

ANÁLISE SEMIÓTICA GESTUAL NA ARTE MAHĀYĀNA E CATÓLICA: CONSIDERAÇÕES ÉTICAS E ESTÉTICAS

GESTURAL SEMIOTIC ANALYSIS IN MAHĀYĀNA AND CATHOLIC ART:
ETHICAL AND AESTHETIC CONSIDERATIONS

ANÁLISIS SEMIÓTICO GESTUAL EN EL ARTE MAHĀYĀNA Y CATÓLICO:
CONSIDERACIONES ÉTICAS Y ESTÉTICAS

Klaus D'Orásio Leão

- Mestrando em Ciências da Religião pela UMESP, graduado em Artes Visuais pela UNICAMP, graduando em Teologia budista e cristã pelo Instituto Pramāṇa e Buddhist Studies pela Universidade da Kelaniya.
- E-mail: klausdorasioleao@gmail.com

Marcelo da Silva Carneiro

- Doutor em Ciências da Religião, com pós-doutorado em Ciências da Religião (ambos na UMESP). Mestre em Teologia (PUC-RJ). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UMESP.
- E-mail: professor.carneiro@hotmail.com

RESUMO

O presente ensaio explora o simbolismo dos gestos manuais presentes na iconografia budista e cristã, fazendo uso de algumas categorias da semiótica de Peirce para discutir sobre possíveis significados desses signos e quais relações de sentido, na perspectiva da ética, esses signos estabelecem com seus intérpretes; em outras palavras, o que esses signos podem informar sobre condutas éticas propostas por suas respectivas religiões. Para realizar essa investigação, apresentamos um breve panorama do papel dos gestos manuais nos contextos do budismo Mahāyāna e do cristianismo católico romano e ortodoxo, e analisamos em mais detalhes o gesto de destemor no budismo e o gesto de oração no cristianismo, entendendo que o primeiro aponta para uma abordagem da ética como caminho que leva para a superação do medo em benefício de todos os seres, enquanto o segundo aponta para uma relação de súplica, louvor e obediência a um ser superior e Criador, Deus.

Palavras-chave: Budismo; Cristianismo; Ética; Cultura visual; Iconografia

ABSTRACT

This essay explores the symbolism of hand gestures in Buddhist and Christian iconography, using some of Peirce's semiotic categories to discuss the possible meanings of these signs and the relationships of meaning, from an ethical perspective, that these signs establish with their interpreters; in other words, what could these signs inform us about the ethical attitudes proposed by their respective religions. To carry out this investigation, we present a brief overview of the role of hand gestures in the contexts of Mahāyāna Buddhism and Roman Catholic and Orthodox Christianity, and analyze in more detail the gesture of fearlessness in Buddhism and the gesture of prayer in Christianity, understanding that the former points to an approach to ethics as a path that leads to overcoming fear for the benefit of all beings, while the latter points to a relationship of supplication, praise, and obedience to a superior being and Creator, God.

Keywords: Buddhism; Christianity; Ethics; Visual Culture; Iconography

RESUMEN

Este ensayo explora el simbolismo de los gestos con las manos en la iconografía budista y cristiana, utilizando algunas categorías de la semiótica de Peirce para discutir los posibles significados de estos signos y las relaciones de significado, desde una perspectiva ética, que estos signos establecen con sus intérpretes; en otras palabras, lo que estos signos pueden decirnos sobre la conducta ética propuesta por sus respectivas religiones. Para llevar a cabo esta investigación, presentamos un breve resumen del papel de los gestos con las manos en los contextos del budismo mahayana y el cristianismo católico romano y ortodoxo, y analizamos con más detalle el gesto de la intrepidez en el budismo y el gesto de la oración en el cristianismo, entendiendo que el primero apunta a un enfoque ético como camino que conduce a la superación del miedo en beneficio de todos los seres, mientras que el segundo apunta a una relación de súplica, alabanza y obediencia a un ser superior y Creador, Dios.

Palabras clave: Budismo; Cristianismo; Ética; Cultura visual; Iconografía

INTRODUÇÃO

Dentre os elementos visuais que compõem um ícone tradicional budista e um cristão, destacamos os gestos manuais que se fazem presentes em ambas as iconografias. No budismo, os gestos manuais são chamados de *mudrā* (“selo”, em sânscrito) e ajudam a comunicar a intenção da figura representada, como por exemplo transmitir um ensinamento. No cristianismo esses gestos podem possuir uma forma e função semelhantes, o que nos leva à questão de como os gestos manuais de cada iconografia condensam e comunicam conteúdos aos praticantes que os contemplam.

O budismo *Mahāyāna* (“grande veículo” ou “universalista”) e o cristianismo católico (romano e ortodoxo) compartilham a abordagem icônica de sua arte religiosa e o fato de representarem antropomorficamente seus respectivos mestres espirituais, Buda e Jesus, bem como outras figuras de destaque, como santos e bodisatvas. A iconografia religiosa tem o poder de condensar, articular, e tal como um espelho, refletir uma série de valores, narrativas e visões de mundo, com todos esses significados codificados por meio de vários signos.

Neste ensaio, usaremos as categorias da semiótica de Charles Peirce e noções da hermenêutica do símbolo, tais como explicadas por Etienne Higuette (2012), para empreender uma análise comparativa introdutória entre os gestos manuais presentes na arte cristã católica e na arte budista *mahāyāna*, com o fim de apontar o que esses gestos podem revelar sobre diferenças nas noções éticas de cada tradição.

BREVE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Uma vez que a “teoria semiótica aborda a imagem sob o ângulo da significação, considera seu sentido” (Higuette, 2012, p.81), nos pareceu apropriado usar algumas categorias da semiótica peirceana como fundamento conceitual para basear a discussão proposta por este artigo, que aborda gestos manuais presentes nas iconografias budistas e cristãs como signos.

O signo é “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade” (Peirce *apud* Higuette, 2012, p.82), ou nas palavras de Higuette (2012): “O conceito de signo designa algo que se percebe — cores, calor, formas, sons — e a que se dá uma significação.” Podemos compreender o signo como algo que guarda sempre uma relação de representação com um outro objeto, seja ele material (um item) ou mental (um conceito), algo que se faz presente *no lugar de* uma outra coisa, que está ausente.

Na estrutura elaborada por Peirce, o signo relaciona-se com três categorias: a face perceptível do signo é chamada mesmo de signo (ou *representamen*), aquilo que é representado é chamado de objeto, e o que significa esse objeto é seu significado (ou *interpretante*). Tomemos por exemplo o desenho de um pato enquanto signo: o desenho em si (os traços sobre o papel) são o *representamen*, o animal real representado pelos traços é o objeto, e a ideia do animal “pato” gerada na mente no intérprete é seu *interpretante*. Assim, o desenho de um pato no papel, que não é nem um animal vivo, individual e específico, e nem a categoria geral abstrata de “pato” que abarca todos esses indivíduos, conecta essas outras duas dimensões, de modo que essa relação triádica compõe o que se chama de “signo”.

A partir da relação entre significante e objeto, Peirce estabeleceu ainda três tipos de signos: o ícone, o índice e o símbolo. O ícone abarca uma relação de representação mais direta entre significante e objeto, ou seja, o significante é semelhante ou análogo ao objeto representado. Podemos retomar o próprio exemplo anterior do desenho de um pato, que busca estabelecer uma relação de semelhança visual com o objeto representado, o animal. A seguir, temos o índice: o índice é um tipo de signo que guarda uma relação de causalidade e contiguidade física entre o significante e o objeto. Um exemplo clássico é o da fumaça enquanto índice do fogo, ou seja, a presença da fumaça indica a presença de fogo. Por último temos o símbolo, que possui uma relação de convenção entre significante e objeto, ou seja, quando se percebe um símbolo, o significado é atribuído a ele por convenção social. Este é o caso da pomba branca enquanto símbolo da paz, para citar mais um exemplo típico.

O conceito de signo é, portanto, muito útil na investigação de cultura visual religiosa pois lida diretamente com uma questão intrínseca ao universo religioso, que é a de como se representar aquilo que não se vê, ouve, toca e assim por diante. Em outras palavras, com o fim de se relacionar com o transcendente, os diversos sistemas religiosos precisaram

criar e estabelecer uma série de signos que condensam e articulam significados que podem ser compreendidos rapidamente por seus adeptos. Na perspectiva da filosofia analítica da religião, pode-se dizer que esses signos podem se referir à ética, metafísica, epistemologia e até à lógica de seus sistemas.

Assim, para trabalhar as relações de significação de gestos manuais presentes nas iconografias cristã e budista, analisaremos esses elementos a partir da perspectiva semiótica peirceana, entendendo seus respectivos gestos manuais como signos simbólicos.

OS MUDRAS BUDISTAS

Os gestos manuais não são uma exclusividade do budismo, aparecendo frequentemente nos rituais e na arte de várias outras tradições religiosas indianas até os dias de hoje. Sua origem é incerta, mas há indícios de que foi no período védico da história indiana em que surgiram os *mudrā* (Saunders, 1958). De modo geral, como explicado por Saunders (1958), os gestos manuais budistas podem ser classificados em dois grupos: aqueles que aparecem e são usados em cerimônias esotéricas (tântricas) da tradição *Vajrayāna* e aqueles que aparecem na iconografia. Neste artigo, focaremos no segundo grupo, que abrange um número menor de gestos.

Como previamente mencionado, a palavra *mudrā* significa selo em sânscrito. Esse significado abarca mais de um sentido, que diz respeito tanto ao gesto no contexto ritualístico quanto no iconográfico. No contexto tântrico, o *mudrā* é um gesto que sela as palavras proferidas num ritual, e pode-se dizer que há uma certa conotação mágica na atribuição desse sentido (Saunders, 1958). No contexto iconográfico, os *mudrā* são selos no sentido de símbolos de autoridade e poder daquele que os executa, além de aludir a eventos ou conteúdo doutrinário específico (Dumoulin, 1984). Esses gestos podem ser vistos em imagens de Budas, bodisatvas, professores e outras figuras importantes das várias escolas budistas.

Na arte budista, os *mudrā* surgiram juntamente com as primeiras representações antropomórficas de Buda, no início da Era Comum, nas regiões de Mathura e Gandhāra, mas segundo Saunders (1958) não havia um sistema de classificação e atribuição de significados específicos a cada gesto, de modo que inicialmente um mesmo *mudrā* poderia receber mais de um significado, assim como um mesmo significado poderia ser atribuído a mais de um *mudrā*, e o simbolismo de cada gesto foi sendo formalizado conforme a tradição tântrica se desenvolveu. O primeiro texto em que se vê uma classificação nesse sentido é o sutra budista japonês *Murimandarajukyō*, do século VI, em que figuram 16 gestos (Saunders, 1958), mas já havia menção a esses gestos em textos anteriores, e um texto do século VII chega a listar mais de 300 *mudrā*¹.

Os *mudrā* passaram por séculos de desenvolvimento e padronização, e embora os gestos principais retenham, de modo geral, sua forma (o *representamen*) e significado ao longo das várias tradições budistas em que aparecem, é importante notar que há um grau considerável de variações na forma e significado dos gestos menos comuns, variações que foram surgindo conforme o budismo ultrapassou o subcontinente indiano e se espalhou por toda a Ásia (Saunders, 1958). Segundo Kathleen Matics (1998), embora a sistematização desses signos gestuais tenha se iniciado por volta dos séculos V e VI EC, mesmo no período Gupta e pós-Gupta de desenvolvimento da arte budista indiana são encontradas inconsistências. Assim, nos primeiros séculos de arte budista indiana, especialmente aquela da região de Mathura, foi adotado um gesto de “propósito geral”, empregado em vários contextos narrativos, e que muito se assemelha ao que viria a ser chamado de “gesto do destemor” (Matics, 1998). A autora também relaciona a sistematização dos gestos e seus significados no fim do século VI EC com a influência dos complexos universitários budistas do norte da Índia, como Nalanda.

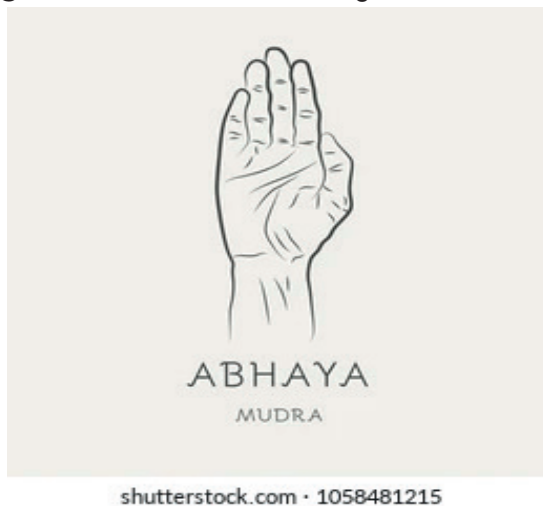
De acordo com Heinrich Dumoulin (1984), há quatro gestos que foram os mais difundidos na iconografia budista: o *abhaya-mudrā* (gesto de destemor), o *varada-mudrā* (generosidade, bênçãos), o *vitarka-mudrā* (transmissão de ensinamentos) e o *dharma-cakra-mudrā* (girar a Roda do *Dharma*). Cabe mencionar também outros dois *mudrā* que são muito importantes na iconografia, particularmente de Buda Śākyamuni: o *bhūmisparśa-mudrā* (lit. “tocar o solo”, também lido como “testemunho da terra”) e o *dhyāna mudrā* (gesto de meditação).

¹ Trata-se do texto *Daranijikkyō* (*Dhāraṇīsamuccaya*), atribuído ao mestre Asanga. Saunders (1958) explica que entre os primeiros textos budistas tântricos a mencionar *mudra* estão o *Mañjuśrīmūlakalpa* (século II) e o *Guhyasamājatantra* (século III), que segundo o autor, pressupõem uma extensa literatura anterior.

O MUDRĀ DO DESTEMOR

O *abhaya-mudrā* (figura 1) é um signo geralmente empregado para evocar destemor e proteção. Seu significado é entendido a partir da palavra sânscrita *abhaya*, pode ser traduzida como destemor (Buswell; Lopez, 2013), ou mais literalmente como não-medo (a partícula *a-* indica negação, tal como no português, enquanto *bhaya* é o substantivo para medo). O objeto parece ser tanto o destemor do próprio Buda quanto sua capacidade de retirar o medo e oferecer proteção aos seres sencientes.

Figura 1: *Abhaya-mudrā*, o gesto do destemor.



shutterstock.com • 1058481215

Fonte: <https://www.shutterstock.com/pt/image-vector/abhaya-mudra-gesture-yoga-fingers-symbol-1058481215?trackingId=aa7e6d35-c666-4537-8a3e-1805a3345ba6>. Acesso em 26 de novembro de 2025.

O *representamen* é um gesto que posiciona o braço direito do Buda ou bodisatva junto ao tronco, com o cotovelo próximo às costelas, o antebraço e a palma da mão projetados para a frente, estando a mão aberta com os dedos unidos e apontando para cima (Matics, 1998). Nas imagens em que o Buda faz este gesto, ele pode ser representado sentado ou de pé (figura 2); na Tailândia, este gesto ainda pode ser representado com a mão esquerda levantada ou ambas, evocando um significado especial (Matics, 1998).

Figura 2: Buda de Tian Tan, Hong Kong, China.



Fonte: <https://www.livescience.com/who-was-siddhartha-gautama-the-buddha>. Acesso em 26 de novembro de 2025.

Como mencionado, o destemor aqui pode ser compreendido duplamente: ele é uma das características de um Buda², que não tem mais nada a temer pois se libertou do ciclo de sofrimentos existenciais (*saṃsāra*) e não está mais sujeito aos efeitos do *karma*, mas também pode ser o destemor que a própria imagem busca evocar no praticante que a contempla.

A proteção oferecida pelo Buda não necessariamente está ligada a seus poderes sobrenaturais, mas está atrelada, entre outras coisas, à perspectiva ética ensinada por ele, cuja adoção possibilita que o praticante budista progressivamente se afaste do sofrimento existencial: quem confia no Buda confia também no *dharma*, em seus ensinamentos, e pode se proteger das consequências das ações (*karma*) negativas, cultivar ações virtuosas e eventualmente até mesmo se tornar ele mesmo um Buda, objetivo característico da tradição *Mahāyāna*. A perspectiva ética budista está intimamente ligada à teoria do *karma*, e nesse sentido, o ensinamento dos Dez Caminhos das Ações Negativas (*dasa-akusala-karmapatha*) margeia toda a sistematização ética do budismo.

Como já explicado anteriormente, no início do desenvolvimento dos *mudrā*, seus significados ainda não estavam firmemente estabelecidos na tradição, de modo que em algumas obras de arte budista é possível observar gestos cujo significado, no contexto daquela obra em específico, não corresponde àquele consagrado pela tradição. É o caso do *abhaya-mudrā*, que por ser um dos gestos mais antigos e difundidos na arte budista, pode ser visto em estátuas feitas em Gandhāra que representam o Buda ensinando (Dumoulin, 1984), embora este não seja o significado mais comum, consagrado pela tradição.

Além disso, como explica Dumoulin (1984), em algumas estátuas budistas é possível verificar a combinação de mais de um *mudrā*, como o *abhaya-mudrā* e o *varada-mudrā* (mão esquerda voltada para baixo e com a palma aberta, voltada para frente — associado a bênçãos e generosidade), o que amplifica a potência simbólica desses gestos, que nesse caso associam a ação de proteger e retirar o medo ao ato de abençoar.

O Grande Tratado do Caminho Gradual da Iluminação (*LamRim ChenMo*)³, do grande erudito budista tibetano Lama Je Tsongkhapa, fundador da tradição Geluk, pode ser muito útil na compreensão da relação entre o destemor e a ética budista:

Há quatro motivos que explicam a razão de o Despertado (*buddha*) ser digno de ser um refúgio. Primeiro, ele dominou a si mesmo e realizou o sublime estado de libertação de todo o medo. Se ele não tivesse realizado isso, ele não seria capaz de proteger os outros de todos os medos, da mesma maneira que uma pessoa que já tenha caído não pode ajudar qualquer outra pessoa que também tenha caído. (Tsongkhapa, 2020, p.168).

O trecho acima foi retirado de uma explicação da sessão de ensinamentos sobre o refúgio nas Três Joias budistas⁴, e que precede o ensinamento dos preceitos que devem ser adotados por aqueles que desejam buscar o refúgio nelas. Vê-se que Tsongkhapa explica claramente que é o fato de o Buda ter se libertado de todo o medo que o habilita a “proteger os outros” do medo também.

Na tradição *Mahāyāna*, a obtenção do estado de *nirvāṇa* não é o objetivo final, que no caso é a realização de um estado ainda mais elevado espiritualmente: o completo despertar, ou plena iluminação (*samyaksambodhi*), em que o praticante se torna um Buda e retorna ao *saṃsāra* para beneficiar a todos os seres sencientes. Os preceitos de refúgio são o primeiro momento de um longo percurso ético que deve ser adotado pelo praticante *Mahāyāna*, que inclui os votos de libertação individual (*prātimokṣa*), os votos monásticos (*vinaya*) caso o praticante seja um monge ou monja, os votos bodisatva e até mesmo votos tântricos.

2 Isto está de acordo com textos de diversas escolas budistas. Podemos tomar como referência a escola budista tibetana Geluk, fundada por Lama Tsongkhapa (1357-1419), autor do clássico *LamRim ChenMo* e conhecido por seu zelo em consultar e indicar fontes escriturais do budismo indiano. Sobre como as características do Buda são tipificadas por Lama Tsongkhapa, consulte: *Lamrim Chenmo - Grande Tratado do Caminho Gradual da Iluminação - Parte II : Ensinamentos do Primeiro Escopo*. Valinhos: Buda, 2020.

3 Traduzido para o português pelo Prof. Dr. Plínio Tsai, da Editora BUDA.

4 No budismo, as Três Joias são o Buda — aquele que amadureceu plenamente seu contínuo de mente-corpo, se libertou do próprio sofrimento e “voltou” ao *saṃsāra* para ajudar todos os seres a se libertarem também, o *dharma* — palavra polissêmica mas que pode ser entendida neste contexto como os ensinamentos do Buda e o que eles apontam sobre a realidade — e a *sangha* — a comunidade dos seguidores e praticantes dos ensinamentos budistas e que num sentido mais estrito se refere apenas aos monges e monjas, mas também pode ser utilizada de forma mais ampla para indicar os/as praticantes budistas leigos e leigas.

Como o praticante *Mahāyāna* busca se tornar ele mesmo um Buda para beneficiar todos os seres sencientes, pode-se inferir que o intérprete praticante dessa tradição, ao ver o *abhaya-mudrā*, pode produzir um *interpretante* de que não se trata de uma proteção milagrosa contra diversos males, mas uma proteção por meio da fé e aderência ao sistema ético ensinado pelo Buda, e mais ainda: a aderência a esse sistema ético não apenas o protege do medo e desses males, mas o habilita a, no futuro, oferecer essa proteção a outrem.

GESTOS MANUAIS NO CRISTIANISMO

Ferguson (1954) faz uma interessante apresentação sobre o simbolismo das mãos e do gestual a partir de diversos exemplos de episódios em que elas são importantes na narrativa cristã. Elas são o ponto focal do momento em que Jesus abençoa o pão e o reparte entre seus discípulos na Última Ceia, e têm importância enorme em função da crucificação de Cristo, que tornou seus estigmas um dos símbolos máximos da Paixão, para citar dois exemplos. A importância do gestual tem também uma dimensão litúrgica, podendo ser observada em diferentes pontos da missa católica, seja na consagração eucarística, leitura do Evangelho, e no sinal da cruz que é realizado em mais de um momento.

Acredita-se que no início do cristianismo gestos manuais tenham sido usados como sinais para transmitir mensagens secretas entre cristãos para evitar perseguições, o que também funcionou como elemento de construção da identidade da jovem fé cristã, espalhada por diversas regiões com praticantes que por vezes não falavam os mesmos idiomas (Hornik, 2004).

Os gestos manuais presentes na arte cristã têm uma origem incerta. Muito se fala sobre como a arte cristã primitiva absorveu modelos e “tipos” greco-romanos em sua arte, da composição de cenas narrativas ao uso de aréolas, ressignificando-as para seu próprio sistema (Buchta, 1943), e gestos da oratória da Grécia e Roma antigas podem muito bem terem sido mais um elemento incorporado à arte cristã; outros estudiosos, como Maria Chumak (2020), apontam ainda possíveis influências indianas (hinduístas e budistas) na configuração de signos gestuais representados pela iconografia cristã, uma vez que há coincidências notáveis entre certos *mudrā* e gestos manuais presentes nas imagens cristãs.

Em comparação com o budismo, que consolidou uma sistematização mais clara dos significados da maioria de seus *mudrā* (no âmbito da iconografia), o cristianismo parece ter desenvolvido uma iconografia com padrões formais menos rígidos, com exceção do catolicismo ortodoxo. Talvez seja justamente na arte da igreja católica ortodoxa onde esses signos podem ser melhor analisados, pois eles aparecem de forma mais clara e recorrente nos ícones, em função de uma sistematização mais consistente na arte sacra dessa vertente cristã, em contraste com sua contraparte católica romana. Conforme comenta Wilma Steagall (2013, p.15): “Ser iconógrafo é diferente de ser pintor. Há cânones a serem obedecidos.”

Isso não quer dizer que a arte católica romana não tenha representado uma variedade de gestos manuais em suas obras, mas estes parecem ter mais (sutis) variações em sua forma do que na arte ortodoxa, o que provavelmente se deve ao fato de que ao longo do tempo, a tradição cristã ocidental (romana), e a oriental (ortodoxa), foram produzindo interpretações diferentes acerca do significado e da importância do ícone:

Mesmo anterior ao Cisma da Igreja, que separou as Igrejas em Católica Romana e Católica Ortodoxa, em 1054, as imagens foram sofrendo no Ocidente, de maneira geral, uma diferença de interpretação quanto à sua recepção, não só pelas crises iconoclastas, mas também por sua função. (Steagall, 2013, p.16)

O termo ícone vem do grego *eikōn* (imagem, retrato) (Steagall, 2013), e na tradição cristã ortodoxa, indica não apenas uma imagem decorativa com temática religiosa, mas um objeto de veneração. Segundo Steagall (2013) a igreja ortodoxa interpreta que o ícone pode “levar quem o contempla a uma visão do transcendente” e ser uma “janela para o invisível”, daí a importância de que eles mantenham padrões estilísticos mais estritos; a tradição católica romana, por outro lado, teria adotado uma abordagem mais pedagógica, tirando a ênfase do aspecto da veneração das imagens em função da crença de que possibilitam uma conexão com o transcendente e focando mais num viés pedagógico e narrativo, com o intuito de “instruir” as massas analfabetas da cristandade medieval sobre episódios apresentados nas Escrituras e sobre verdades da fé (Steagall, 2013).

Nos ícones ortodoxos, as mãos do personagem representado, seja ele Jesus, a Virgem Maria ou algum santo ou santa, geralmente guarda um significado específico, que pode ser de bênção, oração e outros (Ouspensky; Lossky, 1982). O mesmo vale para a arte produzida no mundo católico romano, mas com a ocorrência de idiossincrasias e confusões terminológicas em algumas obras realizadas ao longo dos séculos, provavelmente por causa dos motivos supracitados. Um exemplo é uma famosa tela exposta no Museu de Arte de São Paulo (MASP), de Jean-Auguste Dominique Ingres, pintor francês do século XIX, que representa Jesus realizando o gesto de oração, mas cujo nome é “Cristo Abençoador”.

O GESTO DE ORAÇÃO

O gesto de oração (também conhecido como postura *orans*) é muito comum na iconografia cristã, aparecendo em arte do cristianismo primitivo nas catacumbas, representações de santos, de Cristo, e principalmente, de Maria. Tomando-o como um signo, seu *representamen* é o gesto realizado com as duas mãos com abertas, levantadas e com as palmas voltadas para frente. Seu uso litúrgico ainda é bastante difundido em várias confissões cristãs, tanto nas igrejas católicas como nas diversas denominações protestantes.

David Calabro (2013) realizou um interessante estudo partindo de fontes textuais e artísticas, com o fim de estabelecer a forma e o significado desse gesto: trata-se de um gesto utilizado em orações e difundido em várias culturas do Levante, como demonstrado por inscrições ugaríticas e aramaicas: “Essas inscrições confirmam que o gesto de levantar as mãos em oração não era exclusivo das escrituras israelitas, mas fazia parte de uma herança cultural compartilhada entre Israel e os povos vizinhos.” (Calabro, 2013, p. 112, tradução nossa)⁵. No que diz respeito a referências escriturais, o gesto é mencionado 22 vezes no Antigo Testamento e uma no Novo Testamento (Calabro, 2013), e os verbos hebraicos associados a ele — “levantar” (*nāšā'*) e “estender” (*pāraś/pēraś*) as mãos — são empregados de modo que, segundo Calabro (2013), embora inseridos em contextos narrativos diferentes (por vezes de súplica, por vezes de louvor), confirmam que se trata do mesmo gesto.

Além da influência de matriz cultural israelita-levantina, há também indícios materiais e textuais de que um gesto muito similar ou igual era usado também pelos antigos gregos (e depois, pelos romanos) para fazer orações aos seus deuses, gesto esse encontrado em estátuas e textos como a *Íliada*, de Homero (Sutherland, 2013). Como ocorreu com muitos outros signos judaicos e greco-romanos, o gesto de oração foi um signo incorporado pela nascente religião cristã, e frequentemente representado já na arte cristã primitiva, como no caso de afrescos ou gravações feitas nas catacumbas romanas, nos séculos III e IV (figura 3).

Figura 3: Afresco na Catacumba de Priscilla (século III), Roma, Itália.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Catacomb_of_Priscilla. Acesso em 27 de novembro de 2025.

⁵ Many similar examples from elsewhere in the Near East could be added, showing that this cultural heritage extends beyond the area occupied by Israel's closest neighbors.

Na Catacumba de Priscilla, um dos afrescos mais famosos representa o que parece ser uma sequência narrativa com três imagens, em que a do meio é uma mulher fazendo exatamente a postura de oração. Especula-se que para os cristãos primitivos esse gesto tenha ganhado uma camada especial de significado por assemelhar-se à posição dos braços de Jesus no momento de sua crucificação: “[...] os cristãos atribuíam um significado especial à figura de *orans*, observando as mãos abertas e comparando-as aos braços abertos de Cristo crucificado, por meio de quem encontraram a salvação.” (Sutherland, 2013)⁶.

Explorando ainda mais o tema dos possíveis significados do gesto, David Calabro (2013) faz uma interessante análise ao cruzar fontes textuais e artísticas para chegar a seis possíveis interpretações:

(1) O gesto tem o propósito de expor as mãos e o coração à vista divina, mostrando que a pessoa é pura e, portanto, qualificada para estar na presença de Deus. Essa sugestão é fortemente apoiada por Isaías 1:15, no qual o gesto falha porque as “mãos dos suplicantes estão cheias de sangue”. (2) Uma possibilidade relacionada é que o gesto expresse rendição, exibindo as mãos vazias de armas e, simultaneamente, expondo os órgãos vitais. (3) O gesto tem o propósito de atrair a atenção de Deus. (4) O gesto expressa um desejo de contato com Deus. (5) O gesto simboliza a vida, e realizá-lo no contexto da oração é equivalente a suplicar a Deus que conceda vida. (6) O gesto marca a relação entre quem o realiza e o alvo, afirmando que o primeiro é humilde em relação ao segundo e está a seu serviço. Essas seis interpretações não são mutuamente exclusivas; na verdade, não é impossível que todas essas interpretações do gesto de levantar a mão tenham coexistido mesmo nos tempos antigos. (Calabro, 2013, p.117, tradução nossa)⁷

Parece que todas essas possibilidades são atravessadas por um mesmo fio condutor, de caráter ético, que atribui uma certa coerência interna a elas. Todas se relacionam a uma perspectiva ética cristã de submissão, subserviência, humildade e assim por diante com relação a Deus. Não estão excluídas nuances de adoração ou desejo de contato com Deus, mas o gesto aponta para uma relação com o divino que é marcada por um forte contraste hierárquico entre quem o realiza e quem o “recebe”. Talvez por representar esses valores de humildade e obediência diante de um deus onipotente, é que uma das figuras mais frequentemente representadas realizando tal gesto seja a Virgem Maria (figura 4), muito associada a esses valores no mundo católico.

6 [...] Christians had assigned special significance of the *orans*-figure, as they observed the spread hands and compared them to the spread arms of the crucified Christ, through whom they found salvation.

7 “(1) The gesture has the purpose of exposing the hands and heart to divine view, showing that one is pure and therefore qualified to be in God’s presence. This suggestion is strongly supported by Isaiah 1:15, in which the gesture fails because the supplicants’ “hands are full of blood.” (2) A related possibility is that the gesture expresses surrender, displaying the hands empty of weapons and simultaneously exposing the vital organs. (3) The gesture has the purpose of attracting God’s attention. (4) The gesture expresses a desire for contact with God. (5) The gesture symbolizes life, and performing it in the context of prayer is equivalent to petitioning God to grant life. (6) The gesture marks the relationship between the one performing it and the target, asserting that the former is lowly with respect to the latter and is at the latter’s service. These six interpretations are not mutually exclusive; in fact, it is not out of the question that all of these interpretations of the raised-hand gesture coexisted even in ancient times.”

Figura 4: Mosaico da “Virgem Oranta”, Catedral de Santa Sofia, Kyiv, Ucrânia.

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Orans_of_Kyiv. Acesso em 27 de novembro de 2025.

Assim, se o *representamen* do signo é o gesto de duas mãos levantadas, abertas e com as palmas voltadas para frente, pode-se dizer que seu objeto é o movimento de súplica e/ou louvor para com Deus. Quanto ao seu *interpretante*, ou seja, a “imagem” gerada pela cognição de um intérprete do signo, é necessário pontuar a dimensão simbólica desse gesto no contexto da tradição cristã.

Considerando que o signo é chamado especificamente de postura “orante”, não se pode deixar de pensar na oração do Pai-Nosso, a mais importante de todo o cristianismo, cuja tradição ensina que foi ensinada pelo próprio Jesus Cristo: “...seja feita a *Vossa* vontade, assim na Terra como no Céu.” No Novo Testamento, essa postura de resignação da própria vontade em função da vontade de Deus encontra seu exemplo máximo em Mateus 26:39, quando Jesus faz uma oração no Getsêmani, antes de sua prisão e subsequente morte: “E, indo um pouco adiante, prostrou-se com o rosto em terra e orou: “Meu Pai, se é possível, que passe de mim este cálice; contudo, não seja como eu quero, mas como tu queres”. (Bíblia de Jerusalém, 2002).

Sendo Jesus o fundador (na visão tradicional) da religião cristã e sendo ele seu modelo ético máximo, entende-se que ele ensinou a seus discípulos não apenas uma fórmula de prece mas também um modo de se relacionar com o Pai. Deste modo, pela perspectiva da ética podemos fazer uma hermenêutica de que este *interpretante* aponta para uma postura de “rendição” da criatura diante da vontade de seu Criador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste ensaio, usamos conceitos da semiótica de Peirce, como o signo, ícone, símbolo e seus constituintes (*representamen*, objeto e *interpretante*), para iniciar uma investigação de dois signos gestuais presentes nas iconografias cristã e budista, e fazer apontamentos introdutórios sobre o que esses signos nos revelam sobre a ética dessas religiões.

Vimos como no budismo os *mudrā* foram sendo desenvolvidos e sistematizados ao longo de séculos e sob dois vieses diferentes: o tântrico (esotérico) e o iconográfico (exotérico). Também vimos como na dimensão iconográfica, esses gestos foram recebendo significados bem específicos, geralmente relacionados a um episódio da vida do Buda ou um tipo de disposição ou intenção representados por eles. Demos atenção especial ao *abhaya-mudrā*, associado a destemor e proteção, e a partir dele pudemos fazer apontamentos sobre a ética budista, que enfatiza a auto libertação em benefício dos outros seres.

Do lado cristão, vimos como o gestual também sempre teve sua importância simbólica, seja na dimensão litúrgica ou na iconográfica, e com relação à iconografia, procuramos demonstrar como na tradição católica ortodoxa

houve uma sistematização simbólica sólida, mas que os mesmos signos gestuais também podem ser encontrados na arte católica romana. Analisamos com um pouco mais de profundidade o gesto de oração presente em diversas imagens cristãs, da antiguidade à atualidade, e apontamos algumas possibilidades de significação para ele, traçando uma conexão entre esse gesto e a perspectiva ética cristã de submissão e obediência a Deus.

Como já foi dito, o presente texto tem um caráter introdutório no que diz respeito ao estudo dos signos presentes na arte religiosa cristã e budista. Muito material já foi produzido a respeito da iconografia de ambas as tradições, mas poucos se debruçam sobre signos individuais, preferindo uma perspectiva mais histórica, sem adentrar em minúcias semióticas. Parece-nos necessária a realização de um estudo desse tipo, que tome o material iconográfico não como ponto de chegada, mas como ponto de partida para empreender uma investigação que se aprofunde nos signos religiosos e nas relações de sentido que foram estabelecidas com o público que recebeu (e ainda recebe) essas obras.

REFERÊNCIAS

- BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.
- BUCHTAL, Hugo. "The Common Classical Sources of Buddhist and Christian Narrative Art." *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 2, p.137–48, 1943. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25221915>.
- BUSWELL, Robert; LOPEZ, Donald. *The Princeton Dictionary of Buddhism*. [s.l.] Princeton University Press, 2013.
- CALABRO, David M. Gestures of praise: Lifting and spreading the hands in biblical prayer. In: RICKS, Stephen D.; HUNTSMAN, Jeffrey M. (org.). *Ascending the Mountain of the Lord: Temple, Praise, and Worship in the Old Testament*. Provo: Religious Studies Center, Brigham Young University, 2013. p. 105–121.
- CHUMAK, Maria. Influences of the East on Early Christian Iconography. *Open Journal for Studies in History*, v. 3, n. 1, 2020.
- DUMOULIN, Heinrich. The Person in Buddhism: Religious and Artistic Aspects. *Japanese Journal of Religious Studies*, v. 11, n. 2/3, p. 143–167, 1984.
- FERGUSON, George Wells. *Signs and symbols in Christian art*. Nova York: Oxford, 1954.
- HIGUET, Etienne. Interpretação das imagens na teologia e nas ciências da religião. In: NOGUEIRA, Paulo. *Linguagens da Religião: desafios, métodos e conceitos centrais*. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 69–106.
- HORNIK, H. J. *Interpreting Christian art: reflections on Christian art*. Macon, Ga: Mercer University Press, 2004.
- MATICS, Kathleen. *Gestures of the Buddha*. Bangkok: Chulalongkorn University Press, 1998.
- OUSPENSKY, Léonide; LOSSKY, Vladimir. *The meaning of icons*. Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 1982.
- ROWLAND, Benjamin. *The Evolution of the Buddha Image*. *Art Journal*, v. 23, n. 4, 1964.
- SAUNDERS, Dale. Symbolic Gestures in Buddhism. *Artibus Asiae*, v. 21, n. 1, p. 47, 1958.
- SUTHERLAND, Reita J. Prayer and Piety: The Orans-Figure in the Christian Catacombs of Rome. 2013. Tese (Doutorado em História da Arte) — University of Ottawa, Ottawa, 2013.
- TOMMASO, Wilma Steagall de. *O Pantocrator de Claudio Pastro: importância e atualidade*. 2013. 307 f. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- TSONGKHAPA, Lobsang Dragpa. *Lamrim Chenmo - Grande Tratado do Caminho Gradual à Iluminação - parte II: Ensinaamentos do primeiro escopo*. Tradução: Plínio Marcos Tsai. Valinhos: BUDA, 2020.