, p. 1).

A semiótica de Peirce está alicerçada na fenomenologia (SANTAELLA, 2008, p. 2), “uma quase-ciência que investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente” (SANTAELLA, 2008, p. 2). Ela nos fornece fundações para as ciências normativas, como a estética, a ética e a lógica, porque têm por função estudar ideais, valores e normas, respectivamente (SANTAELLA, 2008, p. 2). Detenhamo-nos na lógica, por ser a mais importante na obra de Peirce.

Peirce se deu conta muito cedo “de que não há pensamento que possa se desenvolver apenas através de símbolos” (SANTAELLA, 2008, p. 3) e “nem mesmo o raciocínio puramente matemático pode dispensar outros tipos de signos” (SANTAELLA, 2008, p. 3). A partir dessa descoberta ele estendeu sua concepção de lógica, que é, segundo Peirce (*apud* SANTAELLA, 2008, p. 3) “a ciência das leis necessárias do pensamento e das condições para se atingir a verdade”, para a semiótica, que é a ciência que se dedica ao estudo de toda e qualquer linguagem (SANTAELLA, 1983, p. 10), não se restringindo apenas ao seu primeiro plano, à teoria geral dos signos, que a cognominou de *gramática especulativa* (SANTAELLA, 2008, p. 4).

Por meio da gramática especulativa, surgiram recursos lógicos suficientes a Peirce para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais e códigos de qualquer espécie (SANTAELLA, 2008, p. 5) e de tudo eles implicam: “a representação e os três aspectos que ela engloba[:] a significação, a objetivação e a interpretação” (SANTAELLA,

1983, p. 22-23). Portanto, fundamental era, para Peirce, entender a Lógica das ciências para que se pudesse compreender seus métodos de raciocínios (SANTAELLA, 1983, 23).

2008, 5). Por pensar assim que na definição de Peirce o signo tem uma estrutura triádica, que pode ser analisado:

- Em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar;
- Na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e
- Nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. (SANTAELLA, 2008, p. 5)

Essa abrangência da lógica ou semiótica fez com que Peirce a distinguisse em mais dois ramos, a saber: a lógica crítica, que estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de várias espécies de signos (SANTAELLA, 2008, p. 3) e a metodêutica (ou retórica especulativa), cuja função é “analisar os métodos a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem” (SANTAELLA, 2008, p. 3), isto é, ela estuda os princípios do método científico, como a pesquisa científica é conduzida e como deve ser comunicada (SANTAELLA, 2008, p. 3-4). Por isso compõem juntas o terceiro ramo da semiótica (SANTAELLA, 2008, p. 4).

1.3 Entendendo a Fenomenologia e a Semiótica

Para compreendermos o que estuda e do que trata a fenomenologia (como também sua relação com a semiótica de C. S. Peirce), precisamos saber o que, de fato, vem a ser um fenômeno, que é de onde deriva o conceito de fenomenologia, para — em seguida — avançarmos para sua aplicação. Começemos, portanto, da sua raiz etimológica: o termo *fenômeno* provém do grego φανερον (*faneron*),⁹ que é

⁹ Lúcia Santaella (2008, p. 7) expõe uma transliteração do grego para o inglês quando apresenta o termo *Phaneron*, que pode ser observada pela presença do “ph” no início da palavra. Optei aqui por deixar o referido

“tudo aquilo [...] que aparece à percepção e à mente” (SANTAELLA, 2008, p. 7). A fenomenologia “tem por função apresentar as categorias formais e universais dos modos como os fenômenos são apreendidos pela mente” (SANTAELLA, 2008, p. 7).

Com os avanços dos estudos que Peirce realizou, ele concluiu que existem apenas três elementos fenomenológicos universais que nos apresentam à mente. A partir daí, ele os chamou de **primeiridade**, **secundidade** e **terceiridade** (SANTAELLA, 2008, p. 7; NÖTH, 2003, p. 63; SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 143).

A **primeiridade** passa a ideia de um primeiro contato com alguma coisa, ou seja, “tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade” (SANTAELLA, 2008, p. 7). Utilizando as palavras de Peirce, podemos dizer que a “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a outra coisa qualquer” (*apud* NÖTH, 2003, p. 63; *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 143).

Já na **secundidade** existe uma relação de um primeiro com um segundo (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 64; SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 143). Ela nos passa uma ideia de “dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida” (SANTAELLA, 2008, p. 7).

A **terceiridade** já traz uma relação de um segundo fenômeno com um terceiro (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 64; PEIRCE *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2005, p. 143). Nos traz também uma noção de hábito, de costume e “diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência” (SANTAELLA, 2008, p. 7). O signo é a maneira

vocábulo na forma como pronunciamos o “ph” na língua portuguesa, ou seja, com o “f” substituindo o “ph”, evitando qualquer dificuldade por parte dos iniciados na leitura.

pela qual mais facilmente manifesta a terceiridade, já que o signo é “um primeiro (algo que se apresenta à mente), ligando um segundo (aquilo que o signo indica, se refere ou representa) e um terceiro (o efeito que o signo irá provocar em um possível intérprete)” (SANTAELLA, 2008, p. 7). De forma mais detalhada, podemos definir o signo como

[...] qualquer coisa de qualquer espécie [...] que representa uma outra coisa, chamada de **objeto do signo**, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de **interpretante do signo** (grifos nossos). [...] O que define signo, objeto e interpretante, portanto, é a posição lógica que cada um desses três elementos ocupa no processo interpretativo. [...] Uma tal representação do objeto produz efeitos interpretativos em seus leitores. Esses efeitos são os interpretantes. Neste último exemplo, fica bem claro porque o signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante. (SANTAELLA, 2008, p. 8)

Uma pessoa só tem acesso ao objeto do signo pela mediação do próprio signo. Os efeitos interpretativos dependem diretamente do modo como o signo representa seu objeto (SANTAELLA, 2008, p. 8).

A partir do momento que começamos a apreender como se dá a lógica sónica de Peirce, conseguimos verificar o motivo da sua definição possuir somente três teorias: a da *significação*, a da *objetivação* e a da *interpretação* (SANTAELLA, 2008, p. 9):

- Da relação do signo consigo mesmo, isto é, da natureza do seu fundamento, ou daquilo que lhe dá capacidade para funcionar como tal, por ser sua qualidade, sua existência concreta ou seu caráter de lei, advém uma teoria das potencialidades e limites da significação.

- Da relação do fundamento com o objeto, ou seja, com aquilo que determina o signo e que é, ao mesmo tempo, aquilo que o signo representa e ao qual se aplica, e que pode ser tomado em sentido genérico como o contexto do signo, extrai-se uma teoria da objetivação, que estuda todos os problemas relativos à denotação, à realidade e referência, ao documento e ficção, à mentira e decepção.
- Da relação do fundamento com o interpretante, deriva-se uma teoria da interpretação, com as implicações quanto aos seus efeitos sobre o intérprete, individual ou coletivo. (SANTAELLA, 2008, p. 10)

Mesmo com todos esses detalhes, deve-se ter sempre em mente de que esse sistema semiótico está baseado na fenomenologia. Assim, há signos genuínos (de terceiridade), mas também existem o que Santaella chama de “quase-signos”, isto é, signos de secundidade e primeiridade (2008, p. 10).

É a partir dessa concepção que a semiótica de Peirce abarcou todos os tipos de experiências. Em outras palavras, o signo não precisa se comportar plenamente como uma linguagem (ideogramas, palavras, fotografias, etc.), mas pode ser uma “mera ação ou reação” (SANTAELLA, 2008, p. 10), como por exemplo, quando alguém tenta apagar um fogo ou está bocejando. De acordo com Santaella (2008, p. 10), “o signo pode ainda ser uma mera emoção ou qualquer sentimento ainda mais indefinido do que uma emoção, por exemplo, a qualidade vaga de sentir ternura, desejo, raiva, etc”.

1.4 O Fundamento do Signo — Primeira Tricotomia

Diante do que foi exposto, uma pergunta parece óbvia: se qualquer coisa pode ser um signo, o que é necessário para que essa mesma coisa se torne signo? As

palavras de Santaella (2008, p. 12) refletem esta mesma indagação: “o que é preciso haver nela para que possa funcionar como signo?” Há três propriedades formais que dão capacidade para funcionar como signo: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei.

Essas três propriedades formais são comuns a todas as coisas. Pela qualidade tudo pode ser signo, pela existência [isto é, pelo seu simples fato de existir], tudo é signo e pela lei tudo deve ser signo. É por isso que tudo pode ser signo, sem deixar de ter suas outras propriedades. (SANTAELLA, 2008, p. 12)

1.4.1 A qualidade como um signo (o qualissigno)

Uma qualidade pode funcionar como um signo quando sua própria natureza (ou seja, sua qualidade) sugere algo externo a ela mesma. Quer dizer, algo tem uma qualidade, que é um signo (SANTAELLA, 2008, p. 12; PEIRCE *apud* NÖTH 2003, p. 76). Daí advém seu nome (*qualissigno*) na lógica triádica de Peirce.

Lúcia Santaella nos oferece um bom exemplo de um qualissigno: “o ‘azul-claro’ imediatamente produz uma cadeia associativa que nos faz lembrar céu, roupa de bebê, etc.” (2008, p. 12) mesmo essa mera cor não sendo o céu nem a roupa do bebê, mas pelo fato de sugerir isso. Pode sugerir também a água do mar ou da piscina, dependendo da tonalidade ou da nuance do azul. É

[...] esse poder de sugestão que a qualidade apresenta [que] lhe dá a capacidade para funcionar como um signo [...]. O mesmo tipo de situação também se cria com quaisquer outras qualidades, como o cheiro, o som, os volumes, as texturas, etc.” (SANTAELLA, 2008, p. 12)

Podemos — inclusive — elaborar vários exemplos de qualidades candidatas a signo a partir do exemplo acima. Por exemplo, a cor vermelha pode lembrar sangue (cuja ligação é sugerida a partir da associação com a hemoglobina), ou até mesmo com o crepúsculo, onde — durante o pôr-do-sol — observa-se a predominância do vermelho solar devido à refração atmosférica.

Tudo isso porque a qualidade do objeto expresso não induz, nem tampouco reflete diretamente algo, mas apenas sugere, dado que suas qualidades intrínsecas se abrem a várias possibilidades. O mesmo pode se dar com a textura de alguma superfície, fotografia ou barulho que, isolados de seus respectivos contextos, podem causar sensações diversas.

De modo direto, podemos concluir que só classificariamos algo como um qualissigno caso sua propriedade formal (ou seja, sua qualidade) ainda não estiver corporificada (fazendo referência direta a um existente). Caso esteja, “passa a pertencer à classe da secundidade, do ‘existente concreto’” (NÖTH, 2003, p. 67), que é o nosso próximo objeto de exposição.

1.4.2 A existência como um signo (o sinsigno)

Outra propriedade formal que precisamos tomar nota é o caráter existencial de algo fazer dele um signo (SANTAELLA, 2008, p. 12). Tudo aquilo que existe é determinado por várias outras existências, afetado por tudo que faz parte do seu contexto existencial e interage com eles, “pois existir significa ocupar um lugar no espaço-tempo, significa reagir em relação a outros existentes, conectar-se.” (SANTAELLA, 2008, pp. 12-13). É devido a essa multiplicidade de relações que os existentes apontam que os fazem agir como parte daquilo que eles se referem (SANTAELLA, 2008, p. 13).

O existente indica direções diversas, uma série de fatos, e essa indicação constroi uma relação de dependência,

porquanto é necessária essa relação de existência mútua para que o existente funcione como signo. Dessa forma, seu caráter existencial faz com que ele se torne signo. Corroborando as palavras de Lúcia Santaella (2008, p. 13), “sua propriedade de existir [é] que dá ao que existe o poder de funcionar como signo” [...].

Devido a essa característica singular essa propriedade é chamada de *sin-signo* (*sin* = singular) (PEIRCE, *apud* NÖTH, 2003, p. 67; SANTAELLA, 2008, p. 13), quer dizer, um signo singular cuja propriedade forma está corporificada, existindo de fato e, portanto, fazendo referência direta e de modo imediato a outro existente igualmente singular. Segundo Peirce (*apud* NÖTH, 2003, p. 67), “é uma coisa ou evento que existe atualmente como um ‘signo singular’”.

Todos nós emitimos sinais, como gestos, falas, maneira de andar, de chamar a atenção, de ler um livro, de se vestir, de arrumar o cabelo e até de externar nossos sentimentos. Todos estes sinais só estão prontos para significar porque são latentes de significado (SANTAELLA, 2008, p. 13).

1.4.3 A lei como um signo (o legissigno)

A terceira classe de signos é fundamentada nas leis gerais (NÖTH, 2003, p. 77) e se chama *legissigno*.

Um legissigno é uma lei que é um signo [...]. Todo signo convencional é um legissigno. Não é um objeto singular, mas um tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significante. (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 77)

Essa propriedade de lei “pode ser entendida como uma abstração operativa” (SANTAELLA, 2008, p. 13). No entanto, ela só poderá operar caso consiga achar um caso singular para atuar, cuja ação da lei é “fazer com que o

singular se amolde e se conforme à sua generalidade” (SANTAELLA, 2008, p. 13). Isto significa que qualquer situação que surja fará com que as coisas aconteçam de acordo com o que a lei prescreve, pois a generalidade da lei faz com que os casos singulares estejam subjugados a ela.

É por isso que, quando algo tem a propriedade da lei, recebe esta classificação e alcunha de “legissigno” na semiótica, ou seja, “é uma lei [legi] que é um signo” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 77). Dessa forma também funcionam a linguagem verbal, a textual, entre outras.

Por pertencerem a um sistema, em cada língua, as palavras se conformam a certas combinatórias de sons e de seqüências de palavras que são próprias da língua em questão. A lei de que de que as palavras são portadoras fará com que, cada vez que uma palavra ou grupo de palavras ocorrerem, sejam entendidas como significando aquilo que o sistema a que pertencem determina que elas significam. (SANTAELLA, 2008, p. 14)

Assim, conforme Nöth (2003, p. 77), “cada palavra de uma língua é um legissigno” (como no exemplo acima) e são leis porque fazem parte de um sistema (o gramatical). Do contrário, seriam apenas “tartamudeios” (SANTAELLA, 2008, p. 14). As convenções sócio-culturais também são leis, assim como as leis do direito civil, penal e os códigos de trânsito, do consumidor, entre outros. À propriedade de lei também poderiam ser aplicados os ritos religiosos, pois só se manifestam caso estejam em conformidade com algum tipo de sistema cultural, comum a todos os partícipes.

1.5 A Referência dos Signos — Segunda Tricotomia

Esta segunda tricotomia é, para Peirce (*apud* NÖTH, 2003, p. 78), “a divisão mais importante dos signos”. Se de um lado, entendemos que são as propriedades formais que

dão fundamento para que as coisas funcionem como signos (SANTAELLA, 2008, p. 12), por outro, precisamos compreender os “três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se aplica ou [...] denota” (SANTAELLA, 2008, p. 14). Peirce descobriu que esta questão da referência signica seria facilitada caso entendêssemos a distinção entre *objeto imediato* e o *objeto dinâmico* (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 68; PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2008, p. 15).

1.5.1 Objeto imediato e objeto dinâmico

Para Peirce (*apud* NÖTH, 2003, 68), o objeto imediato é o “objeto dentro do signo”, é a forma como o signo o representa. Santaella (2008, p. 15) nos fornece três exemplos para que reconheçamos o objeto imediato: uma frase pronunciada, uma música e uma fotografia, os quais exemplificaremos a seguir.

Toda frase tem um contexto e é composta por palavras, que falam alguma coisa e se referem a algo. O que a frase está se referindo é o *objeto dinâmico* e a frase em si (objeto imediato) é o veículo de relação com o real (objeto dinâmico).

A música, por sua vez, suscita uma série de sentimentos, de respostas afetivas, de emoções. A emoção que a música sugere constitui o objeto dinâmico e as combinações sonoras (melódicas, harmônicas) é o objeto imediato.

Da mesma maneira acontece com a fotografia. A imagem que está nela é o objeto imediato, ou seja, um recorte da realidade que não pode indicar outra coisa senão o objeto real ou dinâmico — objeto fora do signo — (NÖTH, 2003, p. 68). Enquanto um está dentro do signo (objeto na fotografia), o outro está fora do signo (objeto na realidade).

O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é

o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade. [...] O objeto imediato do ícone é o modo como sua qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades. O objeto imediato do índice é o modo particular pelo qual esse signo indica seu objeto. O objeto imediato do símbolo é o modo como o símbolo representa o objeto dinâmico. (SANTAELLA, 2008, pp. 15, 20)

Temos, portanto, tudo o que precisamos para avançar para o próximo passo, que são os “três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto” (SANTAELLA, 2008, p. 14). Caso o fundamento seja um qualissigno, ou seja, se sua propriedade formal for uma qualidade, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone.

Se for um sinsigno (cuja existência o fará funcionar como signo na sua relação com o objeto), ele será um índice:

Na sua classificação dos signos, Ch. S. Peirce opõe **índice** simultaneamente a ícone (que emprega a relação de semelhança) e a símbolo (fundado em uma convenção social); para ele, índice opera uma relação de contiguidade “natural”, ligada a um fato de experiência que não é provocado pelo homem. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 464)

No caso do último signo, se o seu fundamento “for uma lei”, na sua relação com o objeto, “será um símbolo” (SANTAELLA, 2008, p. 14).

[...] Peirce define o símbolo como fundamentado numa convenção social, por oposição ao *ícone* (caracterizado, segundo ele, por uma relação de semelhança com o referente) e a *índice* (baseado

numa relação de contiguidade “natural”).
(GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 261)

Logo — seguindo a mesma lógica triádica — esta divisão resume-se em *ícone*, *índice* e *símbolo* (NÖTH, 2003, p. 78).

1.6 O Símbolo no Cristianismo

Cristianismo, neste trabalho, deve ser considerado de forma restrita ao cristianismo proveniente da Igreja Católica Apostólica Romana, por dois fatores, dados a saber:

1) sua continuidade histórica ininterrupta através dos papas: do papado de Pedro (33 d.C. — 64 d.C.) a João Paulo II (1978 — 2005), sucederam 264 papas (LOYOLA, 2001). O 265º é Bento XVI, atual papa (GIANSANTY; ISRAELY, 2007, p. 8). A sucessão dos papas, também conhecida por *sucessão apostólica* (CLEMENTE, 2004), fez com que a cultura cristã fosse preservada, tendo, na figura do papa a maior autoridade em que toda a Igreja deve convergir e por cujas mãos as obras também eram feitas (TOMAN; PAFFEN, 2010, p. 24);

2) a produção artística da Igreja Católica: pelo fato da Igreja não ter restrição para a produção de desenhos, pinturas e esculturas, pôde se manifestar livremente sem nenhum impedimento teológico ou doutrinário ao uso de imagens figurativas, ao contrário dos protestantes e das diversas correntes judaico-cristãs, que, baseados na proibição bíblica que consta em Êx 20,4, não podem produzir nenhum tipo de imagem figurativa, “razão pela qual toda imagem é automaticamente ídolo” (SCHÖKEL, 2006, p. 144): “não farás para ti uma imagem, nenhuma figura do que há em cima no céu, embaixo na terra, ou na água sob a terra” (SCHÖKEL, 2006, p. 144).

A Igreja Católica produziu suas obras superando essa lei desde o início do cristianismo (TOMAN; PAFFEN, 2010, p. 26-27), o que possibilitou ilustrar as cenas bíblicas, os apóstolos e os ensinamentos de Jesus (PASTRO, 2010). Portanto, qualquer associação neste trabalho aos conceitos cristãos ou ao Cristianismo propriamente dito deve ser associado à Igreja Católica, excluindo-se referências oriundas das igrejas orientais ortodoxas, anglicanas e protestantes.

1.6.1 A etimologia do termo “símbolo”

Se há uma terminologia cujo estudo nos prende a visão — dado sua interessante formação linguística — podemos afirmar convictamente que trata-se do termo *símbolo*. Segundo Marc Girard (2005, p. 26), a palavra *símbolo* provém da terminologia grega *συμβολον* (*symbolon*), que deriva do verbo *συμ-βάλλειν* (*sym-ballein*), cujo significado original é “lançar com, pôr junto com [e/ou] juntar”. Partindo desses sentidos primeiros, Marc Girard dá particular preferência para “comparar, encontrar-se, explicar” (2005, p. 26), que são os significados usados neste texto quando da análise das obras de arte contemporânea, sempre que houver uma ocorrência do termo.

Perscrutando mais o étimo grego, Girard (2005, p. 26) nos ensina as implicações dualísticas e unificadoras que trazem o referido termo: *dual* porque junta duas coisas distintas e *uma* porque forma uma só no final; daí a conclusão de Girard (2005, p. 26): “chego ao denominador comum de duas coisas, comparando-as”. Esse é o primeiro motivo que levou Marc Girard a preferir a tradução “comparar-se” a “lançar com” (2005, p. 26).

Segundo o exemplo dado por Girard (2005, p. 26), no caso de duas pessoas assumirem um acordo recíproco por contrato (como ocorre no matrimônio), sua unificação não se dá por “fusão”, em que há uma redução das partes

tornando-se uma nova unidade indissolúvel em que há perda da identidade original, mas

[...] por ajustamento: ‘lançados com’ ou ‘postos junto’, dois pedaços de quebra-cabeça, duas coisas comparadas, duas pessoas que contraem matrimônio não perdem totalmente sua individualidade; não obstante, são feitas para estar junto. (GIRARD, 2005, p. 26)

Vejamos, portanto, como outros exemplos se ajustam ao sentido supracitado do substantivo *symbolon*, atribuído por Girard. *Symbolon*, originalmente, “designava qualquer objeto partido em dois pedaços para uma finalidade precisa” (2005, p. 26): cada pedaço do objeto era entregue aos parceiros contratantes como expressão de um reconhecimento mútuo, inclusive dos seus descendentes. Percebe-se ainda a existência da dualidade e da unificação ajustadas sem a perda da identidade original, mesmo “feitos” para estarem juntos (GIRARD, 2005, p. 26).

Ainda segundo Girard (2005, p. 26), o sentido de outro substantivo, derivado do mesmo verbo, *συμβολή* (*symbolé*), poderá nos esclarecer e fornecer uma analogia ainda melhor para compreendermos o conceito de símbolo. Ao lado dos sentidos abstratos de “junção, reunião, contrato”, *symbolé* pode significar, de forma concreta, “a articulação do cotovelo ou do joelho: dois ossos diferentes se unem ou se ajustam um ao outro” (GIRARD, 2005, p. 26). Entretanto, um não poderia ser concretamente concebido sem o outro (GIRARD, 2005, p. 26).

De forma equivalente, ambos portadores das metades “põem junto” os objetos do referido *symbolon* por ajustamento (GIRARD, 2005, p. 26) que, por conseguinte, torna-se “sinal do ajustamento das pessoas, isto é, de seu vínculo contratual” (GIRARD, 2005, p. 26). Portanto, o que constitui o *symbolon*, para Girard (2005, p. 26), “é que os

portadores das metades têm a possibilidade de se comunicar um com o outro”. Daí que a unificação do *symbolon* se caracteriza como uma linguagem, em seu sentido mais abrangente do termo (GIRARD, 2005, p. 26).

Essa ideia do símbolo como linguagem coincide com a da semiótica. Além disso, em ambas as concepções — cristã e semiótica —, o símbolo é algo complexo, que coloca dois elementos, que são seus constituintes, em um terceiro, a relação na qual eles se tornam um só sem deixarem de ser, também, individualmente distintos.

ANÁLISE HISTÓRICO- LITERÁRIA DE ADÃO E EVA

Historicamente, o relato mais antigo que temos referente a Adão e Eva é mesmo o que consta na literatura bíblica do livro do *Gênesis*¹⁰. Todas as outras referências bíblicas ou extrabíblicas são citações e interpretações dos mesmos. Gênesis é o primeiro livro da Bíblia e possui cinquenta capítulos, mas nem por isso significa que

¹⁰ Segundo Clifford e Murphy (2007, p. 59), a palavra Γενησις (Gênēsis) é derivada do grego “geração” (genitivo de *genēsis*) e recebeu esse título da *Septuaginta* — a primeira tradução da Bíblia para o grego (ARENS, 2007, p. 151; KRAUSS; KÜCHLER, 2007, p. 54). De acordo com Gottwald (1988, p. 203), setenta estudiosos judeus traduziram a Bíblia Hebraica em Alexandria, no Egito, para o grego, a convite de Ptolomeu II Filadelfo (285-246 a.C.). O título original provém do hebraico **בְּרֵאשִׁית** (Bērē’sīt = literalmente “no princípio”) (SCHÖKEL, 2006, p. 15). É a primeira expressão que aparece em Gênesis (Bērē’sīt) e é a junção de dois outros termos hebraicos, a saber: **בְּ** = Bē, que significa “em, no” ou “quando” (SCHÖKEL, 2010, pp. 93-94) e **רֵאשִׁית** (rē’sīt), que significa “princípio, começo” (SCHÖKEL, 2010, p. 601). Bere’shit é como os antigos o chamavam, por conta dessa forma antiga de nomear os rolos manuscritos através da primeira palavra que aparecesse (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 59). Prova disso é que os cinco primeiros livros da Bíblia (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio), nos originais hebraicos, “são conhecidos pela(s) sua(s) primeira(s) palavra(s)” (MURPHY, 2010, p. 49). Originalmente, nenhum dos escritos bíblicos traziam consigo seus títulos: haviam somente os textos; os títulos foram acrescentados depois, por motivos práticos, “para distinguir um escrito de outro” (ARENS, 2007, p. 32). Hoje, o livro do Gênesis é conhecido como *o livro das origens* (KRAUSS; KÜCHLER, 2007; BRIEND, 2005, p. 18; Clifford; Murphy, 2007, pp. 59-61), pois fala da origem “do mundo, pela criação; origem do mal, pelo pecado; origens da cultura, da dispersão dos povos, da pluralidade das línguas” (SCHÖKEL, 2002, 15).

cronologicamente foi o primeiro a ser escrito¹¹, do mesmo modo que o fato do Apocalipse ser o derradeiro livro não significa que foi o último a ser escrito (ARENS, 2007, p. 32). É dividido em duas grandes partes: 1ª) os *Primórdios*, que vai do capítulo 1 ao 11 — que é onde se encontram as narrativas dos personagens protagonistas de nossa análise — e 2ª) os *Patriarcas*, que se estende do 12 ao 50¹².

Diferente da segunda parte, os primeiros onze capítulos não são “história” (no sentido em que conhecemos história hoje), mas uma reunião de narrativas que misturam recordações históricas com lendas de épocas diferentes entrelaçadas com fins diversos (ARENS, 2007, p. 38). Importante também, além de conhecer essas narrativas, será identificar os *gêneros literários*¹³ desses textos para compreensão da importância de ambos os personagens no discurso bíblico — levando-se em conta os avanços da

¹¹ De um modo geral, quando Gênesis foi escrito — por volta do séc. VI a.C., segundo Eduardo Arens (2007, pp. 38,43) — já existiam alguns escritos (mas não completos, como conhecemos hoje), como Isaías, Amós, Oseias, Miqueias e alguns códigos legais e cultuais (ARENS, 2007, p. 43). Algumas redações já tinham começado a serem escritas, como Deuterônimo, Josué, Juízes, Samuel e Reis. Somente depois se iniciou o registro por escrito do Gênesis (ARENS, 2007, p. 43).

¹² Assumimos aqui uma divisão bipartida, conforme Clifford e Murphy (2007, pp. 61-62).

¹³ *Gênero literário* é a linguagem usada pelo emissor para expressar determinado propósito ao receptor (ARENS, 2007, p. 99); é o “modo de apresentar um pensamento ou mensagem sob determinada forma literária” (STRABELI, 2009, p. 29) e, portanto, podem designar vários “modelos de texto que podemos encontrar” (RODRIGUES, 2004, p. 24). De acordo com F. Spadafora (*apud* STRABELI, 2009, p. 29), “conhecer o gênero literário de uma obra [...] é ter nas mãos a chave que nos possibilita entendê-la [a obra]”. Vários autores fornecem uma infinidade de exemplos concretos de gêneros literários usados no Gênesis: Cássio M. D. Silva (2009, pp. 185-238); Eduardo Arens (2007, pp. 97-112; 298-300); Maria P. Rodrigues (2004); Krauss e Küchler (2007) e Roland E. Murphy (2007, pp. 53-54). Aprofundaremos apenas nos gêneros literários pertinentes à nossa análise.

*Crítica Textual*¹⁴ atual — e, por conseguinte, compreender o sentido de sua inserção na obra *Adão e Eva Expostos*.

2.1 A Criação do Mundo e do Homem

Para que possamos vislumbrar melhor os aspectos concernentes a Adão e Eva na gênese bíblica, assumiremos a divisão capitular proposta por Clifford e Murphy (2007, p. 61), incorporada no quadro a seguir:

ORDEM	NARRATIVA	REFERÊNCIA BÍBLICA
1º	Preâmbulo: criação do mundo	1 — 2,3
2º	A criação do homem e da mulher, sua descendência, e a expansão da civilização;	2,4 — 4,26
(a)	A criação do homem e da mulher;	2,4 — 3,26
(b)	Assassinato de Abel por Caim;	4,1-16
(c)	Descendentes de Caim e a invenção da cultura;	4,17-24
3º	As gerações pré-diluvianas;	5 — 6,8
(a)	Genealogia de Adão a Noé.	5,1-32

Quadro 1 – História das nações

Fonte: CLIFFORD, Richard J.; MURPHY, Roland E. *Gênesis*. In: BROWN, Raymond E.; FITZMYER, Joseph A.; MURPHY, Roland E. **Novo Comentário Bíblico São Jerônimo:** Antigo Testamento. São Paulo: Academia Cristã; Paulus, 2007. p. 61.

¹⁴ De acordo com Josemaría Monforte (1998, p. 67), *crítica textual* “é a disciplina científica que reconstitui o texto original a partir das fontes documentais disponíveis”. Essa ciência sempre foi vista com bons olhos pela Igreja, pois seus critérios sólidos — geográfico, genealógico e literário-estilístico (MONFORTE, 1998, p. 68) — a ajudaram a discernir “qual é a variante mais segura entre as que aparecem nas fontes documentais” (p. 67). Em 1943, papa Pio XII fez referência à crítica textual, ressaltando sua importância pelo trabalho dos cientistas de reconstrução paciente dos escritos bíblicos, na sua encíclica *Divino Afflante Spiritu* (PIO XII, 1943, 13, pp. 106-107).

No preâmbulo (criação do mundo), a primeira ocorrência do homem acontece no sexto dia, mas até o verso 26 do primeiro capítulo só temos a informação da exclusividade do homem como criação humana; a novidade da mulher só aparece no final do versículo 27, como mostra a tradução abaixo no comentário de Andrés Ibañez Arana:

²⁶ [E] Deus disse: “Façamos o **homem** à nossa imagem, como nossa semelhança, e que **eles** dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra” (grifo nosso).

²⁷ Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, macho e fêmea ele os criou. (2003, p. 22)

Segundo Clifford e Murphy (2007, p. 63), “Deus cria o mundo para os seres humanos em seis dias e descansa no sétimo, a primeira semana da história humana”. A palavra hebraica אָדָם (*'adam*)¹⁵ em Gn 1,26 geralmente é traduzida

¹⁵ A gama de acepções de *'adam* nos originais em hebraico (o qual gerou a clássica transliteração pelo nome próprio *Adão* em português, no capítulo 2 — que etimologicamente significa “o Humano”, aquele que foi tirado do “húmus” (GIRARD, 2005, p. 78) — é ampla e densa em toda a Bíblia. Manteremos, portanto, o foco na significância concernente somente ao livro do Gênesis e, especificamente, no que tange as referências bíblicas expostas no quadro 1 deste trabalho. Segundo Luís Alonso Schökel, em seu *Dicionário Bíblico Hebraico-Português* (2010, pp. 27-28), o significado de *'adam* pode ser dividido em seis categorias, sendo a terceira excludente da nossa investigação por não ter nenhuma ocorrência no Gênesis: 1) *sentido genérico*; 2) *sentido coletivo, universal ou parcial*; 3) *uso indeterminado, indefinido*; 4) *nome próprio*; 5) *uso individual e distributivo*; e 6) *uso adjetival ou genitivo*. No sentido genérico, “não tem nem gênero feminino nem estado construto nem plural” (p. 27). De modo abrangente, pode ter significados de gêneros opostos (genérico/específico, universal ou coletivo/particular, indeterminado/demonstrativo, nome próprio/título): homem, humano, varão, alguém, indivíduo, um, aquele, gente, humanidade, etc. **1) sentido**

para o português por “homem”, mas não pode ser compreendida em sua singularidade (como um único homem) e muito menos como forma de destacar apenas o gênero masculino: tem o sentido coletivo de “ser humano” (humanidade) e não apenas como espécime masculino (ARANA, 2003, p. 39).

Daí nosso destaque para *homem* em Gn 1,26 (“façamos o homem...”, aparentemente singular) e *eles* (“e que eles dominem...”) no comentário de Arana (2003, p. 22): o pronome só está no plural porque faz referência à universalidade do gênero humano, e não somente a um indivíduo. Segundo Arana (2003, p. 39), “todo o capítulo usa singulares coletivos”. Krauss e Küchler confirmam esta interpretação:

A palavra hebraica *adam* para o ser humano é um coletivo que pode indicar tanto um único ser humano quanto os seres humanos [...] como gênero no sentido de “humanidade”. Portanto, aqui não se fala se Deus criou diversos casais ou apenas um,

genérico: em Gn 5,1-2 inclui os dois sexos; em Gn 7,23 abarca a totalidade de todos os viventes (inclusive sem distinguir homens de animais); em Gn 2,25 “o sentido genérico se especifica por polarização: opondo-se a אִשָּׁה [*iššāh* — lê-se *ishā*], mulher, toma o sentido de varão” (p. 27).

2) sentido coletivo, universal ou parcial: em Gn 6,5 diz respeito às pessoas de modo geral, todo mundo, os homens, a humanidade, enfim, o gênero humano. Em 7,21 a universalidade se torna ainda mais clara, porquanto alia os humanos que ficaram de fora da Arca de Noé aos animais que pereceram pelas águas do Dilúvio. **3)** não há referências do **uso indeterminado** ou **indefinido** no Gênesis, segundo Schökel (2010, p. 27). **4) nome próprio:** em Gn 5,2: Adão. **5) uso individual e distributivo:** pelo fato de אָדָם (*‘adam*) não diferenciar o número, agrega-se outros nomes com ele para designar um indivíduo da coletividade ou vários e dar o sentido proposto de “*homem, ser humano, indivíduo, pessoa; homens, cada um*” (p. 27), até quando se quer identificar um feminino plural, como em Gn 6,2. **6) uso adjetival ou genitivo:** em Gn 6,5 faz qualificações da natureza do ser (maldade humana).

como é descrito imediatamente na história do paraíso subsequente. (2007, p. 46)

Portanto, o “homem” (ou seja, a humanidade) é o ponto alto da criação e da manifestação divina (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 64; ARANA, 2003, p. 38); por isso é feito por último, pois “governará todas as coisas previamente criadas” (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 64).

A partir daí, uma semana de trabalho é encerrada com a observância sagrada do repouso no sábado (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 63). Porque Deus “descansou” e santificou o sábado (Gn 2,2-3), tende o homem a tomar Deus como modelo e descansar também (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 65).

2.1.1 Como os dias da criação devem ser entendidos

Os dias no primeiro capítulo estão preparados conforme a seguinte estrutura:

A FACE DAS ÁGUAS E DAS TREVAS			
DIAS	ACONTECIMENTOS	DIAS	ACONTECIMENTOS
1º dia	Luz (dia/noite)	4º dia	Luzeiros no firmamento
2º dia	Separação das águas	5º dia	Peixes/aves
3º dia	(a) Terra seca (a terra, oceanos) (b) Plantas	6º dia	(a) Animais (b) Seres humanos
7º dia: Deus descansa			

Quadro 2 – A face das águas e das trevas

Fonte: CLIFFORD, Richard J.; MURPHY, Roland E. Gênesis. In: BROWN, Raymond E.; FITZMYER, Joseph A.; MURPHY, Roland E. **Novo Comentário Bíblico São Jerônimo:** Antigo Testamento. São Paulo: Academia Cristã; Paulus, 2007. p. 63.

Este panorama¹⁶ é proveniente do grego ἑξαήμερον (*hexaémeron*), que literalmente quer dizer "obra dos seis dias" (CHARBEL; LAURINI, 1965, p. 9; BETTENCOURT, s/d, p. 162-163; KRAUSS; KÜCHLER, 2007, p. 65-68), onde ἕξ (hexa) significa "seis" e ἡμέρα (*ēmera*) quer dizer "dia" (KRAUSS; KÜCHLER, 2007, p. 65). Percebe-se também que é uma forma textual altamente simétrica, onde, pelo evidente paralelismo que o quadro acima nos apresenta, o *hagiógrafo*¹⁷ (autor sagrado) equilibrou os dias e acontecimentos do lado esquerdo associando-os direta e conscientemente aos do lado direito.

Nas enumerações semíticas ocidentais, o sétimo lugar frequentemente ocupa o clímax. O sábado de Deus é o clímax da história, a qual é primariamente a respeito de Deus mesmo e não dos seres humanos. Os dias 4, 5 e 6 são correspondentes aos dias 1, 2 e 3: o sol e a lua marcam a diferença entre dia e noite; das águas surgem os peixes e as aves; duas coisas são criadas no terceiro dia e outras duas no sexto: a terra e as plantas, os animais e os seres humanos (CLIFFORD; MURPHY, 2007, p. 63).

Para compreendermos esse plano literário em divisão por dias, devemos estar a par do funcionamento dos números enquanto símbolos, que possuíam significados relevantes no contexto do Antigo Oriente e que, conseqüentemente, tiveram enorme influência na crença e na literatura da época.

¹⁶ Outros autores apresentam o mesmo esquema, mas com outro título e explicações mais ou menos elaborados que a de Clifford e Murphy, que foi a que adotamos neste trabalho, como Bettencourt (s/d, p. 162), Krauss e Küchler (2007, p. 67) Maria P. Rodrigues (2004, pp. 43-44; 47).

¹⁷ Hagiógrafo, segundo Estêvão Bettencourt (s/d, p. x), é o "autor sagrado ou autor de um escrito bíblico. Um só livro pode ter mais de um autor ou hagiógrafo".

2.1.2 O simbolismo dos números

Conforme o *Dicionário dos Símbolos*, de Heiz-Mohr (1994, pp. 340-341), os números desempenharam (e ainda desempenham) um papel importante para compreensão não apenas da Bíblia, mas também extra-bíblica, como os sistemas neopitagóricos e neoplatônicos (p. 340), em figuras geométricas (comumente usadas na construção arquitetônica das catedrais), na música, etc. (p. 341). Lurker, em seu *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*, esclarece que:

Espaço e tempo são divididos e repartidos em números. Já muito cedo o homem estabeleceu relações entre os ritmos cósmicos e as partes do seu próprio corpo. Saber o mistério dos números e seus verdadeiros valores significava entender o mundo e suas conexões internas. (2006, pp. 160-161)

O número **um** representa Deus, “pois existe somente um Deus” (LURKER, 2006, p. 161). É a raiz (fonte) de todos os demais números e “é o símbolo da unidade não dividida [...] e, com esse caráter absoluto, é também imagem de Deus” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 341).

O número **dois** funciona como uma dualidade, contraposição (HEINZ-MOHR, 1994, p. 341) e complementação (LURKER, 2006, p. 161). Assim como Adão e Eva se complementam, representam também um claro dualismo, por serem respectivamente homem e mulher, masculino e feminino, da mesma forma de outras contrariedades bíblicas, como vida e morte, bem e mal, duas tábuas da lei mosaica (LURKER, 2006, p. 161). Caim e Abel também são figuras simbólicas que representam dois mundos contrários: mal e bem, morte e vida, sedentarismo e nomadismo, lavrador e pastor, desobediência e fidelidade, inveja e inocência (ARANA, 2003, pp. 78-84), crime e

justiça, assassino e vítima, violência e pacifismo, (KRAUSS; KÜCHLER, 2007, pp. 145-151).

Outros pares e dualidades expressos na arte cristã (especialmente na românica) também são conhecidos, como assinala Heinz-Mohr (1994, p. 341): “Moisés e Aarão (profeta e sacerdote) ou respectivamente Moisés e Elias [legislador e profeta], Antigo e Novo Testamentos, alma e corpo, vida ativa e contemplativa”; árvore do conhecimento (do bem e do mal) e árvore da vida (eternidade) (STRABELI, 2009, pp. 29-32), luz e trevas, dia e noite (Gn 1,4-5).

O número **três**, no Cristianismo, é o que melhor representa a Deus, aludindo “ao significado incompreensível da Trindade”, da perfeição, harmonia e acabamento (HEINZ-MOHR, 1994, p. 342). É o símbolo da unidade familiar (LURKER, 2006, p. 243) e para Santo Agostinho (*apud* HEINZ-MOHR, 1994, p. 342), é o número que simboliza a alma, da mesma forma que o quatro representa o corpo. Transmite sempre uma manifestação de Deus: por três dias Jonas esteve no ventre de um peixe (Jn 2,1) e Cristo no sepulcro, três anjos apareceram a Abraão (LURKER, 2006, p. 243) e três vezes santo se invoca a Deus em Isaías 6,3 (HEINZ-MOHR, 1994, p. 342; LURKER, 2006, p. 243).

O **quatro** é oposto ao três, que é o número de Deus: representa tradicionalmente o universo terreno, os quatro elementos da natureza (LURKER, 2006, p. 197), o quadrado, estações do ano. O rio que nasce no Jardim do Eden se divide em quatro outros rios, conforme Gn 2,10-15 (Fison, Geon, Tigre, Eufrates) “que regam as quatro regiões da terra” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 343). Abrange a realidade humana, que também é terreno. Por conseguinte, é o número:

[...] dos humores no homem, que é responsável pela divisão dos quatro temperamentos (sanguíneo, fleumático, colérico, melancólico); das quatro letras que constituem o nome Adão, o homem (no grego

também as letras iniciais das quatro direções do céu: *anatolé, dysis, árketos, mesembria*); das quatro virtudes cardeais¹⁸; dos quatro evangelistas [...]. A construção cúbico-quadrada é bastante difundida na arquitetura das igrejas e repousa sobre o cubo sob cuja figura se descreve no Apocalipse a Jerusalém Celeste. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 343)

O número **cinco** não é meramente um número matemático: é o número de pedras de arremesso na luta do pequeno Davi contra o gigante Golias e os cinco livros do Pentateuco (que juntos representam a Lei de Moisés) (LURKER, 2006, p. 161). Segundo Pitágoras (*apud* HEINZ-MOHR, 1998, p. 343), o pentagrama (forma geométrica com cinco ângulos ou alfas) “é o número perfeito do microcosmo que é o homem”. Com cinco pães Jesus alimentou uma multidão de cinco mil pessoas (p. 343).

Um dos números mais fortemente carregados de simbolismo é o **seis**. Ele constitui “o número dos dias da criação, [como] força supra-humana” (HEINZ-MOHR, 1998, p. 344). Os *céus*, do plural hebraico **הַשָּׁמַיִם** — *HaŠamayim* (lê-se *HaShamáim*) e a *terra* (**וְהָאָרֶץ** — *VêHá’Ǻretz*) foram concluídos no sexto dia “com todo o seu exército” (Gn 2,1) (LURKER, 2006, p. 221). Agostinho

¹⁸ No Cristianismo, existem dois tipos de virtudes: as *teologais* e as *cardeais* (CIC 1804-1845, pp. 485-494; CCIC 377-390, pp. 115-117). As teologais (fé, esperança e caridade) “são as virtudes que têm como origem, motivo e objeto imediato o próprio Deus” (CCIC 384, p. 116). As virtudes cardeais são assim chamadas por serem quatro (prudência, justiça, temperança e fortaleza) (Sb 8,7), que lembram os pontos cardeais (número do universo terreno e humano) (CIC 1805-1809, pp. 486-488; CCIC 379-383, pp. 115-116). Desse modo, o *Compêndio do Catecismo da Igreja Católica* (CCIC) define as virtudes cardeais (humanas) como “perfeições habituais e estáveis da inteligência e da vontade, que regulam os nossos atos, ordenam as nossas paixões e orientam a nossa conduta em conformidade com a razão e a fé (§ 378, p. 115).

(*apud* HEINZ-MOHR, 1998, p. 344) também atribuiu um caráter especial ao simbolismo do número seis: ele representa a soma dos três primeiros números ($1+2+3=6$), o que também resulta nos dias da criação. O fato mais enaltecedor é a disposição bíblico-literária do ser humano em ter sido criado justamente no sexto dia e, como última criatura, possui um caráter culminante, de acordo com o comentário que Arana faz de Gn 1,26-28.31:

Ao chegar ao cume da narração, o narrador abandona o padrão que lhe serviu de pauta até agora: a narração é muito mais dilatada (seis extensos versículos). O tom se eleva para começar solenemente: “Deus disse: ‘Façamos [...]’”. O que impede o começo normal: “Deus disse: Haja / brote / produza [...]”. [...] O autor [no verso 31] perde seu comedimento habitual com esse superlativo. Este “muito bom” equivale a “bom em todos os sentidos”: útil, ajustado à medida, adequado ao fim a que se pretende, reto, ético, formoso, amável. (2003, pp. 38; 44)

No entanto — bíblicamente falando —, o número seis, semelhante ao dois, possui suas facetas bipolares: não apenas simboliza um ápice criacionista, mas também se posiciona negativamente, como força contrária e inimiga de Deus (LURKER, 2006, p. 221). É considerado como um número de imperfeição, incompletude e um poder hostil a Deus, como 666 — o número da Besta do Apocalipse (HEINZ-MOHR, 1998, p. 344)¹⁹.

¹⁹ No livro do Apocalipse 13,18, aparece “uma fera com o número de homem [666]” (LURKER, 2006, p. 222) como inimiga de Deus. Manfred Lurker (2006, p. 222) conclui que, mesmo pelo fato do simbolismo do número 666 aludir a um governante terreno (no caso do Apocalipse, o imperador Nero), trata-se de um esquema que denuncia “a imperfeição humana em sua revolta contra Deus”.

O número **sete** se apresenta pelo seu caráter sacro, simbolizando a plenitude, completude e “é expressão da totalidade querida por Deus” (LURKER, 2006, p. 227). Basta que se lance um olhar sobre os seis dias da criação que são coroados pela bênção de Deus no sétimo dia (Gn 2,2s), que é mais importante da narrativa cosmogônica de Gn 1—2,4a²⁰. É a união do três com o quatro, “Deus e o mundo”²¹ (HEINZ-MOHR, 1998, p. 344).

A *menorah* (candelabro judaico) tem sete braços e porta sete velas (HEINZ-MOHR, 1998, p. 76), representando “os olhos de Javé, que percorrem toda a terra” (LURKER, 2006, p. 130) e que também estes sete olhos (Zc 4,10) simbolizam sua onisciência (LURKER, 2006, p. 228).

Muitos outros significados podem ser associados ao número sete, como os sete pedidos contidos na oração do Pai-nosso (Mt 6,9-13; CIC 2801-2865, pp. 717; CCIC 587-597, pp. 168-170; LURKER, 2006, p. 228; HEINZ-MOHR, 1998, p. 345), sete dons do Espírito Santo (Is 112;

²⁰ Existem no Gênesis dois relatos da criação: um que conta as origens do Universo (primeiro relato bíblico, Gn 1—2,4^a) e um segundo que versa sobre a criação do homem. Ambos têm suas particularidades. A *Bíblia de Jerusalém* (2008, p. 33) comenta que o relato de Gn 1—2,4^a, chamado *cosmogônico*, procura “contar as origens do céu e da terra”, mas não pretende ser um relato científico de como o Universo foi formado. Apenas quer transmitir uma mensagem *teológica* para reforçar a fé do povo e expor as chamadas “*verdades fundamentais*”, de que Deus é o criador, único Deus onipotente etc. (BÍBLIA MAIS BELA DO MUNDO, 1965, p. 9). Em contraposição, o relato da criação seguinte (Gn 2,4^b-25) — de forma semelhante aos mitos cosmogônicos (porém, com menos requinte estilístico) — é chamado *antropogônico* por expor uma visão *popular* da criação do homem — *anthrôpos* (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, p. 33).

²¹ Como vimos, o número três representa a Deus (Santíssima Trindade = Pai, Filho e Espírito Santo) que, aliado ao número quatro (pontos cardeais, que simboliza o mundo inteiro) infere na união de Deus com o mundo, perfeição e totalidade (3+4=7).

BORTOLINI, 2010), “sete sacramentos, [...] sete artes e ciências, as sete virtudes (quatro cardeais e três teológicos) [...]” (HEINZ-MOHR, 1998, p. 345). No entanto, o sete também tem seu simbolismo negativo, como os sete pecados capitais (CCIC, 398, p. 118; CIC 1866-1867, pp. 499-500).

Temos, portanto, dois dias que, além de assaz importantes para a compreensão da narrativa, entram como elementos finalizadores: o sexto dia finaliza a sequência de criações de Deus e sua importância se dá pela criação do ser humano no mesmo (Gn 1,26s); o sétimo dia finaliza as obras, têm-se a emergência da semana e releva o sábado como repouso santificado do qual a humanidade deve tomar como modelo e imitar (Gn 2,1-3). Observamos também que, enquanto no sexto há a preponderância do homem em detrimento das outras criaturas,²² no sétimo há a preponderância de Deus sobre tudo.

2.2 Considerações Finais: a Qualidade Literária do Gênesis

Apesar do conteúdo do Gênesis pertencer a uma época bastante remota, não podemos subestimar sua qualidade e requinte literário, como nos ensina Heinrich Krauss e Max Küchler:

Mais do que em outras partes do Antigo Testamento, é-se tentado a subestimar a qualidade literária e intelectual dos capítulos 1—11 do livro do Gênesis. Sua simplicidade e ingenuidade, amiúde

²² Se compararmos todos os dias da criação, há sempre uma constatação divina que sempre se repete, como uma fórmula que sela o término da obra criada: “...e Deus viu que era bom”. Deus atesta como bom o primeiro dia, o quarto e o quinto, duas vezes o terceiro e nenhuma vez no segundo; mas no sexto, além da fórmula normal que concede à criação dos animais, a repete com um advérbio de intensidade no instante da criação do homem: “[...] Deus viu tudo o que tinha feito: e era **muito bom.**” (Gn 1,31; grifo nosso).

louvadas, são enganosas. Na verdade, trata-se de obras-primas de uma arte narrativa altamente refinada, cuja fineza composicional permanece inatingível diante de uma leitura superficial. (2007, p. 13)

No ambiente sacerdotal²³ em que nasceu este relato privilegiou tal literatura (BETTENCOURT, s/d, p.163). A

²³ Existem abundantes fontes que atestam a heterogeneidade de autores (ou de escolas literárias) que compuseram o livro do Gênesis, assim como todo o *Pentateuco* — conjunto dos cinco primeiros livros da Bíblia, também conhecido por *Torá* pelos judeus (ARANA, 2003, p. 9; BAZAGLIA, 2008, p. 14; BETTENCOURT, s/d, p.97; BRIEND, 2005, p. 7; CHARBEL, 1965, p. 8; CHARPENTIER, 2005, p. 32; MONFORTE, 1998, p.16; STORNILO; BALANCIN, 2006, p. 33). Até em meados do séc. XVIII acreditava-se que Moisés era indubitavelmente o único autor do Pentateuco (ARANA, 2003, pp. 10-11; MURPHY, 2007, p. 50), até que Julius Wellhausen (1844–1918) propôs uma teoria que iria abolir definitivamente a aceitação de uma autoria mosaica única que perdurou por quase dois milênios (MURPHY, 2007, pp. 50-51), suplantando-a com a chamada *Teoria Documentária*, conservando sua validade até os dias atuais, mesmo tendo sofrido retoques, complementos e correções ao longo do tempo (SCHÖKEL, 2006, p. 14). Há quatro fontes redacionais (também chamadas de escolas, tradições ou fontes redacionais): *Javista*, *Eloísta*, *Deuteronomista* e *Sacerdotal*, cada uma com suas particularidades e estilos (ARENS, 2007, p. 92; BETTENCOURT, s/d, pp. 99-100; BRIEND, 2005; CHARBEL, 1965, p. 8; MURPHY, 2007, pp. 50-52; SCHÖKEL, 2006, p. 14). De forma resumida e cronológica, podemos dizer que a tradição Javista (**J**) — a que surgiu primeiro — chama Deus de *Javé*; a Eloísta (**E**), de *Elohim*; a Deuteronomista (**D**) é marcada pela presença de leis e a Sacerdotal (designada pela sigla **P**, do alemão *Priesterkodex* = Código Sacerdotal) pelo valor religioso, existencial e requinte literário (ARANA, 2003, pp. 11-17; CHARBEL; LAURINI, 1965, p. 8; CHARPENTIER, 2005, pp. 32; 41-43; 45; 47; 51). No Gênesis, podemos identificar três tradições distintas (J, E e P), mas a fonte sacerdotal (P) é predominante (ARANA, 2003, p. 23). Fórmulas textuais sempre se repetem ao longo da construção do texto, como “Deus disse... E houve... E assim se fez... E Deus chamou [deu nome]... E Deus viu que era bom... Deus fez... Deus abençoou...

artificialidade da forma literária do relato deve ser levada em plena conta (BETTENCOURT, s/d, p. 162); caso contrário, correremos o risco de contrapor a nossa visão moderna com a do autor, que não tinha a intenção de elaborar uma síntese científica da origem do mundo e do ser humano (STORNILO; BALANCIN, 2002, p. 12), mas sim transmitir *verdades fundamentais* que alicerçassem a fé de um povo escravizado que estava cativo no ambiente hostil do exílio na Babilônia (586-538 a.C.) (STORNILO; BALANCIN, 2002, p. 12) e se entregando à apostasia (abandono da fé) (STRABELI, 2009, p. 24).

De acordo com Antônio Charbel e Heládio C. Laurini (1965, p.9), a descrição do *hexaémeron* (obra dos seis dias) é uma arquitetura muito bem elaborada que pretende ensinar verdades fundamentais de caráter eminentemente religioso, como a existência de um único Deus, o matrimônio como instituição divina, a onipotência de Deus, a sabedoria divina etc.

O ser humano — como ponto culminante da criação —, foi criado por último (sua grandeza está em ser “imagem e semelhança de Deus”, como nos atesta a passagem de Gn 1,26). A santificação do sétimo dia pelo repouso, após seis dias de trabalho, bem como a sabedoria do Criador (a quem se atribui o bem e não o mal), também constituem parte do arcabouço de verdades fundamentais para o hagiógrafo, que assim nos quis transmitir, para valorizar esse patrimônio de fé (CHARBEL; LAURINI, 1965, p.9).

Houve tarde e manhã... dia” (BETTENCOURT, s/d, p. 162; STORNILO; BALANCIN, 2002, p. 15).

ANÁLISE SEMIÓTICA DOS SIGNOS ADÃO E EVA NA OBRA DE DAMIEN HIRST

Observando atentamente as imagens das obras *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (fig. 1) e *Adam and Eve Exposed* (fig. 2), de Damien Hirst (1965 –), fizemos um levantamento descritivo dos elementos visuais dessa composição que nos chamaram a atenção.

Ao resultado desse levantamento, chamamos aqui de *descrição*, o que é exposto no texto a seguir, para, depois, adentrarmos no cerne do capítulo, que constituirá a *análise semiótica*, sob o escopo da semiótica de Peirce.



Figura 1 — Damien Hirst, *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (*Adão & Eva (Banidos do Jardim)*), 2000. Instalação (vitrine de vidro e aço inoxidável, instrumentos cirúrgicos, baldes e cadáveres cobertos por lençóis), 221 x 426,7 x 121,9 cm.

Fonte: TATE GALLERY BRITAIN. **In-A-Gadda-Da-Vida:** Visions of the Garden of Eden (In-A-Gadda-Da-Vida: Visões do Jardim do Éden). Disponível em:

<theblowup.com/hirst/Adam%20And%20Eve.jpg>. Acesso em: 31 out. 2011. Foto: Cortesia de Gagosian Gallery and Science Ltd.

3.1 Descrição da Obra *Adam & Eve (Banished from the Garden)*

Começemos por destacar o mais elementar: ou seja, os elementos componentes da respectiva obra, de acordo com o que podemos observar na imagem acima. Existem, supostamente, dois cadáveres cobertos por lençóis brancos, em uma maca de dissecação, dentro de uma caixa dividida em duas partes simétricas entre si, sendo cada parte totalmente fechada por vidros — ou, podemos pensar que são duas caixas idênticas e justapostas simetricamente pela lateral mais estreita de ambas e de modo que as cabeças dos supostos cadáveres fiquem próximas uma da outra (porque se encontram nas laterais justapostas), estando os pés nos lados opostos.

A caixa é transparente — o que possibilita a visualização de seu conteúdo — e levemente esverdeada. Esse esverdeado, característico do vidro (mesmo que não houvesse nada dentro), lembra muito os ambientes hospitalares, funerários e de medicina legal; até interfere no branco dos lençóis e — conseqüentemente — interfere na observação das cores de todos os objetos no interior da caixa.

O teto da caixa também é de vidro, e há um reflexo semitransparente da estrutura metálica branca (armação retangular e retilínea) que se prolonga verticalmente. O reflexo dos pregos (ou parafusos) pode levar a uma conclusão enganosa da existência de um espelho.

A divisória das caixas nos lados que se justapõem é feita por intermédio de um espelho central vertical, de modo que, na imagem da fig. 1, o que parece ser a cabeça do segundo cadáver — até mais sombreado, observado do

ponto de vista da caixa da esquerda — é na verdade o reflexo do corpo à esquerda.

Na armação branca metálica, observamos, por meio da imagem²⁴ seis evidentes parafusos que contornam sempre os lados maiores; em contrapartida, os lados menores possuem apenas três e todos atravessam o outro lado da armação.

As macas de dissecação são pretas, com quatro pernas cilíndricas feitas de um metal cromado (provavelmente aço cirúrgico), com rodas e bases inferiores que interligam as pernas em forma retangular. Dois lençóis brancos encobertam cada cadáver. Os lençóis parecem ocultar quase 100% do lado da maca oposta ao ângulo de visão da imagem da fig. 1, deixando a maca visível para quem está “de frente”.

Um detalhe importante a ser mencionado (antes da finalização da dessa descrição) é que, especialmente falando, não existe a possibilidade de distinção de “lados” nessa obra, porquanto o referido objeto — juntamente com os cadáveres e instrumentos cirúrgicos na parte interna da caixa — estão dispostos de forma totalmente simétrica. Para um observador que entrasse em contato com a obra, o referencial seria ele mesmo.

Todos os “lados” externos se repetem e seu conteúdo está inversamente equilibrado, como um reflexo de uma imagem no espelho. Somente podemos falar de “lado frontal” e “lado oposto” porque o único recurso de análise que dispomos é esta fotografia (fig. 1) e não a própria obra de arte.

Concluindo esta descrição, observamos que, na parte frontal, o lençol oculta uma parte da maca esquerda e uma parte da direita, de modo inversamente proporcional. Dois baldes pretos com detalhes metálicos prateados estão

²⁴ A análise foi feita com base em imagens, sem vista à obra material, o que nos impediu de fazer afirmações sobre certos detalhes.

dependurados nas extremidades das macas, junto aos pés dos supostos cadáveres.

3.2 Descrição da Obra *Adam and Eve Exposed*

De modo equivalente à obra anterior, segue-se a abaixo a descrição da obra *Adam and Eve Exposed*:



Figura 2 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed* (*Adão e Eva Expostos*), 2004 ©. Instalação (vitrine de vidro e aço inoxidável, bandejas com instrumentos cirúrgicos, baldes e cadáveres cobertos por lençóis com furos), 221 x 427 x 120,9 cm. Life, Death and Love. Rudolfinum Gallery, Praga.

Fonte: WOLF, Veronika. **Damien Hirst hits Prague** (Damien Hirst atinge Praga). Disponível em: <veronikawolfenglish.blogspot.com>. Acessado em: 31 out. 2011. Foto: Veronika Wolf.

De imediato, já verificamos algumas características em *Adam and Eve Exposed* iguais às da obra anterior (fig. 1). Não há diferença no objeto em que os corpos estão inseridos. Existe uma caixa com duas divisões simétricas, em que ambos os lados são feitos por uma armação branca metálica, cuja geometria externa é retilínea, tanto verticalmente quanto horizontalmente.

A caixa é composta por vidros transparentes e dividida por um espelho central disposto verticalmente. Também a quantidade de parafusos é a mesma, bem como sua disposição e a forma retilínea como a sequência dos mesmos se prolonga na armação metálica. Há duas macas em cada divisão da caixa, com rodas de locomoção, dois corpos em cima dela encobertos por um lençol e dois baldes abaixo, inversamente apresentados, como na fig. 1. Ademais, o que parece ser dois corpos encobertos também se encontram dispostos de forma inversa, ou seja, com os pés voltados para as extremidades, e o que parece ser cabeças no centro, vão de encontro à outra.

Contudo, as equivalências param por aqui. A impressão de que ambas tratam-se da mesma obra é enganosa, porquanto o conjunto dos elementos plásticos que compõem o objeto, juntamente com a disposição simetricamente equilibrada dos mesmos, podem induzir os mais desavisados a pensar que se trata de uma mesma obra de arte de Hirst. Temos, portanto, mais distinções do que equivalências. Perscrutemos então, da mais evidente para a menos relevante.

A diferença mais chamativa é a cor azul dos lençóis. Ela salta à nossa vista. Além disso, os lençóis não se apresentam com a metade dobrada sob os corpos e a outra encobrindo as macas, mas totalmente soltos. Há, ainda, um furo no meio dos lençóis (fig. 2), exatamente na região que deveria cobrir os órgãos genitais.

Uma bandeja com materiais cirúrgicos é apresentada sobre os pés dos supostos cadáveres, exatamente acima dos baldes dependurados abaixo das macas. Os baldes são cromados, iguais às rodas e às barras de metal que servem como suportes horizontais. Por fim, abaixo das macas há dois objetos azuis, semelhantes a travesseiros, situados logo abaixo das supostas cabeças.

3.3 Análise Semiótica das Obras de Damien Hirst: *Adam and Eve Exposed* e *Adam & Eve (Banished from the Garden)*

De início, observamos que, tanto *Adam and Eve Exposed* (fig. 2) quanto *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (fig. 1), são objetos de grandes dimensões, tirados de seu contexto habitual e elevados ao *status* de obra de arte, como Duchamp fez com os seus *ready-mades* (WOOD, 2002, p. 12). Esses objetos são comumente usados por Damien Hirst para se manifestar (RUIZ, 2009). Como toda obra artística, essas também permitem que os apreciadores tenham as mais diversificadas sensações e cheguem a diferentes conceitos referentes à própria natureza do fazer artístico e aos significados da obra.

Uma primeira sensação que nos parece possível com essas obras é a de associá-las com o tipo de objeto que se vê nas caixas hermeticamente fechadas em museus de história natural, onde os espécimes são expostos da mesma forma e, ao mesmo tempo, a algo em um ambiente hospitalar, devido às macas, os lençóis e aos baldes.

A leitura das obras, contudo, embora deva considerar isso, deve tomar esses elementos como figura de linguagem, para dizer algo diferente, que não está explicitamente colocado no que é visível.

Por isso, trataremos neste trabalho as obras *Adam & Eve (Banished from the Garden)* e *Adam and Eve Exposed* como obras de arte *conceituais*, o que acrescentamos às referências trazidas pelas fontes das imagens que usamos aqui, que as apresentam como instalações.

As instalações são obras nas quais se prioriza a inserção de materiais e objetos (heterogêneos ou repetidos) em um espaço para instigar as mais diversificadas sensações estéticas e/ou conceituais. Dois bons exemplos são os das obras de Richard Long (1945 –), com instalações em galerias usando apenas pedras para formar círculos (LUCIE-SMITH, 2006, p. 150), mantendo um padrão de atividade

mais relevante do que a própria participação do objeto físico real (LUCIE-SMITH, 2006, p. 151).

Outro exemplo é o do renomado artista Joseph Beuys, cujas bases conceituais oriundas do Grupo Fluxus o ajudaram em suas primeiras atividades artísticas; superou depois o próprio “movimento que o acolhera e tornou-se uma potência independente” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 151).



Figura 3 — Joseph Beuys, *Dernier espace avec introspecteur*, 1982. Instalação (objetos autobiográficos, como banco, retrovisor, entre outros).

Fonte: LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945.** Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 160 (Coleção *a*). Foto: Edward Lucie-Smith.

A sua obra de 1982, intitulada *Dernier espace avec introspecteur* (*Último espaço com introspecção*) (fig. 3), é considerada uma instalação (LUCIE-SMITH, 2006, pp. 158-159). Nessa obra — dentre muitos fragmentos heterogêneos extraídos do cotidiano de Beuys — há um elemento mais importante (o retrovisor, objeto que remete ao acidente sofrido pelo artista) que tem vínculo com a vida particular dele e pode ser percebido e experienciado pelos nossos sentidos, provocando sensações e conceitos a partir desse contato visual e também do fato de sabermos da relação entre esse e outros objetos da obra e da vida do artista.

Não é o caso das obras de Hirst. Suas obras se apresentam como vitrines herméticas para objetos que não têm relação direta e concreta com sua vida. Em ambos os casos, contudo, todo o aparato material e o caráter físico da obra, é como um veículo visual que nos obriga a extrair dali o substrato conceitual de tudo o que o nosso intelecto puder fruir ou alcançar. “A arte conceitual é uma forma de expressão que tenta abolir o físico o máximo possível”, já dizia Edward Lucie-Smith (2006, p. 151), em consonância com nossas asserções imediatamente precedentes.

Paul Wood (2002, p. 8) vem consolidar essa argumentação. Segundo esse autor, o primeiro a empregar a expressão “arte conceito” foi o escritor e músico Henry Flynt, em 1961. Flynt era partícipe do grupo Fluxus, de Nova Iorque, e em 1963 escreveu que “‘arte conceito’ é acima de tudo uma arte na qual o material são os conceitos” (FLYNT *apud* WOOD, 2002, p. 8). Ainda segundo Wood (2002, p. 8), Flynt argumentou também, por conseguinte, que “uma vez que os ‘conceitos’ são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem”.

A partir daí, mesmo com algumas divergências por parte de Lucy Lippard (*apud* WOOD, 2002, p. 8), outro termo veio a ter repercussão e aceitação no meio artístico contemporâneo, a saber, o *conceitualismo*, “que carrega uma

variedade de significados” (WOOD, 2002, p. 9), cujo objetivo, de acordo com Lucie-Smith, é:

[...] evitar a estimulação ótica em favor de processos intelectuais, os quais o público é convidado a partilhar com o artista. Ou seja, é essencialmente uma arte de padrões mentais, consubstanciada em qualquer meio que o autor considere adequado usar. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 151)

E, às vezes, esse meio faz com que a arte conceitual se apresente paradoxalmente com(o) um objeto sólido, totalmente físico, ou seja, “uma ideia expressada, no sentido mais literal possível, em carne e osso” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 153), como no caso das obras que Damien Hirst emprega na sua produção e nas duas obras-alvo da nossa análise semiótica.

A proposta de Hirst em *Adam and Eve Exposed* não é nada evidente: caso não houvesse a expressão que intitula a obra (literalmente, “*Adão e Eva Expostos*”), pouco ou nenhum acesso teríamos aos signos inerentes à obra; quiçá às referências e personagens bíblicos. Ou será que não? Perscrutaremos mais a relação *signo-objeto* da qual a semiótica peirceana tem nos servido, até então, para nos certificarmos se esta premissa conclusiva, de fato, procede. Se isto se dá ou não — e o modo como a obra nos fala —, é o que analisamos a seguir.

3.3.1 Abrindo as caixas de Pandora de Hirst: ícones, índices ou símbolos?

Partindo das classificações sógnicas de Peirce, e, mais precisamente, da tríade que representa as relações entre signo e objeto, apresentamos a seguir um percurso analítico para saber se as referidas obras de arte se tratam de *ícones*, de *índices* ou se estamos diante de *símbolos*.

Verificamos que não poderíamos classificar o conteúdo das caixas (fig. 1 e fig. 2) meramente como um *ícone* (ou “ícones”, em vista de que não há apenas um objeto interno e nem uma obra só). Um ícone é uma relação entre o signo e o seu respectivo objeto por *similaridade* (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 79; SANTAELLA, 2008, p. 17), e não há nada no interior das caixas que se assemelhe (ou ao menos que nos dê uma vaga lembrança) a Adão e Eva.

No caso da obra *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (fig. 1) sequer podemos ter certeza de que são realmente dois cadáveres que estão sob os lençóis. Já em *Adam and Eve Exposed* (fig. 2) os furos nos lençóis nos garantem se tratar de um casal de mortos (trataremos essa questão com mais detalhes adiante).

Na fig. 1, a forma dos lençóis sugere duas pessoas cobertas e é o volume produzido pelo(s) objeto(s) ocultado(s) pelo lençol que transmite(m) essa possibilidade. Mas, esta mera similaridade (icônica) observada no volume (podemos cogitar cabeças, pés, tórax) não é suficiente para conhecermos a obra como um ícone, pois faltam elementos para viabilizar que o que está ocultado pelos lençóis sejam cadáveres realmente ou apenas a reunião de alguns objetos submersos num pano branco e organizados propositadamente para passar essa impressão.

Existem, ainda, outros agravantes que a fig. 1 nos apresenta. Uma associação por similaridade poderia ajudar a resolver, mas, justamente porque ela é limitada, dificulta o acesso à obra. Ainda que consideremos serem de fato dois

corpos, o objeto não nos permite atestar se há mesmo um casal na caixa ou se se trata de dois homens ou duas mulheres: a identidade sexual não está “exposta”, por um duplo obstáculo material:

- a) O invólucro hospitalar (o lençol);
- b) A caixa de vidro.

O lençol priva a nossa visão de verificar a identidade sexual dos protagonistas bíblicos *post-mortem* e a caixa de vidro nos impede chegar até eles (e, eventualmente, descobri-los). O que a similaridade sugere é o ambiente hospitalar e o do museu de história natural, nada mais que isso.

As considerações sobre o *índice* nos levam a uma série de observações, tanto relacionadas com o título das obras, quanto sugeridos por uma eventual ausência dos mesmos. Como nossa análise se comportaria ante a averiguação do casal com ou sem seus respectivos nomes? Consideremos, agora, a análise do índice com conhecimento do título das referidas obras, para depois, analisá-las sem os mesmos.

A relação entre um índice e seu objeto é *existencial*; portanto, o índice só tem razão de ser caso o objeto que o originou seja real, dado que há um caráter de causa e efeito na relação indexical (NÖTH, 2003, p. 82).

Os cadáveres na fig. 1 (ainda que sustentemos que a existência dos mesmos seja mera suposição, a fim de que possamos construir uma análise mais significativa e manter acesa a chama do discurso argumentativo) não permitem identificá-los com o Adão e a Eva nominados, independente de se tratar de pessoas comuns que se chamavam Adão e Eva ou de se tratar do Adão e Eva bíblicos.

Os índices, todavia, podem resultar de uma relação referencial entre signo e objeto; portanto, devemos entender que na fig. 1 estão duas pessoas chamadas Adão e Eva. E como não são dados sobrenomes, apenas nomes, como que

supondo que as pessoas saberão do que se trata, somos levados a explorar o significado disso como sendo ambos os personagens bíblicos.

Contudo, ocorre que, segundo a nossa análise histórico-literária, sabemos que ambos nunca tiveram existência real, somente literária. A partir daí concluímos que não há a possibilidade de haverem índices genuínos, porquanto este tipo de signo só pode indicar diretamente algo como consequência da existência de fato do respectivo objeto.

Partimos, então, para a última instância analítica do índice: a investigação do índice sem o título da obra.

Como sabemos, na ausência do título, seria necessário encontrar signos *de fato* para concluir a análise, atribuindo um caráter indexical na obra de Hirst. Os únicos fatos com os quais nos deparamos até agora são a rigidez da caixa e sua solidez, que resiste a qualquer vontade de ultrapassar a barreira que separa o observador dos personagens centrais da obra, os quais esse espectador não poderia nominar, simplesmente porque não os vê.

Portanto, se ficarmos apenas com os índices — tanto com o auxílio do título *Adam & Eve (Banished from the Garden)* quanto na ausência do mesmo — estes não nos ajudam a distinguir entre o que a obra é e o que ela não é.

Vamos para a próxima etapa, que é a busca por índices na obra *Adam and Eve Exposed* (fig. 2). Existe, no entanto, algumas informações na fig. 2 (aliada a outras imagens da obra *Adam and Eve Exposed*) da qual podemos nos servir e que nos oferece alguns elementos distintos da imagem da obra anterior que nos permitirão enriquecer a análise do índice da fig. 2:



Figura 4 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed*, (*Adão e Eva Expostos*), 2004 ©. Instalação (vitrine de vidro e aço inoxidável, macas, bandeja com instrumentos cirúrgicos, óculos, baldes e cadáveres cobertos por lençóis perfurados), 221 x 427 x 120,9 cm.

Fonte: ROCHA, Jose R. G. **Sem título.** Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/60177905>>. Acesso em: 01 nov. 2011. Foto: Jose R. G. Rocha.

Percebemos dois evidentes furos nos lençóis e, de acordo com a fig. 4 (imagem acima), o lado direito mostra o órgão sexual masculino para fora dos domínios do lençol. Trata-se da mesma obra *Adam and Eve Exposed*, de Damien Hirst, porém, os lençóis estão mais claros, quase brancos, diferente dos lençóis azuis que o artista convencionalmente usa na obra, desde 2004, quando a referida obra fez sua primeira aparição em março do mesmo ano, na Tate Gallery.

Era uma exposição coletiva, e Damien Hirst participou juntamente com Angus Fairhurst e Sarah Lucas, expondo *Adam and Eve Exposed* (fig. 5). A exposição se chamava *In-A-Gadda-Da-Vida: Visions of the Garden of Eden* (Visões do Jardim do Éden), que foi do dia 3 de março a 31 de maio. Outras obras de Hirst, como pinturas e outros

objetos, também estavam presentes, não apenas “Adão e Eva Expostos” (fig. 5).



Figura 5 — Angus Fairhurst, Damien Hirst e Sarah Lucas, *Visions of the Garden of Eden*, 2004. Exposição coletiva, Tate Gallery, Londres. **Fonte:** TATE GALLERY. **In-A-Gadda-Da-Vida:** Visions of the Garden of Eden. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/inagaddadavida/gallery7.htm>. Acesso em: 31 out. 2011. Foto: Jay Jopling.

Outras imagens que encontramos em domínios virtuais particulares nos forneceram uma visão mais próxima da obra do que as fotografias oficiais das Galerias Rudolfinum e da britânica Tate.

Com elas, foi possível fazer uma comparação e adquirir informações que a visão unilateral das figuras 2 e 5 não nos forneciam, como por exemplo, os utensílios médicos nas bandejas, os furos dos lençóis, entre outros elementos que estavam ocultos.



Figura 6 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed* (detalhe), 2004 ©. Instalação (pormenor do cadáver feminino, bandeja com óculos e objetos cirúrgicos, lençol com furo e órgão sexual à mostra).

Fonte: ROCHA, Jose R. G. **Sem título.** Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/60178027>>. Acesso em: 31 out. 2011.



Figura 7 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed* (detalhe), 2004 ©. Instalação (pormenor do cadáver masculino, bandeja com óculos e objetos cirúrgicos, lençol com furo e órgão sexual masculino à mostra).

Fonte: ROCHA, Jose R. G. **Sem título.** Disponível em: <<http://www.panoramio.com/photo/60177995>>. Acesso em: 31 out. 2011.

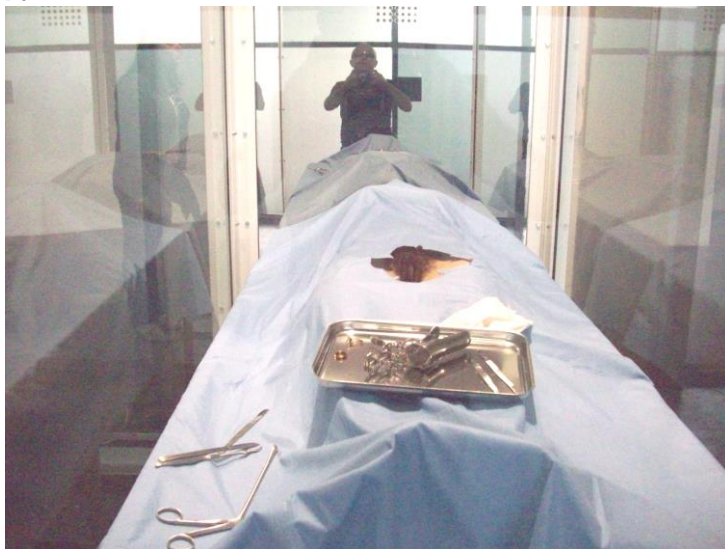


Figura 8 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed* (detalhe), 2004 ©. Instalação (pormenor do cadáver masculino, bandeja com óculos, objetos cirúrgicos, aliança, brincos, colar, lençol com furo e órgão sexual feminino à mostra).

Fonte: CÉSAR, Tio. **Em nome dos artistas.** Disponível em: <<http://blogdotiocesar.blogspot.com/>>. Acesso em: 31 out. 2011.

Apesar de terem o mesmo nome (e consequentemente, serem a mesma obra), existe uma característica nas figuras 2 e 5 que as distinguem das figuras 4, 6, 7, 8 e da fig. 9 (imagem abaixo): o azul dos lençóis e não mais o azul claro (falaremos das cores na análise dos símbolos).

Todos os lençóis das imagens parecem ser azuis, embora alguns mais claros, o que pode ser resultado da luz captada pela fotografia e não, necessariamente, de uma mudança na cor do lençol.



Figura 9 — Damien Hirst, *Adam and Eve Exposed* (detalhe), 2004 ©. Instalação (pormenor do cadáver masculino; bandeja com óculos, relógio, aliança, objetos cirúrgicos, lençol com furo e órgão sexual masculino à mostra).

Fonte: CÉSAR, Tio. **Em nome dos artistas.** Disponível em: <<http://blogdotiocesar.blogspot.com/>>. Acesso em: 31 out. 2011.

Indo na contramão de *Adam & Eve (Banished from the Garden)* (fig.1 e única imagem da qual dispomos para análise dessa obra), os buracos que vazam o lençol na obra *Adam and Eve Exposed* deixam saltar à vista os órgãos sexuais do casal de defuntos, o que constitui um diferencial dessa obra, se comparada com a anterior (fig. 1), cujos lençóis brancos estão intactos.

Em outras palavras, são justamente os índices que se apresentam como a novidade nas várias imagens de *Adam and Eve Exposed*: os órgãos genitais vistos pelos buracos dos lençóis *indicam* tratar-se realmente de um casal de cadáveres, devido à amostra genital de ambos, e essa informação eleva nossa análise indexical em detrimento da icônica, mudando os rumos da nossa investigação.

Ante a esta constatação, Francisco López Ruiz (2009, p. 219), sem ainda avançar para as questões simbólicas, expõe a razão literária e artística de ambos os cadáveres serem mostrados nus na obra: “[...] Os buracos feitos sobre o lençol azul permitem ver as partes sexuais dos «personagens». Hirst despersonaliza os seus manequins ao ocultar seus rostos”. Ruiz está se referindo à exposição de 2006, que Hirst fez na Cidade do México, na galeria de arte Hilario Galgueira, que deu origem ao seu livro *Artefactos de muerte no simulada: Damien Hirst em México* (RUIZ, 2009). Eis que temos, portanto, os índices que atestam se tratar de cadáveres reais.

Contudo, isso não significa que os índices nos remetem diretamente ao Adão e Eva bíblicos. Indicam somente a existência dos corpos (um masculino e um feminino) abaixo dos lençóis e nada mais. Para que consideremos o título, é preciso encaminhar uma análise mais de nível simbólico (como veremos a seguir) do que indicial. Os índices não podem estar relacionados aos protagonistas bíblicos, pois personagens literários são incapazes de fazer ligações de fato e produzir signos indexicais, simplesmente porque não existem. Portanto, seria imprudente relacionar os índices com Adão e Eva, em vista da ausência de seu fundamento sógnico (um existente).

3.3.2 A análise dos símbolos

Chegamos, pois, no *símbolo*...

Nesta última etapa, utilizamos ambas as obras (*Adam & Eve (Banished from the Garden)* e *Adam and Eve Exposed*) a fim de que nenhum elemento da obra (mesmo que as muitas imagens mostradas até aqui ofereçam características estéticas distintas) passe despercebido e/ou seja deixado à parte na análise.

De imediato, já identificamos o próprio título das obras como símbolos, pois, na sua relação com o objeto,

existem leis (gramaticais, convencionais e socioculturais) que regem o conjunto das palavras e que fazem os títulos “*Adam and Eve Exposed*” e “*Adam & Eve (Banished from the Garden)*” atuarem como signos simbólicos, porquanto o fundamento é um legissigno, ou seja, “é uma lei que é um signo [...] sobre o qual há uma concordância [...] que seja significante” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 77).

Somente com o conhecimento das leis gramaticais que regem a frase é que podemos ter acesso ao significado do título. No caso dessas obras de Hirst, os títulos estão em inglês, o autor é britânico e precisamos conhecer sua cultura para ter conhecimento dos signos — tanto dos que compõem a obra, quanto das referências dos mesmos por meio das frases que intitulam as obras de arte —, já que a relação entre o signo e o objeto que aí se encontra é *simbólica*, quer dizer, “é arbitrária e depende de convenções sociais” (NÖTH, 2003, p. 83).

Por outro lado, os respectivos nomes das obras são bastante densos de significados e exigem uma apresentação aprofundada da relação entre o signo em si mesmo e o objeto a que o signo se refere. Os títulos — simbólicos por natureza — suscitam uma série de provocações às nossas lentes semióticas. Daremos mais ênfase à obra *Adam and Eve Exposed*, mas nem por isso deixaremos de lado *Adam & Eve (Banished from the Garden)*.

[...] *Adam and Eve Exposed*, aproveita a presença mítica dos protagonistas humanos do Gênesis. Trata-se de um dos poucos títulos descritivos de Hirst. [...] Como título, *Adão e Eva Expostos* cumpre funções catalogadoras e que a enunciação não contradiz, amplia [e] especifica uma leitura diferente da obra plástica. (RUIZ, 2009, pp. 219, 221, tradução nossa)

À primeira vista, o título *Adam and Eve Exposed* nos oferece uma formulação desconcertante: como eles podem

estar “expostos”, se não existem? E, além disso, como algo inexistente pode estar encoberto por lençóis? Será o fato de estarem em uma “exposição” (de arte) e encaixotados como amostras de laboratório num ambiente público que os tornam “expostos”? O que este “expostos”, associado aos nomes dos personagens bíblicos, quer dizer? De fato, Damien Hirst mexe com a expressão da própria linguagem com que intitula sua obra e nos desafia a desvendá-la. Eis que o desafio foi aceito.

Segundo Caldas Aulete (1970, p. 1514), o termo “exposto” é particípio do verbo *expor*, que quer dizer “pôr à vista, mostrar, apresentar, patentear [...] apresentar em exposição (produtos artísticos, científicos, industriais, etc.)” (AULETE, 1970, p. 1513).

O título entra em evidente paradoxo com a obra: Hirst expõe uma caixa com indivíduos ocultados por uma cobertura, semelhante aos alimentos enlatados que vemos nos supermercados que estão “expostos”: mostra-se a embalagem, a marca, o nome e a imagem do produto — signos do conteúdo que supostamente podemos encontrar no interior do recipiente —, mas o conteúdo em si, o alimento, a este não temos acesso.

Assim como na obra de Hirst, somos proibidos de avançar para além dos signos e conferir se, de fato, o objeto imediato (objeto dentro do signo) corresponde ao seu objeto dinâmico (objeto fora do signo). Assim, o banquete que Damien Hirst nos oferece é apenas o objeto imediato, isto é, a embalagem signíca, mas não quer que avancemos para além dela; o conteúdo não nos é acessível. Somente com a compra teríamos condições de um exame.

Mesmo assim, outra questão nos parece desconcertante: se tivéssemos total acesso, iríamos realmente querer retirar os lençóis? Mesmo com os buracos nos lençóis nos revelando do que se trata? A nossa natureza humana estaria preparada para se deparar com possíveis “semelhantes” em estado putrefato? Conseguiríamos ainda

avançar na transgressão que já existe ali? São questões que julgamos relevantes levantar, para que o leitor reflita, como aprouver seu senso estético.

E falando em lençóis, existe ainda uma pendência semiótica na nossa análise que seria a análise das cores dos tecidos que cobrem os corpos. Sabemos que tanto o azul como o branco são qualissignos, pois são suas propriedades formais (qualidades) que os fazem atuar como signo. Mas dentro do contexto religioso eles criam convenções das mais diversas, o que os fazem também simbólicos.

No caso do azul, não há nenhuma referência bíblica relevante sobre essa cor que tenha ligação com o relato do Éden para podermos inseri-los como explanação de um possível significado dos lençóis azuis. A não ser que consideremos o azul do céu, mas essa informação podemos constatar por observação, pela experiência, não por qualquer menção no Gênesis. Manfred Lurker (2006, p. 69) nos diz que no AT as pessoas faziam menção à safira, como referência do azul celeste, mas especificamente no livro do Gênesis, não há nenhuma cogitação sobre tal.

É possível que a obra *Adam and Eve Exposed* nos dê uma brecha para interpretar que o manto azul que cobre Adão e Eva seja mesmo uma referência aos Céus, que os cobriam com suas características supranaturais, como a imortalidade, enquanto viviam no Paraíso, feito por Deus para abrigar suas criaturas imaculadas. Mas são apenas suposições, não sabemos de fato se isso realmente procede nem temos depoimentos do autor que nos ajudem a formular essa hipótese (até cabível por sinal).

O branco, por sua vez (usado tanto em *Exposed* como em *Banished from the Garden*), nos fornece possibilidades de leituras mais ricas no campo semiótico. O branco do leite²⁵ no AT e o branco da neve (Is 1,18) eram associados à

²⁵ O leite, no NT, adquire sentido parecido: “significa os fundamentos iniciais da fé” (LURKER, 2006, p. 133). A Carta aos Hebreus (Hb 5,12s)

inocência “[...] contraposta à cor vermelha do pecado” (LURKER, 2006, p. 69). No AT, o branco era usado como símbolo da alegria e da festividade (LURKER, 2006, 26).

Coélet, autor do livro do Eclesiastes (LÍNDEZ, 1999, pp. 11-44) diz em Ecl 9,7-8: “*Vai, come teu pão com alegria e bebe contente teu vinho, porque Deus já aceitou tuas obras.* ⁸*Em todo tempo vista vestes brancas e não falte o perfume de tua cabeça.*” (LÍNDEZ, 1999, p. 356, grifo nosso).

Em virtude de sua ligação com o santo e divino, encontra-se o branco com frequência como símbolo de pureza e perfeição éticas. [...] A cor da luz não refletida tornou-se no cristianismo a cor sagrada fundamental. [...] As vestes brancas de primeira comunhão das meninas e as vestes brancas de casamento das noivas simbolizam inocência e virgindade. (LURKER, 2006, pp. 26-27)

Não sabemos ao certo se Hirst queria propor uma cobertura branca para simbolizar uma inocência ou pureza que foi perdida por Adão e Eva ou se o intuito foi deixar clara a referência imediata ao ambiente hospitalar (ou de medicina legal). Ambas as conjecturas são válidas. Há também que salientar que os protagonistas bíblicos das origens não usavam roupas, mas andavam nus pelo Éden, e “não sentiam vergonha” (Gn 2,25).

Sem dúvida, [Damien Hirst] enfatiza a presença sexual de ambos como símbolos identitários. As características sexuais se convertem na

advertia o “estado cambaleante da fé” usando o leite como símbolo (LURKER, 2006, p. 133): “Pois, quando devíeis com o tempo ser mestres, é necessário que vos ensinem os rudimentos da mensagem de Deus; estais precisando de leite, e não de alimento sólido” (SCHÖKEL, 2006, p. 2878). Por ser o primeiro alimento dados às crianças, o “leite recebeu o significado de bebida de vida” (LURKER, 2006, p. 133). Talvez daí se imputa a inocência do branco lácteo.

personificação de Adão e Eva: mais que pessoas, ambos são protótipos sexuais, definidos por suas decisões no Éden. Mostrar o sexo expõe e exhibe; mas não outorga individualidade [fig. 2]²⁶. A nudez é uma proibição básica em numerosas culturas. Para Damien Hirst, este é o drama principal de *Adam and Eve Exposed* e a cena mais importante do Gênesis. (RUIZ, 2009, pp. 219-220; tradução nossa)

Adão e Eva só foram se “cobrir” após “descobrirem” que estavam nus, e usaram folhas de figueira para se cingirem (Gn 3,7) e se esconderem de Deus e um do outro. Luís A. Schökel (2006, p. 20) comenta que “a relação mútua se turba com a vergonha, e surge o encobrimento”. Ao que se segue na narrativa, constatamos a inutilidade dessa ação. Adão “não está nu, está vestido com folhas de figueira. Entretanto em relação ao SENHOR Deus, está nu [...]” (VIVIANO, 2001, p. 62).

Isso vale tanto para *Adam and Eve Exposed* como para *Adam & Eve (Banished from the Garden)*. Diante de seu criador, Hirst, eles estão nus, expostos, mesmo que exista uma cobertura. No caso da primeira, nem o lençol adiantou, pois o próprio autor fez os furos e a vergonha continuou a ser exposta.

Outro exemplo de Aulete no que tange ao verbo *expor* (1970, p. 1513) é que “expor uma criança” é o mesmo que “abandoná-la”, deixando-a em um lugar em que “possa ser vista ou recolhida, ou deixando-a à porta ou na roda de [uma] instituição destinada a receber expostos ou enjeitados.”

Isto se parece muito com o que encontramos nas imagens de *Adam and Eve Exposed*: Adão e Eva foram “expostos”, ou seja, abandonados à sua própria sorte e

²⁶ Omitimos aqui a referência original da imagem apresentada no livro de Ruiz. No comentário do livro, a nossa fig. 2 equivale à fig. 11 dele.

deixados à sombra da instituição-arte, ficando, por conseguinte, submetidos aos auspícios de um lugar específico para abrigar o produto estético-cultural que o artista escolheu para deixá-los: os museus, as galerias, os espaços de arte.

Podemos sentir a partir daí um certo “repúdio” por parte do artista com relação à obra (ou ao tema) que ele mesmo “expõe”. Ligando esta segunda acepção ao próprio artista e estabelecendo uma relação entre o artista e a obra, percebemos uma atmosfera de desdém, de real abandono do objeto “Adão-e-Eva” para que cada um, de posse de seu livre-arbítrio (algo discutível quando se aplica o mesmo aos personagens bíblicos), decida o que fazer com o que fora rejeitado pelo seu criador: Damien Hirst.

A própria narrativa cosmogônica da criação (Gn 1—2,4^a), da qual analisamos no capítulo 2 (pp. 32-42), deixa claro que tudo o que Deus fez é bom. Dentre os comentaristas que encontramos, inserimos o discurso de Francisco López Ruiz, que avaliza as premissas teológicas presentes na literatura do Gênesis de forma positiva:

Como em toda boa trama, o livro do Gênesis estabelece uma tensão narrativa a partir de um evento inicial. Deus decide criar o céu e a terra²⁷. O início da narração serve para estabelecer que tudo procede de Deus e é bom. A partir de *certo momento* da história, sete dias servem para estabelecer o marco

²⁷ O hebraico da BHS diz “הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ” (*Hašamáim V’et Ha’Áretz*), literalmente “o(s) Céu(s)” (SCHÖKEL, 2010, p. 679) e a terra” (SCHÖKEL, 2010, p. 77). Na cosmologia bíblica de Gn 1,1, a terra é vista como um componente do universo da criação terrena, material, em oposição a Céus, que engloba tanto as realidades celestiais quanto às do mundo (SCHÖKEL, 2010, pp. 77-78). A partícula הַ (Ha), é artigo definido (o, a, os, as), isto é, tanto masculino/feminino, quanto plural/singular (NAVARRO, 2010, p. 49*; LAMBDIN, 2003, pp. 36, 40, 44, 372; ROSS, pp. 63, 508), equivalente ao *the* no inglês.

poético da Criação. Eva e Adão constituem o ponto culminante e mais elaborado de tudo que cresce, voa e se arrasta pelo solo. (RUIZ, 2009, p. 119, tradução nossa)

O número sete — altamente carregado de simbolismo teológico, como já abordamos — deve ser contemplado em paralelo ao número seis, que enfoca nesta narrativa o auge da Criação, que é o ser humano. É como se a narrativa quisesse nos dizer que é a partir das coisas criadas (número seis) que chegamos a Deus (número sete). De forma semelhante, podemos pensar que é a partir dos cadáveres expostos que chegaremos ao seu criador, Damien Hirst.

Portanto, não há como negar a existência de uma relação recíproca que aí incide. Em outras palavras, Hirst e suas obras se expõem mutuamente, haja visto que é também pelas obras que se conhece o criador, suas concepções estéticas e sua visão de mundo. Mas entre Deus e Hirst existe um abismo infindável de diferenças, tanto no campo teológico, na temática abordada, quanto na forma como “trabalham”. Não é necessário ser teólogo ou um crítico literário para perceber que as ações de Deus geram *vida*, tanto quanto não precisamos ser artistas ou curadores para nos certificarmos de que tudo o que vem das mãos de Hirst tem ligação direta e ininterrupta com a *morte*.

Inclusive quando Hirst se apropria de figuras consolidadamente cristãs (que por sua natureza marcadamente transcendental buscam uma vida além da terrena — a vida eterna), ele transgredir seus sentidos primários e aplica um terror mortal às suas obras sem se importar com o tipo de recepção negativa que elas eventualmente teriam, terão ou têm.

Mesmo quando no Cristianismo existe o tema da morte (como no sacrifício de Jesus, o martírio dos santos etc.), o sentido é sempre a conquista de outra vida

(ressurreta) como objetivo, simbolizando um total abandono de tudo o que é material e perecível — como nossa realidade física, carnal e terrena —, para alcançar o imaterial, o transcendente e o perene.

Nas obras de Hirst, existe exatamente o oposto: a opção pela morte em seu sentido último, como finalidade primordial. Tanto o título das obras quanto o material utilizado como veículo dos símbolos demonstram uma obsessão na inversão dos sentidos cristãos tradicionalmente ligados à vida para (des)construí-los à morte. Vejamos mais uma obra dele:



Figura 10 — Damien Hirst, *Mother and Child Divided* (Mãe e Criança Divididas), 2011 (original 1993). Díptico contendo uma vaca cortada longitudinalmente dentro de um tanque em acrílico, aço, solução de formol.

Fonte: HIGGINS, Charlotte. Is Damien Hirst the right artist for the Tate to showcase during the 2012 Olympics? (Damien Hirst é o artista certo para a Tate mostrar durante as Olimpíadas de 2012?) In: **The Guardian**. Quinta-feira, 03 de março de 2011. United Kingdom: Tate Britain, 2011. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/culture/charlottehigginsblog+artanddesign/tatebritain>>. Acesso em: 01 nov. 2011. Foto: David Sillitoe.

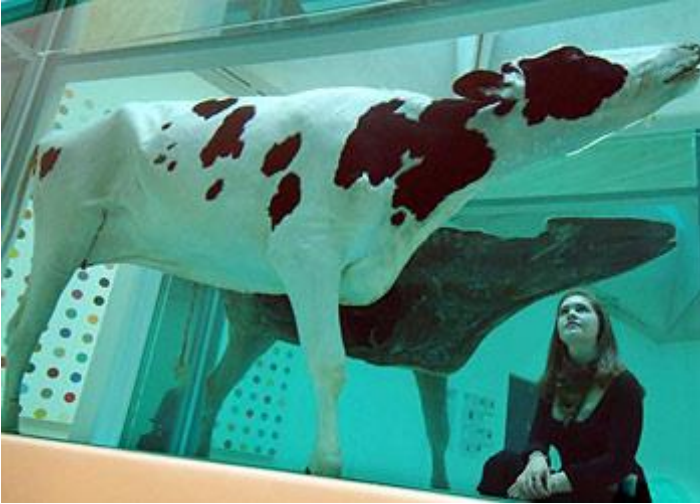


Figura 11 — Damien Hirst, *Mother and Child Divided* (detalhe), 2007 (original 1993). Tanques de vidro e aço, compósito de GRP, vidro, silício, vaca, bezerro e solução de formaldeído em quatro partes: dois tanques de 1900 x 3225 x 1090 e dois de 1025 x 1690 x 625 mm.

Fonte: TATE COLLECTION. **Mother and Child Divided.** Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=99670&searchid=9423&tabview=image>>. Acesso em: 01 nov. 2011.



Figura 12 — Damien Hirst, *Mother and Child Divided* (detalhe), 2007 (original 1993). Tanques de vidro e aço, compósito de GRP, vidro, silício,

vaca, bezerro e solução de formaldeído em quatro partes: dois tanques de 1900 x 3225 x 1090 e dois de 1025 x 1690 x 625 mm.

Fonte: TATE COLLECTION. **Mother and Child Divided.** Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=99670&searchid=9423&tabview=image>>. Acesso em: 01 nov. 2011.

Curiosamente, surgem algumas questões: afinal, por que as obras de Damien Hirst apresentam apenas seres mortos, conservados em formol e soluções de formaldeído? E por que os protagonistas Adão e Eva são sempre mostrados mortos? É Damien que quer apresentá-los assim ou quer que as obras o apresentem desse jeito? Mais ainda: os trabalhos artísticos referentes a Adão e Eva na arte cristã os apresentam sempre vivos! Só há uma referência da morte de *'adām* no Gênesis (Gn 5,5)²⁸ — inclusive depois de uma vida absurdamente longa (930 anos) e cheia de bênçãos. A seguir, mostraremos algumas imagens de como os artistas cristãos representavam Adão e Eva em sua tradição estética:

²⁸ Temos aqui uma questão espinhosa: ou consideramos a morte de ambos (visto que tanto Adão quanto Eva recebem de Deus o nome comum de *'adām*, “*humanidade*”, nome compartilhado para todo o gênero humano) (SCHÖKEL, 2006, p. 22) ou assumimos uma leitura *ipsis litteris* do relato, fazendo referência apenas ao estereótipo masculino como personagem nominado, o que deixaria outra questão em aberto: que fim teve Eva na história? De qualquer forma, isso não altera a preferência bíblica pelo princípio da vida.



Figura 13 — Anônimo (provavelmente um escultor de Anatólia do séc. IV), *Sacófago de Bassus* (detalhe), 359 d.C. Escultura (sarcófago esculpido em mármore), câmara do tesouro, Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fonte: WARLAND, Rainer. *Antiguidade Tardia – Era Bizantina: Roma, Ravena, Constantinopla, Rússia*. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas.

Ars Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. pp. 28-29. Foto: Achin Bednorz.



Figura 14 — Gisleberto, *Eva, a sedutora*, 1130. Relevô (inicialmente compunha o portal norte da Igreja de São Lázaro, em Autun). Museu Rolin, Autun.

Fonte: GEESE, Uwe. Estilo Românico: Construção eclesiástica intensa na Europa. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Arts Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 210. Foto: Achin Bednorz.

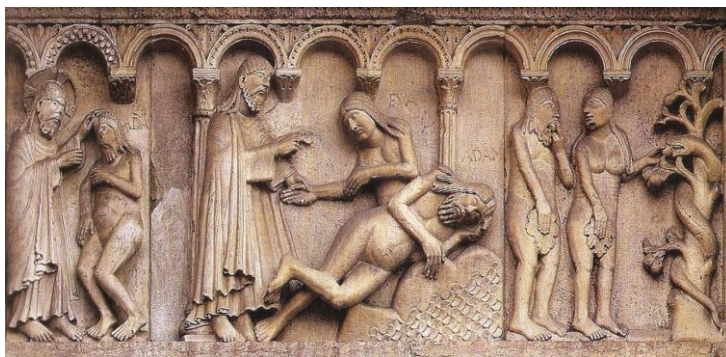


Figura 15 — Wiligelmus, *Cenas do Gênesis: criação de Adão e Eva, queda do Homem*, início do séc. XII. Placa em relevô, fachada ocidental, catedral de Modena.

Fonte: GEESE, Uwe. Estilo Românico: Construção eclesiástica intensa na Europa. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Arts Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 211. Foto: Achin Bednorz.

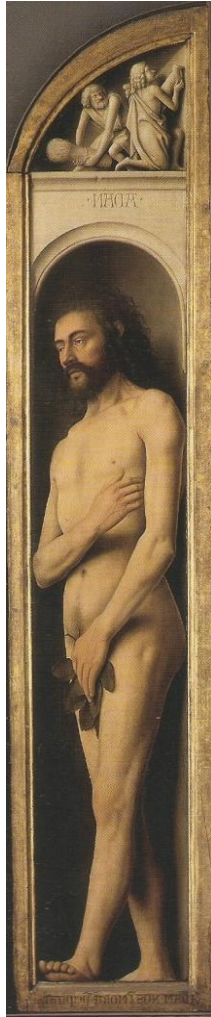


Figura 16 — Jan e Hubert van Eyck, *Retábulo de Gante: Adão* (detalhe da aba esquerda do políptico aberta), 1432. Óleo sobre madeira, altura de 375 cm. Catedral de São Bravo, Gante.

Fonte: KLEIN, Bruno. *Estilo Gótico: A era das grandes catedrais*. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. *Ars Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade*. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 352. Foto: Achin Bednorz.



Figura 17 — Jan e Hubert van Eyck, *Retábulo de Gante: Eva* (detalhe da aba direita do políptico aberta), 1432. Óleo sobre madeira, altura de 375 cm. Catedral de São Bravo, Gante.

Fonte: KLEIN, Bruno. *Estilo Gótico: A era das grandes catedrais*. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. *Ars Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade*. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 353. Foto: Achin Bednorz.



Figura 18 — Anônimo, *A serpente seduz Adão e Eva no Paraíso* (detalhe), séc. XII. Teto em madeira pintado, interior da Igreja de São Miguel, Hildesheim.

Fonte: GEESE, Uwe. Estílo Românico: Construção eclesiástica intensa na Europa. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Ars Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. pp. 262-263. Foto: Achin Bednorz.

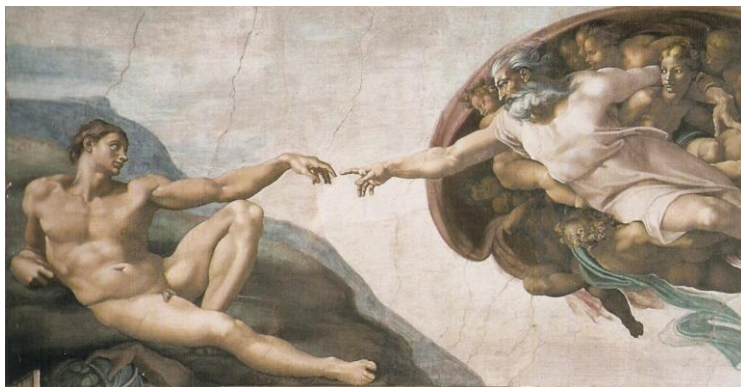


Figura 19 — Michelângelo Buonarroti, *A criação de Adão* (pormenor do teto da Capela Sistina, a sexta das cenas bíblicas, a contar da entrada), 1511 (provavelmente executada nos últimos meses de 1511). Afresco pintado a óleo, teto da Capela Sistina, 36,50 x 13,41 m, Roma, Vaticano, 1508-1512.

Fontes: REGOLI, Gigetta Dalli. et aliii. Capela Sistina – Capela Paulina. In: **Museus do Vaticano:** Roma. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968. pp. 78-79. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*) Foto: Kodansha LTD.; BORNGÄSSER, Barbara. Renascimento, Maneirismo: Toscana, o berço do Renascimento. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Ars Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 518. Foto: Achin Bednorz.



Figura 20 — Michelângelo Buonarroti. *A Queda e A Expulsão do Éden* (pormenor do teto da Capela Sistina), 1511. Afresco (quarta cenas bíblicas, entrada), teto da Capela Sistina, 36,50 x 13,41 m, Roma, Vaticano, 1508-1512.

Fonte: REGOLI, Gigetta Dalli. et aliii. Capela Sistina – Capela Paulina. In: **Museus do Vaticano:** Roma. São Paulo: Companhia

Melhoramentos, 1968. p. 81. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*) Foto: Kodansha LTD.

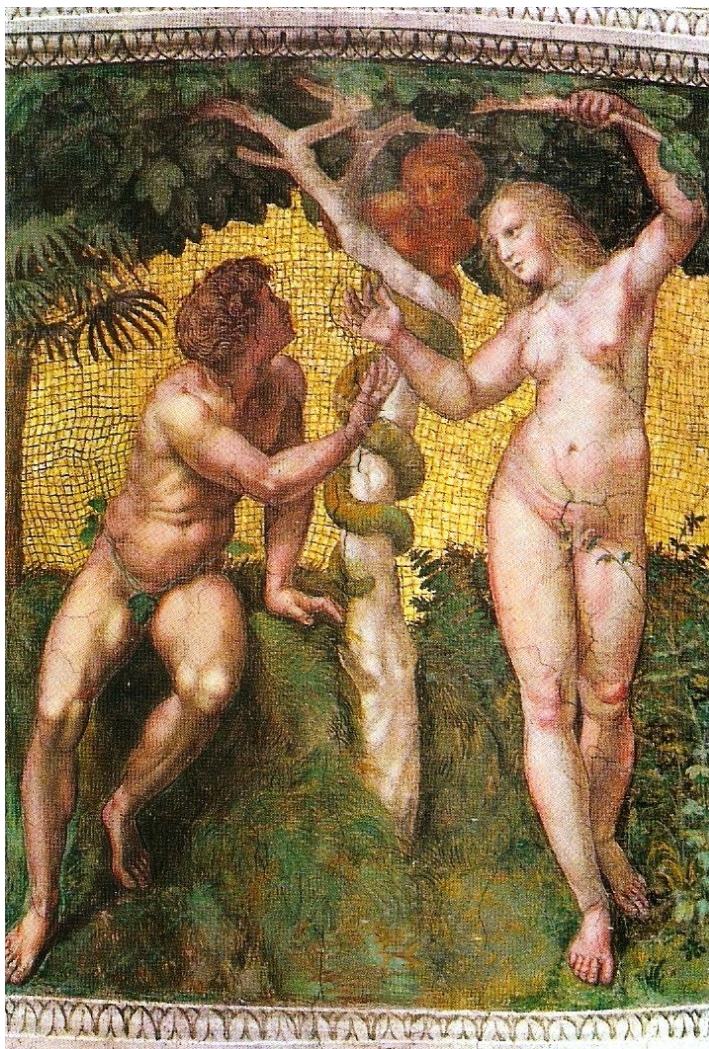


Figura 21 — Rafael Sanzio, *A Queda* (detalhe), 1508. Afresco, teto da Stanza della Segnatura.

Fonte: REGOLI, Gigetta Dalli. et alii. Stanze de Rafael. In: **Museus do Vaticano:** Roma. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968. p. 128. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*) Foto: Kodansha LTD.

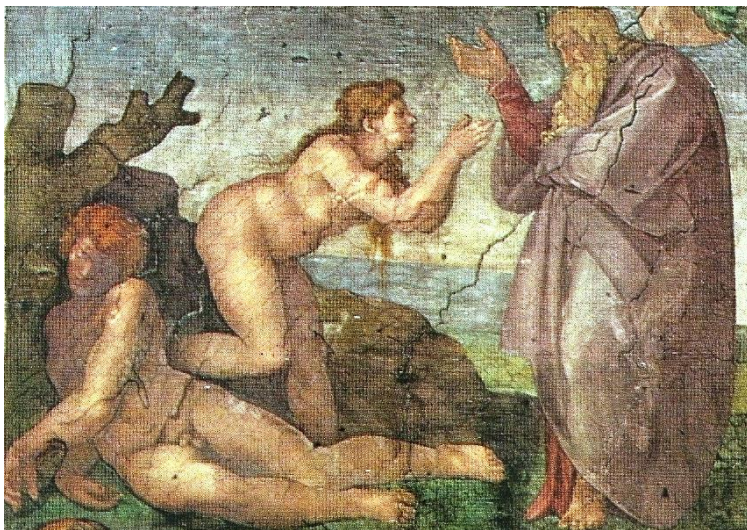
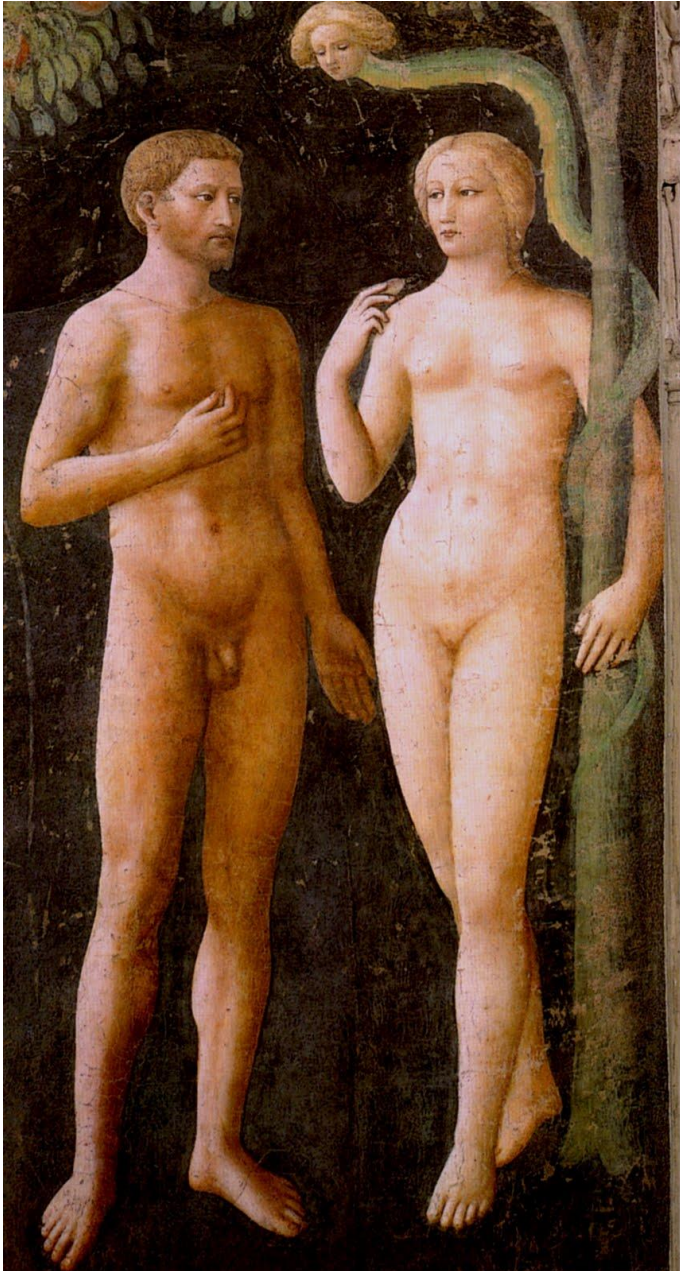


Figura 22 — Michelângelo Buonarroti, *Criação de Eva* (pormenor do teto da Capela Sistina), 1510. Afresco (quinta cena bíblica, entrada), teto da Capela Sistina, 36,50 x 13,41 m, Roma, Vaticano, 1508-1512.

Fonte: REGOLI, Gigetta Dalli. et aliii. Capela Sistina – Capela Paulina. In: **Museus do Vaticano:** Roma. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968. p. 81. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*) Foto: Kodansha LTD.



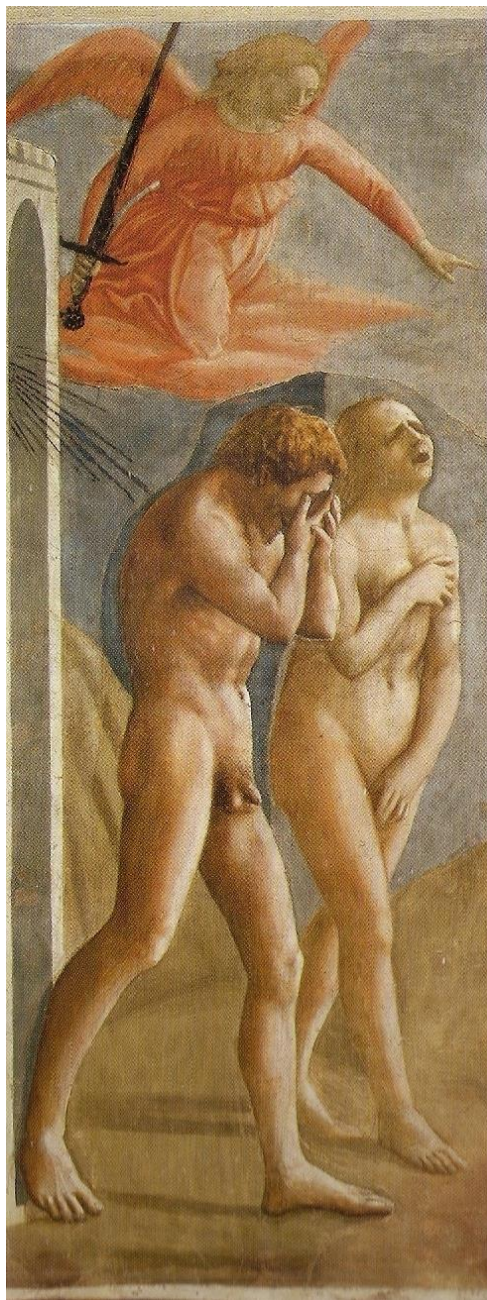


Figura 23 (acima) — Masaccio; Masolino, *Pecado original*, 1423-1428. Afresco, 214 x 90 cm. Cena do registro superior. Capela de Brancacci, Igreja Carmelita de Santa Maria del Carmine, Florença.

Figura 24 (abaixo) — Masaccio; Masolino, *Expulsão do Paraíso*, 1423-1428. Afresco, 208 x 88 cm. Segunda cena do registro superior. Capela de Brancacci, Igreja Carmelita de Santa Maria del Carmine, Florença.

Fonte: BORNGÄSSER, Barbara. Renascimento, Maneirismo: Toscana, o berço do Renascimento. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Arts Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 455. Foto: Achin Bednorz.

Notadamente, por mais que algumas imagens enfatizem um plano negativo de Adão e Eva (a queda, a expulsão do Paraíso, a tomada de consciência pela desobediência, a vergonha por estarem nus etc.), tudo está relacionado com a Criação e o tema da vida em primeiro lugar. Principalmente, por causa do papel preponderante de Eva na geração humana e até mesmo na geração da própria vida, a começar da etimologia do seu nome.

A palavra **חַיָּוִת** (*Hawwāh* = *Eva*, como chamamos na língua portuguesa) é oriunda da raiz hebraica **חַיָּ** (*hāyāb*). Como verbo, significa “viver, estar vivo, ter vida, [...] conservar a vida, continuar vivo/vivendo” (SCHÖKEL, 2010, pp. 213-214). Enquanto substantivo, de acordo com o sentido concreto ilustrado por Schökel (2010, p. 215), é *vivente*; no sentido abstrato, quer dizer *vitalidade* (SCHÖKEL, 2006, p. 20; 2010, p. 215). Daí a interpretação bíblica em forma de jogo de palavras em Gn 3,20 de Eva ser a “mãe de todos os viventes” (HEINZ-MOHR, 1994, p. 6; SCHÖKEL, 2006, p. 20; KRAUSS; KÜCHLER, 2007, p. 121).

Sendo assim, parece-nos haver uma inversão consciente do sentido da vida que Adão e Eva simbolizam — tanto artístico e bíblico-literário quanto teologicamente — na obra de Hirst que, inevitavelmente, resulta em morte. É uma equação da qual se tem sempre o mesmo resultado (a

morte), independente se estamos frente a *Adam and Eve Exposed* ou *Banished from the Garden* (ou qualquer outro trabalho). Estamos diante de uma transfiguração às avessas. Hirst, através de suas vitrines, torna as consequências da “Queda” para a condição humana, ligada à “morte em seu caráter mais terrível” (RUIZ, 2009, p. 219, tradução nossa).

Passando da mobilidade da vida para a imobilidade da morte, da luz às trevas, do belo ao feio, do sublime à ojeriza, Hirst desloca sua (a)versão do Paraíso para as câmaras de necropsia, de onde Adão e Eva nunca mais sairão, porquanto a morte é seu novo “Jardim do Éden” em forma de prisão.

CONCLUSÃO

Inicialmente, este trabalho não era para ter a extensão nem a profundidade que alcançou até o seu término. As três bibliografias iniciais sobre semiótica (SANTAELLA, 1983; NÖTH, 2003, SANTAELLA, 2008) acabaram me levando a uma pesquisa quase exaustiva a tudo que estava relacionado às obras referentes aos primeiros pais bíblicos Adão e Eva, tanto em seu aspecto literário, quanto no artístico, traçando um paralelo entre a sua representação tradicional pelos artistas cristãos contrapostos às obras contemporâneas de Damien Hirst.

O curioso dessa experiência é que as obras dele se contrapõem de forma diametralmente opostas ao meu apreço estético particular, pois na prática, eu, como artista plástico, sou muito mais ligado aos meios tradicionais de se fazer arte do que às formas exploradas pela arte contemporânea, entre elas a instalação e a arte conceitual. E, no que concerne ao tema, também não é diferente. Assim como Damien Hirst é obcecado pela morte, eu sou completamente atraído pelo tema da vida. E analisar as obras dele constituiu uma “prova de fogo” pra mim.

Nesse âmbito, agora temos uma ideia de como as representações estéticas, bem como as linguagens utilizadas e seus conceitos, mudam drasticamente quando elaboradas por artistas de diferentes períodos. Não é à-toa que Hirst choca tanto ao (des)construir os referidos personagens bíblicos, porquanto estamos acostumados a vê-los vivos.

A semiótica acabou se tornando para mim uma ferramenta crucial de análise imagética, artística e até literária, dado que, não fosse ela, não teria perscrutado com impensável profundidade **alguns** dos aspectos teológicos, linguísticos e histórico-literários que permearam a pesquisa.

Sim, alguns. Porque pensava que podia explicar todos. Quando tive a ideia de usar a semiótica para explicar

também a presença literária de Adão e Eva, não imaginava que iria desbravar um mundo tão distante historicamente e tão rico em teologia quanto o bíblico. Ademais, antes da pesquisa, tinha intenção de detalhar da forma mais diversificada possível as passagens bíblicas em que eles aparecem no Gênesis, mas, durante o percurso, não demorou muito para eu perceber que tinha que delimitar o máximo possível o tema, pois somente os desdobramentos que tive que encarar já superaram há muito a intenção inicial.

Se me perguntarem o que mais gostei de fazer neste trabalho ou qual área que a minha pesquisa abrangeu que mais apreciei, certamente não saberia responder. E até agora não sei. Pois tudo o que abrangei aqui teve meu incondicional interesse e o resultado foi altamente satisfatório, impensável no início. Quem diria que um mero acadêmico de artes visuais como eu iria aprender línguas mortas como grego e hebraico bíblico, fazer análises histórico-literárias sob a semiótica de Peirce em menos de um ano de dedicação. O apêndice e os anexos confirmam o longo trabalho: não poderia deixar de fora algumas descobertas que fiz.

A semiótica é um universo de conhecimento e aplicação. Quando iniciei a minha investigação, comecei a olhá-la com certa desconfiança, como também desconfiei de Peirce, dando razão aos seus contemporâneos adversários intelectuais. Cheguei a dizer a mim mesmo: “que irá me advir estudar uma ‘quase-ciência’, objeto de um ‘quase-cientista’ que estuda ‘quase-signos?’” Mas logo fui convencido, dada as aplicações e conhecimentos que adquiri com os mesmos.

Concluo com a certeza de que não há, perante a semiótica, obra de arte ou área da linguagem que não possa ser aplicada ou investigada de forma a mudar não apenas nossa visão de pesquisadores, mas também a nós mesmos, como pessoas.

REFERÊNCIAS

ARANA, Andrés Ibañez. **Para compreender o livro do Gênesis**. Trad. Pedro Lima Vasconcelos. São Paulo: Paulinas, 2003. 672 p. (Coleção *Bíblia e História*)

ARAÚJO, Reginaldo Gomes de. **Gramática do aramaico bíblico**. São Paulo: Targumim, 2005.

ARENS, Eduardo. **A Bíblia sem mitos**: uma introdução crítica. Trad. Celso Márcio Teixeira. São Paulo: Paulus, 2007. 412 p. (Coleção *Biblioteca de Estudos Bíblicos*)

AULETE, Caldas. Transliteração. In: _____. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970. p. 3629, v. 5.

_____. Expostos. In: _____. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970. p. 1514, v. 2.

BAZAGLIA, Paulo. **Primeiros passos com a Bíblia**. 5ª ed. São Paulo: Paulus, 2008. 40 p.

BETTENCOURT, Estêvão Tavares. A pré-história bíblica. In: _____. **Curso Bíblico**. Rio de Janeiro: Escola Mater Ecclesiae, s/d. pp. 161-184.

BÍBLIA. Português. **A BÍBLIA MAIS BELA DO MUNDO**. Trad. Liga de Estudos Bíblicos. São Paulo: Abril, 1965. v. 1.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. 5ª impressão. São Paulo: Paulus, 2008.

BORNGÄSSER, Barbara. Renascimento, Maneirismo: Toscana, o berço do Renascimento. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Arts Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade.** Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. pp. 432-571.

BORTOLINI, José. **Tire suas dúvidas sobre a Bíblia: 159 respostas esclarecedoras.** 8ª ed. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. **Os Sete Dons do Espírito Santo.** 3ª ed. São Paulo: Paulus, 2010.

BRIEND, Jacques. **Para uma leitura do Pentateuco.** 6ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. 87 p. v. 3. (Coleção *Cadernos Bíblicos*)

BROWN, Raymond E.; FITZMYER, Joseph A.; MURPHY, Roland E. **Novo Comentário Bíblico São Jerônimo: Antigo Testamento.** Trad. Celso Eronides Fernandes. São Paulo: Academia Cristã; Paulus, 2007. 1.264 p.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA: edição revisada de acordo com o texto oficial em latim. 9ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

CHARBEL, Antônio. Introdução ao Pentateuco. In: **BÍBLIA.** Português. **A BÍBLIA MAIS BELA DO MUNDO.** Trad. Liga de Estudos Bíblicos. São Paulo: Abril, 1965. v.1. p. 8.

CHARBEL, Antônio; LAURINI, Heládio Correia. Gênesis. In: **BÍBLIA.** Português. **A BÍBLIA MAIS BELA**

DO MUNDO. Trad. Liga de Estudos Bíblicos. São Paulo: Abril, 1965. 100 p. v.1.

CHARPENTIER, Etienne. **Para uma primeira leitura da Bíblia.** Trad. José Raimundo Vidigal. 8ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. 102 p. v. 1. (Coleção *Cadernos Bíblicos*)

CLEMENTE, Manuel. **Os Papas do Séc. XX.** São Paulo: Paulus, 2004. 190 p.

CLIFFORD, Richard J.; MURPHY, Roland E. Gênesis. In: BROWN, Raymond E.; FITZMYER, Joseph A.; MURPHY, Roland E. **Novo Comentário Bíblico São Jerônimo:** Antigo Testamento. São Paulo: Academia Cristã; Paulus, 2007. pp. 59-127.

COLLINSON, Diané. **50 grandes filósofos:** da Grécia Antiga ao século XX. Trad. Maurício Waldman; Bia Costa. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COMPÊNDIO DO CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Trad. Orlando Moreira e Marcelo Perine. São Paulo: Paulus; Loyola, 2005.

EGENHOFER, Sebastian; BREGENZ, Kunsthaus. Marcel DuChamp, Damien Hirst, Jeff Koons, Gernhard Merz, Sebastian Egenhofer. **Re-object.** Michigan, v.1, pp. 158-187, 2007.

ELLIGER, K.; RUDOLPH, W. **Bíblia Hebraica Stuttgartensia.** Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1977.

GIANSANTY, Gianni; ISRAELY, Jeff. **Bento XVI:** o alvorecer de um novo papado. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Escrituras, 2007.

GEESE, Uwe. *Estilo Românico: Construção eclesiástica intensa na Europa*. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Ars Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade**. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. pp. 262-263.

GIRARD, Marc. **Os Símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal**. Trad. Benôni Lemos. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. 800 p.

GOTTWALD, Norman K. **Introdução Socioliterária à Bíblia Hebraica**. Trad. Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulinas, 1988. 463 p. (Coleção *Bíblia e Sociologia*)

GINGRICH, F. Wilbur. **Léxico do Novo Testamento Grego-Português**. Trad. Júlio P. T. Zabatheiro. 1ª ed. São Paulo: Vida Nova, 1984.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

HEIZ-MOR, Gerd. **Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã**. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 393 p.

KLEIN, Bruno. *Estilo Gótico: A era das grandes catedrais*. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Ars Sacra: arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade**. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. p. 353.

- KRAUSS, Heinrich; KÜCHLER, Max. **As Origens: Um estudo de Gênesis 1–11.** Trad. Paulo F. Valério. São Paulo: Paulinas, 2007. 256 p. (Coleção *Cultura Bíblica*)
- LÍNDEZ, José Vilchez. **Eclesiastes ou Qohélet.** São Paulo: Paulus, 1999. (Coleção *Grande Comentário Bíblico*)
- LOYOLA. **Os Pontífices.** São Paulo, 2001. 61 p.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945.** Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção *a*)
- LURKER, Manfred. **Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos.** 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2006. 301 p.
- MATEOS, Juan; BARRETO, Juan. **O Evangelho de São João: análise linguística e comentário exegético.** Trad. Alberto Costa. São Paulo: Paulinas, 1989. 927 p. (Coleção *Grande Comentário Bíblico*)
- MONFORTE, Josemaría. **Conhecer a Bíblia: Iniciação à Sagrada Escritura.** Lisboa: Diel, 1998. 235 p.
- MURPHY, Roland E. Introdução ao Pentateuco. In: BROWN, Raymond E.; FITZMYER, Joseph A.; MURPHY, Roland E. **Novo Comentário Bíblico São Jerônimo: Antigo Testamento.** São Paulo: Academia Cristã; Paulus, 2007. pp. 49-57.
- NAVARRO, Henrique Farfán. **Gramática do hebraico bíblico.** Trad. Celso Pedro da Silva; Cássio M. D. da Silva. São Paulo: Loyola, 2010. 163 p. (Coleção *Ferramentas Bíblicas*)

NODARI, Paulo César; CESCONE, Everaldo. **Os sacramentos na Igreja**. São Paulo: Paulus, 2009. 126 p.

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PASTRO, Cláudio. **A Arte no Cristianismo**: fundamentos, linguagem, espaço. São Paulo: Paulus, 2010. 323 p.

PIO XII. Divino Afflante Spiritu, 1943. In: PAULUS (direção editorial de Paulo Bazaglia). **Documentos sobre a Bíblia e sua Interpretação (1893-1993)**. São Paulo, 2004. pp. 93-125. (Coleção *Documentos da Igreja*)

PRADO, José Luiz Gonzaga do. **A Bíblia e suas contradições**: como resolvê-las? São Paulo: Paulus, 2002. (Coleção *Encontro com a Bíblia*)

RALHFS. A. **Septuaginta**. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1949.

REGOLI, Gigetta Dalli. et alii. Capela Sistina – Capela Paulina. In: **Museus do Vaticano**: Roma. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968. pp. 78-79. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*)

_____. et alii. Stanze de Rafael. In: **Museus do Vaticano**: Roma. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1968. p. 128. (Coleção *Enciclopédia dos Museus*)

RODRIGUES, Maria Paula (org.). **Palavra de Deus, palavra da gente**: as formas literárias na Bíblia. São Paulo: Paulus, 2004. 182 p. (Coleção *A Bíblia e o Povo*)

RUIZ, Francisco López. **Artefactos de muerte no simulada**: Damien Hirst en México. 1ª ed. México: Universidad Iberoamericana, 2009. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=i6fIKFN3eiUC&pg=PA281&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=true>. Acessado em: 06 set. 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Bases teóricas para aplicação. In: _____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: Cognition, semiótica, mídia. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SANTO AGOSTINHO. **Comentário ao Gênesis**. Trad. Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2005. 660 p. v. 1. (Coleção *Patrística*)

SCHÖKEL, Luís Alonso. **BÍBLIA DO PEREGRINO**. Trad. Ivo Storniolo. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2006. 3056 p.

_____. **Dicionário Bíblico Hebraico-Português**. Trad. Ivo Storniolo; José Bortolini. 4ª ed. São Paulo: Paulus, 2010. 798 p.

STORNIOLO, Ivo; BALANCIN, Euclides Martins. **Conheça a Bíblia**. 11ª ed. São Paulo: Paulus, 2006. 245 p.

_____; _____. **Como ler o livro do Gênesis:** Origem da vida e da história. 7ª ed. São Paulo: Paulus, 2002. (Série *Como Ler a Bíblia*)

STRABELI, Mauro. **Bíblia:** perguntas que o povo faz. 16ª ed. São Paulo: Paulus, 2009. 197 p.

VIVIANO, Pauline A. Gênesis. In: BERGANT, Dianne; KARRIS, Robert J. (org.). **Comentário Bíblico:** Introdução, Pentateuco, Profetas Anteriores. Trad. Barbara Theoto Lambert. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 2001. 34 p. v. 1.

VV.AA. **A criação e o dilúvio:** segundo os textos do Oriente Médio Antigo. Trad. M. Cecília de M. Duprat. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. 123 p.

WARLAND, Rainer. Antiguidade Tardia – Era Bizantina: Roma, Ravena, Constantinopla, Rússia. In: TOMAN, Rolf; PAFFEN, Thomas. **Ars Sacra:** arte cristã e arquitetura ocidental desde os primórdios até à atualidade. Trad. Mafalda Abreu. Barcelona: Tandem Verlag GmbH, 2010. pp. 28-29.

WOELFERT, Alberto Jorge Testa. **Introdução à Medicina Legal.** Canoas: Ulbras, 2003.

WOLF, Veronika. **Damien Hirst hits Prague** [Damien Hirst atinge Praga]. Disponível em: <veronikawolfenglish.blogspot.com>. Acessado em: 31 out. 2011. Foto: Veronika Wolf.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002. 80 p. (Série *Movimentos da Arte Moderna*)

APÊNDICE

ANÁLISE DA OBRA

The Kiss of Death

A aversão de Hirst tanto pelo tema da vida quanto por Deus ou o Cristianismo o levaram a ritualizar macabramente os símbolos cristãos sem precedentes. As chamadas das suas exposições, bem como o título das obras, marcam bem estas conclusões.

Em 2006, Hirst apresentou na Cidade do México sua primeira mostra na América Latina intitulada “*La muerte de Dios. Hacia un mejor entendimiento de la vida sin dios a bordo de la nave de los locos*” [*A morte de Deus. Para uma melhor compreensão de uma vida sem deus a bordo de uma nave dos loucos*] (RUIZ, 2009, tradução nossa).

A obra “*El beso de la muerte*” (O beijo da morte — originalmente *The Kiss of Death*) (fig. 23) retrata bem a repugnância pessoal de Hirst aos símbolos cristãos, que parecem incomodá-lo a ponto de transformar o Sagrado Coração de Jesus — princípio vital do feto, da piedade e símbolo bíblico do amor e da condescendência (HEINZ-MOHR, 1994, p. 105) — em uma morte impiedosa do órgão cristão central.

Ele colocou o coração de um touro dentro de uma caixa, amarrado com arame farpado, em uma caixa feita de aço e acrílico em uma solução de formaldeído (que, inclusive, acabou se tornando a imagem de capa do livro do mexicano Francisco López Ruiz “*Artefactos de muerte no simulada: Damien Hirst em México*”).

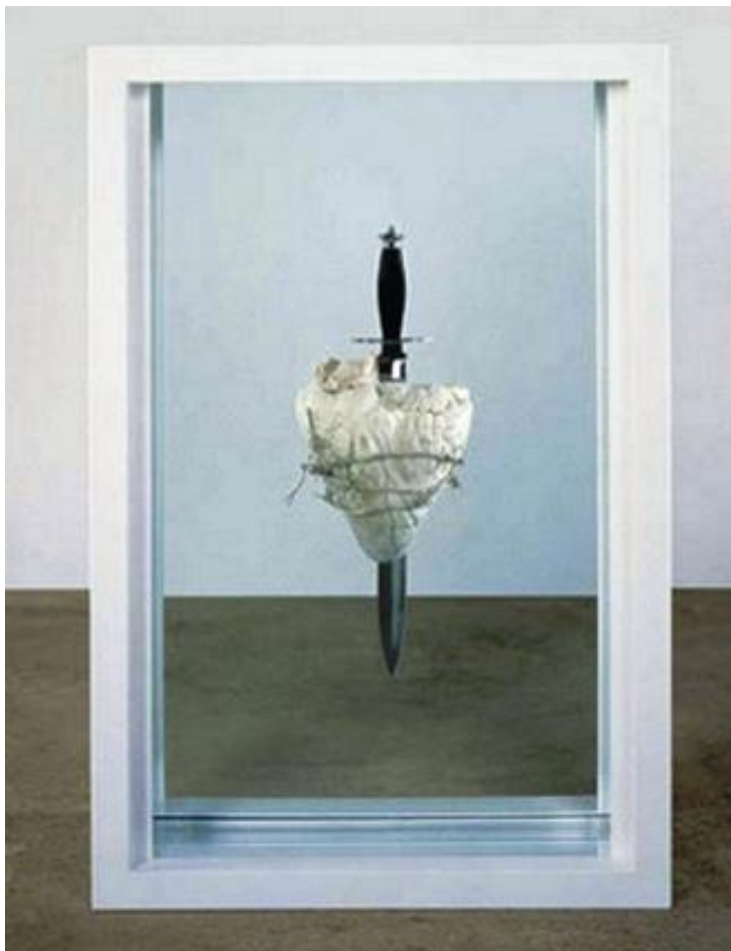


Figura 23 — Damien Hirst, *The Kiss of Death* (O Beijo da Morte), 2005 ©. Acrílico, aço, coração de boi, punhal, prata e solução de formaldeído, 91,4 x 61 x 25,4 cm. Coleção Francois Pinault, Palais des Arts, Dinard, 2009.

Fonte: ARTE IMAGES LIBRARY. **Damien Hirst – The Kiss of Death.** Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/artimageslibrary/3761659359/>>. Acesso: 01 nov. 2011. Foto: Prudence Cumming Associates.

Tudo o que está presente em *The Kiss of Death* é repleto de simbolismo. O punhal pode significar a “espada

do Espírito” mencionada por São Paulo na sua Carta aos Efésios: “[...] empunhai a **espada** do Espírito, que é a palavra de Deus.” (Ef 6,10, grifo nosso). No entanto, parece que o punhal na obra de Hirst cumpre bem seu papel de “faca-de-dois-gumes”, pois ele se volta contra o coração, atingindo-o no centro, de cima para baixo, traspassando-o, dividindo-o simetricamente ao meio.

A divisão é um caráter marcadamente notório nas obras de Hirst. Na etimologia bíblica, a palavra *divisão* provém do grego διᾶβολος (*diábolos*), podendo ser aquele “que se atira no meio [do plano de Deus]” (CIC 2851, p. 731).

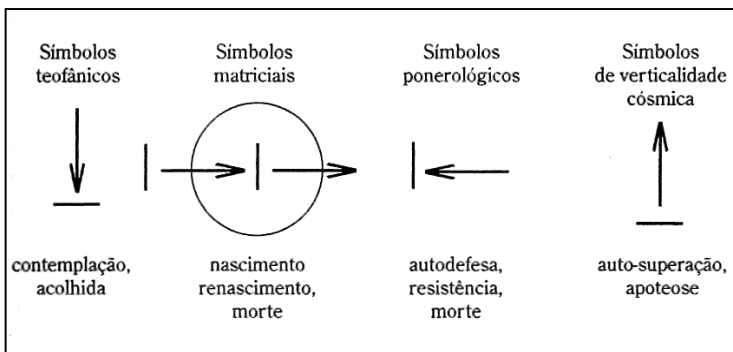
Também significa “caluniador, difamador” (GINGRICH, 1984, p. 52; 1Tm 3,11; 2Tm 3,3; Tt 2,3; Mt 4,1.5.8.11; At 13,10; Ef 4,27; 1Tm 3,7; 1Pe 5,8). De acordo com Mateos e Barreto (1989, p. 385) significa *inimigo, adversário* (outra acepção = *homicida*) (MATEOS; BARRETO, 1989, p. 395; Jo 6,70; 8,44; 13,2). Será que esta é a intenção de Hirst?

Além de tudo, o punhal apresenta seu lado icônico: nos remete à Cruz de Cristo pela similaridade plástica e visual. Contudo, é na relação simbólica que subjaz a gama de significados mais relevantes que a cruz proporciona. Simbolicamente, percebemos que a cruz nos remete aos números um, dois e quatro, já mencionados na nossa análise histórico-literária. **Quatro**, porque tem quatro pontas e simboliza a salvação que se estende ao mundo inteiro; **dois**: porque são duas hastes (vertical e horizontal) que se cruzam (céu e terra unidos na figura de Cristo) e **um**, porque todas essas realidades estão unidas em um ponto central.

A cruz, segundo Manfred Lurker (2006, p. 75), possui peculiar acepção por caracterizar o “número quatro [e ser] a união dos contrários (acima-embaixo, direita-esquerda)”. Na cruz, existe uma espécie de “reconciliação” dessas partes contrárias que se interligam e se entrecruzam, como céu e terra (LURKER, 2006, p. 75). São Paulo escreve

aos efésios (Ef 2,16): “*Por meio da cruz, matando em sua pessoa a hostilidade, reconciliou os dois com Deus, tornando-os um só corpo* (SCHÖKEL, 2006, p. 2807).

Há, portanto, um princípio de unidade que prevalece na cruz, fazendo com que a verticalidade (acima-embaixo) e a horizontalidade (direita-esquerda) tenham seus respectivos simbolismos fortemente enraizados na teologia cristã. Há também que se considerar quatro *experiências básicas*²⁹ e quatro *categorias de coisas simbólicas*³⁰ presentes não somente na cruz, mas em todos os símbolos bíblicos (GIRARD, 2005, p. 83).



Quadro 3 — Relação entre as quatro experiências básicas e as categorias simbólicas.

²⁹ Segundo Marc Girard (2005, p. 83), todos os símbolos bíblicos podem ser reduzidos a quatro experiências básicas: **1ª**) a consciência de um transcendente que se manifesta; **2ª**) a necessidade de incubação no útero; **3ª**) a consciência de ser atacado por forças obscuras; **4ª**) a necessidade de elevação e de autossuperação.

³⁰ De modo equivalente, Girard (2005, p. 83) organiza essas quatro experiências básicas em quatro *categorias de coisas simbólicas*: **1ª**) símbolos teofânicos; **2ª**) símbolos matriciais; **3ª**) símbolos ponerológicos (do grego *poneron* = mal ou maligno); **4ª**) símbolos de verticalidade cósmica. Cada uma está ligada ao seu correspondente numérico. Por exemplo, todo símbolo *teofânico* na Bíblia (1) equivale à *manifestação de uma consciência transcendental* (1) e todo símbolo de *verticalidade cósmica* (4) está respectivamente ligado a *necessidade de elevação e autossuperação* (4).

Fonte: GIRARD, Marc. As coisas simbólicas. In: _____. **Os símbolos na Bíblia:** ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal. Trad. Benôni Lemos. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 85.

De acordo com Marc Girard,

Em cada caso, o pequeno traço representa o sujeito humano. As flechas representam respectivamente: o movimento do Transcendente aproximando-se do sujeito; o movimento do sujeito ameaçado que se abriga no útero, mas, depois, quer sair dele; o movimento das forças adversas que atacam o sujeito e querem devorá-lo (fazê-lo entrar nelas) ou mordê-lo; e o movimento do sujeito que deseja aproximar-se do Transcendente. (GIRARD, 2005, p. 85)

O que nos interessa nesse quadro é a primeira relação simbólica (símbolos teofânicos). A verticalidade cósmica não nos ajudaria, pois a posição do punhal, mesmo que vertical, não chega a simbolizar a busca do sujeito pelo Transcendente, mas justamente o contrário. Ou, caso o punhal tivesse mesmo uma ideia de comunicação e intercâmbio recíprocos, a verticalidade pudesse representar aí a ideia do sujeito que estava em ascensão aos Céus, mas que foi interrompido pela força contrária de cima para baixo.

Talvez essa obra queira nos transmitir que Deus tivesse ironicamente matado seu próprio Filho (ou seja, Jesus, representado pelo coração com os arames farpados ao invés de coroa de espinhos) como duas figuras divinas com desígnios antagônicos, visto que a posição do punhal está de cima para baixo (o que simbolizaria o movimento do transcendente rumo ao sujeito).

O coração branco do touro também é regrado de densidade simbólica. Segundo Lurker (2006, p. 26), “é a cor preferida dos animais consagrados aos deuses. Assim o touro de Adad, o deus-pai babilônico, caracteriza-se pela cor branca [...]”. Ademais, o touro — ou *boi*, de acordo com

algumas traduções, como a Vulgata Latina (LURKER, 2006, pp. 241-242) — é testemunha “do nascimento de Cristo no estábulo de Belém” (LURKER, 2006, p. 242).

Pensemos: tomando como base o pressuposto de Hirst ter um apreço quase obsessivo pelo tema da morte, não é de se admirar que ele também transformaria o nascimento de Cristo em morte. E novamente a dualidade vida-morte se perpetra em suas obras.

ANEXO A

Comentário de

Francisco López Ruiz à obra

*Adam and Eve Exposed*³¹

Outra obra de 2004, *Adam and Eve Exposed*, aprovecha la presencia mítica de los protagonistas humanos del Génesis. Se trata de uno de los pocos títulos *descriptivos* de Hirst. Exhibidores minimalistas muy similares a *Adam & Eve Together at Last* muestran cadáveres gemelos. Orificios practicados sobre la sábana azul permitem ver las partes sexuales de los «personajes». Hirst despersonaliza a sus maniqués al ocultar sus rostros. Sin embargo, enfatiza la presencia sexual de ambos como símbolos identitarios. Las características sexuales se convierten en la personificación de Adán y Eva: más que personas, ambos son prototipos sexuales, definidos por sus decisiones en el Edén. Mostrar el sexo expone y exhibe; pero no otorga individualidad (fig. 11). El desnudo es una prohibición básica en numerosas culturas. Para Damien Hirst, éste es el drama principal de *Adam and Eve Exposed* y la enseñanza más importante del Génesis.

Como toda buena trama, el libro del Génesis establece una tensión narrativa a partir de un evento inicial. Dios decide crear el cielo y la tierra. El inicio de la narración sirve para establecer que todo procede de Dios y es bueno. A partir del *momento cero* de la historia, siete días sirven para establecer el marco poético de la Creación. Eva y Adán constituyen el punto culminante y más elaborado de todo que crece, vuela y se arrastra por el suelo.

³¹ Comentário referente à obra exposta por Hirst em 2006, no México.

Uno de los seres que recurrirán a esta última modalidad de transporte rompe el equilibrio de fuerzas. La serpiente — el más astuto de los animales patentados por Dios — convence a Eva de probar el fruto prohibido, aquel que permite el entendimiento sobre el bien y el mal (pero también convierte a quien lo come en un ser mortal):

Tanto el hombre como su mujer estaban desnudos, pero ninguno de los dos sentía vergüenza de estar así. [...] La mujer vio que el fruto del árbol era hermoso y Le dieron ganas de comerlo y llegar a tener entendimiento. Así que corto uno de los frutos y se lo comió. Luego Le Dio a sua esposa y él también comió. En esse momento se lês abrieron los ojos y ambos se diern cuenta de que estaban desnudos. Entonces cosieron hojas de higuera y se cubrieron com ellas (Gn 2,25—3,6).

Adán resulta ser un personaje bastante soso en la historia: lo único que hace es darle nombre a los animales, culpar a los demás por sus desaciertos y prestar sua costilla (mientras duerme) para crear un ser con bastante más iniciativa que él. En todo caso, ya desde las primeras páginas de la Biblia se establece que Dios no es malo: la culpa del dolor en la Tierra es obra del ser humano y ese dolor está unido de manera inseparable a la desnudez y el sexo. Queda establecida la culpabilidad y la prohibición carnal como eje a través de los siguientes libros de la Biblia. El Génesis establece que somos pecadores desde el minuto uno de vida, por la consecuencia de aquel acto primigenio.

Como título, *Adam and Eve Exposed* cumple funciones catalogadores ya que la enunciación no contradice, amplía o especifica una lectura diferente de la obra plástica. Sin embargo, dos elementos — uno visual, que es el sexo desnudo de los participantes; otro retórico, el participio pasado implícito en el título — establecen el punto central de la historia y de la instalación: el ingrediente sexual vivido

como culpa, que persiste en la narración: preámbulo, pero también advertencia y amenaza.

RUIZ, Francisco López. **Artefactos de muerte no simulada:** Damien Hirst en México. 1ª ed. México: Universidad Iberoamericana, 2009. pp. 119-221. (Fragmento). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=i6fIKFN3eiUC&pg=PA281&hl=pt-BR&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=true>. Acessado em: 06/09/2011.

ANEXO B

TEXTO HEBRAICO BÍBLICO REFERENTE À HISTÓRIA DO ÉDEN (Gn 2,4^b—3,24)³²

בְּיוֹם עָשׂוֹת יְהוָה אֱלֹהִים אֶרֶץ וְשָׁמַיִם: ⁵ וְכָל שִׁיחַ הַשָּׂדֶה
רָם וַיְהִי בְּאֶרֶץ וְכָל־עֵשֶׂב הַשָּׂדֶה טָרֵם וַיִּצְמַח כִּי לֹא הִמְטִיר יְהוָה

ט
לְאֱלֹהִים עַל־הָאָרֶץ וְאָדָם אֵין לְעַבֵּד אֶת־הָאֲדָמָה: ⁶ וְאָדָם יַעֲלֶה מִן־
א

הָאָרֶץ וְהִשְׁקָה אֶת־כָּל־פְּנֵי־הָאֲדָמָה: ⁷ וַיִּיצַר יְהוָה אֱלֹהִים אֶת־
הָאָדָם עָפָר מִן־הָאֲדָמָה וַיִּפַּח בְּאַפָּיו נְשָׁמַת חַיִּים וַיְהִי הָאָדָם לְנֶפֶשׁ

: ⁸ וַיִּטַּע יְהוָה אֱלֹהִים גֶּן־בְּעֵדֶן מִקְדָּם וַיִּשֶׂם שֵׁם אֶת־הָאָדָם אָשֶׁר
תִּיָּה

: ⁹ וַיִּצְמַח יְהוָה אֱלֹהִים מִן־הָאֲדָמָה כָּל־עֵץ גִּחְמָד לְמַרְאֵה וְטוֹב
יִצָּר

לְמַאֲכָל וְעֵץ הַחַיִּים בְּתוֹךְ הֵנָּן וְעֵץ הַדַּעַת טוֹב וְרָע: ¹⁰ וַנְּהַר יֵצֵא
רֵדָן לְהִשְׁקוֹת אֶת־הֵנָּן וּמִשָּׁם יִפְרֵד וַיְהִי לְאַרְבָּעָה רְאשִׁים: ¹¹ שֵׁם
מַע

הָאֲחָד פִּישׁוֹן הוּא הַסָּבֵב אֶת כָּל־אֶרֶץ הַחֲוִילָה אֲשֶׁר־שָׁם תְּהֵב:

³² Texto bíblico na língua original hebraica, de acordo com o texto acadêmico oficial da *Bíblia Hebraica Stuttgartensia*, sem os *teamim* (sinais usados para cantilação judaica) e sem o texto crítico nas referências de rodapé. Extraído de: NAVARRO, Henrique Farfán. Da história do Éden (Gn 2,4b–3,24). In: _____. **Gramática do hebraico bíblico**. Trad. Celso P. da Silva; Cássio M. D. da Silva. São Paulo: Loyola, 2010. p. 34*–36*. (Coleção *Ferramentas Bíblicas*)

וַיִּזְכֹּר הָאֱרֶץ הַהִיא טוֹב שֵׁם הַבְּרִלַח וְאָכַן הַשֶּׁהָם: ¹³ וְשֵׁם הַנְּהָר

¹²

הַשְּׁנַי יִיחֹן הוּא הַסּוּכָב אֶת כָּל־אֶרֶץ כּוּשׁ: ¹⁴ וְשֵׁם הַנְּהָר הַשְּׁלִישִׁי

הַדְּקָל הוּא הַחֲלָף קָדְמַת אֲשׁוּר וְהַנְּהָר הַרְבִּיעִי הוּא פָּרַת:
וַיִּקַּח יְהוָה אֱלֹהִים אֶת־הָאָדָם וַיַּנְחֵהוּ בְּגֹן־עֵדֶן לְעִבְדָּהּ וּלְשִׁמְרָהּ:

¹⁵

¹⁶ וַיִּצְוּ יְהוָה אֱלֹהִים עַל־הָאָדָם לֵאמֹר מִכָּל עֵץ־הַגֵּן אָכַל תֹּאכַל:

¹ וּמֵעֵץ הַדִּיעֵת טוֹב וְרַע לֹא תֹאכַל מִמֶּנּוּ כִּי בְיוֹם אָכַלְךָ מִמֶּנּוּ מוֹת

⁷

תָּמוּת: ¹⁸ וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהִים לֹא־טוֹב הָיִיתָ הָאָדָם לְבַדּוֹ אֶעֱשֶׂה־

ת

לוֹ עֵזֶר כְּנֶגְדּוֹ: ¹⁹ וַיִּצַּר יְהוָה אֱלֹהִים מִן־הָאָדָמָה כָּל־חַיַּת הַשָּׂדֶה

וְאֵת כָּל־עוֹף הַשָּׁמַיִם וַיָּבֵא אֶל־הָאָדָם לְרֹאוֹת מַה־יִּקְרָא־לוֹ וְכָל־
אֲשֶׁר יִקְרָא־לוֹ הָאָדָם נֶפֶשׁ חַיָּה הוּא שְׁמוֹ: ²⁰ וַיִּקְרָא הָאָדָם שְׁמוֹת

לְכָל־הַבְּהֵמָה וּלְעוֹף הַשָּׁמַיִם וּלְכָל חַיַּת הַשָּׂדֶה וּלְאָדָם לֹא־מָצָא
עֵזֶר כְּנֶגְדּוֹ: ²¹ וַיִּפֹּל יְהוָה אֱלֹהִים תְּרִדְמָה עַל־הָאָדָם וַיִּישָׁן וַיִּקַּח
תִּמְצֹלֶתֶתוֹ וַיִּסְגֹּר בְּשָׁר תַּחְתָּנָה: ²² וַיִּבֶן יְהוָה אֱלֹהִים אֶת־הַצִּלְעַ

אח

אֲשֶׁר־לָקַח מִן־הָאָדָם לְאִשָּׁה וַיִּבְאֶתָּהּ אֶל־הָאָדָם: ²³ וַיֹּאמֶר הָאָדָם
זֹאת הַפֶּעַם עִצָּם מֵעִצָּמִי וּבָשָׂר מִבְּשָׂרִי

לִזְוָת יִקְרָא אִשָּׁה כִּי מֵאִישׁ לָקַחְתָּהּ זֹאת:

²⁴ עַל־כֵּן יַעֲזֹב־אִישׁ אֶת־אָבִיו וְאֶת־אִמּוֹ וְדָבַק בְּאִשְׁתּוֹ וְהָיוּ לְבָשָׂר
אֶחָד: ²⁵ וַיְהִי שְׁנֵיהֶם עֶרְוָה וְהָאָדָם וְאִשְׁתּוֹ וְלֹא יִתְבַּשְׁשׁוּ:

³ וְהַנְּחֹשׁ חַיָּה עָרוֹם מִכָּל חַיַּת הַשָּׂדֶה אֲשֶׁר עָשָׂה יְהוָה אֱלֹהִים
וַיֹּאמֶר אֶל־הָאִשָּׁה אַף כִּי־אָמַר אֱלֹהִים לֹא תֹאכְלוּ מִכָּל עֵץ הַגֵּן:

² וַתֹּאמֶר הָאִשָּׁה אֶל־הַנְּחֹשׁ מִפְּרִי עֵץ־הַגֵּן נֹאכַל: ³ וּמִפְּרִי הָעֵץ
אֲשֶׁר בְּתוֹךְ־הַגֵּן אָמַר אֱלֹהִים לֹא תֹאכְלוּ מִמֶּנּוּ וְלֹא תִגְעוּ בּוֹ פֶּן־

תָּמוּתוּ: ⁴ וַיֹּאמֶר הַנְּחֹשׁ אֶל־הָאִשָּׁה לֹא־מוֹת תָּמוּתוּ: ⁵ כִּי יֵרַע

... לַהִים כִּי בַיּוֹם אֲכַלְכֶם מִמֶּנּוּ וַנִּפְקְחוּ עֵינֵיכֶם וַהֲיִיתֶם כְּאֱלֹהִים יָדְעִי א

טוֹב וְרָע: 6 וַתֵּרָא הָאִשָּׁה כִּי טוֹב הָעֵץ לְמֵאֲכָל וְכִי תֹאנֶה-הוּא עֵינַיִם וַנִּחְמָד הָעֵץ לְהִשְׁכִּיל וַתִּקַּח מִפְּרִיָו וַתֹּאכַל וַתֵּתֶן גַּם לְאִישָׁהּ ל

עֲמָה וַיֹּאכַל: 7 וַתִּפְקַחְנָה עֵינֵי שְׁנֵיהֶם וַיָּדְעוּ כִּי עֵרְמוֹם הֵם וַיִּתְּפְרוּ

עַל-הָ תֹאנֶה וַיַּעֲשׂוּ לָהֶם חֲגֹרֹת: 8 וַיִּשְׁמְעוּ אֶת-קוֹל יְהוָה אֱלֹהִים מִתְּהַלְּךָ בְּגֵן לְרוּחַ הַיּוֹם וַיִּתְחַבֵּא הָאָדָם וְאִשְׁתּוֹ מִפְּנֵי יְהוָה אֱלֹהִים בְּתוֹךְ עֵץ הַגֵּן: 9 וַיִּקְרָא יְהוָה אֱלֹהִים אֶל-הָאָדָם וַיֹּאמֶר לוֹ אַיֶּכָּה:

10 וַיֹּאמֶר אֶת-קִלְעָךְ שָׁמַעְתִּי בְּגֵן וַאֲיָרָא כִּי-עֵרַם אָנֹכִי וְאַחְבָּא וַיֹּאמֶר מִי הִגִּיד לְךָ כִּי עֵרַם אָתָּה הֲמִן-הָעֵץ אֲשֶׁר צִוִּיתִיךָ לְבַלְתִּי 11

אֲכַל-מִמֶּנּוּ אֲכַלְתָּ: 12 וַיֹּאמֶר הָאָדָם הָאִשָּׁה אֲשֶׁר נָתַתָּה עִמָּדִי הוּא

נָתַתָּה-לִּי מִן-הָעֵץ וְאֲכַל: 13 וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהִים לְאִשָּׁה מַה-זֹּאת עָשִׂיתְּ וַתֹּאמֶר הָאִשָּׁה הִנֵּחֵשׁ הַשִּׂיאִנִי וְאֲכַל: 14 וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהִים

אֶל-הַנְּחָשׁ

כִּי עָשִׂיתְּ זֹאת אָרוּר אַתָּה מִכָּל-הַבְּהֵמָה וּמִכָּל חַיַּת הַשָּׂדֶה עַל-גִּוְהַנֶּגֶד תֵּלָךְ וְעַפְרָא תֹאכַל כָּל-יְמֵי חַיֶּיךָ:

15 וְאִיבָה אִשִּׁית בֵּינְךָ וּבֵין הָאִשָּׁה וּבֵין זָרְעֶךָ וּבֵין זָרְעָהּ הוּא יִשׁוּפְךָ רֹאשׁ וְאַתָּה תִּשׁוּפְנָה עַקְבָּ: 16

אֶל-הָאִשָּׁה אָמַר

הֲרָבָה אֲרָבָה עֲצָבוֹנָךְ וְהֲרַנְךָ בְּעֲצָב תֵּלְדִי בָנִים

וְאֶל-אִישׁךָ תִּשׁוּקְתֶךָ וְהוּא יִמְשַׁלְּךָ: 17

וּלְאָדָם אָמַר כִּי-שָׁמַעְתָּ 3 לְקוֹל אִשְׁתְּךָ וַתֹּאכַל מִן-הָעֵץ אֲשֶׁר צִוִּיתִיךָ לֵאמֹר לֹא תֹאכַל מִמֶּנּוּ

אָרוּרָה הָאָדָמָה בְּעִבּוּרָךְ

בְּעֲצָבוֹן תֹּאכְלֶנָּה כָּל יְמֵי חַיֶּיךָ:

18 וְקוֹץ וְדַרְדַּר תִּצְמִיחַ לְךָ וְאַכְלָתָ אֶת-עֵשֶׂב הַשָּׂדֶה:

19 בְּזַעַת אִפְיָךְ תֹּאכַל לֶחֶם

עַד שׁוֹבֶהָ אֶל־הָאֲדָמָה כִּי מִמְּנָה לָקַחְתָּ
כִּי־עָפָר אַתָּה וְאֶל־עָפָר תָּשׁוּב:

² וַיִּקְרָא הָאָדָם שֵׁם אִשְׁתּוֹ חַוָּה כִּי הוּא הָיְתָה אִם כָּל־חַי: ²¹ וַיַּעַשׂ

יְהוָה אֱלֹהִים לָאָדָם וּלְאִשְׁתּוֹ כְּתַנּוֹת עוֹר וַיִּלְבַּשֵׁם: ²² וַיֹּאמֶר
יְהוָה אֱלֹהִים הֵן הָאָדָם הָיָה כְּאֶחָד מִמְּנוּ לְדַעַת טוֹב וָרָע וְעַתָּה פֶּן־

לֶח יָדוּ וְלָקַח גַּם מֵעֵץ הַחַיִּים וְאָכַל וַחַי לְעֵלָם: ²³ וַיִּשְׁלַחְהוּ יְהוָה
יֵשׁ

הַיָּם מִגִּן־עֵדֶן לְעֵבֶר אֶת־הָאֲדָמָה אֲשֶׁר לָקַח מִשָּׁם: ²⁴ וַיְנַרְשׂ אֶת־
אֶל

הָאָדָם וַיִּשְׁכַּן מִקְדָּם לְגִן־עֵדֶן אֶת־הַכְּרִבִּים וְאֵת לֶהֱט הַחַרְב
הַמִּתְהַפֶּכֶת לְשֹׁמֵר אֶת־דְּרָךְ עֵץ הַחַיִּים: ׀